

## Os limites de *paidia* em poéticas de resistência à arte de massa

Margie/ Dra. Margarida Gandara Rauen

UNICENTRO

Palavras-chave: interatividade, poéticas cênicas, performance

As reações, no teatro com platéia, estão restritas a um lugar de olhar ainda conectado ao teatro grego porque o público testemunha, nas tensões dramáticas, a ancestral dialética entre o poder e a lei, analisados por Roger Caillois<sup>1</sup> a partir dos conceitos de *Paidia* e *Ludus*:<sup>2</sup>

“Play” [jogo ou peça] pode inserir-se num *continuum* entre dois pólos opostos. Num dos extremos predomina um princípio quase indivisível, comum à diversão, à turbulência, à livre improvisação e à jocosidade. Ele manifesta uma espécie de fantasia sem controle que pode ser designada pelo termo *paidia*. No extremo oposto, essa exuberância alegre e impulsiva é quase totalmente absorvida ou disciplinada por uma tendência complementar e de certo modo inversa a sua natureza anárquica e caprichosa: costuma-se, cada vez mais, ligá-la às convenções arbitrárias, imperativas e claramente entediadas [...] esse segundo componente pode-se denominar *ludus*. (Roger Caillois, apud SCHECHNER, 2002, p. 95-96, minha tradução)

Essas ponderações também ampliam a noção de *homo ludens* (HUIZINGA). O conflito entre “free play” e regras fixadas por lei estão no âmago da tragédia Grega. O poder sem limites pertencia à natureza, aos deuses, aos reis e aos heróis, sem que houvesse os códigos rígidos de uma lei humana. Para Richard Schechner, essa diferença entre *Paidia* e *Ludus* foi ignorada na teoria do teatro, cuja ênfase recai sobre as variações de “ludus – lúdico, ilusão, desilusão, burlesco, etc.” (SCHECHNER, p. 95), haja vista a crença nos paradigmas Aristotélico e Platônico e sua fixação da racionalidade como sistema predominante de pensamento. Com a apropriação da Poética de Aristóteles, matriz teórica do teatro ocidental, perpetuou-se uma perspectiva hierárquica de dramaturgia e encenação que tende a deixar num plano secundário o estudo do público como coletivo interativo, fato inerente às artes cênicas mesmo na história do espaço convencional do teatro, apesar da separação entre palco e platéia.

Quando o público atua com ações, a participação dilui a fronteira entre o elenco e o público, instaurando uma relação aberta entre ambos, transcendendo a noção de um jogo com regras convencionadas. Nessa espécie de reterritorialização anárquica, o/a performer precisa, além de superar resistências pessoais e técnicas, colocar-se no caos e na imprevisibilidade. Prevalece a noção de *paidia* e não a de *ludus*. No sentido mais amplo do termo *paidia*, o público, ao invés de participar de um jogo aceitando suas regras, compartilha da criação no tempo-espaço real da cena. Torna-se mais um sistema proponente e passa a interferir na mesma, subvertendo e ressignificando o roteiro de partida. Não se trata apenas de encontrar “molduras”

---

<sup>1</sup> Trata-se do livro *Man, Play, and Games* (1979), de Roger Caillois.

<sup>2</sup> Percebe-se inconsistência nas traduções do grego παιδιά. BROWN associa *paidia* a esporte, contexto em que existem regras, mas não lista a palavra λυδus.

alternativas, mas de experimentar a noção de “free play” que, conforme observa Schechner, relaciona-se com a idéia de livre-arbítrio de Friedrich Nietzsche, o princípio da incerteza de Werner Heisenberg e a desconstrução de Jacques Derrida.

