

(Des-)crença. O jogo com a ilusão¹

(Un-)Belief. The play with illusion

Nikolaus Müller-Schöll²

Tradução: Benedikt Mensing³, Maíra Wiener⁴

e Stephan Baumgärtel⁵

Resumo

Após um pequeno resumo histórico que problematiza a questão “teatro e linguagem”, o texto elabora essa problemática mais detalhadamente a partir de dois exemplos especialmente sobressalientes desse teatro chamado “teatro da realidade”: *Cargo Sofia Zollverein*, de Stefan Kaegi, e os trabalhos *My neck is thinner than hair: engines* e *I feel a great desire to meet the masses once again*, de Walid Ra’ad, para apresentar algumas conclusões acerca da função do trabalho com a ilusão mimética no teatro contemporâneo.

Palavras-Chave: Teatro contemporâneo; desconstrução da ilusão; mimese teatral

Abstract

The paper initially outlines a problematization of the question “theatre and language”, in order to develop this problematics in more detail through the analysis and discussion of two especially outstanding examples of this theatre that is called “reality theatre”: *Cargo Sofia Zollverein* by Stefan Kaegi and the works *My neck is thinner than hair: engines* and *I feel a great desire to meet the masses once again*, both by Walid Ra’ad. It finishes by presenting some considerations on the function of mimetic illusion in contemporary theatre.

Keywords: Contemporary theatre; deconstruction of illusion; theatrical mimesis

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ O artigo foi originalmente publicado em Schoenmakers, Henri; Bläske, Stefan; Kirchmann, Kay; Ruchatz, Jens; (eds.). *Theatre and the Media*. Grundlagen-Analysen-Perspektiven. Bielefeld: Transcript, 2008, p.445–456.

² Professor-doutor de Estudos Teatrais no Departamento de Estudos de Teatro, Cinema e Mídias da Goethe-Universidade de Frankfurt. Lecionou em diferentes universidades de Alemanha, França, Holanda e Estados Unidos. Dentre suas publicações estão: *Das Theater des konstruktiven Defaitismus*: Benjamin, Brecht, Heiner Müller (2002); *Politik der Vorstellung. Theater und Theorie*. (2006); *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert* (2012). (Frankfurt/Main).

³ Nasceu em Essen - Alemanha; estudou violão na Folkwang-Hochschule Essen e atualmente é aluno da graduação do curso de licenciatura em música do CEART/UDESC.

⁴ Aluna de graduação do curso de Bacharelado e Licenciatura em Teatro do CEART/UDESC.

⁵ Professor Dr. Associado da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), atuando junto ao Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT-CEART). stephao08@yahoo.com.br

1. Tese

Se acreditarmos nos pesquisadores de tendências da crítica e da produção teatral, desde a virada do século o teatro contemporâneo está marcado pela “reconquista da realidade no palco” (*Theaterkanal/Theatertreffen*), pelo “retorno da peça documental” (*Süddeutsche Zeitung*, 22.05.2006, p. 6), ou até por um “*Théâtre sans illusion*” (in *Critique*, n. 699–700, p. 565.). Porém, minha hipótese é que este suposto “teatro da realidade” — semelhante a Cristóvão Colombo que, na busca pelas Índias, encontrou as Américas — de fato e forçosamente acabou redescobrimo em seu caminho da busca pelo real a ambivalência indissolúvel da crença na ilusão. Não o princípio de “*reality strikes back*” [a realidade contra-ataca] — como afirmou em setembro de 2006 uma conferência do *Forum Freies Theater* em Düsseldorf com vista ao teatro da contemporaneidade —, mas o da “ilusão”. Com ela, como “motivo” debilitado no teatro pós-dramático do real (Lehmann, 2007, p. 175–182) é que se joga. São exatamente aqueles artistas teatrais especialmente interessados na realidade ou no real que nos revelam — seja de modo calculado, seja pela perturbação desse cálculo — o que significa estar quase *emaranhado* no *medium* do teatro e da linguagem. Após um pequeno resumo histórico que problematiza a questão, gostaria de elaborar essa problemática mais detalhadamente a partir de dois exemplos especialmente sobressalientes desse teatro chamado “teatro da realidade”: são estes o trabalho *Cargo Sofia Zollverein* [Cargo Sofia Clube Aduaneira], de Stefan Kaegi, e os trabalhos *My neck is thinner than hair: engines* [Meu pescoço é mais fino que o cabelo: máquinas] e *I feel a great desire to meet the masses once again* [Eu sinto um grande desejo de encontrar as massas mais uma vez], de Walid Ra’ad. Concluindo então, apresentarei algumas sugestões para a compreensão atual da ilusão.

