

## O teatro na história da sociedade disciplinar

Carmina Mendes André\*

**Resumo:** Nesse artigo analisamos e questionamos discursos e práticas que legitimam o *teatro de encenadores* que surge no final do século XIX na Europa ocidental. Com ferramentas retiradas da abordagem genealógica de Michel Foucault, problematizamos as funções do encenador aproximando-o ao cientista clássico. Dessa análise indicamos uma possível penetração de um saber-poder nos processos criativos, resultando em um teatro disciplinador.

**Palavras-chaves:** encenação, genealogia, sociedade disciplinar.

**Abstract:** This essay purposes to question some discourses and practices that compose the modern theatre which appeared in nineteenth-century. At the light of the Foucault's genealogical analysis, we intent on rend problematic about the function of the scene director. This analysis indicates the presence a power-knowledge in creative process that result in a theatre disciplinarian.

**Words:** staging, genealogy, disciplinary society

Em *Historia da Sexualidade I. A vontade de saber*. Michel Foucault não nos apresenta uma definição sobre a sexualidade moderna mas, sim, mostra-nos como a sexualidade moderna é uma construção discursiva e prática. Desse modo o autor desmistifica a idéia de um saber desinteressado, apontando seu lugar estratégico no exercício do poder disciplinar. Mostra que a verdade não é algo a ser revelado mas, sim, um conjunto de práticas e discursos produzidos a partir de certa intencionalidade. No caso da modernidade, afirma Foucault, é sob o signo da disciplina que o conhecimento é produzido.

Do mesmo modo Foucault nos mostra de que modo as ciências modernas são responsáveis pela fabricação da loucura no hospital psiquiátrico em *História da Loucura*, da delinquência nas prisões ou do sujeito educado na escola em *Vigiar e Punir*. Mostra de que modo uma certa vontade de poder se instala nas práticas mais sutis da vida social.

Diante de tais leituras, passamos a nos perguntar se a arte seria uma exceção, um não lugar, uma lacuna nessa sociedade disciplinar. Foi com essa má intenção que voltamos nossos olhos para o passado recente – final do século XIX – para analisar e questionar um modo de criação que define uma das versões do *teatro moderno* ou também denominado por *teatro do encenador*. A pergunta geradora desse ensaio é: em que base ideológica está plantado o teatro

---

\* Professora Doutora do Instituto de Artes da Unesp – São Paulo; FUNDUNESP (Fundação para o Desenvolvimento da Unesp).

do encenador? Ou, dizendo de outro modo, como podemos localizar esse tipo de produção teatral na história das idéias?

Um primeiro fato a considerar. A arte da encenação surge no final do século XIX. Até esse período não se ouvia falar na figura do *diretor de cena* e na encenação como a entendemos hoje, qual seja, como uma arte. Muitos tratados de estética discutiram o texto dramaturgico e a atuação dos atores, mas somente no final do século XIX surge a crítica relacionada ao espetáculo teatral como obra de arte. O aparecimento da arte da encenação seria um *acontecimento* para a história do teatro?

Cronologicamente, podemos afirmar que a cena positivista - que prevalece a estética do realismo naturalista - surge envolta por novas exigências na visualidade, na espacialidade e na sonoridade da cena; começa-se a cobrar dos artistas do palco uma organização especial e minuciosa dos elementos da cena. Aos poucos, um outro modo de produção do conhecimento se integra aos processos criativos. A composição da cena, antes realizada pela lógica da justaposição de quadros, é substituída pela lógica da causalidade. Nessa, a cena é causa da anterior e origem da seguinte compreendendo o conjunto das cenas como uma totalidade orgânica. Esse modo de construção cênica se faz presente tanto nas narrativas como no modo de compor o espetáculo. Mas, perguntamos, porque somente em final do século XIX é possível falar do espetáculo teatral como obra de arte? Quais discursos e práticas legitimam esse outro produto cultural?

