



Pedro Mourthé Kosovski

**Criação e vida nas fronteiras da representação –
interloquções entre as experimentações teatrais
e os estudos da transicionalidade**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Maria Inês Garcia de Freitas Bittencourt

Rio de Janeiro

Abril de 2010



Pedro Mourthé Kosovski

**Criação e vida nas fronteiras da representação –
interlocuções entre as experimentações teatrais
e os estudos da transicionalidade**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica do Departamento de Psicologia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Maria Inês Garcia de Freitas Bittencourt
Orientadora
Departamento de Psicologia - PUC-Rio

Prof. Alvaro de Pinheiro Gouvêa
PUC-Rio

Profa. Rosyane Trotta
UNI-RIO

Prof. Paulo Fernando Carneiro de Andrade
Coordenador Setorial de Pós-Graduação
e Pesquisa do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, ___/___/2010.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, da orientadora e da universidade.

Pedro Mourthé Kosovski

Graduou-se em 2006 em Psicologia pela PUC-RIO. No ano de 2010 defendeu a dissertação de mestrado no curso de psicologia clínica pela PUC-RIO e proferiu aulas no curso de extensão "Psicologia Junguiana, Arte e Imaginário", pela mesma universidade.

Ficha Catalográfica

Kosovski, Pedro Mourthé

Criação e vida nas fronteiras da representação: interlocuções entre as experimentações teatrais e os estudos da transicionalidade / Pedro Mourthé Kosovski; orientadora: Maria Inês Garcia de Freitas Bittencourt. – 2010.

93 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 2010.

Inclui bibliografia

1. Psicologia – Teses. 2. Criação. 3. Vida. 4. Transicionalidade. 5. Representação. 6. Teatro. I. Bittencourt, Maria Inês Garcia de Freitas. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Psicologia. III. Título.

CDD: 150

Resumo

Kosovski, Pedro Mourthé; Bittencourt, Maria Inês Garcia de Freitas (Orientadora). **Criação e vida nas fronteiras da representação – interlocuções entre as experimentações teatrais e os estudos da transicionalidade**. Rio de Janeiro, 2010. 93p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Psicologia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente dissertação procura abordar os múltiplos sentidos da relação entre vida e criação, a partir de um encontro entre psicologia e teatro. Através de uma reflexão sobre a noção de transicionalidade, proposta no pensamento do psicanalista Donald Winnicott, este estudo procura compreender de que modo a formação da subjetividade se dá em um espaço de experimentação, no jogo paradoxal entre continuidade e ruptura com os signos culturais. Em um diálogo com autores e artistas da cena teatral, que enfrentaram os limites da representação em seus processos de criação, busca-se problematizar as fronteiras entre arte e vida para além do paradigma mimético que orientou de forma dominante o teatro ocidental. A problematização das fronteiras aqui realizada pretende incidir não somente sobre um domínio estético como também colocar questionamentos à forma como pensamos a relação entre subjetividade e cultura.

Palavras-chave

Criação, vida, transicionalidade, representação, teatro.

Abstract

Kosovski, Pedro Mourthé; Bittencourt, Maria Inês Garcia de Freitas (Advisor). **Creation and life within the borders of representation – dialogues between theatrical experiments and transitionality studies.** Rio de Janeiro, 2010. 93p. MSc Dissertation – Departamento de Psicologia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The present dissertation aims to approach the multiples senses of the relationship between life and creation departing from an encounter between theater and psychology. Through the reflection about the notion of transitionality, proposed in the work of the psychoanalyst Donald Winnicott, this study tries to understand the manners in which formation of subjectivity takes place within an experimental space, in the paradoxical play between continuity and rupture with the cultural signs. In a dialogue with authors and artists from the theatrical scene, who, in their creative processes faced the limits of representation, the work aims to question the borders between art and life, beyond the mimetic paradigm which orientated in a dominant way occidental theatre. This questioning of the borders intends to incur on, not only an esthetic domain, but also on the thought about the relationship between subjectivity and culture.

Keywords

Creation, life, transitionality, representation, theatre.

Para Mariana, companheira
no amor, na vida e na criação.

Agradecimentos

Ao longo desse percurso, que agora culmina com a entrega da dissertação, não poderia deixar de agradecer as seguintes pessoas:

À Maria Inês Bittencourt, minha orientadora, pela confiança e leitura cuidadosa dos textos.

Ao Alvaro Gouvêa, por ter sido de um dos principais motivadores dessa tentativa de unir arte e psicologia.

Aos professores, Solange Jobim, Carlos Augusto Peixoto, Claudia Garcia, que através dos seus cursos contribuíram para ampliar e adensar os questionamentos que surgiram ao longo da pesquisa. Ao professor Walder Virgulino por me ajudar a construir a ponte entre teatro e pensamento.

Ao Marco André Nunes, pela parceria n' Aquela Companhia de Teatro, espaço de experimentação e criação de desejos.

À minha mãe, pelo apoio incondicional, pelo amor à vida e por me ensinar a arte da persistência.

Ao meu pai, pelo apoio durante todos esses anos, sempre me ajudando a dar ordem ao caos com muito carinho.

À Mariana, companheira de amor, vida e criação por todos esses anos e por muitos outros que caminharemos juntos.

Ao meu avô Geraldo (*in memoriam*), por me ensinar a sabedoria da floresta.

À minha avó Aracy pelo acolhimento de sempre. Ao Vicente, em quem confio incondicionalmente, pelas discussões políticas acaloradas e bem-humoradas. Ao Chiquinho pela energia empreendedora permanente.

À Luiza, minha irmã inteligente e talentosa.

À Gi, Avó Ester, Lidia e Marina pelas discussões instigantes sempre com muito afeto.

Aos meus amigos de vida inteira, nos palcos e bares da vida, Debinha, Melvin, Álamo, Laurinha, Lincoln.

À Rê, pela boa vontade e carinho de sempre.

Aos companheiros de mestrado: Fabrício, Raquel, Fran e Nataly.

Ao Gilberto, pelo apoio subjetivo.

À CAPES e à FAPERJ pelo incentivo.

Sumário

Introdução	9
1. Criação, Vida e Transicionalidade em D.W. Winnicott	14
1.1. Transicionalidade e Ilusão: Experimentações	15
1.2. A Experiência Cultural	19
1.3. O Papel da Destruição na Criação de Realidades	24
1.4. As Trilhas do <i>Self</i> no Viver Criativo	28
1.5. Como Definir Criação e Criatividade?	33
1.6. Percepções Sutis da Experiência	34
1.7. Viver, Sentir e Criar	36
2. Criação e Representação na Cena Teatral	40
2.1. Em Defesa de um Espaço Vazio	41
2.2. Críticas a um <i>Teatro Morto</i>	43
2.3. O Drama e a Representação	45
2.4. Contextualizando Artaud	47
2.5. O Teatro da Crueldade e a Crítica a Representação	49
2.6. Propostas Para um <i>Teatro Imediato</i>	58
2.7. O Problema da Repetição na <i>Re-Representação</i> Teatral	62
2.8. Repetição e <i>Espaços</i> de Jogo	63
3. A Potência da Ilusão: Interloquções entre Teatro e Subjetividade	68
3.1. Nietzsche e a Vontade de Ilusão	70
3.2. Jogo e Ilusão: nas Fronteiras da Representação	71
3.3. Jogo e Experiência	74
3.4. <i>A Play is a Play</i> : Interloquções entre Winnicott e Brook	78
3.5. O Teatro Pós-Dramático e a Quebra da Ilusão	82
3.6. O Brincar e a Crueldade: a Questão do Ato Criativo	86
Considerações finais	89
Referências bibliográficas	91

Introdução

Este estudo é uma tentativa de formular um bom encontro – um bom encontro entre a psicologia e o teatro. Dando continuidade à pesquisa iniciada na graduação¹, a proposta desta interlocução entre psicologia e teatro se dá sob o ponto de vista dos atravessamentos entre vida e criação. Portanto, este estudo busca satisfazer, ao mesmo tempo, duas direções: aquela que orienta a reflexão para o campo das subjetividades e aquela que a orienta para o campo da criação teatral.

Pode-se afirmar que o impulso inicial que motivou as questões teóricas presentes neste estudo tem como base duas práticas distintas, que, desde o início de minha formação como psicólogo, dividiram-se entre a psicologia e o teatro. Do lado da psicologia, valeria destacar a atividade no estágio do SPA e o contato com a experiência do Professor Álvaro Gouvêa, que busca, em seus *Laboratórios de Imagens*, recolocar a atividade clínica em plena interação com a atividade criativa. Por sua vez, no teatro, valeria destacar uma prática mais vertical e extensa. Nos últimos seis anos, venho desempenhando continuamente uma pesquisa artística no núcleo de criação d' Aquela Companhia de Teatro, em parceria com diretor Marco André Nunes, que resultou em quatro espetáculos: *Projeto K* (2005), *Sub:Werther* (2006), *Lobo nº1 [A estepe]* (2008) e *Do Artista Quando Jovem* (2010). Tal como pude observar na relação com o professor Álvaro Gouvêa – que seria possível fazer emergir da prática clínica questões de valioso interesse a prática artística –, pude observar, inversamente, na parceria com Marco André Nunes, valiosas questões de interesse à prática clínica que emergiam na atividade artística. Pude observar que temas como ilusão, criação, vida, subjetividade, imagem e imaginário eram comuns tanto ao campo da prática clínica quanto ao campo da prática teatral. Dessa área comum de convergência entre campos e atividades distintas do saber é que se acedeu o impulso original para esse estudo: por que não investigar mais verticalmente tais temas e questões? Por que não

¹ Trabalho de conclusão de curso de Psicologia em 2006 intitulado *Ao encontro do Cavalinho Azul: um ensaio. Individuação e criatividade em Carl Gustav Jung*, no qual, por meio do referencial teórico da psicologia analítica, propus uma interpretação do texto teatral *O cavalinho azul*, de Maria Clara Machado.

compor um estudo que se situe nas linhas da transdisciplinariedade que separam e ao mesmo tempo unem a psicologia e o teatro?

A todas essas questões somou-se a relação com Professora Maria Inês Bittencourt e a aproximação com o pensamento de Donald Winnicott. Dentro da tradição psicanalista, a contribuição do pensamento de Winnicott destaca-se pela originalidade com que tenta redimensionar, na prática clínica, o lugar da criação e do impulso criativo. Tendo como referência central a prática clínica com crianças, o pensamento de Winnicott concentra-se em certo âmbito de experiência, que poderia ser qualificada como pré-subjetiva. Conforme será apresentado mais adiante, o conceito de transicionalidade busca privilegiar um ponto de vista até então sufocado no pensamento científico: o do próprio bebê. O destaque para experiências pré-subjetivas conduzem o pensamento a alternativas transversais diante do beco sem saída em que se posicionou a tradição moderna com seus binarismos e dicotomias. Além disso, tais experiências pré-subjetivas permitem repensar, em plena positividade, as tão debatidas e criticadas relações fluídas da contemporaneidade.

Por sua vez, no campo do teatro, chamou-me atenção as novas configurações do teatro contemporâneo em suas continuidades e rupturas com as experimentações das vanguardas históricas. Portanto, uma referência que não poderia deixar de ser mencionada é o livro de Hans-Thies Lehmann *Teatro Pós-Dramático* (2007), no qual o autor propõe um rigoroso estudo que se detém mais especificamente na análise das experimentações teatrais da segunda metade do século XX, de modo a interpretar e a avaliar as novas configurações de um teatro que ele nomeia de *pós-dramático*.

Sem dúvida, outra questão que me chamou atenção – e que será devidamente discutida neste estudo – está relacionada a um problema constitutivo da criação teatral. Em comparação com outros campos de atividade artística, o problema da representação da obra teatral se apresenta de modo singular. Se, historicamente, o tenso relacionamento entre o teatro e a literatura dramática conduziu o problema da representação da obra teatral para os limites restritos de um texto dramático, em sua expressão contemporânea, esse problema sofreu transformações. Contemporaneamente, o predomínio da cena, do jogo teatral e da experiência viva e performativa entre atores e espectadores sobre a própria literatura dramática conduz o pensamento a instigantes reflexões sobre as relações

entre representação, vida e criação. Afinal, onde se inscreve a obra teatral? No caso da literatura, existe o livro; no caso do cinema, o filme; no caso das artes plásticas, o quadro, a escultura ou mesmo a obra tridimensionalizada da instalação. Detendo-se mais especificamente sobre a criação do ator, essa questão é ainda mais radical. Que obra é essa – inscrita tão radicalmente no próprio corpo e na própria subjetividade, modeladas com os próprios afetos – que cria o ator? Que obra é essa, que se estende em linhas de fronteiras tão pouco visíveis entre vida e criação, que produz o ator?

Penso que as formulações teóricas do pensamento de Winnicott podem trazer interessantes contribuições para pensar as relações paradoxais entre vida e criação na expressão teatral. Por outro lado, as alternativas e as estratégias propostas pelas experimentações teatrais diante do problema da representação podem ser, do mesmo modo, relevantes para refletir sobre a questão da criação e do impulso criativo na atividade clínica.

Atualmente, é possível observar que a questão da criação e da criatividade ganha grande destaque em diferentes segmentos da cultura. Esse é o ponto que, apesar de não ser diretamente trabalhado neste estudo, não poderia deixar de ser mencionado em uma introdução, já que está na base das formulações das questões iniciais que o impulsionaram. Trata-se de um pano de fundo político. A partir do que foi nomeado por Guy Debord (1997) de *A Sociedade do Espetáculo*, seria possível afirmar que, contemporaneamente, certas práticas relacionadas à experiência da criação e da criatividade estão intimamente implicadas com o modo de produção da subjetividade na atualidade. Seja na indústria de massa do divertimento, seja na publicidade ou no *marketing* político, ou ainda no destaque dado à questão da criatividade nos estudos da psicologia ou da própria discussão intrínseca da arte contemporânea, criação e vida são experiências que trazem importantes questões para compreender a formação da subjetividade contemporânea. Citando Arthur Cravan, no texto *Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo*, Guy Debord ironicamente destaca que “Dentro em breve, nas ruas só haverá artistas, e vai ser muito difícil encontrar um homem” (CRAVAN *apud* DEBORD, [1984], 1997: 228). Cabe-nos, entretanto, uma questão de ordem pragmática: que práticas sustentariam a criação e a criatividade no mundo contemporâneo? Aquela que apenas conserva os signos normativos do que se convencionou chamar de realidade? Ou aquela que perfura o domínio normativo

dos signos e interfere diretamente na vida para reinventá-la? Que outros múltiplos sentidos e práticas são atribuídos à experiência criativa na cultura? Essas são questões que abrem o campo de discussão deste estudo.

Agora seria importante apresentar uma descrição dos capítulos. O primeiro capítulo propõe um mergulho sobre o pensamento de Winnicott, de modo a apresentar como as noções de *criar* e *viver* entrelaçam-se na constituição de um *espaço de ilusão*. O conceito fundamental a ser apresentado, nesse capítulo, é o de *transcionalidade*, que tem como base o que Winnicott formula como *objetos e fenômenos transicionais*. O conceito de *transcionalidade* faz menção a um campo de experimentação que se estenderia entre sujeito e objeto, interioridade e externalidade. Em seguida, a noção de *experiência cultural* – também cunhada pelo psicanalista inglês – é apresentada como ampliação do *brincar* da infância na vida adulta. Por sua vez, a abordagem acerca da *agressividade primária* mereceria destaque, já que, em Winnicott, o impulso agressivo se mistura com o próprio movimento da vida. Por fim, é apresentado o conceito de *viver criativo*, que traria em si possibilidades éticas e estéticas de se compor um vida única, singular e real.

No segundo capítulo, proponho um deslocamento das questões para o território da criação teatral. Nesse capítulo, os atravessamentos entre vida e criação são abordados sob o ponto de vista das experimentações teatrais, desde quando a primazia da representação, como imitação da realidade, foi posta em xeque por artistas no decorrer do século XX. É proposto um diálogo entre as reflexões de autores-criadores, como Peter Brook e Antonin Artaud, e teóricos, como Jacques Derrida e Hans-Thies Lehmann. Primeiramente, com base no que Brook nomeia de *espaço vazio*, é feita menção a um certo aspecto irrepresentável da sua criação teatral, na qual residiria seu frescor e sua vitalidade. Seguindo a leitura de Brook, são apresentadas suas definições para um *Teatro Morto*. Dando continuidade à discussão, é apresentada uma leitura do artista francês Antonin Artaud, com ênfase em suas críticas a representação bem como nas saídas propostas pelo *teatro da crueldade* para reconectar vida e criação. Sob esta mesma perspectiva de conexão entre vida e criação, são apresentadas as propostas formuladas por Peter Brook em seu *teatro imediato*. Por fim, com base na apresentação da leitura de Artaud por Jacques Derrida, é discutida a questão da *repetição* e da criação de *espaços de jogo* na criação teatral.

Finalmente, o último capítulo tem como objetivo unir as duas abordagens – do primeiro e do segundo capítulos –, de modo a refletir sobre alguns temas que interessam à criação tanto no âmbito artístico quanto no âmbito da subjetivação. O ponto de convergência e objeto de reflexão desse capítulo está centrado na questão da ilusão. A ilusão é tratada como ponto de cruzamento entre as experiências de criar e de viver. Para introduzir esse capítulo, destaco alguns pontos da leitura feita por Roberto Machado (2002) sobre Nietzsche, em que são propostas reflexões acerca das relações entre arte e ilusão, em contraposição à vontade de verdade do discurso científico. Em seguida, verticalizando propriamente os objetivos desse capítulo, parto para uma reflexão sobre o elemento intrínseco e ativador da ilusão: o jogo. Discuto alguns pontos destacados por Johan Huizinga em sua célebre obra *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura* (2008), propondo um diálogo com a noção de *brincar* em Winnicott e suas implicações para a formulação de uma *experiência cultural*. Em seguida, retomo Peter Brook para propor uma interlocução entre o esquema proposto por ele, com relação à criação teatral, e o esquema concebido por Winnicott, em sua noção de *brincar*. Adiante, tendo como base o livro *Teatro Pós-dramático* (2007) de Hans-Thies Lehmann, discuto o problema evocado pelo *ilusionismo* para a criação teatral contemporânea, em uma interlocução também direta com o conceito de *transicionalidade* em Winnicott. Por fim, retomo a noção de *crudeldade* em Artaud, em um diálogo com a noção de *brincar* de Winnicott, sob o ponto de vista do *ato criativo*.

Esse é o trajeto geral que orientará a discussão deste estudo.

Criação, Vida e Transicionalidade em D.W. Winnicott

Maturidade do homem: significa reaver a seriedade que se tinha quando criança ao brincar.

F.W. NIETZSCHE, 2001:71.

Na busca do self, a pessoa interessada pode ter produzido algo valioso em termos de arte, mas um artista bem sucedido pode ser universalmente aclamado e, no entanto, ter fracassado na tentativa de encontrar o self, que está procurando. O self realmente não pode ser encontrado no que é construído com produtos do corpo ou da mente, por valiosas que essas construções possam ser em termos de beleza, perícia e impacto. Se o artista através de qualquer forma de expressão está buscando o self, então pode-se dizer que, com toda probabilidade, já existe um certo fracasso para esse artista no campo do viver geral criativo. A criação acabada nunca remedia a falta subjacente do sentimento do self.

D.W. WINNICOTT, 1975:80.

Os objetivos deste capítulo são interpretar e avaliar, dentro da obra de D.W. Winnicott, como as noções de *viver* e *criar* entrelaçam-se na constituição de um *espaço de ilusão*. De início, é necessário considerar que tais objetivos só se sustentam sob o ponto de vista de um conceito-chave: o conceito de *transicionalidade*. Esse conceito, além de desempenhar função estruturante no pensamento de Winnicott, representa algo mais: uma perspectiva, um modo singular de compreensão e de aproximação, em termos gerais, da subjetividade e de suas produções. Além desse conceito, a noção de *experiência cultural* é uma contribuição original do psicanalista inglês que vem ao encontro dos objetivos desse capítulo e que, da mesma forma, será devidamente apresentada. Essa noção concerne diretamente a um campo de experimentação que se situaria entre cultura e subjetividade, externalidade e interioridade. Por sua vez, a formulação de uma *agressividade primária* também merece destaque, já que Winnicott propõe uma fusão entre impulsos eróticos e destrutivos, mas recusa a ideia de uma pulsão de morte. O impulso agressivo se confundiria com o movimento da própria vida. Por fim, o conceito de *viver criativo* formularia possibilidades éticas e estéticas para perceber e compor uma vida única, real e singular.

Esses são termos valiosos para um texto que se propõe a refletir sobre a criação e o impulso criativo, segundo o ponto de vista da transicionalidade. Vale destacar que, além dos textos de Winnicott, me servi consideravelmente das leituras de seus comentadores, como Benilton Bezerra Jr. e, sobretudo, Gilberto Safra.

De antemão, seria importante propor duas questões de ordem mais geral, que orientariam o desenrolar deste texto: *tendo em vista a tensão permanente entre vida e arte, a definição winnicottiana de criação e impulso criativo proporia que contribuições originais? E como uma renovada compreensão de um espaço de ilusão conjugaria em si as experiências de criar e viver?*

1.1

Transicionalidade e Ilusão: Experimentações

É o perigo de transpô-lo, o perigo de se estar a caminho, o perigo de olhar para trás, o perigo de tremer e parar. O que há de grande no homem, é ser ponte, e não meta: o que pode amar-se, no homem, é ser uma transição e um ocaso.

FRIEDRICH W. NIETZSCHE, 1989:31.

Seria possível afirmar que as mais expressivas contribuições de Winnicott ao pensamento contemporâneo estariam contidas nas formulações que cercam os conceitos de *transicionalidade*, *ilusão* e *espaço potencial*: “Estou estudando a substância da ilusão, aquilo que é permitido ao bebê e que, na vida adulta, é inerente à arte e à religião (...)” (WINNICOTT, [1953]1975:15).

Partindo de sua experiência com bebês, como pediatra, Winnicott observa que a tendência inicial de usar o punho ou os polegares em sucção e, posteriormente, o uso de objetos especiais por meio do brincar levava-os à passagem de um estado de ansiedade a um estado de tranquilidade e prazer. Dedicando-se exclusivamente ao estudo da relação do bebê com essas primeiras possessões *não-eu* – sua natureza, sua localização, seu potencial criativo etc. –, e com base nos estudos prévios sobre o conceito de representação mental e o funcionamento dos mecanismos psíquicos de projeção e introjeção, Winnicott formula os conceitos de *objeto transicional* e *fenômenos transicionais*:

Introduzi os termos ‘objetos transicionais’ e ‘fenômenos transicionais’ para designar a área intermediária de experiência entre o polegar e o ursinho, entre o erotismo oral e a verdadeira relação de objeto, entre a atividade criativa primária e a projeção do que já foi introjetado, entre o desconhecimento primário da dívida e o reconhecimento desta (“Diga: ‘bigado’”) (*op.cit.*:14).

É possível notar que a localização dos objetos e dos fenômenos transicionais se dá em um campo intermediário de experimentação: os objetos transicionais não fazem parte do corpo do bebê e, ao mesmo tempo, não são totalmente distintos, como objetos exteriores. Desfazendo a dicotomia moderna entre sujeito e objeto, interioridade e externalidade, indivíduo e cultura, Winnicott reivindica uma terceira área de transicionalidade – campo de experimentação que atua justamente na condução do bebê de um estado de onipotência para o reconhecimento da autonomia da externalidade. O que se pode destacar aqui é que, desde a sua gênese, as relações entre indivíduo e meio ambiente se dão em limites pouco precisos. Distinguindo-se da tradição psicanalítica – sobretudo em Freud e Klein – que afirma o caráter conflituoso dessa passagem a um princípio de realidade, Winnicott propõe alternativas que convergem para a elaboração do conceito de transicionalidade.

Em Winnicott ([1953], 1975), é possível marcar dois tempos para ilusão: o primeiro, no qual se formula o *objeto subjetivo* – que comporta apenas a sensação de onipotência do bebê e seu controle mágico – e o segundo, no qual se constitui o *objeto transicional* a partir do brincar e de seus usos criativos.