Derrida auxilia a reflexão sobre as dificuldades de se efetivar “paidia” em seu estudo de Antonin Artaud, ao criticar a noção de *mimesis*: “A Arte não é a imitação da vida, mas a vida é a imitação de um princípio transcendente com o qual a arte nos volta a por em comunicação” (Artaud, apud DERRIDA, p. 153). Na década de 60, quando Derrida publicou *A Escritura e a Diferença*, ele ainda não reconhecera uma revolução que realmente tivesse rompido com a estrutura de representação e, assim, caracterizou como teológico todo palco estruturado a partir dos elementos tradicionais: autor-criador vigilante, um texto arma, um público passivo “de espectadores, de consumidores, de ‘usufruidores’ – como dizem Nietzsche e Artaud – assistindo a um espetáculo sem verdadeiro volume nem profundidade, exposto, oferecido ao seu olhar de curiosos.” (DERRIDA, 1967, p. 154 – trad. 2002). Num movimento contrário, Walter Benjamin acredita no valor da apropriação distraída das artes pelas massas!

Uma referência complementar na minha pesquisa sobre *paidia* é a das zonas autônomas temporárias ou TAZ<sup>3</sup>, conforme o pensamento do polêmico e misterioso “Hakim Bey”, o autor cujo nome talvez não seja esse, a pessoa cuja fisionomia é desconhecida. A TAZ é uma tática não-hierárquica de aparecer e desaparecer, relacionada às utopias piratas e à anarquia. É um parâmetro perfeito para teorizar sobre *paidia*: “A TAZ deve ser o cenário da nossa autonomia presente, mas só pode existir se já nos considerarmos seres livres” (BEY, 2001, p. 72). Essa visão é coerente com a de DERRIDA no sentido da ruptura da representação, pois toda vez que, com a participação do público e de cada espectador(a), cenas inusitadas se configuram, essas cenas, como fractais, constituem zonas autônomas temporárias, que aparecem no tempo real da cena e desaparecem, independentemente de um texto dramático ou de um roteiro.

Mas quando o público não está habituado ou disposto a atuar/propor, restringe ou inibe a experiência de *paidia*. Proporcionar essa experiência e estabelecer o ambiente anárquico, estimulando a ação livre, torna-se um desafio, cuja resposta ao desafio de levar o público a participar se ramifica em questões de tipo e grau. A simples substituição das possibilidades convencionais de observação frontal ou circular por alternativas que levem o/a espectador(a) a explorar o seu campo de visão proporcionará, no entanto, uma participação mais ampla porque a pessoa produzirá seus próprios recortes, sem ficar limitada à perspectiva ou ao suporte pré-determinado pelo artista. A *paidia* requer liberdade. A noção de suporte encontrada na situação de palco implica uma interatividade controlada, disciplinada pela caixa cênica, enquanto a situação de espaço aberto, onde cada espectador possa transitar livremente, pode ampliar o relacionamento com a obra. Ou seja, o grau de liberdade dado ao público para vivenciar a obra determina o grau de interferência ou participação que um

---

<sup>3</sup> TAZ, do inglês Temporary Autonomous Zones.

ou vários espectadores possam experimentar, estando diretamente ligado ao tempo-ritmo do processo e ao suporte.

Na arte da performance, sem dramaturgia, ocorre uma instância maior de participação em trabalhos que inibem a função voyeurística [sic] estabelecendo ações para o público. Algumas performances de Marina Abramovic, reconhecida por colocar “em questão os limites tradicionais entre artista e espectador”(BERNSTEIN, p. 379) ilustram o sistema proponente não dramático, caracterizando a liberdade de *paidia*. Em *Ritmo 0* (1974), as instruções na entrada do espaço totalizavam três frases: “Há 72 objetos sobre a mesa que podem ser usados em mim conforme se desejar. Eu sou o objeto. Durante esse período, eu assumo total responsabilidade.” Por mais exploratória que pareça a poética, a criação repentina de regras com a ação coletiva do público sugere os limites da *paidia*, mesmo fora do teatro de ilusão. A dinâmica de *paidia* foi inibida quando um dos espectadores direcionou a mão da performer com uma arma carregada, apontando-a para a sua cabeça. O restante do público resolveu finalizar a performance, realizada no Studio Mona Gallery, em Nápoli, e que durou seis horas. Ali, Abramovic encerrou o ciclo de ritmos (*Ritmo 10*, *Ritmo 5*, *Ritmo 4* e *Ritmo 0*), concebidos para a sua pesquisa sobre o corpo com e sem consciência. Posteriormente, ela mostrou graus menores e maiores de envolvimento do público, também em formato de um contrato que o espectador necessitava assinar para participar (*In Between*, 1996/97).<sup>4</sup>