A polêmica sobre o valor artístico do espetáculo já vem de longa data. Em a *Poética* de Aristóteles, capítulo VI (Da tragédia e de suas diferentes partes), enumerando as partes de que compõe a tragédia, o autor afirma: “A quinta parte compreende o canto: é o principal condimento (do espetáculo). Sem dúvida a encenação tem efeito sobre os ânimos, mas não faz parte da arte nem tem nada a ver com a poesia. A tragédia existe por si independentemente da representação e dos atores. Quanto ao trabalho da encenação, a arte do cenógrafo tem mais importância que a do poeta.” Entendemos que o autor trata a tragédia como um gênero literário, um gênero de poesia escrita portanto. Essa pode ser uma das razões para não considerar o espetáculo como poesia. Mas, se nossa tradução está correta, o autor nem mesmo considera o espetáculo uma forma de arte. No entanto, compreende que ali, na visualidade, há a arte do cenógrafo.

Entendemos que a valorização do espetáculo como arte sinaliza o aparecimento de um novo modo de representação da realidade. Será que poderíamos nos arriscar a dizer de um rompimento com o platonismo que influencia a arte até esse momento? Aluno de Platão, Aristóteles não parece negar os fundamentos socráticos sobre as “artes imitativas”. O

espetáculo sendo a materialização da representação da realidade (tal como era compreendida pelos gregos) é parte sensível, material, da imitação do real. Seguindo a concepção de arte descrita por Platão em *A República*, toda a poesia dramática é imitativa pois pretende apresentar o mundo dos personagens, sem mediação de um narrador, fazendo-os falar eles mesmos. Ou seja, o espetáculo com seu apelo sensível (áudio-visual) emociona o espectador por meio de seu feito ilusionista. Ora, se para Platão, a realidade cotidiana dos homens já é uma cópia da realidade metafísica (origem), a representação dessa realidade é um simulacro, a cópia da cópia. Algo, portanto, sem valor artístico. Nesse viés, podemos dizer então, que o humanismo ocidental moderno, ao delegar ao *homem* o papel de sujeito do conhecimento, volta-se para o mundo físico no intuito de estudá-lo, para desocultar suas leis e, finalmente, dominá-lo. Mas qual racionalidade é adotada para esse fim? Se estivermos falando do século XIX e meados do XX, é a racionalidade científica que penetrará em todos os cantos em que há vida humana. Como colhemos sinais dessa racionalidade nos processos de criação cênica?

No campo da criação cênica, é curioso observar que, a figura do *diretor de cena* também chamado de *encenador* aparece no momento em que certo discurso sobre a necessidade de *organização* dos elementos da cena (cenário, figurino, texto, interpretação, iluminação, sonoplastia e outros) tende a se impor. Ao aproximarmos os estudos arqueológicos de Michel Foucault em *As palavras e as coisas*, com as funções que são paulatinamente elaboradas para o encenador, podemos observar que sua presença se torna necessária justamente quando o modelo da representação social da *máquina mecânica* é substituído pelo modelo da *máquina orgânica*.

Para fundamentar a presença das ciências humanas nos processos criativos, citamos, como exemplo, o crítico francês Jean-Jacques Roubine (1982) que, na década de 1980, alcançou grande repercussão entre nós. No intuito de fazer a historiografia dos fundamentos que constituíram a arte da encenação na França, o autor afirma que, para alcançar a “unidade estética e orgânica” da cena, foi preciso superar a composição teatral como resultante da justaposição de elementos antes autônomos para compor o quadro de cena. Como se faz para realizar essa unidade orgânica? Explica o autor:

*É preciso realizar a integração desses elementos díspares, fundi-los num conjunto perceptível como tal. Por conseguinte, uma vontade soberana deve impor-se aos diversos técnicos do espetáculo. Essa vontade conferirá à encenação a unidade orgânica e estética que lhe falta, mas também a originalidade que resulta de uma intenção criadora. Por esse caminho ela poderá aspirar ao status de obra de arte, que lhe foi negado não só por intelectuais desdenhosos, mas até por profissionais de teatro um pouco mais exigentes (ROUBINE, 1982: 40).*