Após o nascimento e ao longo dos primeiros meses de vida, mãe e bebê se encontram em relação de fusão. Winnicott se refere a uma mãe suficientemente boa, que, em uma adaptação quase integral, satisfaria as necessidades do bebê, proporcionando-lhe a sensação de onipotência: o bebê cria um seio ilusório, ao mesmo tempo em que a mãe lhe oferece o seio real. Ao cumprir as exigências da criatividade primária, o meio ambiente – ou a mãe suficientemente boa – confere um valor de realidade e um sentimento de fidedignidade essenciais para as criações do bebê e, posteriormente, para o viver criativo na fase adulta. Entretanto, a simbiose entre mãe e bebê é um estado insustentável para a maturação. A necessidade de diferenciação com relação à mãe reivindica outra qualidade de objeto e de relacionamento. Se, em um estágio inicial, o meio ambiente supre suficientemente bem as exigências do bebê, com o passar do

tempo e de forma gradual, os lapsos e as aberturas do cuidado se tornam mais frequentes à medida que, por sua vez, o bebê já consegue lidar com a frustração. Desse modo, o *objeto subjetivo* não encontra mais respaldo exterior para que seja produzido. Contudo, é nessa fase que se apresenta uma oportunidade para contornar essa passagem conflituosa e traumática à realidade: o *objeto transicional*. Seria por meio do objeto transicional que mãe e bebê, indivíduo e meio ambiente estariam separados, ainda que paradoxalmente unidos em um *espaço potencial*. E somente nesse *espaço potencial* se pode falar em um *uso criativo* e em contornos virtuais para o *espaço da ilusão*. Winnicott ainda afirma:

Desde o início, o bebê tem experiências maximamente intensas *no espaço potencial existente entre objeto subjetivo e o objeto objetivamente percebido*, entre extensões do eu e o não-eu. Esse espaço potencial encontra-se na interação entre nada haver senão eu e a existência de objetos e fenômenos situados fora do controle onipotente ([1967]1975:139, grifo do autor).

Essas experiências maximamente intensas se traduziriam, mais adiante, como um processo de ilusão-desilusão, de sentido vital para a maturação do bebê, que se iniciaria a partir dessas tensões e frustrações causadas pela inoperância do objeto subjetivo, mas que, na emergência do objeto transicional, se satisfariam. O retorno da ilusão – em seu segundo tempo – se dá não mais sobre os ditames da soberania e da sensação de onipotência do bebê, mas como possível brincar (*to play*), no qual toda afetividade e sensibilidade, próprias da experiência transicional e da relação de jogo, leva o sujeito e o objeto, a interioridade e a externalidade a mútuas transformações. Essa dinâmica de ilusão-desilusão é algo que se estende desde a infância até – e por toda – a vida adulta:

Presume-se aqui que a tarefa de aceitação da realidade nunca é completada, que nenhum ser humano está livre da tensão de relacionar a realidade interna e externa, e que o alívio dessa tensão é proporcionado por uma área intermediária de experiência que não é contestada (artes, religião, etc.). Essa área intermediária está em continuidade direta com a área do brincar da criança pequena que se ‘perde’ no brincar (WINNICOTT, [1953] 1975:29).

Winnicott destaca que a criança só se *perderá* no brincar se, em estágios anteriores, pôde adquirir confiança em suas criações por meio do suporte oferecido pelo meio ambiente. O brincar por meio do uso criativo do objeto possibilitaria, por sua vez, que a experiência de reconhecimento da cultura não

fosse simplesmente uma forçosa adaptação. A cultura seria reconhecida ao passo que o sujeito também se reconhecesse nesse campo em seu potencial de criação.

Sem dúvida, o termo de vital importância para a compreensão dos movimentos da transicionalidade, e que ainda não foi apresentado, é o *paradoxo*. O campo da transicionalidade tem como expressão mais significativa os paradoxos. Winnicott observa:

O objeto transicional e os fenômenos transicionais iniciam todos os seres humanos com o que sempre será importante para eles, isto é, uma área neutra de experiência que não será contestada. *Do objeto transicional, pode-se dizer que se trata de uma questão de concordância, entre nós e o bebê, de que nunca formulemos a pergunta: 'Você concebeu isso ou lhe foi apresentado a partir do exterior? O importante é que não se espere decisão alguma sobre esse ponto. A pergunta não é para ser formulada* (WINNICOTT, [1953]1975:27, grifo do autor).

Nesse ponto, o texto poderia ser remetido à epígrafe inicial de Nietzsche – como pensar uma experiência humana que contemplasse as possibilidades de um *torna-se ponte* –, estar, ao mesmo tempo, em dois polos opostos e fazer de si uma transição incessante entre duas margens. Há um traço fundante que se inscreve no objeto transicional, um mistério que não deveria ser solucionado: a transicionalidade traz consigo a afirmação de paradoxos. E não há soluções definitivas, simplificações forçosas que, tanto do prisma do sujeito quanto do prisma da cultura, ousassem reduzir a potência desse campo neutro de experiência. Diante do objeto transicional – simultaneamente objeto de união e de separação do bebê e da mãe – o bebê nunca será desafiado a responder se o *criou* ou se ele lhe foi *dado*.

Especificamente sobre o destino do objeto transicional, Winnicott afirma que o investimento afetivo é gradativamente despotencializado a ponto de perder seu significado e “(...) ser relegado a um limbo” ([1953]1975:18). Seria nesse ponto que a experiência transicional se distenderia, diluindo-se por todo o campo cultural – tema esse que apresentarei a seguir.

1.2

A Experiência Cultural

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la /Em cofre não se guarda coisa alguma./ Em cofre perde-se a coisa de vista./Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por/Admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.

ANTÔNIO CÍCERO, 2006:11.

No final do texto de 1967, Winnicott levanta a seguinte questão: “*Onde se localiza a experiência cultural?*” (WINNICOTT, [1967]1975:143). Como já foi apresentado aqui, a *transicionalidade* pode ser considerada, além de um conceito central nas operações teóricas de Winnicott, uma perspectiva, um ponto de partida para a compreensão das relações humanas e de suas produções. Portanto, em suas reflexões acerca da localização da *experiência cultural*, não poderia ser diferente: a transicionalidade ocupa uma função privilegiada. No entanto, que perspectiva seria essa que nos apresenta a transicionalidade? Talvez um aspecto original com relação à transicionalidade seria a tentativa de uma aproximação “de um ponto de vista infantil, não apurado, um ponto de vista diferente daquele da mãe ou do observador (...)” (op.cit.:134). Se, tradicionalmente, o relacionamento mãe-bebê era abordado apenas do ponto de vista materno ou do observador, a transicionalidade buscaria satisfazer um ponto de vista até então excluído do discurso do conhecimento – o do próprio bebê.

Em *A Localização da Experiência Cultural*, Winnicott parte da leitura de James Strachey, que propõe uma crítica a Freud por não haver encontrado, em sua topografia da mente, lugar para a experiência das coisas culturais. Strachey também aponta que o mecanismo de sublimação só faz referência a um caminho no qual a experiência cultural é significativa, mas não propriamente a sua localização. Por sua vez, Winnicott, na observação do relacionamento mãe-bebê, já havia compreendido e localizado o *espaço* onde se manifestam e se compõem os fenômenos e objetos transicionais:

O objeto constitui um símbolo de união do bebê e da mãe (ou parte desta). Este símbolo pode ser localizado. Encontra-se no lugar, no espaço e no tempo, onde e quando a mãe se acha em transição de (na mente do bebê) ser fundida ao bebê e, alternativamente, ser experimentada como um objeto a ser percebido, de preferência a ser concebido (op.cit.:135).

No entanto, seria preciso compreender cuidadosamente o significado desta *localização espacial* dos fenômenos transicionais a que tanto se refere Winnicott. Conforme observa Bezerra Jr.(2007), leitor de Winnicott, seria importante atentar para o fato de que as contribuições do autor inglês para o campo da transicionalidade dificilmente podem ser descritas nos termos tradicionalmente aceitos para a composição topológica da vida psíquica. Dessa forma, o uso recorrente de termos como *espaço, área, zona* para referir-se a transicionalidade,

(..) não deve nos fazer deslizar apressadamente para uma espécie de localizacionismo psíquico literal(...) Como não era um autor muito dado a neologismos conceituais, ele se esforça para sublinhar a originalidade de sua noção mesmo usando um vocabulário cujas ressonâncias espacializantes ele pretende superar (2007:45).

Com perspicácia, Bezerra Jr. ainda observa, que diante da pergunta sobre a localização dos fenômenos transicionais, Winnicott recorre aos já citados termos espacializantes, sempre

(...) adjetivados ou qualificados com termos que apontam para outra direção, indicando ação, movimento, criação (*espaço potencial, área de experimentação e repouso, brincar criativo*). (*op.cit.:45, grifo do autor*).

Bezerra Jr. então conclui que

Mais do que tratar de espaço no sentido geométrico ou tradicional do termo, Winnicott se refere a uma modalidade de experiência situada num '*continuum*' *espaço-tempo* (*op.cit.:45*).

Tendo apresentado esses pontos, seria possível afirmar analogamente que, ao tratar da localização da experiência cultural, Winnicott não se refere a uma área fixa e bem delineada da realidade, mas a *um contínuo espaço-tempo, uma experimentação*. A proposta de Winnicott é pensar a experiência cultural como uma ampliação do brincar: “A experiência cultural se localizaria no *espaço potencial* entre indivíduo e meio ambiente” (WINNICOTT, [1967]1975:139, grifo do autor).

Talvez fosse possível compreender a ênfase dada por Winnicott ao termo *experiência* como uma tentativa de propor uma abordagem que, atravessando uma compreensão consolidadora dos signos da cultura, enfocasse as expressões culturais justamente no que estas possuem de movimento, trânsito e

metamorfoses. Como já foi apresentado, Winnicott afirma que, do ponto de vista do indivíduo, a tarefa de aceitação da realidade é algo que nunca se completa. Entretanto, ao se inverter o ângulo de compreensão desse enunciado e pensá-lo da perspectiva do meio ambiente, não se poderia também afirmar que a realidade é algo em permanente construção e movimento e que nunca se completa? Nesse sentido, o *espaço potencial* – como próprio nome enuncia – seria concebido justamente a partir de seu potencial de produção: de devires, estados fronteiriços de criação, transformações que, alçadas a uma realidade aparentemente estável e instituída, agiriam como motores para a recriação incessante das convenções sociais. A experimentação em curso no campo da transicionalidade traz em si a potência de tornar sempre mais múltiplos os limites da realidade. Esse é um ponto que mereceria destaque em uma leitura que pretende focar a questão da criação e da criatividade em Winnicott: os processos de subjetivação, compreendidos a partir da dinâmica proposta pela transicionalidade, reivindicariam uma estratégia de ativação de um potencial criativo que se contraponha às ideologias de controle e de normatização do indivíduo na cultura.

Como já foi dito, a ênfase de Winnicott recai sobre o termo *experiência*, e não propriamente sobre uma definição estrita do que seja cultura. Entretanto, ainda assim, com bastante prudência, o psicanalista inglês propõe uma relação entre a cultura e a tradição herdada. Para Winnicott, a cultura poderia ser pensada como um

(...) fundo comum da humanidade, para qual indivíduos e grupos podem contribuir, e do qual todos nós podemos fruir, *se tivermos um lugar para guardar o que encontramos* (*op.cit.*:138, grifo do autor).

Essa concepção winnicottiana de cultura talvez pudesse ser remetida à epígrafe citada de Antônio Cícero, segundo a qual “guardar uma coisa não é simplesmente trancá-la em um cofre, mas sim, iluminá-la e ser por ela iluminado.” A cultura, por mais que se ancore sobre uma tradição, não seria concebida como uma *representação*, como um termo definível ou definitivo em seu fechamento². As relações entre cultura e tradição herdada conduzem

² O problema da *representação* será bem desdobrado no próximo capítulo e será abordado sob o ponto de vista da criação teatral em seus atravessamentos no campo cultural.

Winnicott diretamente à questão da originalidade – ponto que mereceria atenção em uma reflexão acerca da criação. Ele afirma que

nenhum campo cultural é possível ser original, exceto numa base de tradição. Inversamente, aqueles que nos oferecem uma contribuição cultural jamais se repetem, exceto como citação deliberada, sendo o plágio o pecado imperdoável do campo cultural. A integração entre originalidade e a aceitação da tradição como base da inventividade parece-me mais um exemplo emocionante, da ação recíproca entre separação e união (op.cit.:138, grifo do autor).

Os paradoxos imanentes ao conceito de transicionalidade, transpostos ao debate no campo cultural, propõem uma abordagem que acolha, em suas formulações, termos opostos ativados apenas em sua simultaneidade: separação e união, continuidade e ruptura, tradição e originalidade etc. A partir da dinâmica evocada por esses paradoxos é que se abriria a possibilidade de compreensão das mutações e das criações no campo cultural. Tal como Winnicott apresenta, a tradição – como fundo comum da humanidade – garantiria através da continuidade a manutenção e a propagação de uma determinada experiência comum. No entanto, como o psicanalista inglês também afirma, uma contribuição cultural é algo que nunca se repete. Essa experiência comum, portanto, não seria pensada a partir de um círculo vicioso, isto é, refém de uma eterna repetição. Nesse ponto, torna-se imprescindível a função da ruptura: uma expressão singular que se afirma diante do estabelecido, criando aberturas, deslocamentos para o escape do *novo*.

Transposta a experiência com bebês, essa discussão poderia ser compreendida da seguinte forma: o bebê nasce, ao mesmo tempo, como gesto de continuidade e de ruptura com relação ao meio ambiente. Continuidade por ser reconhecido como parte comum a uma tradição que o transcende; ruptura, pois, tendo por base esse reconhecimento, pode rearranjar e alterar os termos dessa tradição conforme seu apelo singular, inédito e criativo (SAFRA, 2004).

Por fim, gostaria de traçar uma última consideração: como essa experiência cultural – ampliação do *brincar* e que se situaria no *espaço potencial* – apontaria para um sentido original de comunidade? E que desdobramentos éticos poderiam estar contidos aí? Sem expectativa de concluir tais questões, seria possível apresentar um interessante desdobramento apresentado por Gilberto Safra em *A pó-ética na clínica contemporânea* (2004). Safra evoca um sentido de

comunalidade, que nomeia de *Sobórnost* em sua investigação teórica, e tem como base conceitual um encontro entre os enunciados que cercam os conceitos de *espaço potencial* e de *transicionalidade* em Winnicott bem como as contribuições teóricas de alguns pensadores russos, como Khomiakov, Kireevsky e Florensky. *Sobórnost* é uma noção fundamental para o pensamento russo de que Safra se apropria para refletir e manejar as questões com as quais se depara em sua clínica contemporânea. Segundo Safra,

O primeiro ponto importante na compreensão dessa perspectiva é que ela abole a concepção de indivíduo, como nós conhecemos. A noção de indivíduo leva frequentemente a uma compreensão do ser humano como ontologicamente isolado dos demais. *Sobórnost* assinala que cada ser humano é a singularização da vida de muitos. *Compreender o ser humano como singularização da vida de muitos implica em dizer que cada ser humano é a singularização da vida de seus ancestrais e é o pressentimento daqueles que virão*. Isso não equivale a afirmar somente a existência da influência cultural, mas sim que o sentido de si é um fenômeno ontológico comunitário, isto é, acontece em meio à comunidade e como comunidade (2004:43, grifo do autor).

Safra ainda assinala que

O adoecimento ético do ser humano é a perda da condição de 'Sobórnost'. A concepção de Sobórnost define o lugar do Outro, pois o Outro é representante da humanidade: o mistério, o contemporâneo, o ancestral, o descendente, a natureza irmã e as coisas mensageiras do Outro. O Outro assim, compreendido permite o morar, possibilitando o estabelecimento do ethos humano (op.cit.:50, grifo do autor).

A concepção de *Sobórnost* aliada à proposição de um espaço potencial na relação mãe-bebê apontaria que, primária e anteriormente à constituição de um *Eu*, estaria em jogo a constituição de uma instância pré-reflexiva de vital importância para a experiência humana e suas respectivas expressões culturais – o *Nós* (SAFRA, 2004). É sobre esse *Nós* originário que se assentariam os potenciais sensíveis, criativos e comunitários do ser humano. Talvez esse ponto indique possíveis considerações entre a *experiência cultural* e um sentido distinto de *comunidade*.

Em síntese, a transicionalidade é compreendida aqui não apenas como conceito-chave no pensamento de Winnicott, mas como uma perspectiva original sobre as produções e os relacionamentos humanos no campo cultural. Seria possível destacar ainda algumas questões determinantes para o objeto específico

deste capítulo – com relação à criação e ao impulso criativo em Winnicott. O primeiro destaque seria a afirmação de que a transicionalidade atravessa inevitavelmente a representação de sujeito na direção de uma concepção intersubjetiva e intercorpórea. Como afirma Safra (2004), a imersão no campo da transicionalidade satisfaz uma condição de instabilidade originária e de profunda dependência com relação ao outro que constituiria, de maneira geral, a experiência humana no mundo. No entanto, a transicionalidade abre a possibilidade de que essa dependência, ou desamparo original, possa ser compreendida não só em termos de necessidade mas também como experiência criativa de liberdade (SAFRA, 2004). Haveria, na transicionalidade, uma possibilidade de conjugar paradoxalmente em si as tensões entre as experiências de necessidade – os cuidados maternos primários, por exemplo – e de liberdade – tal como o próprio brincar, o uso criativo dos objetos transicionais: “É no brincar, e talvez apenas no brincar, que a criança ou o adulto fruem sua liberdade de criação” (WINNICOTT, 1975:79).

O segundo ponto que mereceria destaque é o fato de que a transicionalidade apontaria para uma compreensão ético-estética das relações humanas e de suas produções. Ética, pois a transicionalidade se constitui como – ao mesmo tempo em que promove uma – experiência de alteridade, de encontro e de relacionamento com o outro. Estética, pois esta compreensão intersubjetiva se orienta por um paradigma da sensibilidade, pré-reflexivo, no qual termos como *experimentação*, *experiência*, *percepção*, *criação* e *potência* tornam-se referências.

1.3

O Papel da Destruição na Criação de Realidades

“Pour exister Il suffit de se laisser aller à être, / mais pour vivre, / il faut être quelqu’un, pour être, / il faut avoir un OS, / ne pas avoir peur de montrer l’os, / e de perdre la viande en passant.

ANTONIN ARTAUD, 2004:1644.

A concepção winnicottiana de processo maturacional compreende que o bebê só caminharia na direção de uma integração psicossomática tornando-se

mais potente e necessitando cada vez mais de experimentar sua força e de lidar com uma crescente capacidade de reconhecer acontecimentos e objetos. Nesse sentido, Winnicott ([1945], 1969) observa que o bebê, em suas experiências primárias, passa por um estágio de *crudeldade primitiva*. As manifestações agressivas (o comer, o devorar, o morder) são exercidas nos momentos de excitação, apresentando-se “sem compaixão” em seus atos espontâneos. A experiência da *crudeldade* dos impulsos agressivos seria então a condição de base para a formulação de um *viver criativo* na fase adulta – considerando-se o longo caminho para que o indivíduo se torne gradualmente capaz de se sentir responsável para afirmar os resultados da impulsividade sobre o outro (inicialmente sobre a mãe) e sobre si mesmo:

A criança normal encontra prazer numa relação cruel com a mãe, que se manifesta sobretudo na brincadeira, e ele precisa da mãe porque apenas ela poderá tolerar sua relação cruel, mesmo na brincadeira, pois isto a esgota. Sem este jogo com a mãe, só resta ao bebê esconder este *self* cruel, dando-lhe vida num estado de dissociação ([1945]1969:45).

Especificamente sobre o problema da origem da agressividade, poderia-se afirmar que Winnicott, em diferentes momentos de sua obra, abordou essa questão a partir de um ponto de vista inovador em relação às concepções ortodoxas da psicanálise. Fundamentando seu pensamento em Freud e Klein, Winnicott reconhece a importância de contribuições como a ideia de fusão dos impulsos eróticos e destrutivos, no entanto recusa a ideia de uma pulsão de morte:

tanto Freud quanto Klein desviaram-se do obstáculo nesse ponto e refugiaram-se na hereditariedade. O conceito de instinto de morte poderia ser descrito como uma reafirmação do princípio do pecado original. Já tentei desenvolver o tema de que tanto Freud quanto Klein evitaram, assim, procedendo, a implicação plena da dependência, e portanto, do fator ambiental. Se a dependência realmente significa dependência, então a história de um bebê individualmente não pode ser descrita apenas em termos do bebê. Tem que ser escrita também em termos de provisão ambiental que atende a dependência ou que nisso fracassa (1975:102).

Tal como concebe a transicionalidade, o impulso agressivo também seria compreendido dentro do campo de experiências que se situam entre interioridade e externalidade, e não em termos de um indivíduo ontologicamente dissociado do meio ambiente. A abordagem de Winnicott sobre as raízes da agressividade se diferencia da abordagem tradicional – em Freud e Klein – que supõe que o

impulso agressivo “é reativo ao encontro do princípio de realidade” (WINNICOTT, [1969]1975:130). Em Winnicott, poderia-se afirmar que “é o impulso destrutivo que cria a qualidade da externalidade” (*op.cit.*:130). Winnicott destaca um valor positivo da *destrutividade*. Este seria um importante ponto de referência para essa compreensão da criação e do impulso criativo em Winnicott: a agressividade confunde-se com o movimento da própria vida, e a vontade de destruição conduziria à criação de uma modalidade distinta de percepção e relação com externalidade – o papel da destruição na criação de realidades³. Mas que modalidade seria essa?

Para se compreender de forma mais satisfatória essa proposta, seria preciso observar as diferenças entre o que Winnicott ([1969] 1975) nomeia de *relação de objeto* e *uso de objeto*. Tal como já foi mencionado acerca dos dois tempos da ilusão, no qual haveria uma passagem de uma experiência inicial de onipotência e controle para um campo autônomo de transicionalidade, o caso da distinção entre *relacionamento* e *uso do objeto* se encaminharia em uma direção semelhante. A *relação de objeto* poderia ser formulada como uma experiência na qual o sujeito submeteria o objeto a seu campo de controle – objeto subjetivo –, segundo as operações dos mecanismos de projeção e identificação:

A relação de objeto é uma experiência do sujeito que pode ser descrita em termos do sujeito, como ser isolado. Quando falo do uso de um objeto, entretanto, toma a relação de objeto com evidente e acrescento novas características que envolvem a natureza e o comportamento do objeto. Por exemplo, o objeto, se é que tem que ser usado, deve ser necessariamente real, no sentido de fazer parte da realidade compartilhada, e não um feixe de projeções. É isso, penso eu, que contribui para estabelecer a grande diferença existente entre relacionar-se e usar.” (*op.cit.*:123)

A *relação de objeto* seria um modo de experiência primária que, levando em conta o processo maturacional, reivindicaria a passagem para uma experiência distinta – o *uso do objeto*: “pode-se dizer que há a relação de objeto, em primeiro lugar; depois, ao final, o uso do objeto.” (*op.cit.*: 125). E se, em um primeiro

³Ao refletir sobre o desenvolvimento afetivo primário, Winnicott ([1945], 1969) observa que, durante os estágios iniciais, o bebê passa por um estágio de “impiedade primitiva”. As manifestações ditas *agressivas* (o comer, o devorar, o morder) são exercidas nos momentos de excitação. Uma interessante pesquisa seria traçar interlocuções entre a “impiedade primitiva”, observada por Winnicott, e a noção de *crudeldade* em Artaud, que será apresentada no próximo capítulo. Seria possível propor que, tanto em Winnicott quanto em Artaud, a manifestação agressiva não se formula a partir de uma pulsão de morte. Agressividade e impulso criativo são manifestações expressivas da subjetividade que se atravessam e, com isso, não poderiam ser facilmente separadas.

momento, o objeto é concebido a partir dos feixes de projeção, dentro de uma área de controle e onipotência, nessa passagem ao uso criativo, o objeto só poderia ser descrito em função de sua independência e de sua constituição autônoma em relação à subjetividade. Portanto, apenas com o uso do objeto seria possível conceber uma experiência de transicionalidade e, por sua vez, a passagem a um princípio de realidade.

Seria nesse ponto (nesta passagem entre relacionamento e uso) que se poderia destacar o papel da destruição na criação da realidade. Para Winnicott, essa passagem “significa que o sujeito destrói o objeto” (op.cit.:125):

Surge assim um novo aspecto na teoria da relação de objeto. O sujeito diz ao objeto: “Eu te destruí”, e o objeto ali está recebendo a comunicação. Daí por diante, o sujeito diz: “Eu te destruí. Eu te amo. Tua sobrevivência à destruição que te fiz sofrer confere valor à tua existência, para mim. Enquanto estou te amando, estou permanentemente te destruindo na fantasia” (inconsciente). Aqui começa a fantasia para o indivíduo. O sujeito pode agora *usar* o objeto que sobreviveu (op.cit.:126, grifo do autor).