2. Problematizando a recapitulação histórica

Um canudo reto que vemos dobrado por ele estar mergulhado na água: com este exemplo já muito citado pode-se explicar rapidamente o que deve ser compreendido por ilusão. Trata-se de algo em que se crê apesar de saber ou acreditar saber que isto não corresponde à realidade; uma crença espontânea no inacreditável, ou, como escreveu recentemente um filósofo: “apesar e contra todo o conhecimento, a consciência do real como algo que na realidade não existe” (Wiesing, 2006, p. 89).

Produzir a ilusão perfeita: assim pode-se resumir o projeto e, talvez, ao mesmo tempo o fantasma dos teóricos do teatro dos séculos XVII e XVIII. Este projeto nasce, nas teorias do final do século XVII e início do século XVIII, das exigências por verossimilhança, por naturalidade e pela necessidade de uma causalidade da ação. Ele corresponde por vezes a uma regra derivada de Aristóteles e tida como supostamente eterna; por outras vezes à doutrina da *Vraisemblance* [Verossimilhança]; e outras ainda ao efeito do sentimento de compaixão ou à finalidade da educação moral. Em todos os casos, visa uma totalidade: na obra de arte deve ser contemplado um mundo e o observador deve, enquanto isso — mais ou (no caso de Mendelssohn, Schiller e Goethe) menos — esquecer completamente o contexto que o permitiu a observação

deste mundo. Do ponto de vista do século XX, o projeto dos doutrinários do classicismo francês e dos esteticistas do século XVIII pode ser descrito como parte de um processo teleológico, que teve seu início com os formatos dos palcos dos tempos modernos e cujos *telo*i são os palcos à italiana do século XIX; e, respectivamente, seus congêneres “tela de cinema” e “televisor”. De modo bem sintético: teatro e mídias visuais trabalham do século XVIII ao século XX para concretizar a utopia do século XVII que podia somente sonhar com a realização da ilusão impecável. Alterações técnicas como a remoção dos lugares no palco destinados à plateia, a iluminação do palco — primeiro a gás e depois elétrica — simultaneamente ao escurecimento do espaço da plateia e, mais ainda, a configuração do cenário como ilustração a serviço da ficção, tudo isso contribui para que o teatro se desenvolva da sala de reuniões para bate-papos e olhares cruzados (século XVII) para o espaço pictórico de criação de ilusão o que, por sua vez, será questionado em seguida pelas rebeliões práticas das vanguardas teatrais do início do século XX.