Como aponta o autor, é preciso que *alguém* assuma a função de unificador das partes dando vida a elas. No entanto, para que a ‘vida se faça’, isto é, para que a obra de arte se faça, é preciso que esse organizador se torne possuidor de conhecimentos que o legitimem a realizar tal organização. Tal como um cientista clássico, os encenadores criam seus próprios laboratórios de experiência como a finalidade de produzir tais conhecimentos que resultariam na obra de arte. Assim, pode-se apontar outro sinal de presença das ciências humanas nos processos criativos da cena que se aloja no modo como o conhecimento artístico começa a ser produzido. Trata-se do método científico em que o pesquisador constrói um laboratório: isola seu objeto de estudo e dele procura extrair leis universais para seu funcionamento. Disso importa-nos menos o método em si, mas a relação de poder que estabelece entre sujeito do conhecimento (na figura do cientista) e o objeto do conhecimento (que se problematiza quando se trata de outro ser humano). Essa relação de poder, no método clássico, credita ao sujeito que pesquisa um poder absoluto sobre seu objeto. Como isso é possível? Ao estudar como as prisões, os hospitais ou as escolas tornam-se observatórios que produzem saberes disciplinadores, Foucault nos apresenta o modelo panóptico de funcionamento dessas instituições. Esse modelo tem por finalidade controlar o maior número de indivíduos como um número mínimo de vigilantes. É a lógica da economia e da eficiência advinda do modelo da máquina orgânica.

Observamos a presença do panóptico nos processos de criação do encenador na análise do discurso de alguns críticos que buscaram definir quem é o encenador. Citamos aqui o italiano radicado no Brasil, o professor e diretor teatral, Ruggero Jacobbi que escreve: “*a figura moderna do encenador é, antes de mais nada, uma figura de líder intelectual, de animador que não precisa necessariamente ser ator ou autor, mas que resume em si conhecimentos suficientes de todas as técnicas teatrais para dominar os singulos especialistas e submetê-los a uma visão unitária (criadora, na opinião de alguns, crítica, na opinião de outros) do espetáculo a ser realizado*” (apud RAULINO, 2002:10). Esclarecemos que, até o aparecimento do encenador, quem determinava o que seria feito na cena era o próprio ator. Perguntamos então: o acontece para que o *lugar* do ator seja substituído pelo lugar do diretor? Que discursos e práticas legitimaram tal mudança? Quais condições e que vontade de poder justifica o aparecimento desse “líder intelectual” com sua “vontade soberana” com sua “originalidade” impulsionada por sua “intenção criadora” ou por sua “visão crítica” de que fala o professor?

Ao aproximar a encenação das teorias da linguagem, observamos que a encenação torna-se arte quando se retira, dela, um sistema significativo, um código, enfim, quando se

pode falar que a cena também é linguagem. A partir das teorias do século XIX, dirá Foucault, a linguagem “*designa, em suas raízes mais constantes, ações, estados, vontades; mais do que o que se vê, pretende dizer originariamente o que se faz ou o que se sofre; e, se acaba por mostrar as coisas como que as apontando com o dedo, é na medida em que elas são o resultado, ou o objeto, ou o instrumento dessa ação (...). Como a ação, a linguagem exprime uma vontade profunda*” (FOUCAULT, 2002: 401). Para o autor, esse modo de compreender a linguagem tem duas conseqüências. A primeira é que “*se a linguagem exprime, não o faz na medida em que imite e reduplique as coisas, mas na medida em que manifesta e traduz o querer fundamental daqueles que falam*”. A segunda conseqüência é que

*a linguagem não está mais ligada às civilizações pelo nível de conhecimentos que elas atingiram [tal como na teoria clássica], mas pelo espírito do povo que as fez nascer, as anima e se pode reconhecer nelas. Assim como o organismo vivo manifesta, por sua coerência, as funções que o mantêm em vida, a linguagem, e isso em toda a arquitetura de sua gramática, torna visível a vontade fundamental que mantém um povo em vida e lhe dá o poder de falar uma linguagem que só a ele pertence. (FOUCAULT, 2002: 401).*

Porém, esse pensamento dentro do positivismo irá produzir o preconceito que bem conhecemos: a divisão entre as línguas primitivas e as línguas civilizadas. Nesse viés, entendeu-se que “*numa língua, quem fala e não cessa de falar, num murmúrio que não se ouve mas de onde vem, no entanto, todo o esplendor, é o povo. A linguagem não está mais ligada ao conhecimento das coisas, mas à liberdade dos homens*” (Idem: 401-2). Evidentemente que o modelo de civilização se localiza na Europa ocidental. Logo, o teatro do homem civilizado será aquele que se expressa o homem europeu ocidental.