O bebê ataca com crueldade para aniquilar o objeto que se situa dentro da sua área de controle e onipotência, no entanto, o objeto resiste ao ataque. A sobrevivência do objeto expressa a autonomia da externalidade – apesar dos desígnios da onipotência, o objeto sobrevivente escapa às projeções. O papel do impulso agressivo na criação da realidade seria justamente a destruição do objeto subjetivo e o deslocamento do objeto para fora dos contornos da subjetividade. O impulso agressivo perfuraria as projeções e permitiria a emersão de um novo modo de experiência da realidade fora do campo restrito do controle e da onipotência – a experiência de *transicionalidade*.

Winnicott supõe ainda a possibilidade de “*que o primeiro impulso na relação do sujeito com o objeto (objetivamente percebido, não subjetivo) seja destrutivo.*” (op.cit.:126). Sobre isso, mais detalhadamente, ele afirma que

enquanto o sujeito não destrói o objeto subjetivo (material de projeção), a destruição surge e se torna característica central, na medida em que o objeto é objetivamente percebido, tem autonomia e pertence à realidade ‘compartilhada’ (op.cit.:127).

Em síntese, a destruição ocuparia uma função vital na condução – não traumática – a um princípio de realidade, tal como formula o ponto de vista da

transicionalidade. A agressividade, por sua vez, poderia ser destacada como impulso – e não reação – em direção à realidade, para criação de uma modalidade distinta de experiência com mundo – experiência esta decisiva para o viver criativo.

1.4

As Trilhas do *Self* no Viver Criativo

(...) quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam.

ANTONIN ARTAUD, 1999:8.

Um desejado aprofundamento da discussão acerca da sobreposição de vida e de criação conduziria esse texto para uma concepção de saúde baseada na busca pelo que Winnicott nomeou de ‘verdadeiro’ *self*. A noção de *self*, portanto, estaria diretamente implicada com os termos que cercam o viver criativo e que poderiam compor uma arte do viver. Para evitar possíveis confusões, seria preciso destacar que Winnicott concebe o termo *self* estabelecendo uma nítida diferença com o que se compreende tradicionalmente por eu ou ego. Em uma carta de 1971, publicada na revista francesa *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Winnicott expressa as dificuldades de encontrar um termo correspondente, em francês, para *self*, deixando clara sua distinção com relação ao ego:

You of course are left with the same problem that you had at the beginning, which is how to translate the ‘self’ without using the same word that you would use to translate the ego. Let me try to be more helpful. I think that the user of the term self is on a different platform from the user of the term ego. The first platform has to do with life and living in a direct way; the second, where the word ‘le moi’ is used, the speaker or writer is more detached, less involved, perhaps clearer because of being able to use all that there is of the intellectual approach (WINNICOTT, 1971:47).

Tendo apresentado essa distinção, seria preciso concentrar-se mais detalhadamente nessa concepção de *self* proposta por Winnicott. Ele afirma: “(...) somente sendo criativo que o indivíduo descobre o *self*.” (1975:80). Também afirma que o brincar seria essencial como manifestação da criatividade. Aqui se

destaca o entrelaçamento de três termos valiosos ao pensamento de Winnicott – criatividade, brincar e *self*. Nesse ponto, é preciso fazer uma observação acerca do brincar, tendo em vista as dificuldades suscitadas – como já se viu – pelas traduções. O termo original a que Winnicott se refere é ‘*to play*’. Como se sabe, trata-se de um verbo com um dilatado número de acepções, que variam desde o brincar propriamente infantil ao jogo dos atores ou bailarinos em um espetáculo ou a um músico em performance com seu instrumento. Quero observar com isso que o brincar (‘*to play*’) a qual Winnicott se refere é literalmente um ato que acompanha o indivíduo desde as primeiras relações da infância até a experiência cultural na fase adulta. Já o termo em português *brincar* sugeriria apenas um sentido centrado nas experiências infantis, sem ressonâncias imediatas no mundo dos adultos. Winnicott afirma que

(...), é a brincadeira que é universal e que é própria a saúde: o brincar facilita o crescimento e, portanto, a saúde; o brincar conduz aos relacionamentos grupais. O brincar pode ser uma forma de comunicação na psicoterapia; finalmente, a psicanálise foi desenvolvida como forma especializada do brincar, a serviço da comunicação consigo mesmo e com os outros (1975:63).

Mais um termo se agrega ao entrelaçamento entre brincar, criatividade e *self* – a saúde. E é possível afirmar que a criação e o impulso criativo, objetos específicos deste texto, estariam também diretamente relacionados com esses termos entrelaçados.

Mas a que essa noção de *self* – que se diferencia de eu – se referiria? Winnicott afirma:

For me the self, which is not de ego, is the person who is me, who is only me, who has a totality, based on the operation of the maturational process. At the same time the self has parts, and in fact is constituted of these parts. These parts agglutinate from a direction interior-exterior in the course of the operation of the maturational process, aided as it must be (maximally at the beginning) by the human environment which holds and handles and in a live way facilitates. The self finds itself naturally placed in the body, but may in certain circumstances become dissociated from the body or the body from it (WINNICOTT, 1971:48).

O termo *self* se refere a um aspecto único e inédito que se manifesta na vida de cada indivíduo. Nesse sentido, o viver criativo se apresentaria como possibilidade de compor uma trajetória única, singular e real, na qual “a vida é digna de ser vivida” (WINNICOTT, 1975:75).

Winnicott já havia mencionado que o *eu* se relacionaria com algo desconectado e com uma abordagem mais intelectual, enquanto o *self* se relacionaria diretamente com a vida e o viver. No trecho acima, Winnicott relaciona o *self* diretamente ao próprio corpo. Como já fora apresentado, uma abordagem da criação e da criatividade sob o ponto de vista da transicionalidade tenderia a orientar suas reflexões pelas trilhas da sensibilidade. E aqui, neste caso, um termo importante se destaca: o *self* teria como lugar natural o próprio corpo. Entretanto, a que corpo se refere Winnicott? Ao corpo ‘normal’ e ‘naturalizado’ do biologismo? Ou talvez o *self*, como intensidade máxima da singularidade, remetesse à concepção de um corpo sensível, único e paradoxal, que não se reduziria ao já cansado e acabado corpo do cientificismo? Um corpo criativo e múltiplo, e não propriamente uma representação. Com isso, talvez fosse possível observar que o corpo só se consolidaria de fato como unidade ontologicamente isolada e definitiva caso estivesse dissociado de seu ‘verdadeiro’ *self*. Por outro lado, Winnicott se referiria a um corpo que, paradoxalmente, só se totalizaria – sob a ótica das percepções sutis – colocando-se em devir, imerso nas metamorfoses do fluxo criativo do viver, inerentes ao que ele denomina *processo maturacional*. Nesse sentido, vale destacar que o que é enunciado como processo maturacional não seria compreendido, em termos desenvolvimentistas, como linha progressiva e estágios que se superam orientados por uma finalidade, mas sim como um fluxo não linear de metamorfoses, que tem por princípio de criação uma condição amorfa – e seus deslocamentos sempre na direção de um novo devir.

Como já fora observado, antes da constituição do *eu*, haveria, genealogicamente no indivíduo, uma condição de fusão em relação ao outro, na qual se distenderia por toda uma vida a árdua tarefa de se diferenciar – de fato, uma tarefa que nunca se concluirá. Seria então esse corpo fronteiriço que abrigaria o sentimento de *self*, o sentimento de real? Nos movimentos e nas composições de forças propostos por um processo maturacional, a manifestação desse sentimento de *self* reivindicaria então essa árdua experiência de, ao mesmo tempo, unir e diferenciar o *eu* e o *outro*, o subjetivo e o objetivo, o dentro e o fora, em uma “espécie de tiquetaquear, digamos assim, da personalidade não integrada” (WINNICOTT, 1975:81).

Remetendo mais uma vez ao conceito de *Sobórnost* enunciado por Safra, essas formulações de Winnicott abrem possibilidades para se conceber uma

abordagem de saúde pensada em termos coletivos e comunitários, e não somente como tradicionalmente se observa em termos individuais.

Seria necessário que essa concepção original de saúde fosse mais bem detalhada. Em *A Localização da Experiência Cultural*, Winnicott propõe uma instigante reflexão acerca desse tema:

Sobre o que versa a vida? Podemos curar nosso paciente e nada saber sobre o que lhe permite continuar vivendo. Para nós é de suma importância reconhecer abertamente que a ausência de doença psiconeurótica pode ser saúde, mas não é vida. Os pacientes psicóticos que pairam permanentemente entre viver e o não viver, forçam-nos a encarar esse problema, problema que realmente é próprio, *não dos psiconeuróticos, mas de todos os seres humanos* (WINNICOTT, [1967]1975:139, grifo do autor).

Nesse trecho, a noção de saúde proposta por Winnicott estaria do lado da própria vida e não poderia ser definida como ausência de doenças. O que está descrito, nesse caso, é a crítica de Winnicott à noção reativa de saúde que a formula em termos de estado das defesas do ego: “Dizemos que há saúde quando essas defesas não são rígidas” (*op.cit.*:137). Como, em sua proposta, saúde e vida estão entrelaçadas, a crítica de Winnicott se desdobra e ganha contornos de uma crítica genealógica da própria concepção do viver. Para Winnicott, não seria possível pensar a satisfação instintual como fundamento para o viver. Nesse sentido, a pergunta “Sobre o que versa a vida?”, não se satisfaria com uma resposta que se baseasse apenas na satisfação instintual e individual. Winnicott destaca que

Na verdade, as gratificações instintuais começam como funções parciais e tornam-se *seduções*, a menos que estejam baseadas numa capacidade bem estabelecida, na pessoa individualmente, para experiência total, e para a experiência na área dos fenômenos transicionais” (*op.cit.*:137, grifo do autor).

Os entrelaçamentos entre o viver propriamente dito e o viver criativo – como será apresentado mais adiante – sugeririam uma aproximação que concebesse a vida do ponto vista de um impulso primário: o ato de criar.

Winnicott deixa claro que há duas alternativas de existência que podem ser contrastadas: aquela na qual os indivíduos vivem criativamente e a vida merece ser vivida, e aquela na qual os indivíduos não vivem criativamente e têm dúvidas

sobre o valor da vida. Seria por meio do sentimento de submissão à realidade externa que Winnicott perceberia os sinais de decadência da criatividade e a emergência de uma forma reativa ou patológica de existência – que se constituiria no que ele denominou como ‘falso’ *self*:

A submissão traz consigo um sentido de inutilidade e está associada à ideia de que nada importa e de que não vale a pena viver a vida. Muitos indivíduos experimentaram suficientemente o viver criativo para reconhecer, de maneira tantalizante, a forma não criativa pela qual estão vivendo, como se estivessem presos à criatividade de outrem, ou de uma máquina (op.cit.: 95).

Se o viver criativo privilegia um relacionamento ativo e uma experimentação com a realidade – sustentado pela apercepção criativa e seus modos renovados de sensibilidade –, o sentimento de submissão se relacionaria justamente às produções de forças contrárias. Se o viver criativo representa a força de ir ao encontro do mundo, o sentimento de submissão representaria um recuo ou mesmo uma estagnação. A sensação de estar preso à criatividade de outrem sugeriria uma atitude passiva e enfraquecida em relação ao mundo, como se a criação já estivesse pronta e não nos coubesse nada mais senão uma necessária resignação. A partir desta perspectiva, a externalidade só poderá ser reconhecida em suas exigências de adaptação, de enquadramento ou de normatização. Aos indivíduos submetidos à criatividade de outrem, não restaria mais que uma existência mecanizada, repetitiva e dessensibilizada. Winnicott propõe que esses dois modos distintos de existência possam ser identificados com estados de saúde ou doença: “De uma ou de outra forma nossa teoria inclui a crença de que viver criativamente constitui um estado saudável, e de que a submissão é uma base doentia para a vida” (1975:95).

1.5

Como Definir Criação e Criatividade?

O ser humano é um ser que vive em uma situação paradoxal. Por esta razão, para falar de um ser humano é preciso utilizar-se não de conceitos, mas sim de uma linguagem que acolha o paradoxo que é o homem: poesia e literatura. Este tipo de linguagem permite que se diga algo, ao mesmo tempo em que é mantida uma abertura para o que não se diz.

GILBERTO SAFRA, 2004:66.

No caminho para uma possível definição do conceito de criação e de criatividade em sua obra, Winnicott inicia *Criatividade e suas origens* (1975) com uma advertência. Ele afirma:

Tenho esperança de que o leitor aceite uma referência geral à criatividade, tal como postulamos aqui, evitando que a palavra se perca ao referi-la apenas à criação bem sucedida ou aclamada, e significando-a como um colorido de toda a atitude com relação à realidade externa (WINNICOTT: 1975:95).

Logo na abertura de seu texto, Winnicott propõe uma diferenciação acerca do termo *criatividade* que poderia ser desdobrada em questões significativas com relação aos atravessamentos entre vida e arte, ética e estética. Seria possível destacar dois movimentos: o primeiro, no qual se apresenta uma definição restrita ou imediata do que se compreende por criatividade no senso comum – se assim se pode falar –, e o segundo, no qual se apresentaria uma ‘definição’ que atende às expectativas vitais do texto winnicottiano. Sob o domínio dessa definição restrita ou ‘perdida’ da palavra *criatividade*, Winnicott observa a imediata conexão entre criatividade e criação ou obra artística. Inevitavelmente, ao pronunciar-se a palavra *criatividade* pensa-se – quase de maneira automática – na força ou impulso que detona e conduz a criação de uma obra de arte. Indo ainda mais além – como sugere a advertência de Winnicott, referindo-se “à criação bem sucedida ou aclamada” –, ao se mencionar a palavra *criatividade*, pensa-se também na fantasmagoria dos êxitos que ronda uma obra de arte – e, sobretudo, o artista que a concebeu – com fantasias de “honras, poder e amor das mulheres” (FREUD, [1919-1917], 1976:439). Ainda que esses aspectos se interponham em uma definição imediata ou ‘perdida’ do conceito de criatividade, Winnicott propõe uma ultrapassagem: “significando-a [a criatividade] como um colorido de toda a

atitude com relação à realidade externa.” (1975:95). Vale destacar aqui, cuidadosamente, o segundo movimento que Winnicott opera: a criatividade seria pensada, não somente como termo retido no processo de criação de uma obra de arte mas como força vital de uma criação que – se é possível assim afirmar – ultrapassa o campo estrito da arte e se estende pelas trilhas do viver.

Termos como *viver criativo*, *criação* e *criatividade* apontam para um modo de relacionamento e de percepção da externalidade no qual sentimos que “a vida é digna de ser vivida.” Seria apenas nesse sentido que uma possível definição do conceito de criatividade e de criação atenderia aos apelos do pensamento e da prática de Winnicott. Digo possível definição, pois o que se quer, de fato, não é um conceito bem aparado e definitivo – isso realmente não seria possível. Expressões comuns ao texto de Winnicott – *vida digna de ser vivida*, *sentir-se real*, *apercepção criativa*, *viver criativo* – metamorfoseiam-se e mesclam-se incessantemente no núcleo de possíveis definições de criação e de criatividade, e indicam que o que se quer, de fato, é a imersão em um campo de experiência – e não propriamente uma definição conceitual –, que satisfaça pensamentos, criações, ficções, práticas e sentimentos acerca da criação e da criatividade. Portanto, proponho que essa discussão teórica oriente-se menos no sentido de definições conceituais e mais na observação criativa dos movimentos e das intensidades que compõem a experiência sensível da transicionalidade.

1.6

Percepções Sutis da Experiência Sensível

A imersão no campo da experiência transicional conduziria esta discussão acerca da criação diretamente para o problema da sensibilidade. Como é possível refletir sobre o sensível? Haveria uma expressão possível que captasse os deslocamentos sutis da sensibilidade? Há um modo autônomo de funcionamento da experiência sensível que desorganiza a racionalidade, que age nas brechas, nos desvios das leis gerais da inteligibilidade. Diante desse problema, uma saída possível, proposta por Safra (2004) na epígrafe acima, seria a de recolocar a compreensão do ser humano em uma linguagem que necessariamente acolha seus paradoxos. De modo semelhante, as formulações clínicas e teóricas de Winnicott convergem para a afirmação do paradoxo, como se essa qualidade de expressão

manifestasse em si uma plasticidade e uma abertura capazes de captar, com sutileza, a dinâmica do sensível – sem recair na característica redução de termos que se evidencia, de forma geral, nas expectativas de objetividade da linguagem científica. No entanto, que inscrição seria capaz de acolher em si a expressão do paradoxo e, de certo modo, os desvios do sensível? Uma inscrição que fosse capaz de captar, sem necessariamente fazer desse gesto uma captura.

Mais uma vez, é importante destacar que o deslocamento da questão da criatividade e da criação para o âmbito das percepções e do sentir valoriza, mais uma vez, o campo vital das experiências transicionais – nesse plano em que as discussões acerca da criatividade deverão ser travadas. Essa outra conotação da experiência sugeriria também que, ao mundo ou à vida, valeria mais ser sentida, percebida e experimentada do que explicada, representada ou significada. Nada mais delicado e avesso a investidas conceituais do que a percepção ou a sensibilidade. Pois, se o conceito favoreceria generalizações e universalidades, as percepções e a sensibilidade organizar-se-iam na direção de um registro único, singular e incapturável.

Dando prosseguimento a essa discussão, Winnicott afirma que “É através da apercepção criativa, mais do que qualquer outra coisa, que o indivíduo sente que a vida é digna de ser vivida” (1975:95). Para onde este pequeno trecho aponta? Como foi dito anteriormente, a criatividade atravessa o território da arte para se deparar com a própria terra, o fluxo criativo da vida, no qual seria atribuído um colorido todo especial ao viver. Em sua investigação acerca da criatividade, Winnicott lança mão de um dos processos mais básicos: a percepção. A criatividade, recolocada no plano da própria vida, reivindicaria a si um novo modo de percepção da externalidade, um modo singular de sentir e de experimentar as tonalidades do viver. Portanto, não se trata de um modo ‘normal’ de percepção, e sim de uma apercepção criativa. Anteriormente, já havia apresentado que Winnicott se referia à criatividade como uma “*atitude* com relação à realidade externa” (*op.cit.*:95, grifo meu), ou seja, um modo distinto de relação e de ação no mundo. Talvez fosse possível supor um entrelaçamento entre apercepção e viver criativo. Seria possível afirmar então que, para viver criativamente, seria preciso perceber ou sentir a vida criativamente. Como observa Winnicott, o viver criativo seria uma experiência na qual o “indivíduo *sente* que a

vida é digna de ser vivida.”. (*op.cit.*: 1975, grifo meu). Seria, então, nesse sentir que estaria em curso a experiência de uma apercepção criativa.

O entrelaçamento entre viver e apercepção criativa confluiria na direção de um registro simbólico. Seria, então, sob esse registro simbólico, que se formularia uma expressão que captasse os anseios dos paradoxos evocados pela transicionalidade? Antes de mais nada, seria importante apresentar o que se entende por registro simbólico. Safra (2004) indica um caminho, em sua interpretação desse termo, a partir de Winnicott. Ele afirma que, por meio do registro simbólico, a experiência humana poderia ser inscrita de acordo com o gesto e o apelo singular de cada indivíduo – a inscrição simbólica estaria diretamente relacionada à composição de singularidades. Ele também observa que

Simbolizar é importante não só para que significados se estabeleçam, mas principalmente por ser um processo de contínuas transformações de sentido em direção ao porvir. *Importante ressaltar que o que estou chamando de registro simbólico não é o simples representar, mas colocar as questões fundamentais da existência em devir, por meio da ação criativo* (2004:63, grifo do autor).

Portanto, o que está em jogo aqui é menos a representação e o fechamento do signo e mais a colocação dos sentidos da existência em devir: colocar-se em devir, colocar-se em trânsito – seriam esses os termos que talvez formulariam uma ética e uma estética possíveis para o viver.

1.7

Viver, Sentir e Criar

Destacando mais especificamente esta distinção entre a ideia de criação e as obras de arte, Winnicott afirma:

A fim de examinar a teoria utilizada pelos analistas em seu trabalho, e perceber onde a criatividade encontra lugar, é necessário, como já afirmei, separar a ideia de criação, das obras de arte. É verdade que uma criação pode ser um quadro, uma casa, um jardim, um vestido, um penteado, uma sinfonia ou uma escultura; tudo desde uma refeição preparada em casa. Dizendo melhor talvez, essas coisas poderiam ser criações (1975: 98).

Há alguns pontos que mereceriam ser destacados no modo em que Winnicott concebe suas ideias acerca da criação e criatividade. De início, seria possível abordar a diferenciação entre criação e obra de arte propriamente ditas.

Como seria possível aproximar-se da afirmação de Winnicott “(...) uma criação pode ser um quadro, uma casa, um jardim, um vestido, um penteado, uma sinfonia ou uma escultura; tudo desde uma refeição preparada em casa” (*op.cit.:98*)? Uma obra de arte por excelência – como um quadro ou uma escultura – teria o mesmo valor que um jardim, um vestido ou um penteado? Com a delicadeza que é própria ao seu estilo, Winnicott propõe um pensamento de uma radicalidade significativa. Winnicott promove uma relação de isonomia entre as criações da arte propriamente dita e as criações de uma arte do viver. A criação se aproxima do comum – do já mencionado ‘nós’ originário que se constitui no espaço potencial, como propõe Gilberto Safra, – e poderia ser compreendida como uma experimentação capaz de criar laços entre os indivíduos, produzindo comunidades e, ao mesmo tempo, capaz de ativar singularidades:

A criatividade que estamos estudando relaciona-se com a abordagem do indivíduo à realidade externa. Supondo-se um uma capacidade cerebral razoável, inteligência suficiente para capacitar o indivíduo a tornar-se uma pessoa ativa e a tomar parte na vida da comunidade, tudo o que acontece é criativo (...) (*op.cit.:98*).

Nesse sentido, a criação reivindicaria para si uma prática – o viver criativo – que se funda a partir do impulso criativo:

O impulso criativo, portanto, é algo que pode ser considerado como uma coisa em si, algo naturalmente necessário a um artista na produção de uma obra de arte, mas também algo que se faz presente quando qualquer pessoa – bebê, criança, adolescente, adulto ou velho – se inclina de maneira saudável para algo ou realiza deliberadamente alguma coisa, desde uma sujeira com fezes ou o prolongar do ato de chorar como fruição de um som musical. Está presente tanto no viver momento a momento de uma criança retardada que frui o respirar, como na inspiração de um arquiteto ao descobrir subitamente o que deseja construir, e pensa em termos do material a ser utilizado, de modo que seu impulso criativo possa tomar forma e o mundo seja testemunha dele (*op.cit.:100*).

O impulso criativo não é algo passível de explicação. Diante disso, a estratégia proposta por Winnicott é compreender o impulso criativo por meio da observação de um vínculo direto entre o viver criativo e o viver propriamente dito: “(...) torna-se necessário um estudo em separado da criatividade como

aspecto da vida e do viver total” (WINNICOTT, 1975:80). Winnicott afirma que, apesar das tentativas da psicanálise de compreender a experiência artística, seu tema principal – o do próprio impulso criativo – acabou sendo continuamente contornado. Nesse sentido, o pensamento de Winnicott sobre a criação se distinguiria daquele que lança bases para a explicação de uma obra a partir dos eventos pessoais que compõem a história de vida de um artista – como é o caso emblemático da interpretação freudiana de Leonardo da Vinci. Como bem observa Winnicott, interpretações dessa natureza tendem a desagradar artistas e pessoas criativas em geral, já que, ao enalteceram os ‘grandes feitos’ das personalidades em questão, acabam por se desviarem do tema que está no cerne da discussão sobre a criatividade – o próprio impulso. Tal como também indicara com relação à experiência cultural, talvez fosse possível inferir, de forma semelhante, que a criação a que se refere Winnicott não se satisfaz com a tradicional abordagem psicanalítica baseada no mecanismo inconsciente de sublimação. Tal abordagem poderia ser relacionada, ao que foi apresentado inicialmente, com um sentido restrito da criatividade, no qual ela se encontra diretamente associada à obra de arte e aos êxitos ‘narcísicos’ da criação.