Em *Transitory Object for Human Use* [Objeto transitório para uso humano]<sup>5</sup>, Abramovic radicaliza a participação do público com objetos que não considera esculturas, construídos desde a década de 80 e instalados num espaço amplo.<sup>6</sup> A artista pode estar presente ou ausente da instalação dos diversos ambientes com objetos e instruções que o público terá a liberdade de escolher para vivenciar pelo tempo proposto (dez minutos, três horas, etc...) ou não. O que os objetos transitórios “pedem desse espectador-participante ... é nada menos do que seu tempo. ... um tipo de comprometimento ao qual não está acostumado”(PITTA, 2008, n.p.).

O parâmetro de forma ritual pertinente à cena expandida (Cohen 2003), a crítica de Derrida ao palco teológico, a noção anárquica de TAZ e o princípio de resistência à arte massificada auxiliam a compreensão do trabalho artístico voltado para a integração do público como co-autor da cena. *Paidia* existe no limiar entre forma e modelo, enquanto interação e alteração tornam-se procedimentos complementares na poética cênica, especialmente quando o próprio ambiente é um dos sistemas proponentes.

---

<sup>4</sup> BERNSTEIN analisa a profundidade dessas investigações: “Os trabalhos de Abramovic constituem um modo artístico de estar-no-mundo, no sentido empregado por Merleau-Ponty, no qual o sujeito é um corpo-no-mundo” (p. 390).

<sup>5</sup> Considero a versão montada por Abramovic na Galeria Brito Cimino, São Paulo, em temporada de 25/06 a 30/07/2008.

<sup>6</sup> Por exemplo, “Sala de espera” (1993) consiste de 4 mesas com quartzos a serem observados por quem senta (tempo ilimitado). “Energizador de tempo” (2008) é uma estrutura de metal sob a qual a pessoa se energiza com um imã em direções diferentes, durante 10 minutos. “Mesa de operação de alma”(2008) é um ambiente onde o/a espectador deita-se nu para observar placas coloridas acima de seu corpo durante 1 hora.

## Referências

- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. Lisboa: Minotauro, s.d. (São Paulo: Max Limonad, 1984.)
- BERNSTEIN, A. Marina Abramovic: do corpo do artista ao corpo do público. IN SÜSSEKIND, Flora e DIAS, Tânia. *Vozes Femininas*. Rio de Janeiro: 7 Letras/Fundação Casa Rui Barbosa, 2003, p. 378-402.
- BEY, Hakim. *TAZ: Zona Autônoma Temporária*. 2 ed. Trad. Renato Rezende. São Paulo: Conrad, 2004.
- BROWN, C. N. *Modern Greek-English Dictionary*. New York: Saphrograph, 1976.
- COHEN, R. Pós-teatro: performance, tecnologia e novas arenas de representação. Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Florianópolis: ABRACE, 2003, p. 88-89.
- DERRIDA, J. O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação. IN *A Escritura e a Diferença*. 3 ed. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002 (1 ed. Francesa, 1967), p. 149-177.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2005 (2 reimp ed 2001-1 ed. 1938).
- PITTA, Fernanda. Marina Abramovic Duração e Experiência. IN Catálogo: Transitory Object for Human Use. São Paulo: galleria brito cimino, 2008, n.p.
- SCHECHNER, R. *Performance Studies*. An introduction. London e New York: Routledge, 2002.