Para legitimar a encenação como linguagem, porém, foi necessário que os encenadores e críticos mostrassem que também a linguagem cênica era regida pelas leis universais presentes na linguagem escrita e falada. Foi desse modo que o encenador alcançou o *status* de artista (pois sabe compor a obra de arte) e também de homem de ciência (pois utiliza os conhecimentos universais desta). Ai pode estar a gênese de todo o prestígio de certo modo de compor e certo resultado cênico do teatro dramático moderno.

Curiosamente (ou não), encontramos as seguintes palavras escritas pelo já citado professor e diretor teatral Ruggero Jacobbi: “*Em cada noite de estréia, repete-se esse milagre. Do povo saiu um homem capaz de exprimir os sentimentos e as idéias de todos, de maneira a torná-los claros a eles mesmos; no espetáculo efetua-se esse reconhecimento do povo e da história dentro da sua expressão; a mensagem foi decifrada e revelada, encerrou-se em pessoas físicas, em vozes*” (apud RAULINO, 2002: 9). O que tal posicionamento pode nos revelar? Enquanto o autor e o encenador ‘decifram’ a verdade que o público não consegue

ver, os atores a materializam com seus corpos. Podemos observar uma certa hierarquia dos sujeitos do conhecimento em que o encenador e o ator possuem saberes de mais excelência em relação ao saber possuído pelo ator e pelo espectador.

Seria isso uma reminiscência platônica vestida com roupas das ciências modernas? Seria, ainda, o sorriso irônico de Sócrates reverberando entre nós?

Por fim, vamos citar novamente Jacobbi mas poderíamos trazer tantos outros que afirmaram idéias semelhantes. Berenice Raulino (2002), ao analisar a obra do professor e diretor italiano, afirma que para ele *“tanto o diretor como o ator são interpretes da obra do autor. O diretor de teatro tem, para ele, a função de um crítico, enquanto responsável pelas questões intelectuais, racionais, lógicas, estruturais e organizativas. Ao ator cabe o lado irracional, intuitivo, sensitivo, fisiológico da interpretação”* (Idem: 8). E é justamente com a instauração dessa relação de forças entre encenador (o intelectual) e o ator (o intuitivo) que passamos a problematizar o processo de produção da cena moderna.

Para a racionalidade do início do século XX, a relação intelectual-intuitivo tem um sentido e um significado específico: o intelecto é o organizador, aquele que sabe, é, por conseguinte, o que deve comandar; o intuitivo é o caótico, obscuro, é, por conseguinte, o que deve ser dominado, educado, domesticado, formado. Podemos dizer que a verdade dessa relação entre encenador e ator é uma estratégia para legitimar a posição de pedagogo do encenador sob a formação estética e, em muitos casos, ética do ator. Se nos voltarmos novamente às críticas de Foucault sobre a formação que se realiza a partir do modelo panóptico, é possível retirar um significado para a finalidade do encenador: formar o sujeito da cena dominando seu movimento, sua postura, seu timbre de voz, seu modo de falar, seu texto, enfim, dominando seu corpo no espaço e no tempo da cena. Nesse sentido, os processos de criação se tornam educativos, disciplinadores condicionando o corpo do ator à realização de uma determinada cena e, por conseguinte, direcionando a sensibilidade do espectador para um tipo de experiência estética.

## **Bibliografia**

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 3ªed. Rio de Janeiro: Graal, 1982 – (Biblioteca de filosofia e história das ciências; v. 7).

\_\_\_\_\_ *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_ *A palavra e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Col. Tópicos).

\_\_\_\_\_ *A verdade e as formas jurídicas*. 3ªed. São Paulo: Nau, 2005

\_\_\_\_\_ *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 35ªed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2002 (Estudos; 182).

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral. 1990-1980*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.