O impulso de criar se desdobraria ao mesmo tempo como força do indivíduo em direção ao mundo e como força do mundo em direção ao indivíduo – na força de uma identidade em direção à sua dissolução no fora desconhecido e na força dispersa e estranha desta alteridade em direção aos contornos delineados de um *eu* no indivíduo. A criação se ergueria – segundo o ponto de vista da transicionalidade – a partir desse trânsito potencial entre indivíduo e meio ambiente, das tensões criativas de um campo de experimentação que se constitui entre artista e observador. A criação não se definiria como um resultado de uma expressão ontologicamente isolada, mas sim como expressão momentaneamente criada na passagem entre dentro e fora. “A criação se ergue entre o observador e a criatividade do artista” (WINNICOTT, 1975:100). Não seria demais propor que a criação se ergueria entre a criatividade de ambos, na constituição de um campo neutro de experimentação entre artista e observador. Tal como foi apresentado anteriormente, o objeto transicional não comportaria a pergunta se foi dado ou criado – seria essa a experiência primordial de um paradoxo inquestionável. Tais formulações presentes nessa leitura de Winnicott, transpostas ao debate artístico, poderiam sugerir que as fronteiras entre artista e observador não são tão nítidas e

que, de fato, haveria um jogo infinito que não abandona a possibilidade de que, a qualquer momento, os papéis de criador e observador se invertam.

Este re-posicionamento do criar proposto por Winnicott abriria possibilidades éticas e estéticas de se pensar os trânsitos humanos. Nesse sentido, Safra observa que “(...) sendo um ser criativo, o homem tem como obra fundamental o sentido de sua própria existência” (2004:62). A criação fundamental do indivíduo seria ativar os sentidos de sua existência segundo as configurações de seu gesto e expressão singular (SAFRA:2004). O indivíduo destina sua criação, ou gesto singular para o mundo, ao passo que também participa das criações coletivas e comuns de sua experiência cultural no mundo. Uma formulação ética e estética do viver contemplaria, portanto, a possibilidade que tais criações comuns e coletivas fossem sempre apropriadas segundo o estilo único, singular e criativo de cada pessoa (SAFRA:2004). Nesse sentido essas criações, ou gestos singulares do indivíduo agiriam como rupturas de uma determinada experiência comum ou tradição herdada no campo cultural. Aqui se apresenta um importante ponto a ser destacado: a questão do estilo próprio de cada um, a questão da singularidade, tal como fora apresentado na concepção winnicottiana de *self*.

O ser humano tem necessidade de que seu gesto criativo possa ser reconhecido, originariamente, como expressão de um ser singular por um Outro, como ação que rompe o estabelecido, ao mesmo tempo, em que traz a esperança da continuidade da vida e dos anseios de todos pelo futuro. A cultura é pré-existente ao nascimento do bebê, mas, por meio de seu gesto, a criança a re-posiciona segunda sua maneira de ser. Esse fenômeno dá a ela a possibilidade de alcançar a singularidade e encontrar um lugar para as coisas, os diversos artefatos culturais, que estejam relacionados às suas características. Ela se apropria da linguagem como experiência pessoal (SAFRA, 2004:80).

No capítulo seguinte proponho a continuidade da reflexão sobre a criação sob um novo ponto de vista: a da criação artística propriamente dita. O território escolhido para tal reflexão é o da expressão teatral.

2

Criação e Representação na Cena Teatral

Na vida cotidiana, 'se' é uma ficção, no teatro 'se' é um experimento. Na vida cotidiana, 'se' é uma evasão, no teatro 'se' é a verdade. Quando somos persuadidos a acreditar nesta verdade, então teatro e vida são uma só coisa.

PETER BROOK, 1970:150.

O teatro é único lugar do mundo e o último meio de conjunto que nos resta para alcançar diretamente o organismo, e nos momentos de neurose e baixa sensualidade como este em que estamos mergulhados, para atacar essa baixa sensualidade através dos meios físicos aos quais ela não resistirá.

ANTONIN ARTAUD, 1999:91.

No primeiro capítulo, foram apresentadas, a partir da leitura de Winnicott, as relações diretas existentes entre as noções de criar e de viver e a constituição de uma terceira área de experiência de transicionalidade. Foi possível observar também que esse conceito coloca diretamente em questão uma nova ideia de um *espaço* de ilusão. No entanto, como observou Bezerra (2007), os termos espacializantes apresentados por Winnicott se refeririam menos a um sentido geométrico e tradicional e mais a um *continuum* espaço-tempo. Os movimentos de criação da transicionalidade propõem uma redefinição de *espaço* que, antes de demarcar-se como lugar fixo na realidade, paradoxalmente conjugaria em si deslocamentos e movimentos criativos.

As questões que permeiam esse segundo capítulo referem-se ao processo de criação teatral desde que a primazia da representação como imitação da realidade foi posta em xeque por artistas no decorrer do século XX. A relação entre arte e vida, na qual a primeira se subordina à segunda por uma relação de imitação – que sustentou o paradigma da *mimesis* aristotélica – passa a ser, como veremos ao longo do capítulo, profundamente questionado. Diante dessa nova perspectiva, de que modo o fazer teatral conjugaria em si as tensões entre criação e representação? Como povoar o *espaço vazio* do teatro de onde emergem novas vidas, corpos, palavras e movimentos? Como criar a partir da repetição? É para desenvolver essas questões que, neste segundo capítulo, evoco a experiência do

teatro como um terreno mais do que frutífero de vivência das tensões entre representação e criação. O *espaço vazio* da cena teatral ganha aqui um contorno paradoxal: como campo de representação, fixa limites e demarca convenções para o fazer teatral. No entanto, nesse mesmo *espaço vazio*, a criação teatral se instaura como um acontecimento singular: gesto inédito e imediato entre atores e espectadores.

Para pensar novos destinos e novas configurações para esse paradoxo é que entrelaço as reflexões de autores-criadores, como Peter Brook e Antonin Artaud, com as de teóricos, como Jacques Derrida e Hans-Thies Lehman. Trata-se de investigar de que forma teatro, vida e criação podem se relacionar fora do primado da representação.

2.1

Em Defesa de um *Espaço Vazio*

Por que ainda fazer teatro? Peter Brook – conterrâneo de Donald Winnicott, nascido em 1925, na cidade de Londres, e um dos mais importantes encenadores da atualidade – propõe-se a travar essa discussão refletindo a respeito da relação entre criação e espaço no fazer teatral⁴. A trajetória profissional de Brook é já bastante conhecida: em 1962, relativamente jovem, tornou-se codiretor da célebre *Royal Shakespeare Company*, ao lado de Peter Hall. É a partir de década de 70, no entanto, com sua transferência para Paris e com a criação do *International Centre of Theatre Research*, que ele ficaria conhecido até os tempos de hoje. Das mais de cinquenta produções dirigidas por Brook, incluem-se *Trabalhos de Amor Perdidos*, *A Tempestade*, *A Visita*, *Marat-Sade*, *A Tragédia de Carmem* etc. Além do teatro, Brook dirigiu óperas, filmes e escreveu livros nos quais propõe instigantes reflexões sobre os relacionamentos entre o teatro e a vida.

⁴ “Teatro, atores, críticos e o público estão interligados numa máquina que range, mas que não para. Há sempre uma nova temporada a fazer, e nós estamos muito ocupados para parar e fazer a única pergunta vital que mede toda a estrutura. Por que afinal o teatro? Para quê? Será um anacronismo, uma curiosidade ultrapassada, sobrevivendo como um monumento ou um costume estranho? Por que aplaudimos e o quê? Ocupará o palco um autêntico lugar em nossas vidas. Que função pode ter? A que pode ser útil? O que poderia explorar? Quais são suas propriedades específicas?” (Brook, 1970:37).

Em seu primeiro livro *O teatro e seu espaço* (1970) – cujo nome original, em inglês, é *The empty Space* – o que primeiro se destaca é que, curiosamente, quase não há referência ao termo *espaço vazio* em suas considerações. Em vez disso, Brook propõe quatro interpretações distintas para a experiência teatral: *Teatro Morto*, *Teatro Sagrado*, *Teatro Rústico* e *Teatro Imediato*. Na realidade, esses quatro significados, como observa Brook, alternam-se, sobrepõem-se, justapõem-se, confundem-se, sendo tomados em seus sentidos destacados apenas para fins didáticos.

Uma questão que inauguraria essa discussão refere-se à própria significação da noção de *vazio*: o fato de Brook não se referir diretamente ao *espaço vazio* em seu texto e, em vez disso, propor quatro interpretações destacadas sobre o teatro não seria um indício de que o *espaço* que abriga a criação teatral é indeterminado por constituição – caso em que nenhuma palavra é suficiente para defini-lo?

É interessante notar que Brook, em diferentes momentos de seu texto, refere-se às tensões entre visível e invisível ou, em suas palavras, de um “*Teatro do Invisível-Tornado-Visível*”⁵ (*op.cit.*:39). Seria possível considerar os termos *vazio* e *invisível* análogos? O que está em jogo, no termo *invisível*, é uma noção de que a criação teatral proporcionaria a materialização de modalidades distintas da experiência que, em suas origens, escapariam aos sentidos da percepção. O *vazio*, no entanto, nos conduz a uma modalidade ainda mais radical. Um *espaço vazio* abriga, simultânea e paradoxalmente, um lugar e um não-lugar. Trata-se de um lugar definido, já que aderem-se junto a ele distintas interpretações (*Teatro Morto*, *Teatro Sagrado*, *Teatro Rústico* e *Teatro Imediato*), mas que, ao mesmo tempo, nos transporta, através da criação teatral, para um ‘*espaço-em-movimento*’ que se afirma apenas em contornos potenciais⁶. Há sempre um *vazio* que escapa à representação e nos conduz até o “império da possibilidade”, parafraseando Artaud (2003:169). Esse sempiterno recriar da resposta à pergunta inicial de Brook, “por que fazer teatro” o leva também a afirmar: “A palavra ‘teatro’ não

⁵ “O conceito de que um palco é um lugar onde o invisível pode aparecer tem um grande poder sobre os nossos pensamentos. Todos sabemos que a maior parte de nossas vidas escapa aos nossos sentidos: a mais poderosa explicação de várias artes é que elas falam de temas que só podemos começar a reconhecer quando se manifestam em ritmos ou formas” (Brook, 1970, p.39).

⁶ O conceito de *transicionalidade e espaço potencial* criada por Donald Winnicott e trabalhada no capítulo 1 nos auxilia a compreender as possibilidades da criação teatral.

tem lugar exato na sociedade, nenhum propósito claro, só existe em fragmentos” (BROOK, 1970:22).

A força do teatro, e razão de continuar criando, residiria, para Brook, na manutenção desse espaço do irrepresentável, onde as formas e os significados ainda não se condensaram de maneira definitiva, podendo ser permanentemente atualizados. A sua definição para um *teatro morto*, que apresentarei em seguida, ataca justamente as obras teatrais que se desligam desse lugar arriscado de indefinição em prol de um formato seguro e de sucesso garantido. Em oposição a isso, o diretor lança as proposições do que seria um *Teatro Imediato*. Por acreditar que essas duas definições ilustraram, de forma mais precisa, a tensão existente entre representação e criação no teatro, me atarei sobre elas mais demoradamente. Os demais significados sobre o teatro proposto pelo teatrólogo inglês (teatro rústico e teatro sagrado) serão destacados no decorrer do texto.

Tendo como ponto de partida um *Teatro Morto*, aprofundarei a perspectiva crítica apresentada por Brook, a partir de uma interlocução com as críticas à representação propostas por Antonin Artaud na célebre obra *O Teatro e seu Duplo*. De maneira análoga, apresentarei as questões de um *Teatro Imediato*, em um diálogo com o pensamento de Artaud, detendo-me mais especificamente às saídas encontradas pela criação diante do problema que a repetição instaura sobre o teatro. Nesse ponto, apresentarei também as conclusões propostas por Jacques Derrida, em *O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação*, que propõe uma interpretação fecunda dos termos levados por Antonin Artaud em seu *teatro da crueldade*.

2.2

Críticas a um *Teatro Morto*

Vamos ao primeiro dos significados: um *Teatro Morto*. Brook inicia seu texto afirmando que o teatro tem sido frequentemente tratado como uma arte impura. Nesse sentido, a figura da *prostituta* – já enunciada por outros autores,

como é o caso do próprio Artaud⁷, com relação ao teatro – retornaria sob um novo significado:

Mas hoje isso é verdade em outro sentido: as prostitutas tomam o dinheiro e depois dão pouco prazer. A crise da *Broadway*, a de Paris, a crise do *West End*, são a mesma; não precisamos das agências de vendas de ingresso para nos informarem de que o teatro se tornou um negócio morto e se o público passasse a exigir um verdadeiro divertimento, a maioria de nós não saberia por onde começar (1970:2).

De início, a crítica de Brook problematiza a função do teatro dentro das exigências de uma cultura do divertimento. Um teatro que totaliza os sentidos de sua criação apenas como mais um dos produtos de uma indústria cultural dificilmente encontra saídas para a *morte* de sua expressão. Contemporaneamente, muito se discutiu acerca da crise enfrentada pelo teatro com os reflexos imediatos na gradual diminuição do número de seus espectadores, ano após ano. É fato que, do ponto de vista do lucro e do investimento de capital, existem meios de produção mais atraentes do que o teatro. Entretanto, contrariando as previsões do mercado, o teatro ainda resiste. Mas resistiria apenas como mais uma das tradições que ainda conservamos – sem saber muito bem o porquê – por possuírem, para elas mesmas, um ‘valor’ cultural? Seria isso suficiente?

É certamente simplista interpretar o sentido de um *teatro morto* unicamente como consequência de sua má adaptabilidade às configurações do mercado. Como afirma Brook, um *teatro morto* é um “tipo de teatro a que assistimos com mais frequência, e como está diretamente ligado ao tão desprezado e atacado teatro comercial, pode parecer perda de tempo criticá-lo” (*op.cit.*:2). Para além da ‘mão invisível’ do mercado ou do já desprezado teatro de divertimento, haveria condições próprias às relações intrínsecas do teatro que denotariam a decadência de sua expressão. Como afirma Brook, um *teatro morto* penetra

na grande ópera e na tragédia, nas peças de Molière e nas peças de Brecht. E não existe melhor lugar para o Teatro Morto se instalar com tanta facilidade, do que nas peças de William Shakespeare. (*op.cit.*:2).

⁷ “Como é que o teatro ocidental (digo ocidental porque felizmente há outros, como o teatro oriental, que souberam conservar intacta a ideia de teatro, ao passo que no Ocidente esta ideia – como todo o resto – *se prostituiu*), como é que o teatro ocidental não enxerga o teatro sob um outro aspecto que não o do teatro dialogado?” (ARTAUD:1999:36).

Dramaturgos, diretores, atores, críticos e espectadores – todos os planos que compõem a maquinaria teatral – não estão livres de criar uma expressão que se furta a chegar ao fim de suas possibilidades, pois, como afirma Brook: “toda forma, uma vez nascida, é mortal. Toda forma tem que ser reconcebida (...)” (*op.cit.:9*).

Um teatro no qual se privilegia os modelos cristalizados do que é bom, belo ou erudito, em vez de ater-se ao gesto de criação imediato, está *morto*. No momento em que as descobertas das criações se estratificam como certezas – e essas certezas condicionam a expressão criativa em função de estilos, obras, métodos ou sistemas definitivos –, dificilmente se formularão saídas para uma experiência *viva* do teatro, pois, como escreve:

Num teatro vivo, começaríamos o ensaio diário testando as descobertas do dia anterior, prontos para acreditar que a verdadeira peça nos escapou mais uma vez. Mas o Teatro Morto trata os clássicos supondo que, em algum lugar alguém já descobriu e definiu como o drama deve ser representado (*op.cit.:7*).

A singularidade do teatro como fenômeno estético consiste no fato de que ele seria “sempre escrito ao vento” (*op.cit.:8*). E, sob essa perspectiva, o teatro é uma arte destrutiva, já que “desde o dia que em fica pronto, alguma coisa invisível começa a morrer” (*op.cit.:8*).

É possível afirmar, contraditoriamente, no entanto, que o teatro, sendo uma arte escrita ao vento e, de tal modo, fusionada com a experiência imediata da vida, foi a expressão artística que sofreu mais diretamente os efeitos ‘mortificantes’ da representação.

2.3

O Drama e a Representação

O que teria feito com que uma expressão artística ancorada no presente como o Teatro tenha se deixado mortificar no terreno infértil da reprodução do mesmo? Um dos caminhos para responder a essa pergunta é identificado através do simbiótico relacionamento entre teatro e drama, e, mais especificamente, no primado do texto dramático sobre a cena teatral (LEHMANN, 2007). Ilustrando esse problema, Brook afirma que

Inevitavelmente há sempre alguém que pede que a tragédia seja representada mais uma vez ‘da forma como foi escrita’. Isto é justo, mas infelizmente tudo o que o texto nos diz é o que está escrito no papel e não como a peça foi originalmente trazida à vida. (1970:4).

As palavras de um texto não passariam de significados escritos em um papel para serem eternamente repetidos? Como perfurar os bloqueios da representação e ativar o próprio instante de gênese dos signos? Como propõe Brook, subliminarmente ao significado e a sua interpretação causal e psicológica, as palavras de um texto seriam

palavras destinadas a sair, sob forma de sons, dos lábios de gente viva, com um tanto de entonação, de pausa, de ritmo e gesto que deviam ser parte integrante do significado verbal. (...) Uma palavra não começa sendo uma palavra – é o produto final iniciado com um impulso, estimulado por atitude e comportamento, por sua vez ditados pela necessidade de expressão (*op.cit.:5*).

As palavras de um texto, como pontos de cruzamentos entre autor e ator, estariam predominantemente marcadas como signos de um impulso e de uma necessidade, e não simplesmente reduzidas às representações de sentido:

Este processo [impulso, necessidade de expressão] acontece dentro do dramaturgo. E repetido dentro do ator. Ambos talvez estejam apenas conscientes das palavras. Mas tanto para o autor, como depois para o ator, a palavra é a pequena porção visível de um conjunto gigante e invisível. (...) o verdadeiro caminho para dizer a palavra é através de um processo paralelo ao processo criativo original (*op.cit.:5*).

Não seria, no entanto, apenas na primazia do texto sobre a cena que Brook observaria indícios de um *teatro morto*. Conforme já foi dito, toda a maquinaria teatral estaria, de certo modo, comprometida com essa a expressão decadente que tange o fazer teatral. Tanto o ator, que limitou sua criação a um estudo meramente naturalista, como o crítico teatral, cada vez mais distante do processo criativo, bem como o público, ávido por uma obra que “considera ‘melhor do que a vida.’” (*op.cit.:3*), todos esses planos são alvos precisos da crítica de Brook.

É nesse ponto que se faz necessária uma incursão pelo pensamento de Antonin Artaud, grande influência do diretor inglês, que, de forma radical e incisiva, repensou a relação entre teatro e vida, alargando a discussão de modo a entrelaçar teatro, cultura, estética e política. É a partir desse alargamento que

podemos pensar de que forma a questão da criação artística tem conexão estreita com as questões levantadas a respeito da própria produção da subjetividade e do viver criativo, não se restringindo ao campo estético propriamente dito.

2.4

Contextualizando Artaud

Na célebre obra *Teatro e seu Duplo*, publicada em 1938, Antonin Artaud assinala críticas decisivas e propostas revolucionárias para o fazer teatral com ressonâncias significativas para criação artística contemporânea. Como observam Sílvia Fernandes e J. Guinsburg, no prefácio da coletânea de textos do artista francês *Linguagem e Vida* (2006), as propostas de Artaud influenciaram determinadamente o teatro contemporâneo bem como os “trabalhos incluídos sob o rótulo genérico de ‘happening’ e ‘performance’”.

No livro *O Teatro e seu Espaço*, são numerosas as referências de Brook a Artaud, tanto no que concerne ao seu pensamento como às suas experimentações. É o que ele afirma logo abaixo:

Charles Narowitz e eu instruímos um grupo, com o *Royal Shakespeare Theatre*, chamado *Teatro da Crueldade*, para investigar essas questões e para tentar aprender o que um teatro sagrado poderia ser. O título foi uma homenagem a Artaud (...). Qualquer pessoa que queira realmente saber o que um “Teatro da Crueldade” deve consultar diretamente as obras de Artaud (1970:47).

Antonin Artaud nasceu no ano de 1896, em Marselha, e viveu até o ano de 1948, quando foi “encontrado morto em seu quarto do hospício de Ivry, bairro de Paris” (COELHO, 1982:110). Em 1920, mudou-se para Paris e teve sua vida intensamente marcada pela criação artística. Paralelamente, a vida de Artaud também é marcada por sucessivas internações em hospícios, sobretudo no final de sua vida, quando permaneceu internado por longos períodos. Logo nos primeiros anos em Paris, o artista se aproximou dos surrealistas, mas, já em 1926, Artaud foi expulso por desaprovar a aproximação do movimento com o Partido Comunista Francês. Nesse mesmo ano, Artaud fundou, com Roger Vitrac e Robert Aron, o *Teatro Alfred Jarry*, que realizou diversos espetáculos até o ano de 1930. No teatro, além de ator, Artaud trabalhou como diretor, dramaturgo e desenhista de

figurino. Entre 1921 e 1934, Artaud participou como ator de, aproximadamente, dezoito montagens teatrais e vinte filmes (COELHO, 1982). Porém, como afirma Susan Sontag, as *Obras Completas* de Antonin Artaud transbordam consideravelmente o âmbito teatral e alcançam múltiplos meios de expressão. A arte, em Artaud, tenderia sempre a se tornar *total*, paradoxalmente a seu caráter fragmentário. Em suas *Obras Completas*, incluem-se

(...) verso, prosa, roteiros para filmes, escritos sobre cinema, pintura e literatura; ensaios, críticas corrosivas e polêmicas sobre teatro; várias peças de teatro e notas para vários projetos teatrais não realizados, entre os quais uma ópera; uma novela histórica; um monólogo dramático em quatro partes escrito para rádio; (...) e centenas de cartas, sua forma ‘dramática’ mais completa – constituindo um corpus partido, automutilado, uma vasta coleção de fragmentos. O que legou à posteridade não foram obras de arte completas, mas uma presença singular, uma poética, uma estética do pensamento (...) (SONTAG, 1986:18).

Em 1932, Artaud escreve *O Teatro da Crueldade – Primeiro Manifesto*, cuja primeira edição foi publicada na *Nouvelle Revue Française*. Além dos manifestos primeiro e segundo, uma série de artigos e de cartas abordariam a questão da crueldade e da criação de um novo teatro – textos que, reunidos e acrescentados a outros, comporiam mais adiante o livro *O Teatro e seu Duplo*, editado apenas em 1938. Seria preciso ressaltar, como bem observa Kiffer (2003), que os manifestos sobre a crueldade de Artaud inserem-se no contexto de intervenções propostas pelas vanguardas históricas.

Como afirma Alain Virmaux (2000), a crítica que comumente se faz ao *teatro da crueldade* é que seu programa seria inexecutável e que o próprio Artaud teria fracassado na tentativa de realizá-lo. É o caso, por exemplo, da fracassada montagem de *Os Cenci*. Mas o *teatro da crueldade* não estaria apenas nessa primeira fase de escritos de Artaud, que vai até 1938. A discussão acerca da *crueldade* se estende até a fase final de sua obra, como se pode observar no texto poético de 1947 intitulado *O Teatro da Crueldade*. Segundo Kiffer, esse texto “deveria ser incluído no conjunto de textos escritos para emissão radiofônica, intitulada ‘Para Acabar com o Julgamento de Deus’, que veio a ser no mesmo ano censurada” (2003:41). Nessa fase final dos escritos de Artaud, a questão do teatro ressurgiria com extrema vitalidade em diversas composições poéticas, tais como *O Teatro e a Anatomia* (1946), *O Teatro e a Ciência* (1948) e *Alienar o Ator* (1948). Apesar da clara continuidade em relação aos escritos que compõe *O*

Teatro e seu Duplo, nessa fase final, a questão do teatro é aberta, retrabalhada e reapropriada segundo novas percepções, nas quais as questões do corpo e de uma revolução fisiológica tornam-se emergentes.

2.5

O Teatro da Crueldade e a Crítica a Representação

Tendo contextualizado minimamente a obra e a vida de Artaud, será possível apresentar e discutir algumas questões propostas em *O Teatro e seu Duplo*.

Logo no prefácio *O Teatro e a Cultura*, Artaud amplifica o problema da representação até a própria noção ocidental de cultura:

Protesto contra a ideia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e exercer a vida (1999:4).

O problema da representação destacado por Artaud se referiria “a uma ruptura entre as coisas e as palavras, as ideias, os signos que são representação dessas coisas” (*op.cit.*:2). Em síntese, a civilização definiria modelos, sistemas e representações que, colocadas em plano da idolatria, estreitariam as potencialidades do viver.

O que falta, certamente, não são sistemas de pensamento; sua quantidade e suas contradições caracterizam nossa velha cultura europeia e francesa; mas quando foi que a vida, a nossa vida, foi afetada por esses sistemas? (*op.cit.*:2).

Em uma cultura *morta*, o primado da representação atuaria como tentativa de reger e de dominar a experiência imediata das forças vitais e criativas. “(...) o ideal europeu de arte visa lançar o espírito numa atitude separada da força e que assiste à sua exaltação. É uma ideia preguiçosa, inútil, e que, a curto prazo, engendra a morte.” (*op.cit.*:5). De que modo, porém, reconectar arte, cultura e viver? De que modo “romper a linguagem para tocar a vida (...) e tornar infinitas as fronteiras do que chamamos realidade?” Como observa Susan Sontag no ensaio *Abordando Artaud*, diante das críticas a uma civilização decadente, Artaud se colocaria – apesar de também se autoproclamar o maior dos seus doentes – como

um *médico da cultura*. Nesse sentido, a arte e, sobretudo, o teatro desempenhariam a função estratégica de reativar as forças criativas e *sagradas*, apartadas da concepção *mortificada* de cultura. Sontag observa que, em Artaud,

Seus imagens implicam uma concepção médica, ao invés de histórica, da cultura: a sociedade está agonizando. Como Nietzsche, Artaud considerava-se uma espécie de médico da cultura – assim como seu paciente mais dolorosamente enfermo. O teatro que ele planejou é uma ação de ataque contra a cultura estabelecida, uma assalta ao público burguês, que iria tanto mostrar às pessoas que elas estão mortas quanto despertá-las de seu estupor. O homem que estava para ser devastado por repetidos tratamentos de eletrochoques, durante mais de nove anos consecutivos em hospitais para doentes mentais, *propôs que o teatro administrasse à cultura uma espécie de terapia do choque*. Artaud, que frequentemente queixava-se de sentir-se paralisado, *queria que o teatro renovasse ‘o sentido da vida’* (1986:37, grifo meu).

Como se pode notar, em Artaud, cultura e teatro são experiências que não poderiam ser dissociadas. Cultura e teatro atravessam-se sob o ponto de vista de uma mobilização e de uma intervenção direta na realidade.

Retornando ao texto de Brook, percebemos que o diretor também enfatiza a importância desse aspecto político – de mobilização e de intervenção na realidade do teatro – no que denomina *teatro rústico*. Durante todo seu livro, Brook problematiza a função e o sentido do teatro para a sociedade. É certo que, diferente de Brook, Artaud expõe de maneira evidente os fins *transformadores* da expressão teatral para o campo social. Entretanto, de certo modo, seria possível propor que, em um *teatro morto*, o potencial de intervenção e mobilização estaria permanentemente enfraquecido? Indo além: o que se apresenta em ambas as críticas, de Artaud e Brook, não teria referência a uma evidente despotencialização de um aspecto comunitário – e, desse modo, político – associado ao teatro? Brook, admirador de Artaud e também de Bertold Brecht, propõe que, em um *Teatro Rústico*

(...) a mesma energia que produz revolta e oposição também o nutre. Esta é uma energia militante: é uma energia da raiva; às vezes energia do ódio. A energia intensiva do Berliner Ensemble na sua produção de *Os dias de Comuna* é a mesma energia que leva os homens às barricadas: a energia de Arturo Ui poderia ir lutar na própria guerra. O desejo de mudar a sociedade, de fazê-lo confrontar suas eterna hipocrisias, é uma fonte poderosa (BROOK, 1970:71).

Como se sabe, Artaud rompeu com os surrealistas devido à aproximação destes com o Partido Comunista. E, nesse ponto, se distinguiria abertamente de

Bertold Brecht. No entanto, Artaud e Brecht se reconciliam no que diz respeito à crítica aos limites forjados pela representação e à concepção de uma estética que pretende tocar e intervir diretamente na realidade.

Retomando a discussão sobre as relações entre teatro e cultura, o modelo engessado da representação, que produziria diretamente um sentido *morto* de cultura para sociedade, paralelamente produziria um sentido *morto* de teatro. Limitado pelo primado da representação “nosso espírito só encontra o vazio, ao passo que o espaço está cheio” (*op.cit.:7*).

A estratégia proposta pelo artista francês para superar a separação entre teatro, cultura e vida passaria por um retorno às forças elementares do viver e, nesse sentido, proporia uma reconciliação do sujeito com as bases primárias de sua expressividade.

Há, em Artaud, o uso recorrente de expressões violentas como *crueledade* e *peste*. Uma cultura que ignora ou protege-se da potência de suas pulsões mais negativas atrás de seus modelos e de seus sistemas, inevitavelmente, parece estar mais exposta à própria destruição:

Esses símbolos que são signos de forças maduras, mas até então subjugadas e sem uso na realidade, explodem sob o aspecto de imagens incríveis que dão direito de cidadania e de existência a atos hostis por natureza à vida das sociedades (*op.cit.:24*).

Tal como a peste, o teatro proposto por Artaud atuaria no corpo dos artistas e de seus participantes a um limite crítico, no qual ou se “resolve pela morte ou pela cura” (*op.cit.:28*). Ele propõe, com seu *teatro crueledade*, um novo estatuto para a linguagem, no qual o signo *em chamas* está diretamente implicado com as categorias de espaço, matéria e sensibilidade.

Perguntar-me-ão que pensamentos são esses que a palavra não pode expressar e que, muito melhor do que através da palavra, encontrariam sua expressão ideal na linguagem concreta e física do palco (*op.cit.:23*).

No relacionamento entre teatro e peste, Artaud deixa claro que um novo sentido atribuído à linguagem forja-se em um campo de batalha dos símbolos e das imagens, e que seu *espaço* de criação está situado entre o virtual e o material.

A peste toma imagens adormecidas, uma desordem latente e as leva de repente aos gestos mais extremos; o teatro também toma gestos e os esgota: *assim como a peste, o teatro refaz o ele entre o que é e o que não, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada*. O teatro reencontra a noção das figuras e dos símbolos-tipos, que agem como se fossem pausas, sinais de suspensão, paradas cardíacas, acessos de humor, acesso inflamatórios de imagens em nossas cabeças bruscamente despertadas; o teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças, e ele dá a essas forças nomes que saudamos como se fossem símbolos: e diante de nós trava-se então uma batalha de símbolos, lançados um contra os outros num pisoteamento impossível; pois só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível e em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece símbolos realizado (*op.cit.*:24, grifo meu).

Para dimensionar o impacto que as críticas contundentes de Artaud provocaram, seria necessário apresentar o contexto do teatro de sua época. Os escritos de Artaud datam do início dos anos 1930, isto é, o momento em que o cinema ganhava força na sociedade, impondo ao teatro certa crise de identidade. Qual é a função do teatro se o cinema pode, com sua rica tecnologia, retratar mais fidedignamente a realidade? O que pode a expressão teatral fora do modelo burguês de divertimento? Era preciso reinventá-la.

A crítica do *teatro da crueldade* é a uma concepção naturalista e cotidiana da arte com base no drama burguês. Logo no início do texto *O Teatro e a Crueldade*, os ataques de Artaud dirigem-se à *morte* dessa concepção dominante na arte de seu tempo. Ele afirma “*Perdeu-se uma ideia de teatro*” (1999:96). Trata-se de uma crítica à concepção de arte como *mimesis* – imitação da vida, cópia da realidade. Utilizando-se de suas técnicas de ilusionismo, o teatro representaria uma ilusão de realidade, em que o espectador não passaria de um *voyeur* marcadamente alienado da criação. O teatro, em sua materialidade, seria disfarçado em favor de uma representação de realidade cotidiana.

Da mesma forma, as forças de criação do teatro seriam disfarçadas em favor do drama psicológico e de uma história a ser contada. O projeto de Artaud propõe a emancipação da cena em relação à literatura dramática. Fator importante para que, como vimos com Peter Brook, a encenação não se mortifique pelo respeito à palavra escrita. Seria possível, entretanto, formular uma expressão teatral que agisse como uma alternativa ao drama? No drama, a primazia é do texto sobre a cena. Como afirma Artaud, caberia ao diretor apenas transpor as

palavras para a cena, tentando valorizá-las ao máximo, e aos atores caberia apurar suas dicções e falar o texto mais claramente.

O diálogo – coisa escrita e falada – não pertence especificamente à cena, pertence ao livro; a prova é que nos manuais de história literária reserva-se um lugar para o teatro considerado como ramo acessório da história da linguagem articulada (ARTAUD, 1999:36).

Como foi dito anteriormente, as relações entre teatro e drama são historicamente tensas. Hans-Thies Lehmann, em seu livro *Teatro Pós-dramático*, aponta saídas ao modelo convencional do drama a partir dos caminhos do teatro contemporâneo. Partindo de uma análise rigorosa das manifestações artísticas da segunda metade do século passado, Lehmann cunhou o termo *teatro pós-dramático*.

O teatro e o drama são tão estreitamente relacionados, tornando-se quase idênticos na consciência (inclusive de muitos teóricos do teatro), como um par que não se desgruda, por assim dizer, que toda transformação radical do teatro sofre a resistência obstinada da *concepção de drama como latente noção normativa do teatro*. Quando o modo de falar cotidiano identifica o drama e teatro (ao sair do teatro o espectador afirma que gostou da ‘peça’ quando na verdade se refere à montagem, e de todo modo não há distinção clara entre ambas), no fundo não está distante de grande parte da crítica e da literatura especializada. Pois também nelas, pelo uso das palavras e por uma equivalência implícita ou mesmo manifesta do teatro com o drama montado, a pressuposição de uma tendência de identificação das duas instâncias – afinal de contas falsa – é consagrada e inadvertidamente convertida em uma norma (LEHMANN, 2007:52).

Lehmann afirma que, tradicionalmente, os termos *drama* e *teatro* seriam compreendidos como sinônimos. É o caso, por exemplo, de Martin Esslin que, em sua definição de drama, manifestadamente evidencia o caráter mimético tão combatido por Artaud: “O drama – o teatro – é uma ação mimética, uma imitação do mundo real em termos lúdicos, em termos de faz de conta” (1978:94). A crítica do *teatro da crueldade* é que essa concepção de *mimesis* tenderia a limitar e a reduzir o campo de intervenção da criação teatral – quando não a um simples apêndice da realidade – a mera reprodução das convenções sociais, dos gestos bem controlados, da linguagem articulada. Inversamente, a criação teatral seria, para Artaud, o motor que faria com que as instituições, os costumes e os hábitos de uma determinada sociedade se transformassem: “é aqui que o teatro longe de

copiar a vida, põe-se em comunicação quando pode, com as forças puras” (1999:92).

Não sou dos que acreditam que a civilização deva mudar para que o teatro mude; mas creio que o teatro utilizado num sentido superior e o mais difícil possível tem a força de influir sobre o aspecto e a formação das coisas (1999:89).

Uma influência marcante sobre o *teatro da crueldade*, por apresentar a Artaud saídas para o modelo mimético, é o teatro oriental. Em 1931, Artaud assistiu, em Paris, ao espetáculo de um grupo de teatro balinês. O teatro oriental, de forma geral, diferentemente do ocidental, guarda em seus espetáculos um traço marcante de *experiência-ritual*, em que os gestos, o corpo e as imagens predominam sobre a palavra, o drama e a psicologia. O teatro e a dança não são expressões dissociadas. Essas influências rituais são determinantes para a constituição de um teatro da crueldade. A noção de *sagrado* e, por sua vez, a evocação de um retorno às fontes primárias da expressividade são temas constantemente discutidos por Artaud. O retorno ao *sagrado* é apontado como possibilidade de formular uma saída para a penosa dissociação em que vive a subjetividade moderna. O *sagrado* ao qual Artaud se refere é também uma experiência liberta das representações dos modelos religiosos ocidentais. O *sagrado* se colocaria, em Artaud, como possibilidade de ativar a cena teatral e de fazer dela o instante de gênese de uma criação.

Nesse sentido, a referência de Peter Brook a Artaud, ao tratar do que nomeou como *teatro sagrado* ou *teatro do invisível-tornado-visível*, é mais do que evidente. Para Brook, apesar das forças *sagradas* ainda se agitarem dentro de nós, contemporaneamente, “(...) não sabemos como celebrá-las porque não sabemos o que celebrar” (1970:45). Por consequência, o modo como nos relacionamos com a tradição tenderia, muitas vezes, a um formalismo *mortificante* e enfadonho – o que denotaria apenas nossa ineficiência em recriar, por meio do ritual, o instante de gênese de uma determinada experiência. “O *Morto* sempre empurra, incessantemente, à repetição” (*op.cit.*:35), ignorando ou rejeitando a possibilidade de atualizar suas forças por meio do ritual⁸. Sobre a relação de Artaud com seu *teatro sagrado*, Brook comenta entusiasmadamente em seu livro:

⁸ Brook ilustra, em um uma experiência autobiográfica, a intensidade de um breve instante *sagrado*, mesmo em meio ao formalismo vazio de certas tradições:

Contudo um profeta levantou a voz no deserto. Protestando contra a esterilidade do teatro na França antes da guerra, um gênio iluminado, Antonin Artaud, escreveu folhetos descrevendo, da sua imaginação e intuição, um outro teatro – um Teatro Sagrado no qual o centro em chamas fala através das formas que lhe são mais próximas. Um teatro funcionando como a peste, por intoxicação, por infecção, por analogia, pela mágica; um teatro no qual a peça, o próprio acontecimento, está no lugar certo (*op.cit.*:47).

Partindo dos comentários de Derrida (2002:150-57), seria possível formular uma imagem bastante significativa da revolução estética concebida por Artaud. Pensando o teatro como um corpo, é possível afirmar que o teatro naturalista tem seus órgãos muito bem definidos: o autor, o diretor, o ator, o espectador – cada qual com sua função. De certo modo, todos os órgãos estão submetidos ao Deus-Autor pela soberania do texto teatral. Esse é o palco-teológico que, segundo Derrida, é o principal foco de combate de Artaud. O acontecimento teatral, imediato, que se produz a partir de um encontro real, está aprisionado por um texto, por uma representação ideal, teológica, por um princípio exterior que ordena e esvazia a experiência teatral imediata. A proposta de Artaud é desorganizar os órgãos do corpo do teatro realista e, para isso, como afirma Derrida, propõe-se a assassinar o Deus-Autor. O teatro, liberto da soberania do texto, afirma o que há de imediato, perigoso e arriscado em seu acontecimento: a imanência do ato teatral.

Portanto, no teatro da crueldade, a primazia será da encenação e dos atores. Os espectadores não serão separados, pois estão no centro da cena, enquanto a encenação se dá ao redor. A linguagem teatral deve abandonar o domínio da palavra, do diálogo, da linguagem articulada e da abstração. A linguagem multiplica-se e materializa-se como linguagem do espaço, linguagem

“E foi em Stratford, anos depois, no almoço oficial para celebrar o quarto centenário de Shakespeare, que vi um exemplo claro da diferença entre o que um ritual é e o que poderia ser. Achou-se que o aniversário de Shakespeare exigia uma celebração ritual. O único tipo de comemoração que as pessoas vagamente concebiam relacionava-se à ideia de um banquete: e um banquete hoje significa uma lista de pessoas do *Who's Who* [personalidades], reunidas em torno do príncipe Phillip, comendo salmão defumado e filé. Embaixadores trocavam acenos de cabeça e passavam o ritualístico vinho tinto. Eu batia papo com o representante de Stratford no parlamento. Então alguém fez um discurso formal, ouvimos polidamente – e nos levantamos para fazer um brinde a William Shakespeare. No momento em que os copos tilintaram – não mais que uma fração de segundo – através da consciência de todos os presentes, todos finalmente concentrados numa mesma coisa, passou a noção de que há quatrocentos anos um homem como aquele existira, e era por causa dele que estávamos reunidos. Durante um átimo de segundo o silêncio se tornou mais profundo, havia nele um pingo de significado um instante depois tudo foi varrido e esquecido. Se compreendêssemos mais sobre rituais, a celebração ritual de um indivíduo a quem tanto devemos talvez houvesse sido intencional, não acidental. Talvez a celebração tivesse sido tão poderosa e inesquecível quanto suas peças” (1970:44).

dos objetos, linguagem dos sons: “Essa linguagem só pode ser definida pelas possibilidades da expressão dinâmica e no espaço, em oposição às possibilidades da expressão pela palavra dialogada” (1999:102). A linguagem encarna no próprio corpo do ator, não como uma palavra que representa um pensamento, uma emoção ou um sentido, mas como uma palavra encarnada, que se expressa como um gesto. O que deve prevalecer nessa palavra, mais do que sentidos, são encantações, imagens auditivas. Artaud não abandona a palavra, mas a ela é atribuído um novo sentido, “dar às palavras mais ou menos a mesma importância que têm nos sonhos” (*op.cit.*:107).

Como *médico da cultura*, Artaud pretende fazer do teatro uma função: ativar a sensibilidade em tempos em que predomina um entorpecimento geral. O *teatro da crueldade* será tratado por Artaud como uma *terapia da alma*:

O longo hábito dos espetáculos de distração nos fez esquecer a ideia de um teatro grave que, abalando todas as nossas representações, insufla-nos o magnetismo ardente das imagens e acabe por aqui sobre nós a exemplo de uma terapia da alma cuja passagem não se deverá esquecer (1999:96).

O teatro é o único lugar do mundo e último meio de conjunto que nos resta para alcançar diretamente o organismo e, nos momentos de neurose e baixa sensualidade como este em que estamos mergulhados, para atacar essa baixa sensualidade através dos meios físicos aos quais ela não resistirá (1999:91).

A crueldade relaciona-se diretamente à noção de ato e gesto. Desmontada a soberania do texto, a cena e o jogo imediato entre atores e espectadores ganha autonomia. O ator é, portanto, aquele que age, que se exercita e treina para aprimorar seus reflexos, ativando e dilatando seu potencial de expressão e de sensibilidade por meio do que Artaud denomina “*um atletismo afetivo*” (1999:151).

É preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos. O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a ressalva surpreende de que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo, e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro embora não aja no mesmo plano (*op.cit.*:151).

Se, por um lado, a civilização cria dicotomias aparentemente insuperáveis – como corpo e espírito, sensibilidade e pensamento – as concepções de um *teatro*

da crueldade apontam que “é no palco que se reconstitui a união do pensamento, do gesto, do ato” (1999:91). Corpo físico e corpo afetivo não estão dissociados. Embora não atuem no mesmo plano, os *duplos* não se dissociam. Da mesma forma, as palavras e os gestos não poderiam estar dissociados. Mais uma vez, é evidente a influência de Artaud sobre o pensamento de Brook. O teatrólogo inglês se refere ao *impulso* e à *necessidade de expressão* como sendo anteriores à palavra. Artaud, por sua vez, propõe que a gramática de sua linguagem cruel “parte da NECESSIDADE da palavra mais do que da palavra formada. Mas, encontrando na palavra um beco sem saída, ele volta ao gesto de modo espontâneo” (1999:129).

Em síntese, a crueldade não deve ser compreendida como sistematização do horror, do sangue, do sadismo ou da catarse. Com o uso desse termo, Artaud reivindica “(...) o direito de romper o sentido usual da linguagem (...)” (*op.cit.*:117). A crueldade⁹ seria, antes de mais nada, lucidez, necessidade implacável, apetite de vida, rigor cósmico e uma espécie de consciência aplicada. Para Artaud, “tudo que age é uma crueldade” (1999:95). Como bem observa Sontag em sua leitura de Artaud, o poeta francês se refere a uma consciência imediata e unificada na qual o

(...) espírito absoluto é também absolutamente carnal. (...) Em sua luta contra todas as noções hierárquicas ou meramente dualistas da consciência, Artaud constantemente trata sua mente como se ela fosse uma espécie de corpo (...) (1986:22).

Se o modelo de representação é necessariamente produtor de dicotomias, haveria possibilidades de uma reconciliação no espaço de criação da crueldade:

Para quem se esqueceu do poder comunicativo e do mimetismo mágico do gesto o teatro pode reensiná-lo, porque um gesto traz consigo sua força e porque de qualquer modo há no teatro seres humanos para manifestar a força do gesto feito (1999:91).

⁹ Os pontos de cruzamento entre o pensamento de Friedrich Nietzsche e o pensamento de Antonin Artaud são bem frequentes. Como foi apresentado a partir do ensaio *Abordando Artaud* (1986) de Susan Sontag, a crítica americana apropria-se do termo *médico da cultura*, cunhado por Nietzsche, para refletir sobre a obra de Artaud. Especificamente sobre a questão da crueldade, há um interessante estudo de Camille Dumoulié, *Nietzsche et Artaud – Pour une éthique de la cruauté* (1992), que propõe um diálogo entre Antonin Artaud e Friedrich Nietzsche sob o ponto de vista de um ética da crueldade.

Chegamos, então, ao ponto em que Artaud nos ajudou a entender e a ampliar a definição de *teatro morto* proposta por Brook. A crueldade se impõe aqui contra as amarras que submetem a criação teatral aos ditames psicologizantes do drama que buscam estabelecer um sentido anterior à cena. Perfurando a linguagem, resgatando a força criadora do gesto teatral, Artaud propõe também o fim da separação entre cultura e vida, entendendo por vida “O centro frágil e turbulento onde as formas não alcançam” (1999, p.8). Trata-se então de pensar possibilidades de criação que escapem a essa mortificação do teatro, lançando-se ao risco e ao perigo propostos por Antonin Artaud.

2.6

Propostas para um *Teatro Imediato*

A play is a play, uma peça é um jogo, representar é uma brincadeira.

PETER BROOK, 1970:151

Como linha de fuga de um *teatro morto*, Brook propõe um *teatro imediato*. Vale ressaltar que essa última interpretação atribuída ao teatro afina-se a um sentido mais autobiográfico. A vida e a obra do pensador e artista de teatro Peter Brook estão sobrepostas e marcadamente atravessadas pelo signo da *imediatez* da criação teatral. Mas a que se refere um *teatro imediato*?

Amplificando a discussão para o âmbito cultural, seria possível observar, na comunidade global em formação, uma tendência ao ilimitado e, por consequência, uma certa dispersão nas relações e nos laços entre os sujeitos. Contrapondo-se a essa afirmação, o teatro atuaria na direção de um “*mundo pequeno*” (1970:102). Nesse sentido, Brook afirma que:

O teatro limita a vida. Limita-a em muitos sentidos. É sempre difícil para qualquer pessoa ter um único objetivo na vida – no teatro, entretanto, o objetivo é claro. Desde o primeiro ensaio, o objetivo é sempre visível, não é muito distante e envolve todos. Podemos ver muitos modelos de estruturas sociais em funcionamento. A urgência de uma estreia, com suas exigências inconfundíveis, *provocam aquela colaboração, aquela energia e aquela consideração pelas recíprocas necessidades que os governos jamais conseguem senão em tempo de guerra* (*op.cit.*:102, grifo meu).

A limitação a que se refere Brook remonta à experiência de um viver intenso, viver condensado, viver comunitário de objetivos compartilhados. No seu entrelaçamento com a vida, o *espaço* de criação teatral teria apenas uma função: a afirmação do presente. “É isso que pode torná-lo mais real do que o próprio fluxo normal de consciência. E é também isto que pode torná-lo perturbador” (*op.cit.*:103). Em seu potencial de imediatismo ativado, o teatro é um campo de batalha, um espaço de confrontação viva entre atores e espectadores, e pode criar, nas palavras de Brook, “uma eletricidade perigosa”. (*op.cit.*:103). “A atenção concentrada de um grande número de pessoas cria uma intensidade singular.” (*op.cit.*:104).

O acontecimento vivo e intensivo do teatro cria-se no *espaço* imediato de jogo que une atores e espectadores. Nesse ponto, seria necessário apresentar primeiramente as definições da criação do ator e, em seguida, dos espectadores, para que o *teatro imediato* fosse melhor analisado.

Sobre a criação do ator, Brook observa que ela tem origem em “(...) um movimento interior mínimo e tão leve que é quase completamente invisível” (*op.cit.*:115). Esse movimento sutil da sensibilidade não é privilégio somente do ator. Segundo Brook, ele também se manifestaria no sujeito comum. O caso específico do treinamento do ator seria não só de detectar esse pequeno *tremor* da sensibilidade, mas de aprofundá-lo, pesquisando suas ressonâncias no organismo. Resumidamente, os ensaios consistiriam em produzir um relaxamento tal no ator que esse *estremecimento* percorresse todo o organismo e proporcionasse estados de alteração. Brook se refere ao ato mediúnic que atravessaria a criação do ator, tal como um *ato de posse*. Nesse ponto, valeria destacar outra referência determinante no trabalho de Brook: Jerzy Grotowsky, importante diretor teatral polonês da segunda metade do século XX, que ficou mundialmente conhecido pelas experimentações originais e rigorosas de seu *teatro-laboratório*. No prefácio do celebre livro do artista polonês *Em busca de um teatro pobre*, Brook se refere ao trabalho de Grotowsky da seguinte maneira:

Talvez seja o único teatro de vanguarda cuja pobreza não significa inconveniente, onde falta de dinheiro não é justificativa para meios inadequados que, automaticamente, prejudicam as experiências. No teatro de Grotowsky, como em todos os verdadeiros laboratórios, as experiências são cientificamente válidas porque são observadas em condições essenciais. Em seu teatro existe concentração absoluta por um pequeno grupo, e tempo ilimitado (1987:10).

O ato de posse da criação do ator é um ato de penetrar a si próprio: tomar posse e liberar as camadas estratificadas da subjetividade dos condicionamentos. Tendo como base a leitura de Brook, seria possível considerar que a criação do ator é uma experiência-limite. Ela se daria no espaço fronteiro entre o *eu* e *não-eu*, na criação de aberturas para que o impulso criativo fosse ativado em sua singularidade. O ator penetra em si mesmo para, paradoxalmente, criar saídas em seu próprio eu, de modo a dar posse a outros corpos – composto por devires, intensidades e multiplicidades até então amortecidas pelos aprisionamentos físicos, subjetivos e identitários.

Como afirma Brook, a espontaneidade, longe de ser uma experiência ingênua de liberdade, traz de imediato ao ator a consciência de todo o repertório de clichês que enrijecem sua expressão. A princípio, a expressão espontânea seria marcadamente condicionada e bloqueada por gestos e movimentos estereotipados. Ilustrando essas afirmações, Brook relata uma experiência com exercícios de improvisações, na qual o bloqueio à espontaneidade se operou repetidamente:

Experimentamos, por exemplo, com ator abrindo uma porta e encontrando algo inesperado. Ele tinha de reagir ao inesperado às vezes com um gesto, às vezes com som, às vezes com cor. O ator era estimulado a expressar o primeiro gesto, grito ou borriço de cor que lhe viesse à cabeça. No começo, o que isto mostrava era a bagagem de clichês em posse do ator: a boca aberta para a surpresa, o passo atrás para o horror. De onde vinham essas supostas espontaneidades? Era óbvio que a verdadeira e instantânea reação interior era bloqueada e, como um raio, a memória supria alguma imitação de uma forma já vista. O uso de ‘vernizes’ era ainda mais revelador: o instante de terror diante do ‘branco’ e logo depois o clichê tranquilizador vindo como salvação. *Este ‘Teatro Morto’ vive à espreita dentro de todos nós (op.cit.:119).*

Brook propõe a criação do ator como um ato de eliminação. Trata-se de uma criação infundável que nunca se dá por acabada. O ator

Precisa destruir e abandonar seus resultados precedentes, mesmo que isto que agora está adotando pareça quase a mesma coisa. E esta é única maneira pela qual um papel pode nascer, ao invés de ser construído. O papel que foi ‘construído’ é o mesmo todas as noites – só que lentamente se desgasta. Enquanto que, para o papel nascido ser o mesmo, ele tem sempre que renascer, o que o torna sempre diferente. É evidente que, especialmente, numa longa temporada, o esforço de recriação diária se torna insuportável e inimaginável (*op.cit.:121*).

É importante destacar, do trecho acima, a distinção entre *construir* e fazer *nascer* um personagem. A *construção* seria aquela camada que se conservaria de

um dia ao outro, mas que não garantiria, por si só, o frescor necessário da criação. A *construção* gasta-se. A referência clássica com a qual Brook dialoga é a noção de *construção do personagem* formulada por Constantin Stanislavski – considerado o primeiro teatrólogo moderno a elaborar um método de pesquisa para o ator. Grosso modo, o método de Stanislavski se baseia na construção psicológica do personagem com base na observação dos signos cotidianos. Na segunda metade do século passado, o pensamento de Stanislavski foi apropriado pela *Actor's Studio*, que formou grandes nomes do teatro e do cinema norte-americanos. A crítica feita a essa apropriação é a de que, no decorrer de sua aplicação, houve distorções significativas do método do ator, como a ênfase exagerada ao aspecto psicológico. O pensamento de Stanislavski, além de representar uma grande inovação, serviu perfeitamente ao teatro realista de sua época. No entanto, Brook questiona até que ponto a *mimesis* dos signos cotidianos serviria para a criação de uma pretendida linguagem da invenção. O *papel nascido*, por sua vez, seria aquele que conduziria a expressão do ator aos limites trágicos de um ato de eliminação. A criação do ator é um ato de sacrifício, no qual faz-se necessário um renascimento a cada nova apresentação. Sob esse ponto de vista, o trabalho do ator seria permanentemente uma criação por vir.

Nessa experiência *imediata* da criação teatral, o público tem um lugar preponderante. Como afirma Brook, a singularidade da expressão teatral é que “o último olhar solitário [do próprio artista] ao objeto acabado é impossível.” (*op.cit.*:136). Nesse sentido, o espectador não seria um mero *voyeur*. O espectador seria um participante ativo e comprometido com o jogo da criação teatral. É ele que presencia o *sacrifício* do ator e, “embora cortejado, agredido, distanciado e forçado a reavaliar, acaba por experimentar algo igualmente indivisível.” (*op.cit.*:135). Segundo Brook, o termo *catharsis* não seria a reconhecida purgação emocional, mas sim um apelo ao *homem total*. Seria no *espaço* de confrontação viva, única e imediata entre ator e espectador que, por instantes, algo de indivisível e – acrescento eu – indizível se manifestaria. De tão breve, ao final do espetáculo, o *ato* teatral desfaz-se como se ‘nunca’ tivesse existido: criação efêmera, arte do presente. O que permanece do objeto teatral? Apenas uma impressão, um núcleo intensivo de uma experiência do passado que precisaria ser, a cada nova apresentação, atualizado. Diante da efemeridade do ato teatral, Brook observa:

Não tenho a menor esperança de me lembrar dos significados com exatidão, mas partindo daquele núcleo posso reconstruir uma série de significados. Então o teatro terá atingido o seu propósito: algumas horas bastarão para corrigir minha maneira de pensar para o resto da vida. Isto é quase – mas não totalmente – impossível de se conseguir (*op.cit.*:145).

2.7

O Problema da Repetição na *Re-Representação* Teatral

A tensão entre representação e criação, referida inúmeras vezes no decorrer desse capítulo, tem seu combate intensificado no *espaço* teatral, pois, dentre as demais expressões artísticas, talvez seja aquela na qual um problema emerge de modo tão significativo para criação: o problema da *repetição*. E toda discussão acerca de *teatro morto* e *teatro imediato*, entre representação e criação seria a possibilidade de formular saídas para o círculo vicioso imposto pela repetição e, conseqüentemente, para o esgotamento da vitalidade criativa. Nas palavras de Brook:

Repetição é o que leva a tudo que é sem sentido na tradição: a longa temporada capaz de destruir ânimos, os ensaios de substitutos, enfim, tudo que os atores sensíveis detestam. A repetição nega o que é vivo. É como se numa só palavra vissemos a contradição essencial da forma teatral. (...) Nessa repetição se encontram os germes da decadência (*op.cit.*:148).

No decorrer desse capítulo, o termo *representação* veio sendo utilizado em um sentido filosófico que se relacionaria aos enunciados propostos no campo da estética e da linguagem, e que, de certo modo, se contrapõe ao que vem sendo definido aqui como *criação*. Seria necessário destacar esse ponto, já que a saída apresentada por Brook para o problema da repetição parte justamente da utilização desse mesmo termo – *representação* – em uma nova acepção. Portanto, em Brook, representação “não é uma imitação ou descrição de um acontecimento passado” (*op.cit.*:148). Trata-se de uma re-representação, isto é, “quando algo do passado é mostrado de novo – algo que já foi e que agora é. (...) [A representação] toma a ação de ontem e a faz reviver novamente em todos os seus aspectos – inclusive no seu imediatismo” (*op.cit.*:148). A representação refere-se a um *tornar-se presente*. Segundo Brook, “Podemos ver como isto renova aquela vida

que a repetição nega, e se aplica tanto ao ensaio quanto ao espetáculo.” (*op.cit.*:148). Brook conclui que

A pesquisa do exato significado desta afirmação é extremamente fecunda. Obriga-nos a ver o que significa verdadeiramente a ação viva, o que constitui um gesto real no imediato presente, que formas assume o falso, o que está parcialmente vivo, o que é completamente artificial – até que lentamente podemos começar a definir os fatores autênticos que tornam o ato de representação tão difícil. E quanto mais estudamos a questão, melhor vemos que para uma repetição evoluir até uma representação, é necessário algo mais. O tornar presente não acontecerá por si, a ajuda é indispensável (*op.cit.*:149).

Como inscrever a diferença na repetição recriando a representação em suas origens? Como criar *espaços de jogo* frente à tendência ‘natural’ do signo a desgastadamente se repetir? Aqui as reflexões de Brook e os questionamentos apresentados por Jacques Derrida no capítulo *O teatro da crueldade e o fechamento de representação*, que compõe o livro *A escritura e a diferença*, merecem ser aproximados.

2.8

Repetição e *Espaços de Jogo*

Para Derrida, o projeto estético de Artaud confronta-se diretamente com os limites da representação: “O teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de *irrepresentável*. A vida é a origem não representável da representação” (2005:152). Como bem observa Derrida, porém, a vida à qual Artaud se refere não é aquela da existência individual, muito pelo contrário, mas uma “espécie de vida liberada, que varre a individualidade humana e na qual o homem não passa de um reflexo” (*op.cit.*:152). Para Artaud, a criação teatral seria a expressão privilegiada para destruição da representação, do conceito *imitativo* de arte. E, como bem coloca Derrida, para além da arte, a representação é uma estrutura que se imprime em toda cultura ocidental, nos âmbitos religioso, político e filosófico (*op.cit.*:153).

Mas, voltando ao problema da repetição, seria possível observar que tanto o *teatro da crueldade* quanto o *teatro imediato* não virão a repetir um presente, mas sim testemunhar um *sacrifício* da repetição, para que uma diferença seja inscrita no momento imediato de sua apresentação. Como é possível notar tanto

em Brook quanto em Artaud, a primazia é do momento presente da criação. Como propõe Derrida, no entanto, Artaud radicaliza ainda mais suas prerrogativas ao afirmar que o *teatro da crueldade* “nem mesmo nos oferecerá a apresentação de um presente, se presente significa o que se ergue diante de mim”. A proposta de Artaud é fundar, no presente, uma origem. Só assim seria possível reconectar as experiências do criar e do viver. Segundo Derrida, o *teatro da crueldade* pretenderia fazer da representação uma *representação originária*. Por isso, o *teatro da crueldade* ainda não começou a existir, estará sempre por vir, estará sempre por nascer. Como se pode notar, nessa discussão sobre a origem, há uma nova ideia de *espaço* em jogo, que Derrida descreve da seguinte maneira:

Fechamento da representação clássica mas reconstituição de um espaço fechado da representação originária, da arqui-manifestação da força ou da vida. Espaço fechado, isto é, espaço produzido dentro de si e não mais organizado a partir de outro lugar ausente, de uma ilocalidade, de um alibi ou de uma utopia invisível. Fim da representação, mas representação originária que nenhuma palavra dominante, nenhum projeto de domínio terá investido e previamente pisado. Representação visível, é certo, contra a palavra que rouba à visão – e Artaud gosta das imagens produtoras sem as quais não haveria teatro (*theaomai*) – mas cuja visibilidade não é uma espetáculo montado pela palavra do senhor. Representação como autoapresentação do visível e mesmo do sensível puros (*op.cit.*:158).

Como ressalta Derrida, o *teatro da crueldade* mantém-se muito próximo de um limite, daí sua radicalidade. Sua tentativa de fundar na cena uma origem o coloca muito próximo do limite entre o possível e o impossível – no limite entre a criação e a própria destruição da cena teatral. Como seria possível fundar um teatro totalmente liberto da representação – um teatro puro? Uma presença pura que se afirmaria por si mesma sem nenhuma repetição. Como foi dito, nesse grau de radicalidade, as propostas de um *teatro da crueldade* tangenciam a própria destruição da cena e do teatro.

Aqui se manifesta o problema que a repetição instaura para a criação teatral: como observa Derrida, para ser presença em si, a presença tem de iniciar-se repetindo-se (*op.cit.*:174). Todo signo apresentado traria consigo uma repetição, tudo aquilo que começa, começaria sempre por repetir-se. Dessa forma, não haveria modos então de fugir radicalmente da repetição? Essas questões não podem ser facilmente solucionadas.

As saídas enunciadas por Derrida para o problema da origem e da repetição passam pela afirmação de que Artaud pretenderia, com seu *teatro da crueldade*, pensar o presente do teatro como abertura da história. O *teatro da crueldade* deve ser pensado como ato de transgressão e de ruptura originários, que pretende repetir-se indefinidamente. É o assassinato do Deus-Autor que não nunca teria fim. Em suma: trata-se da *repetição* de um ato de ruptura originário com a própria noção de *repetição*, com a própria noção de *representação*. A representação, portanto, não tem fim. Se, nas palavras de Derrida, o teatro da crueldade quer se tornar uma *representação original*, seria possível afirmar que o que está em jogo aqui é o paradoxo de uma *repetição* original. “O teatro como repetição daquilo que não se repete, o teatro como repetição originária da diferença no conflito de forças.” (*op.cit.*:176)

De Brook à leitura de Artaud por Derrida, tal seria o problema que a repetição instauraria para o teatro e, de maneira mais ampla, para a própria noção de criar e viver. Um problema que não tem fim. “Porque ela sempre já começou, a representação não tem portanto fim.” (*op.cit.*:176) Mas seria justamente a partir da *repetição* desse problema-limite que Derrida localizaria um *espaço de jogo*. Pensar o limite entre o fechamento e a inesgotável repetição da diferença é pensar o movimento do mundo como jogo, é pensar a continuidade entre viver e criar. Nas palavras de Derrida:

Este jogo da vida é artista. Pensar o fechamento da representação é portanto pensar o poder cruel da morte e do jogo que permite à presença nascer para si, de usufruir de si pela representação em que ela se furta na sua diferença. Pensar o fechamento da representação é pensar o trágico: não como representação do destino mas como destino da representação. Eis por que no seu fechamento é *fatal* que a representação continue (2005:176).

Em conclusão, seria possível afirmar que a tensão entre representação e criação, ou entre repetição e representação originária, não precisaria e nem deveria ser apaziguada. Essa tensão seria produtora de um *espaço de jogo*. Aqui seria ainda possível traçar aproximações desta discussão com as ideias de Winnicott acerca da criação. Como foi apresentado no primeiro capítulo, uma contribuição original à experiência na cultura só poderia afirmar-se sobre uma base de tradição. A criação apresentada por Winnicott também se efetivaria a partir da tensão paradoxal entre ruptura e continuidade:

(...) em *nenhum campo cultural é possível ser original, exceto numa base de tradição*. Inversamente, aqueles que nos oferecem uma contribuição cultural jamais se repetem, exceto como citação deliberada, sendo o plágio o pecado imperdoável do campo cultural (WINNICOTT, [1967]1975:138, grifo meu).

Retornando à questão de Brook e Artaud, tanto o *teatro da crueldade* quanto o *teatro imediato* podem ser consideradas expressões que forçam saídas e criam brechas para os enquadres da repetição. Afirmam-se no presente, no trânsito e nos *espaços de jogo*. Entretanto, o vazio criado por essa abertura para o presente não é, parafraseando Artaud, “o símbolo de um vazio ausente” (2000 [1948]:330). Essa mínima fissura em que se inscreve a diferença, esses pequenos *espaços de jogo* que a experiência imediata do presente nos precipita é “a afirmação de uma terrível e aliás inelutável necessidade” (*op.cit.*:330) – uma afirmação sempre por vir. Sobre as relações entre o vazio e o *teatro da crueldade*, Derrida afirma que

O vazio, o lugar vazio e pronto para esse teatral ainda não “começou a existir”, mede portanto apenas a distância estranha que nos separa da necessidade inelutável, da obra *presente* (ou melhor atual, *ativa*) da afirmação. É na abertura única desta distância que o palco da crueldade ergue para nós o seu enigma. E é por ela que nos meteremos aqui (2005:151).

As implicações de um *teatro imediato* de Brook com um *teatro da crueldade* de Artaud parecem ser evidentes – ainda que no caso de Artaud, como já foi dito, suas concepções sobre o teatro sejam de uma radicalidade indiscutível. Como conclusão, seria necessário destacar que essa afirmação do presente recoloca o *espaço* de criação teatral em tensão direta com a vida, como uma zona de instabilidade e de risco que “as formas não alcançam” (ARTAUD,1999:8) – um *espaço-em-movimento*. Como foi dito, se existe uma única função para o *teatro imediato* no seu relacionamento com a vida, trata-se da afirmação do presente. Nas palavras de Artaud, seu *teatro da crueldade* teria como função

manifestar e ancorar de modo inesquecível em nós a ideia de um conflito eterno e de um espasmo em que a vida é cortada a cada minuto, em que tudo na criação se levanta e se exerce contra nosso estado de seres constituídos (*op.cit.*:105).

A defesa de um *teatro da crueldade*, assim como de uma *teatro imediato*, remonta a fazer valer, na criação e na vida, “os direitos da imaginação” (*op.cit.*:105), um “meio de ilusão verdadeira” (*op.cit.*:104). Direitos esses que emancipam a imaginação e a ilusão *verdadeira* em relação aos signos dominantes das convenções de realidade; os sonhos considerados de fato como sonhos “e não como decalque da realidade” (*op.cit.*:97). As imagens e os jogos da criação seriam permanentemente constituídos a partir de gestos únicos e imediatos que tangeriam diretamente o próprio real. Para Artaud, “o problema é fazer o espaço falar, alimentá-lo, mobiliá-lo; como minas introduzidas numa muralha de rochas planas que de repente fizessem nascer gêiseres e ramos de flores” (1999:113).

Até que ponto essa afirmação do presente operada na criação imediata do teatro pode ser relacionada como o conceito de transicionalidade de Winnicott? Essa nova concepção de ilusão, ponto de cruzamento entre o criar e o viver, será revisitada no próximo capítulo, tendo agora como base toda a discussão sobre os problemas da representação na criação teatral.

3

A Potência da Ilusão: Interloquções entre Teatro e Subjetividade

A arte, para antecipá-lo, pois ainda tornarei mais demoradamente ao assunto – a arte, na qual precisamente a mentira se santifica, a vontade de ilusão tem a boa consciência a seu favor, opõe-se bem mais radicalmente do que a ciência ao ideal acético (...)

F.W. NIETZSCHE, 2008:141.

Antes de entrar nos objetivos deste último capítulo, penso ser necessário retrazar o trajeto do estudo feito até agora. No primeiro capítulo, concentrei-me verticalmente em Winnicott para apresentar de que modo a criação e o impulso criativo são experiências determinantes para sua concepção de subjetividade. Do ponto de vista da transicionalidade, a constituição de um *espaço* de ilusão criaria as bases para o que Winnicott formula como *viver criativo*. A ilusão se situaria como ponto de cruzamento entre as experiências de criar e de viver. Se, no primeiro capítulo, a abordagem sobre os termos relacionados à criação privilegiou apenas suas implicações com a questão da subjetividade, no segundo capítulo, foi proposto um deslocamento. A criação e seus agenciamentos foram discutidos no território da arte. O teatro foi escolhido como referência central por se tratar de uma expressão artística que favorece as tensões entre o que foi nomeado aqui de criação e representação. Tendo como base para a discussão a interlocação entre artistas e pensadores, como Peter Brook e Antonin Artaud, foi formulada primeiramente uma crítica à representação na arte e na cultura. Em seguida, foram propostas saídas e aberturas para a criação teatral diante da tendência a uma repetição viciosa dentro dos domínios da representação.

Finalmente, este último capítulo tem como objetivo unir as duas abordagens – do primeiro e do segundo capítulos – de modo a refletir sobre alguns temas que interessam à criação, tanto em seu âmbito estético quanto em seu âmbito ético, no campo da subjetivação. O ponto de convergência e objeto de reflexão, neste capítulo, centraliza-se sobre a questão da ilusão. Penso que o conceito de transicionalidade transposto ao debate teatral contemporâneo

possibilita reposicionar a questão da ilusão sob uma ótica singular. Por outro lado, as críticas e as estratégias traçadas pela criação teatral contemporânea diante do problema da representação, transpostas ao campo da subjetividade, pode vir a propor interessantes reflexões. Portanto, nas interlocuções deste capítulo, busco satisfazer dois vetores ao mesmo tempo – aquele que nos conduz ao território artístico e aquele que nos conduz ao território das subjetividades.

Para introduzir a questão da ilusão, proponho destacar alguns pontos da leitura que Roberto Machado (2002) faz de Nietzsche, em que são propostas reflexões acerca das relações entre arte e ilusão, em contraposição à vontade de verdade do discurso científico. Com relação à história do pensamento ocidental, é possível afirmar que a questão da ilusão, quando não foi abertamente ignorada ou desprezada como objeto de estudo, foi tratada a partir de uma concepção reativa, sendo associada frequentemente ao erro, ao engano ou à alienação. Um dos pensadores mais significativos a recolocar o tratamento da ilusão em plena positividade foi Friedrich Nietzsche.

Em seguida, verticalizando os objetivos deste capítulo, partirei para uma reflexão sobre o elemento intrínseco e ativador da ilusão: o jogo. Tentarei apresentar alguns pontos destacados por Johan Huizinga, em sua célebre obra *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura* (2008), propondo um diálogo com a noção de *brincar* em Winnicott e suas implicações para a formulação de uma *experiência cultural*. Em seguida, retomarei o livro *O Teatro e seu Espaço* (1970), a partir de uma interlocução entre o esquema proposto por Peter Brook com relação à criação teatral e o esquema concebido por Winnicott em sua noção de *brincar*. Adiante, tendo como base o livro *Teatro Pós-dramático* (2007) de Hans-Thies Lehmann, proponho uma discussão acerca do problema que o *ilusionismo* evoca para a criação teatral contemporânea, em uma interlocução também direta com o conceito de *transicionalidade* em Winnicott. Por fim, proponho retomar a noção de *crueldade* em Artaud, em um diálogo com a noção de *brincar* de Winnicott, sob o ponto de vista do *ato criativo*.

Esse é um trajeto que orientará o encaminhamento deste último capítulo.

3.1

Nietzsche e a Vontade de Ilusão

Sem o objetivo de me aprofundar nessa questão, gostaria apenas tocar em alguns pontos dos comentários propostos por Roberto Machado, a partir de sua leitura a respeito de Friedrich Nietzsche, no livro *Nietzsche e a Verdade* (2002). Tendo como base essa apresentação, será possível – ainda que superficialmente – situar a questão da *ilusão* dentro de certos aspectos da formação do pensamento ocidental.

Em Nietzsche, a questão da ilusão é associada à arte e à afirmação da vida. Para o filósofo, a ilusão foi tradicionalmente desqualificada em detrimento de uma *vontade de verdade*, característica tanto do conhecimento científico quanto da moral religiosa. Segundo Nietzsche, apesar do pensamento científico ter sido fundado como uma crítica ao pensamento dogmático, ambos os domínios permaneceram sob o regime da moral – uma moral que hierarquiza valores e cria oposições. Nesse sentido, termos como *ilusão* ou *aparência* são frequentemente depreciados e relacionados ao erro e ao engano, em favor das pretensões totalizantes da verdade – tanto aquela do conhecimento científico quanto aquela do domínio transcendental de Deus.

Segundo Machado, Nietzsche concebe uma perspectiva extramoral como crítica ao instinto de conhecimento e de verdade. Há, em Nietzsche, uma inversão de valores de modo a salientar

(...) que o conhecimento verdadeiro tem o mesmo valor que a mentira, a falsidade, a ilusão e aparência. Desde o início de sua reflexão, Nietzsche luta contra a oposição metafísica de valores, afirmando a positividade do aspecto que foi subestimado: a ilusão é a essência que o homem se criou (MACHADO, 2002:39).

Portanto, diante dos impasses morais da metafísica, a saída proposta por Nietzsche se dá através da arte. Em relação à arte, Machado observa que termos como *aparência* e *ilusão* situam-se do lado da vida, já que esta não deprecia seus véus e as múltiplas camadas de experiência. Como afirma Machado:

A perspectiva extramoral critica o desejo de verdade como sendo esquecimento de que o homem é um artista, um criador, um criador de aparência, situando o antagonismo entre arte e ciência no próprio campo da ilusão. No fundo, dois

tipos de ilusão: a ilusão socrática, ilusão metafísica, que considera a verdade superior à aparência; e a ilusão artística que consciente do valor da ilusão, que sabe que tudo é ilusão, *figuração, transfiguração*, criação. Utilizando o procedimento de inversão tão caro a Nietzsche, poder-se-ia dizer que enquanto a *mentira* da ciência seria querer encontrar a verdade do mundo como outra coisa que não a aparência, a “verdade” da arte é acreditar na imagem como imagem, na aparência como aparência. (...) a superioridade da arte sobre a ciência é não opor verdade a ilusão, é afirmar integralmente a vida (*op.cit.*: 40).

Dessa passagem, gostaria de destacar dois pontos de relevância para este estudo: o primeiro, sobre o relacionamento entre arte e ilusão. A arte constitui-se pelo primado da aparência e, por isso, afirma Nietzsche (2008), é nela que a mentira se santifica. Se, no conhecimento científico, a questão da ilusão coloca-se como um desvio ou mesmo um erro diante de sua vontade de verdade, na arte, a potência da ilusão é sua matéria-prima. Na arte, o problema da ilusão está plenamente aberto; sabe-se, de antemão, que seu artifício artístico não tem pretensões absolutas – como é o caso da verdade no conhecimento. Sem pretensões de verdades, a arte está consciente de que um de seus elementos fundantes é a ilusão.

Outro ponto é o seguinte: a ilusão que este estudo pretende abordar não é aquela que se constitui como uma mera oposição à realidade. Como foi apresentado em Winnicott, o conceito de transicionalidade formula-se como uma saída para as dicotomias e os binarismos tradicionais. Ilusão e realidade são planos que propõem modos distintos de se experimentar e de perceber o mundo e a subjetividade. No primeiro, o predomínio é da mutação, do devir e da singularidade e, no segundo, o predomínio é da permanência, do instituído e da generalidade. Propor que a ilusão se constitui como uma mera oposição à realidade seria, mais uma vez, restringir sua autonomia e sua afirmação criativa.

3.2

Jogo e Ilusão: nas Fronteiras da Representação

Tendo feito essa breve introdução – na qual a questão da ilusão foi situada dentro de certos aspectos da formação do pensamento ocidental – será possível propor uma interlocução entre a ilusão – assim como seu elemento constitutivo, o *jogo* – e o problema de representação, tal como foi levantado no segundo capítulo.

Em sua reflexão sobre a história e o jogo, no livro *Infância e História* (2005), Giorgio Agamben atenta para a restituição do sentido etimológico do termo *ilusão*. Como afirma Agamben, a expressão latina *in ludere* refere-se à “própria apropriação e transformação em jogo” (2005:86). Dessa forma, a ilusão que interessa a este estudo refere-se ao potencial de colocar-se em *jogo*¹⁰, ou, parafraseando Winnicott, colocar-se *em trânsito*. A ilusão a que este estudo se refere trata da apropriação dos objetos que nos cercam na realidade, em uma modalidade distinta de experiência, de uso e de percepção, com características e critérios próprios.

Retomando Winnicott, o psicanalista inglês propõe uma distinção entre *uso criativo* e *relação de objeto*. Este último refere-se apenas a uma atitude *projetiva* do sujeito em relação ao objeto, mantendo-o sob o domínio de seu campo de controle e de ‘onipotência’. Seria possível acrescentar que, na *relação de objeto*, a experiência lúdica estaria *presa* sob o domínio das representações subjetivas.

Por outro lado, a ilusão – e, conseqüentemente, o ato de *jogar* – que este estudo pretende abordar situa-se com mais proximidade no que Winnicott se refere como *uso criativo* de um objeto. Winnicott ressalta que, apenas nesse caso, uma experiência de *transicionalidade* se ativaria. Desse modo, a atividade lúdica possui autonomia em relação aos domínios projetivos do sujeito. Ao se situar fora do seu campo de controle, o que está em jogo é um estado de risco incontornável, no qual o sujeito não pode prever nem controlar o movimento e os acontecimentos para os quais é deslocado.

Traçando uma interlocução com a questão da representação, discutida no segundo capítulo, gostaria de propor que a ilusão que interessa a esse estudo se situa nas margens, nas fronteiras do domínio da representação. Ou seja, trata-se de uma experiência que se localiza entre aquilo que é possível identificar, significar e propor relações de semelhanças e aquilo que é desconhecido, incapturável e não passível de significação. Por estar nos limites críticos da representação, a ilusão – e seu elemento constitutivo, o jogo – formula-se como experiência fronteira entre os reconhecimentos da identidade e os mistérios inomináveis da alteridade. Essa é uma tensão que não se pode desconsiderar.

¹⁰ *Brincar* e *jogar*, que derivam do inglês *to play*, são termos com significados próximos. Neste estudo, pretendo abordá-los com base nessa relação de semelhança.

Com relação ao que vem sendo tratado aqui como as *fronteiras da representação*, é importante ressaltar o seguinte: como foi referido algumas vezes nesse estudo, as atividades lúdicas não são meras reproduções ou imitações dos signos dominantes da realidade. Muito pelo contrário, as atividades lúdicas – de criação, de ilusão, de jogo – constituem-se como experiências de relativa autonomia frente às convenções dominantes de realidade. Não há primazia da ‘realidade’ sobre a ilusão. Como afirma Johan Huizinga, autor que apresentarei logo a seguir: “Todo jogo tem suas regras. São estas que determinam aquilo que ‘vale’ dentro do mundo temporário por ele circunscrito” (2008:14). Com isso, é possível considerar que o jogo se formula com base em certas configurações e critérios imanentes à sua própria constituição e, desta forma, possui relativa autonomia em relação aos critérios dominantes daquilo que é nomeado como *realidade*. O termo *realidade* sugere uma estrutura totalizada, com signos definidos e definitivos, sem escapes para transformação. Por sua vez, como foi apresentado, o termo *transicionalidade* sugere plasticidade e mobilidade próprias daquilo que está por vir, daquilo ainda não se instituiu.

No terreno da subjetividade, a questão das *fronteiras da representação* manifesta-se com significativa pertinência na contemporaneidade. Muito se discute atualmente sobre a derrocada de conceitos e de valores que sustentavam uma representação normativa da subjetividade. Não são poucos os críticos a identificarem, no desamparo contemporâneo, uma das causas do mal-estar da atualidade. Pergunto-me apenas se, apesar de tantas críticas, não seria possível destacar aspectos positivos e afirmativos dessa tão problematizada subjetividade contemporânea. Pergunto-me se essa relativização dos valores morais, aliada à relativização da representação normativa do sujeito, não apontaria também para a emergência de valores e de experiências singulares e plasticamente mais criativas. Em suma, o ponto de crise das representações sólidas da modernidade – o Estado, a Família, Deus, a Identidade, o Sujeito, a Razão, a Civilização etc. – não seria também o ponto de abertura para se repensar as relações entre subjetividade e singularidade?

Com base nessa interrogação, será possível discutir, logo abaixo, a questão do *jogo* sob o ponto de vista da condução a uma *experiência cultural*.

3.3

Jogo E Experiência

Uma reflexão sobre o potencial da atividade lúdica não poderia deixar de fazer referência ao historiador holandês Johan Huizinga. É possível afirmar que seu livro *Homo Ludens* é um dos estudos pioneiros a redimensionar o valor e o lugar do *jogo* na construção da ideia da civilização. A interpretação rigorosa de Huizinga propõe uma abordagem cultural e histórica do sentido do *jogo* em seus relacionamentos com a lei, a ciência, a estética, a poesia, a guerra e a filosofia. Tenho como objetivo pontuar algumas características levantadas pelo historiador holandês acerca do jogo e propor interlocuções a partir daí.

Huizinga inicia seu texto com a seguinte afirmação:

O jogo é fato mais antigo que a cultura, pois esta, mesmo em suas definições menos rigorosas pressupõe sempre a sociedade humana.; mas, os animais não esperaram que os homens os iniciassem na atividade lúdica. É-nos possível afirmar com segurança que a civilização humana não acrescentou característica essencial alguma à ideia geral do jogo.(...) Desde já encontramos aqui um aspecto muito importante: mesmo em suas formas mais simples, ao nível animal , o jogo é mais do que um fenômeno fisiológico ou um reflexo psicológico. Ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica. É uma função *significante* (...) (2008:3).

Huizinga observa que, entre os jogos praticados pelos animais e os jogos praticados pelos seres humanos, pouco foi acrescentado à atividade lúdica. É certo que os jogos humanos se caracterizam por complexidade e sofisticação incomparáveis. Entretanto, é possível notar uma ideia geral de jogo, que se sustentaria entre as atividades animal e humana. Com relação a isso, Fernando Matos Oliveira (2003) comenta, em capítulo dedicado à leitura do historiador holandês, que existiriam três razões complementares para se considerar esta afirmação de Huizinga:

a) os bichos respeitam a regra que determina o mimetismo inconsequente da dentada, b) gozam de um intenso prazer, c) e movem-se por uma vontade que ultrapassa o puro instinto de conservação (2003:125).

Huizinga destaca a intensidade, a fascinação, a excitabilidade e o excesso como qualidades inerentes ao jogo. Vale observar que seria pouco produtivo

pensar tais qualidades, relacionadas ao esforço e ao dispêndio de energia, com base em uma abordagem meramente funcionalista ou mecanicista. Pois, de fato, qual a funcionalidade do jogo se sua ativação levaria o sujeito inevitavelmente ao dispêndio de energia? Sobre essa discussão, gostaria de destacar apenas o seguinte aspecto: a noção de jogo aqui considerada ultrapassa o instinto de conservação. Com isso, seria possível propor que, em contraposição a uma abordagem mecanicista ou funcionalista do indivíduo e da cultura, há uma certa qualidade *desfuncionalizante* no jogo. Esclarecendo esse comentário, Huizinga afirma que

Seja como for, para o indivíduo adulto e responsável o jogo é uma função que facilmente poderia ser dispensada, é algo supérfluo. Só se torna uma necessidade urgente na medida em que o prazer por ele provocado o transforma numa necessidade. É possível, em qualquer momento, adiar ou suspender o jogo. Jamais é imposto pela necessidade física ou pelo dever moral e nunca constitui uma tarefa, sendo sempre praticado nas “horas de ócio”. Liga-se a noções de obrigação e dever apenas quando constitui uma função cultural reconhecida, como no culto e no ritual (2008:10).

O conceito de jogo aqui descrito está diretamente relacionado ao prazer, sendo uma atividade praticada nas “horas de ócio”. Outro aspecto relevante diz respeito à relação entre o jogo e o ritual, quando, segundo Huizinga, as noções de obrigação e de dever se colocam de maneira determinante.

O historiador holandês destaca como a “primeira das características fundamentais do jogo: o fato de ser livre, de ser ele próprio liberdade” (*op.cit.*:11). Outra característica fundamental é que o jogo propiciaria uma experiência de evasão da chamada ‘vida real’, sendo, portanto, “uma esfera temporária de atividade com orientação própria” (*op.cit.*). Com isso, é possível afirmar que um dos termos determinantes para a atividade lúdica é a temporalidade. Como afirma Huizinga, no jogo, cria-se um espaço-tempo distinto daquele que é percebido na duração da vida cotidiana. É ativada, nas relações de jogo, um campo autônomo de espaço-tempo com duração limitada, que se distingue da linearidade característica do espaço-tempo cotidiano. Para ser mais preciso: segundo Huizinga, o jogo apresenta-se como um *intervalo* em nossa atividade cotidiana. O historiador holandês ainda propõe uma interessante relação entre as configurações autônomas de *espaço-tempo* no jogo e as noções de tradição, transmissibilidade e repetição:

O jogo inicia-se e, em determinado momento, ‘acabou’. Joga-se até que se chegue a um certo fim. Enquanto está decorrendo tudo é movimento, mudança, alternância, sucessão, associação e separação. E há, diretamente ligada à sua limitação no tempo, uma outra característica interessante do jogo, a de se fixar imediatamente como fenômeno cultural. Mesmo depois de o jogo ter chegado ao fim, ele permanece como uma criação nova do espírito, um tesouro a ser conservado na memória. É transmitido, torna-se tradição. Pode ser repetido a qualquer momento, quer seja ‘jogo infantil’ ou jogo de xadrez, ou em períodos determinados, como um mistério. *Um das qualidades fundamentais reside nesta capacidade de repetição, que não se aplica apenas ao jogo em geral, mas também à sua estrutura interna*. Em quase todas as formas mais elevadas de jogo, os elementos de repetição e de alternância (como no *refrain*) constituem como que o fio e a tessitura do objeto (*op.cit.*:12, grifo meu)

Tendo apresentado essas características gerais do jogo, é possível traçar interlocuções e extrair daí questões pertinentes para este estudo. O aspecto preponderante que gostaria de ressaltar aqui é a relação entre *jogo e experiência*.

Retomando Winnicott, o brincar ocupa função privilegiada e assume, muitas vezes, uma radicalidade semelhante às considerações sobre o jogo de Huizinga. Por exemplo, na afirmação de que os elementos básicos do jogo pouco se transformaram entre a atividade animal e humana, o historiador holandês tenderia a conferir um *status* universal aos elementos básicos da atividade lúdica.

Winnicott, por sua vez, apropria-se do brincar em uma abordagem renovada em relação à tradição psicanalítica. Se, anteriormente, a atividade lúdica estava reduzida a uma instrumentalização que permitiria ao psicanalista um maior acesso às experiências infantis, em Winnicott, há um alargamento e uma sofisticação do conceito de brincar. Tal como Huizinga, em Winnicott, é possível observar uma tendência a conferir, aos fenômenos de transicionalidade, um *status* universal. Ele afirma:

Posso agora renunciar o que estou tentando transmitir. Desejo afastar a atenção da sequência psicanálise, psicoterapia, material da brincadeira, brincar, e propor tudo isso novamente, ao inverso. Em outros termos, *é a brincadeira que é universal e que é própria da saúde: o brincar facilita o crescimento e, portanto, a saúde; o brincar conduz aos relacionamentos grupais; o brincar pode ser uma forma de comunicação na psicoterapia; finalmente, a psicanálise foi desenvolvida como forma altamente especializada do brincar, a serviço da comunicação consigo mesmo e com os outros. O natural é o brincar, e o fenômeno altamente aperfeiçoado do século XX é a psicanálise* (1975:63).

Também é possível notar, em Winnicott, que o brincar se dá em um espaço-tempo próprio, e que “talvez seja apenas no brincar que a criança ou o

adulto fruem sua liberdade de criação” (1975:79). Se, em Huizinga, o jogo se manifesta em um intervalo que suspende a linearidade cotidiana, em Winnicott, o brincar se situa em um *espaço potencial* entre o bebê e mãe, que, em sua ampliação na vida adulta, conduz a uma *experiência cultural*.

Gostaria de ressaltar o seguinte aspecto: tanto em Huizinga quanto em Winnicott, as atividades lúdicas são consideradas como meios para condução de um modo de *experiência*. O jogo, em Huizinga, ao se fixar como fenômeno cultural, pode ser transmitido e fazer parte de uma tradição. O historiador holandês propõe que uma das qualidades fundamentais do jogo é sua capacidade de repetição – e, nesse aspecto, residiria seu potencial de transmissibilidade.

Nesse ponto, proponho questões relevantes à linha das reflexões apresentadas por esse estudo até agora: como manter o frescor originário da atividade lúdica tendo em vista a tendência à repetição em uma tradição? Desdobrando essa pergunta e reportando-a à discussão do final do segundo capítulo, a partir da leitura de Artaud por Derrida: como pensar as tensões entre representação e criação, bem como, paralelamente, entre tradição e originalidade?

Como já foi dito, Winnicott concebe a *experiência cultural* na vida adulta como uma ampliação do brincar na infância. Winnicott ainda propõe um interessante paradoxo, afirmando que em “em nenhum campo cultural é possível ser original, exceto numa base de tradição” ([1967]1975:138). Ao mesmo tempo, o psicanalista inglês também coloca o plágio como o “pecado” imperdoável no campo cultural.

Retomando as perguntas levantadas acima, proponho que um dos desafios que se apresentam para atualidade talvez seja o de retomar a questão da *experiência* sob novas percepções. Considerando a ilusão como ponto de encontro entre vida e criação, e partindo da ideia de que as atividades lúdicas relacionam-se com a propagação de certa modalidade de *experiência* comum, quais saídas poderiam estar aí dispostas?

Winnicott propõe a saída pelo paradoxo. Nesse sentido, é apresentada uma noção de *experiência* que não se basearia apenas na repetição viciosa ou na transmissão inalterada dos saberes de uma geração a outra (como foi dito acima, o psicanalista afirma que o plágio é o ‘pecado’ imperdoável no campo cultural). A noção de *experiência* aqui evocada propõe que, de modo paradoxal, toda continuidade e toda conservação trariam consigo um olhar para a ruptura e a

originalidade. Inversamente, toda ruptura e toda originalidade trariam consigo, de modo paradoxal, uma olhar para a continuidade e a conservação. Esses são pontos que considero vitais para uma reflexão que pretenda relacionar *criação* e *experiência* no âmbito das artes e da subjetividade.

3.4

A Play is a Play: Interloquções entre Winnicott e Brook

Neste ponto, apresentarei uma interlocação entre o esquema concebido por Winnicott em relação ao brincar e o esquema proposto por Peter Brook com relação à criação teatral no livro *O Teatro e seu Espaço*.

Retomando a questão da transicionalidade, segundo Winnicott, a experiência do brincar se dá em uma *zona intermediária*. A transicionalidade se manifesta a partir das tensões entre o *dentro* e o *fora*. Winnicott afirma:

(...) *o brincar tem um lugar* e um tempo. Não é dentro, em nenhum emprego da palavra (e infelizmente é verdade que a palavra *dentro* possui muitos e variados usos no estudo psicanalítico). Tampouco é fora, o que equivale a dizer que não constitui parte do mundo repudiado, do não-eu, aquilo que o indivíduo decidiu identificar (com dificuldade e até mesmo sofrimento) como verdadeiramente externo, fora do controle mágico. Para controlar o que está fora, há que fazer coisas, não simplesmente pensar ou desejar, e fazer coisas toma tempo. Brincar é fazer (1975:62).

Como foi apresentado no primeiro capítulo, para Winnicott, a ilusão se daria em dois tempos: 1) nos estados primários de maturação do bebê, em que, inicialmente, se formula um *objeto subjetivo*, que permanece sob o domínio de seu controle ‘mágico’ e da ‘onipotência’; 2) quando se constitui propriamente o *objeto transicional* e, então, o bebê experimenta a percepção de uma alteridade que escapa de seu campo de controle. Se durante a maior parte do estudo dediquei mais atenção à análise do *objeto transicional*, agora torna-se necessário ressaltar a importância do *objeto subjetivo*.

Nessa fase de constituição do *objeto subjetivo*, bebê e mãe – ou meio ambiente – encontram-se em relação de fusão. Ou seja: “(...) a mãe se orienta a tornar concreto aquilo que o bebê está pronto a encontrar” (1975:70). Winnicott se refere a uma mãe *suficientemente boa* que, com uma dedicação quase integral ao bebê, tentará suprir suas exigências. É a partir dessa intensa fusão com um meio

ambiente *ativo* que se formula, ao bebê, a possibilidade de experimentar uma sensação de onipotência e de controle mágico dos objetos – *objeto subjetivo*. De modo ilustrativo, seria possível afirmar que, nesse estágio primário de maturação, bastaria ao bebê desejar um objeto para que este ‘magicamente’ se criasse diante dele – facilitado pela atividade do meio ambiente. Segundo Winnicott, esse primeiro estágio é determinante para que o bebê possa constituir, em um estágio posterior, uma relação de transicionalidade e de uso criativo, quando será confrontado com configurações e experiências que escapam do seu campo de controle. Segundo Winnicott, sem a constituição do *objeto subjetivo*, a experiência posterior da transicionalidade falha. Isso porque seria justamente nesse primeiro tempo da ilusão, no qual os cuidados do meio ambiente são imprescindíveis, que o bebê experimentaria um sentimento de *confiança* essencial para sua maturação e a formulação da transicionalidade. A confiança transmitida ao bebê pela mãe – ou pelo meio-ambiente –, nesses primeiros momentos, é o que lhe possibilitará mais adiante experimentar o brincar criativo e seus objetos transicionais com um sentimento de *real*. É com base no sentimento de confiança que poderá emergir para a subjetividade uma experiência ativa do paradoxo, na qual as fronteiras que separam aquilo que é dado – pelo meio ambiente – e aquilo que é criado – pelo sujeito – são pouco nítidas. O paradoxo é o termo central da transicionalidade. Na passagem ao objeto transicional, a criança pode então

ficar sozinha na presença de alguém. A criança está brincando agora com base na suposição de que a pessoa a quem ama e que, portanto, é digna de confiança, e lhe dá segurança, está disponível e permanece disponível, quando é lembrada, após ser esquecida. Essa pessoa é sentida como se refletisse de volta o que acontece no brincar (WINNICOTT, 1975:71).

Retornei, mais uma vez, a esses pontos a fim de destacar o papel determinante exercido pelo meio ambiente dentro do modelo de subjetividade de Winnicott. O meio ambiente é concebido a partir do ponto de vista de sua plena atividade, sustentação e interjogo com o sujeito criativo.

Nesse ponto, poderei destacar de forma resumida e esquemática a concepção winnicottiana de brincar: O brincar se dá em um *espaço potencial* – campo intersubjetivo – produzido pela sobreposição das experiências criativas de sujeitos distintos. Com relação à atividade clínica, Winnicott afirma: “A psicoterapia se efetua na sobreposição de duas áreas do brincar, a do paciente e a

do terapeuta” (*op.cit.*:59). Winnicott ressalta que uma característica essencial do brincar é sua precariedade, como ele afirma na seguinte citação:

A importância do brincar é sempre a precariedade do interjogo entre realidade psíquica pessoal e a experiência de controle de objetos reais. *É a precariedade da própria magia, magia que se origina na intimidade*, num relacionamento que está sendo descoberto como digno de confiança (*op.cit.*:71, grifo meu).

Winnicott entrelaça aqui dois termos – precariedade e magia. Em consonância com ambos, gostaria de acrescentar mais um: o *risco*. Partindo do entrelaçamento entre esses três termos – precariedade, magia e risco – gostaria de deslocar a reflexão para outro território: o das artes cênicas.

Retomado os conteúdos do segundo capítulo, proponho aqui uma interlocução com o pensamento de Peter Brook. Como já foi apresentado, o mote principal deste estudo acerca da criação teatral propõe o seguinte problema: sabendo que a criação teatral tem como base uma estrutura que favorece a repetição, de que modo é possível atualizar “o gesto real no imediato presente” (BROOK, 1970:149)? A ação viva, o *tornar-se presente* – como propõe Brook em seu *Teatro imediato* e como propõe Artaud, com toda sua radicalidade, em seu *Teatro da Crueldade* – é a afirmação de um *risco*. É sob essa perspectiva que gostaria de apresentar o esquema concebido por Brook acerca da criação teatral. O encenador inglês propõe o seguinte esquema:

O tornar presente não acontecerá por si só, a ajuda é indispensável. Esta ajuda não está sempre presente; no entanto, sem ela, o verdadeiro tornar-se presente não ocorrerá. Ficamos imaginando o que poderia ser esse necessário ingrediente, e observamos um ensaio, assistindo aos atores que se esgotam em repetições penosas. Compreendemos que num vácuo seu trabalho seria sem sentido. Aqui encontramos uma pista: leva-nos naturalmente à ideia de uma plateia; verificamos que sem uma plateia, não existe objetivo nem sentido. O que é uma plateia? Em francês, entre os diferentes termos que designam os que olham, o público, o espectador, uma palavra sobressai, difere das outras em qualidade. *Assistance* – vejo uma peça; *j’assiste à une pièce*. Assistir – a palavra é simples; é a chave. (BROOK, 1970:149)

Brook reavalia a papel da plateia dentro da criação teatral. A plateia é deslocada de seu tradicional papel de passividade e voyeurismo. Sem a presença ativa dos espectadores, o *tornar-se presente* da criação teatral estará fatalmente prejudicado. Brook cunha o termo *assistance* como uma saída ao penoso ciclo vicioso em que a expressão teatral pode vir a se enredar. O público é aquele que

assiste e, ao mesmo tempo, é aquele que dá *assistência* para que o *tornar-se presente* possa emergir, fazendo do acontecimento teatral um gesto único e inédito. Brook ainda observa que *assistance* é algo que se inicia nos ensaios com a presença do diretor e que, ao final, desloca-se para o espectador.

Como é possível notar, os esquemas concebidos por Winnicott e Brook, apesar de se enderçarem a campos distintos do saber, são passíveis de uma enriquecedora aproximação. O que chama atenção é que, em ambos os casos, o papel do meio ambiente – ou da plateia – é plenamente ativo não apenas como suporte para as criações, mas também em suas funções de troca, de jogo e de interdependência.

Apropriando-me da questão da transicionalidade para refletir sobre a criação teatral, sugiro o seguinte ponto: seguindo os passos de Winnicott através do paradoxo, gostaria de refletir sobre a tensão, mencionada por Brook, entre o *tornar-se presente* e a penosa repetição que circunda o fazer teatral. Do ponto de vista do paradoxo, a cada apresentação teatral existiria algo que tenderia à conservação e algo que, de maneira única e criativa, tenderia à transformação. Portanto, não se trata de repudiar a repetição, mas sim de fazer emergir, na confrontação com um público sempre novo – e com uma *assistance* –, o *tornar-se presente* da repetição.

Com base na interlocução entre o *to play* de Winnicott e o *to play* de Brook, gostaria de propor que a criação de que esse estudo pretende tratar – tanto em suas ressonâncias no âmbito ético do viver quanto em suas ressonâncias no âmbito estético do criar – emerge, temporariamente, em linhas de fronteiras. Linhas de fronteiras estas que são precárias mas, ao mesmo tempo, potentes. A criação aqui abordada emerge temporariamente em um campo comum, intersubjetivo, produzido a partir da sobreposição dos potenciais criativos entre *eu* e *outro*, entre atores e espectadores, entre analista e analisando.

Verticalizando a sobre a criação teatral, proponho uma leitura de Hans-Thies Lehmann e seu *teatro pós-dramático*, a seguir.

3.5

O Teatro Pós-Dramático e a Quebra da Ilusão

Teatro pós-dramático (2007) é um livro escrito no ano de 1999, por Hans-Thies Lehmann, pesquisador de teatro alemão. O conceito de *pós-dramático* é desdobrado por Lehmann, tendo como base a análise e a avaliação estética de diferentes tendências e traços estilísticos de espetáculos teatrais da segunda metade século XX. Vale ressaltar que artistas como Peter Brook e Antonin Artaud são referências importantes que compõem a paisagem estética enunciada por Lehmann. Apesar de Artaud estar fora dos quadros da segunda metade do século XX, é possível observar que suas concepções estéticas são fontes criativas que nutriram, mais adiante e de modo determinante, artistas e movimentos artísticos.

Apesar do conceito de *pós-dramático* estar relacionado a um novo paradigma estético, não seria possível desvinculá-lo arbitrariamente do modelo tradicional do drama. Como foi apresentado no capítulo anterior, as relações entre teatro e drama são consideravelmente tensas e confusas. Nesse sentido,

O adjetivo *pós-dramático* designa um teatro que se vê impelido a operar para além do drama, em um tempo *após* a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer dizer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama. *Após* o drama significa que este continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro *normal*: como expectativa de grande parte do público, como fundamento de muitos de seus modos de representar, como norma quase automática de sua drama-turgia. [Heiner] Müller¹¹ qualificou seu texto pós-dramático *Descrição de imagem [Bildbeschreibung]* como uma *paisagem para além da morte* e como *explosão de uma lembrança numa estrutura dramática moribunda*. Pode-se então descrever assim o teatro pós-dramático: os membros ou ramos do organismo dramático, embora como material morto, ainda então presentes e constituem o espaço de uma lembrança ‘em irrupção’ (LEHMANN, 2007:33).

O que seria importante destacar nesse trecho é que, conforme vem sendo proposto sobre a questão da *experiência* e sobre as relações entre tradição e inovação, o teatro pós-dramático não é uma concepção que surge *ex nihilo*. O teatro pós-dramático está diretamente vinculado – seja do ponto de vista da ruptura como da continuidade – ao paradigma tradicional do drama. Como afirma

¹¹ Dramaturgo alemão do segundo metade do século XX. Müller é uma referência marcante para a concepção de teatro pós-dramático, já que se configuram, em seus textos e montagens, experimentações inovadoras no que concerne ao estilo e à narrativa teatral.

Lehmann, “A arte simplesmente não pode se desenvolver sem estabelecer relações com formas anteriores” (*op.cit.*:34). Portanto, tendo como base a diversidade das experimentações estéticas da segunda metade do século XX – que problematizaram as formas tradicionais do drama – Lehmann vê justificada a proposta de um novo paradigma do teatro pós-dramático.

À guisa de ilustração, é possível enumerar certas características que concernem ao teatro pós-dramático. Estão entre elas: a narrativa fragmentada, a heterogeneidade de estilo, o jogo – e não mais o enredo dramático como matriz geradora da expressão teatral –, a presença performativa do ator em primazia, a concepção dramática de personagem, a quebra da ilusão etc. Interessa a este estudo refletir sobre essa última característica: a quebra da ilusão. Introduzindo esse ponto, Lehmann afirma

[O teatro dramático] pretendia erguer um cosmos fictício e fazer que o ‘palco que significa o mundo’ aparecesse como um palco que representa o mundo – abstraindo, mas pressupondo, que a fantasia e a sensação dos espectadores participam da ilusão. Para uma tal ilusão, não se requer a integridade e nem mesmo a continuidade da representação, mas o princípio segundo o qual o que é percebido no teatro pode ser referido como um ‘mundo’, isto é, um conjunto. Totalidade, ilusão e representação do mundo estão na base do modelo ‘drama’, ao passo que o teatro pós-dramático, por meio de sua forma, afirma a totalidade como modelo do real (*op.cit.*:26).

Antes de entrar propriamente na questão da ilusão, é válido destacar o seguinte ponto: tendo em vista que Winnicott é uma referência central para este estudo, vale observar que, no livro de Lehmann, há uma menção direta ao psicanalista inglês. Tal referência se dá em um momento em que o pensador alemão reflete sobre as novas percepções do corpo propostas pelo teatro pós-dramático. Lehmann afirma que, na tradição do teatro dramático, as relações entre o corpo e o mundo das coisas – ou, pensando do ponto de vista epistemológico, entre sujeito e objeto – são reprimidas. Por outro lado, no teatro pós-dramático, a relação entre os corpos e as coisas se dá de maneira mais difusa, complexa e até mesmo invertida. Nesse ponto, Lehmann propõe uma instigante interpretação de Winnicott:

Winnicott desenvolveu o conceito de objeto de transição e demonstrou o que propriamente nos fascina do objeto: o fato de que ele se torna sujeito e com isso desperta a sensação de que nós mesmos, em contrapartida, não seríamos simplesmente sujeitos vivos, mas, em parte, objetos. É fascinante quando se

confunde o limite, quando o sujeito tende à coisa e a coisa à criatura viva, quando se perde a certeza de poder distinguir com segurança entre vida e morte, entre sujeito e objeto (*op.cit.*:349).

Lehmann, leitor de Winnicott, refere-se ao tema de grande valor para este estudo: o campo fronteiro de experimentação entre sujeito e objeto, no qual criação e a vida se atravessam.

Retomando a questão da ilusão, discutirei, neste ponto, o capítulo *Para além da Ilusão*, no qual Lehmann expõe a crítica do teatro pós-dramático ao ilusionismo no teatro. De antemão, é importante ressaltar que a *ilusão* a que se refere Lehmann possui uma acepção aposta àquela que vem sendo utilizada neste estudo, com base na leitura de Winnicott. A ilusão a que se refere Winnicott carrega em si a afirmação de uma experiência de trânsito, uma metamorfose e um paradoxo. Por outro lado, a ilusão que deve ser superada pelo teatro pós-dramático, a qual se refere Lehmann, é aquela que nega autonomia ao teatro, aprisionando-o em uma representação de realidade.

A crítica de Lehmann se volta contra uma ideia tradicional que abusa de artifícios dramáticos e de representações para encobrir o próprio acontecimento teatral em sua materialidade, gerando assim uma ‘ilusão’ de realidade. Mais uma vez, o que está proposto nessa *quebra da ilusão* é uma crítica à concepção mimética da arte. Nesse sentido, afirma Lehmann, é fundamental para a perspectiva pós-dramática decompor as certezas do modelo tradicional de teatro – que se ampara nas ‘barreiras’ conceituais entre *significante* e *significado* – e pensar em saídas que ultrapasassem as ‘barreiras’ entre o teatro e a realidade. Lehmann comenta o problema do ilusionismo no teatro:

O autoquestionamento e a dúvida do teatro acerca da utilidade e do sentido da ilusão já assumiam formas agudas nos clássicos da modernidade. O teatro tinha a pretensão de ser uma forma de verdade entendida como verdade artística, no sentido de que esta, como realidade ‘mental’, não era de modo algum afetada pelo caráter ilusório do teatro. *O fato de que a cena criasse ilusões – pertencendo portanto a reino do engano – era considerado simplesmente como seu modo de verdade*; o ludus da ilusão podia ser, sem problema algum, símbolo, metáfora, parábola de verdade. *Diante do pano de fundo desse caráter não-problemático da ilusão do ponto de vista conceitual e estético, alcançou-se no final do século XIX uma autonomização dos efeitos ilusionistas no campo da prática teatral – por um lado, no teatro de espetáculo; por outro, na ilusão naturalista [Grifo meu](...)* (LEHMANN,2007:175, grifo meu).

A prerrogativa essencial do *ilusionismo* é a necessidade de mascarar o acontecimento teatral presente por meio de técnicas – de interpretação, como é o caso do naturalismo, ou de artifícios teatrais, como é o caso dos cenários, da iluminação etc. – para que os signos e as convenções dominantes da realidade sejam representados o mais fidedignamente possível. Por essa perspectiva, o teatro não seria mais do que uma cópia – bem sucedida ou não – que tem como original os parâmetros normativos de realidade – realidade esta que é reduzida a um termo homogêneo, consolidado e definitivo, que não comportaria, em sua constituição, paradoxos, metamorfoses e trânsitos irrepresentáveis.

Como tentativa de formular saídas para o modelo tradicional da representação, valeria destacar a radicalidade assumida pelas vanguardas históricas, que projetaram alternativas para reconectar criação e vida em suas experimentações artísticas. Nesse sentido, Lehmann afirma que tais transformações sofridas pelo teatro, a partir do projeto crítico e experimental das vanguardas, poderiam ser relacionadas às críticas à narrativa do romance formulada por Adorno. O que se destaca novamente aqui é o combate à “mentira da representação” (ADORNO *apud* LEHMANN, 2007:177) conduzida pelo narrador onisciente que, em sua relação com o leitor, não chega a perturbar a comodidade de sua segurança e seu isolamento. Analogamente, as propostas inovadoras das experimentações teatrais apelaram diretamente ao papel fundamental do espectador na criação artística. Lehmann aponta, seguindo essa direção, que o romance carece de alternativas que ao teatro parecem múltiplas: um leitor encontra-se muito mais protegido em sua poltrona do que um espectador de corpo presente, diretamente afetado pelas contingências da apresentação – como duração, lugar, comportamento da plateia etc. Sobre as relações entre a recepção no teatro e na literatura, Lehmann propõe que

A percepção do teatro também se diferencia fundamentalmente da leitura pelo seguinte motivo: o texto pode provocar choque, excitação, confusão, mas do ponto de vista de recepção estética essas coisas se convertam em formas de reflexões; *já a corporeidade espaço-temporal do processo teatral encerra o esquema inteligível do que é percebido em um momento vital afetivo* (LEHMANN, 2007:178).

Na passagem em destaque, há um ponto valioso a ser observado: a criação teatral age diretamente sobre o corpo e as sensações do espectador. Gostaria de

destacar, neste estudo, a emersão de um campo afetivo de jogo¹², que une espectadores e atores em uma criação singular e imediata. Paralelamente, a concepção de brincar em Winnicott: um campo afetivo de jogo que se constrói pela sobreposição e interação dos potenciais criativos de sujeitos distintos.

Portanto, *a quebra da ilusão*, mencionada por Lehmann, relaciona-se a uma *abertura* do drama que realçaria ao espectador-criador o que antes não passava de um fundo escuro e encoberto: o próprio teatro em sua materialidade. Refletindo sobre essa perspectiva complexa e paradoxal, é possível propor que o que está em cena na criação teatral não é apenas um personagem, mas a experiência performativa de um ator. Da mesma forma, o que está em andamento não são apenas as projeções ficcionais de tempo e de espaço, mas o aqui-agora imediato da criação teatral. E mais ainda: o que está em jogo não é apenas a experiência privada do espectador em seu divertimento, mas uma obra que se ergue coletivamente, comunitariamente. Para além da bidimensionalidade e da linearidade da representação, a criação teatral emerge no campo da polissemia e da simultaneidade; uma multiplicidade de planos sobrepostos que engajam o espectador na criação e aproximam sua recepção a uma ideia de montagem e de composição.

A *quebra* dessa ideia reativa de ilusão possibilita que uma nova acepção – esta sim ativa – emergja nas fronteiras da representação: a criação teatral como experiência de jogo, de modo semelhante às noções propostas por Winnicott com relação ao brincar e à transicionalidade.

3.6

O Brincar e a Crueldade: A Questão do Ato Criativo

O objetivo, neste ponto, é refletir sobre a questão do *ato criativo* a partir de um diálogo entre a *crueldade* de Artaud e o *brincar* de Winnicott. Portanto, se boa parte da discussão estava sendo travada no terreno da criação teatral, proponho agora um deslocamento para o terreno da subjetividade e, mais especificamente,

¹² Este campo afetivo e fronteiriço de jogo que se estende entre ator e espectador poderia ser operado com base naquilo que Gilles Deleuze propõe em diferentes pontos de sua obra, a partir da leitura de Espinosa: “De outro lado, um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder de afetar e ser afetado que também define um corpo na sua individualidade” (DELEUZE, 2002:128).

da atividade clínica. Será que é possível pensar em alternativas para a atividade clínica com base na questão do *ato criativo*?

Como foi apresentado no primeiro capítulo, a noção de brincar em Winnicott pressupõe a primazia do ato ou, em suas palavras, do *gesto espontâneo*. O brincar, por si mesmo, é uma atividade clínica a ponto de prescindir de uma interpretação:

(...) o momento significativo é aquele em que a criança se surpreende a si mesma, e não o momento de minha arguta interpretação. Interpretação fora do amadurecimento do material é doutrinação e produz submissão (WINNICOTT, 1975:75).

Como se pode notar, Winnicott faz menção a uma atividade clínica na qual o próprio ato de brincar, –gesto espontâneo no qual o sujeito surpreende a si mesmo –, tem primazia em relação à interpretação e a suas representações de sentido.

Por sua vez, no segundo capítulo, foi apresentado que uma das múltiplas definições da crueldade a relacionaria a uma noção de ato e gesto: “Tudo que age é uma crueldade. É a partir dessa ideia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar” (ARTAUD:1999, 96). Desmontada a soberania do texto, a soberania do significado, o teatro estaria livre para ser abordado segundo a perspectiva do ator, aquele que age. O ator se exercita e treina para aprimorar seus reflexos, ou seja, ativar e dilatar seu potencial de expressão e reação a um determinado estímulo. De nada vale o pensamento ou a afetividade não manifestada. Interiorizados, o pensamento e a afetividade só teriam um caminho: impulsos que determinam um gesto, um ato em expressividade imediata. Artaud também afirma que

Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; *o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é o permanente.* (op.cit.:119).

O que chama a atenção no trecho em destaque é a associação proposta por Artaud entre o “bem desejado” como um ato e o “mal” como o permanente.

O senso comum acostumou-se a associar, muitas vezes, a espontaneidade do ato a algo de ordem destrutiva: ‘pense duas vezes, antes de agir’. No entanto, o ato é o impulso da criação, o ato quer expressar-se, estetizar-se e não destruir. Diz Artaud: “Mas ninguém se esqueça que um gesto teatral é violento, porém desinteressado (...)” (1999:93). O ato de criação é rigoroso em sua expressão, econômico, não precisa ser mais do que é. O gesto nunca se repete, é sempre único e portanto real: “O ator não repete duas vezes o mesmo gesto” (1999:7). Por sua vez, sem o gesto espontâneo, lembra Winnicott ([1984], 2005:103), a capacidade de construir inerente à criação está comprometida. Seria possível propor que o que acaba provocando um ato sanguinário é justamente a necessidade de contenção e de repressão da dimensão afetiva. Amarrado e amordaçado por ter que pensar duas vezes, só um ato desesperado pode libertar das amarras – este sim, ato destrutivo, disperso e ansioso. Retomando o que já foi anteriormente apontado: nem a agressividade primária em Winnicott tampouco a crueldade em Artaud estariam relacionadas a uma destrutividade ou pulsão negativa. Muito pelo contrário, em ambos os casos – tanto no ato violento de um bebê em relação a sua mãe quanto no gesto cruel de um ator no teatro – a agressividade é uma dimensão criadora e multiplicadora da realidade. Tanto o ato agressivo quanto o ato cruel estariam relacionados a uma dimensão do impulso e de uma necessidade incontornável de exteriorização. Em suma, mesmo sabendo que a questão do *ato criativo* faz menção a uma qualidade de expressão situada nas margens dos enquadres da representação e do significado, é possível pensá-la como positividade e afirmação criadora.

Esse ponto abre possibilidades de repensar a função e o lugar do ato – e seus relacionamentos com o corpo e afetividade – na abordagem clínica. A questão que se coloca é a mais uma vez a seguinte: de que modo a questão do *ato criativo* propõe modelos alternativos para se pensar uma atividade clínica?

Considerações finais

Chegamos ao fim da trajetória proposta por este estudo. Mais do que conclusões, é possível notar que esta interlocução entre psicologia e teatro primou por formular questões. Os objetos deste estudo – os atravessamentos entre vida e criação – foram abordados tanto do ponto de vista da subjetivação – segundo as propostas de Donald Winnicott – quanto da própria criação teatral, a partir da contribuição de artistas e pensadores, como Peter Brook, Antonin Artaud e Hans-Thies Lehmann. Por fim, no último capítulo, foram discutidos temas comuns à psicologia e ao teatro. Se, do lado da psicologia, o conceito de transicionalidade serviu como fio condutor das discussões propostas, do lado do teatro, as críticas à representação e as saídas de uma criação teatral tomada como arte do presente também orientaram as discussões.

Nesse ponto, seria importante remeter estas considerações finais às questões iniciais formuladas na introdução deste estudo. Como propor relações entre vida e criação? Diante da espetacularização da vida contemporânea, a que práticas criativas e a que uso da criação este estudo faz referência? Em uma vida contemporânea formada a partir dos clamores do fim da história e da eterna repetição do mesmo, que saídas as práticas criativas poderiam indicar? Sem a pretensão de concluir essas questões, seria possível indicar certos caminhos traçados pela trajetória experimentada neste estudo.

O primeiro ponto a ser destacado é questão da singularidade. Tanto nas formulações de Winnicott, no conceito de *transicionalidade* e *viver criativo*, quanto nas formulações de Artaud, em seu *teatro da crueldade*, o impulso criativo é tomado como uma força que ultrapassa o território artístico propriamente dito para ligar-se à própria vida. Para além das representações normativas, as relações entre singularidade e práticas criativas formulam a possibilidade de criar, no campo da subjetividade, uma vida única, singular e real; assim como, no campo da criação artística, um gesto criativo único, real e singular.

Outro aspecto discutido neste estudo é a questão da experiência. A criação, que ultrapassa os limites do território artístico propriamente dito, faz referência a uma experiência que se produz e, ao mesmo tempo, é produzida no mundo e na

cultura. É possível afirmar que a criação que interessa a este estudo traz em si a possibilidade de transmitir e de propagar uma experiência cultural que perpassa as subjetividades; uma experiência cultural que se propaga não a partir de seu fechamento e da repetição mortificante, mas que, paradoxalmente, comporta a diferença e a metamorfose em sua continuidade. Diante de uma experiência contemporânea cada vez mais fragmentada e dispersa, de que adiantaria remontar nossas queixas à aura perdida dos velhos tempos, quando imperavam aos valores de continuidade e de unidade? Na atualidade, o desafio, a meu ver, é recriar uma modalidade de experiência – não a totalidade perdida de um passado ideal – que conjugue ao mesmo tempo continuidade e ruptura, tradição e originalidade. As práticas criativas a que este estudo se refere devem colocar-se frente a frente com tais questões.

Por fim, gostaria de destacar outro aspecto: a questão da percepção criativa. Tomando a criação ao mesmo tempo como produto e como produção da cultura no encontro entre subjetividades, é possível observar sua relação com uma modalidade distinta de percepção da realidade. Como alternativa aos signos dominantes da realidade, que se impõem, muitas vezes, diante de nós como obrigações, restrições ou interdições – os autores-criadores trabalhados nesse estudo fazem menção a uma modalidade de percepção que experimenta o campo cultural como processo de criação. Nesse sentido, a criação estaria relacionada a um modo de percepção que ativaria os signos da realidade no que estes possuem de trânsito, sutileza e devir, fugindo a um enquadramento totalitário do real.

Para concluir, gostaria de fechar este estudo com uma citação do filósofo Martin Heidegger, extraída da introdução do livro *O Local da Cultura* (2005), de Homi K. Bhabha, que parece propor uma interessante síntese do que foi pensado na ampla trajetória deste estudo – criação e vida abordadas nas fronteiras da representação, a partir da interlocução entre psicologia e teatro: “Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é ponto a partir do qual *algo começa a se fazer presente*” (HEIDEGGER *apud* BHABHA, 2005:19).

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história* (1978). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e o seu Duplo* (1964). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

———. *Antonin Artaud: Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2004.

———. *Linguagem e Vida* (1970). FERNANDES, Silvia e GUINSBURG, J. (orgs). São Paulo: Perspectiva, 2006.

———. *Pour en Finir avec le Jugement de Dieu* (1974). Paris: Gallimard, 2003.

———. O Teatro e a Anatomia In: VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro* (1970). São Paulo: Perspectiva, 2000.

———. O Teatro e a Ciência In: VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro* (1970). São Paulo: Perspectiva, 2000.

———. Alienar o Ator In: VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro* (1970). São Paulo: Perspectiva, 2000.

BEZERRA JR., Benilton. Winnicott e Merleau-Ponty: o continuum da experiência subjetiva In: BEZERRA JR., Benilton e ORTEGA, Francisco (orgs), *Winnicott e seus interlocutores*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura* (1998). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

CICERO, Antonio. *Guardar* (1996). Rio de Janeiro: Record, 2006.

COELHO, Texeira. *Antonin Artaud*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo* (1967). Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Espinoso: Filosofia Prática* (1981). São Paulo: Escuta, 2002.

DERRIDA, Jacques *A escritura e a diferença* (1967). São Paulo: Perspectiva, 2002.

DUMOULLIÉ, Camille. *Nietzsche et Artaud: pour une éthique de la cruauté*. Paris: PUF, 1992.

- ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do Drama* (1976). Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- FREUD, Sigmund. Conferência XXIII, Os caminhos da formação dos sintomas, In: Conferências introdutórias sobre a psicanálise, Parte III, Teoria Geral das neuroses (1917 [1919-1917]). Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- GROTOWSKY, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre* (1968). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o Jogo como Elemento na Cultura* (1938). São Paulo: Perspectiva, 2008.
- KAFKA, Franz. *Narrativas do Espólio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- KIFFER, Ana P. *Antonin Artaud: uma poética do pensamento*. Coruña: Universidade da Coruña, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático* (1999). São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Verdade* (1999) . Rio de Janeiro: Graal, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim Falou Zaratustra* (1885). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil 1989.
- . *Além do Bem e do Mal: prelúdio a uma Filosofia do Futuro* (1886). São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- . *Genealogia da Moral* (1887). São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- NOVARINA, Valère. *Carta aos atores e Para Louis de Funès* (1989). Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- OLIVEIRA, Fernando M. *Teatralidades: 12 percursos pelo território do espetáculo*. Coimbra: Ângelus Novus, 2003.
- SAFRA, Gilberto. *A Po-ética na Clínica Contemporânea*. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2004.
- SONTAG, Susan. *Sob o Signo de Saturno* (1972). Porto Alegre: L&PM, 1986.
- VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro* (1970). São Paulo: Perspectiva, 2000.
- WINNICOTT, Donald W. A criatividade e suas origens (1975) In: *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- . A localização da experiência cultural (1967) In: *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

———. *Objetos transicionais e fenômenos transicionais* (1953) In: *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

———. *O Brincar* (1975) In: *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

———. *O uso de um objeto* (1969) In: *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

———. *Developpement affectif primaire* (1945). In: D.W Winnicott *De la pédiatrie à la psychanalyse*. Paris: Payot, 1969.

———. *Le Corps et le self*. In *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 3. Paris: Gallimard, printemps 1971.

———. *Privação e delinqüência* (1984). São Paulo: Martins Fontes, 2005.