O ponto de virada na história da ilusão teatral, assim como da intervenção perturbadora nela, é representado pelos exercícios práticos de Brecht e suas considerações teóricas sobre as maneiras de como lidar com ela. Seu posicionamento *contra* a ilusão é notório: o teatro deve representar a distância em relação à ilusão criada e não permitir que a realidade de seus próprios meios — o corpo do ator, os refletores, etc. — caia em esquecimento durante a apresentação. Já a posição transmitida nos diálogos ou polidiálogos didáticos apresentados nos fragmentos em *A compra do latão* é mais complexa que a imposta doutrina do anti-ilusionismo brechtiano. A formulação “afastamento da ilusão e da empatia”, possivelmente concebida como título de capítulo e que presumivelmente faria alusão ao local onde se passa o diálogo — um palco “cuja decoração lentamente é desmontada por um contrarregra” —, descreve, ao mesmo tempo e adequadamente, que uma ideologia construída ao longo de 200 anos deve ser novamente desconstruída, e que um “avanço [...] de volta à razão/razoabilidade [Vernunft] ” deve ser iniciado. Mas, somente quando algo já foi construído é que se pode desconstruir. Da mesma maneira, o “não” decidido de Brecht em relação à ilusão e à empatia anda acompanhado de um “sim” contido tanto aqui como em outras passagens: “não se pode logo afirmar que este ou algum teatro pode renunciar completamente a todo e qualquer elemento ilusório”, ele escreve uma vez, e o filósofo — seu *alter ego* em *A compra do latão* — permite ao espectador uma pequena empatia, apesar de arriscar que, deste modo, se abra “novamente uma portinha a toda essa velha bobagem”.

Afastando-se do notório *distanciamento brechtiano*, essa posição de uma *desconstrução da ilusão* abre espaço para um jogo cênico que a prática teatral interessada no real tem investigado nos últimos anos. Aqui, o uso de novas mídias não serve mais à otimização da ilusão, mas sim à sua interrupção ou então ao jogo com ela. Descobrimos o enquadramento que deveríamos ignorar caso que se tratasse do aperfeiçoamento da ilusão. Isso se dá, por exemplo,

- na gravação de vídeo no teatro feito por Castorf, que não é *desveladora*, mas somente *velada de outro modo*,
- na imitação de trechos de filmes não-ilustrativos ou coreografias no palco

pelo Wooster Group, que impede um comportamento imediato dos atores-treinados como ilusionistas,

- no conflito calculado entre o timing da música e o timing da dança por Grace Ellen Barkey, em sua produção *Chunking*,

- ou no *status* indecifrável do filme que — talvez ao vivo —, transmite o acontecimento oculto da noite para o salão do teatro, como acontece em Heiner Goebbels.

Eu poderia continuar a enumeração, mas estes exemplos devem bastar para demonstrar que precisamos de um novo conceito para poder falar acuradamente da tendência contemporânea de constantemente retirar a ilusão única e jogar simultaneamente com as possibilidades da ilusão em si. Aludindo à formulação de Jacques Derrida — segundo a qual o ponto principal na desconstrução seria a compreensão de que estamos emaranhados em “*plus d’une langue*”, em mais de uma linguagem e ao mesmo tempo em mais absolutamente nenhuma (Derrida, 1988, p. 31) — poderíamos dizer que no teatro da *desconstrução da ilusão* sempre se trata de *plus d’une illusion*: mais que uma e mais nenhuma. Para isso, gostaria de olhar detalhadamente para dois exemplos especialmente impressionantes.

3. Cargo Sofia Zollverein (Rimini-Protokoll, Stefan Kaegi)

De acordo com suas próprias reivindicações, os trabalhos de Rimini-Protokoll — considerado pela revista *Theater der Zeit* [Teatro nos tempos atuais] o “fundador de uma nova tendência de colocar a realidade nos palcos” — desenvolvem o potencial teatral da realidade atual. Isso ocorre por trazer para o palco especialistas das áreas mais diversas ou por transformar lugares empíricos (nos quais também podemos observar a realidade configurada de modo teatral) em espaços de jogos de investigação com meios teatrais. Produções como *Zeugen! Ein Strafammerspiel* [Testemunhas! Uma peça-tribunal], *Sabention. Go home & follow the news* [Sabenação, vá para casa e acompanhe as notícias] ou *Deutschland 2* [Alemanha 2] são tão amplamente analisados em artigos e dossiês que me pouparei de maiores apresentações do grupo; apenas indico seu impressionante sítio eletrônico.

O que torna a produção *Cargo Sofia Zollverein* de Stefan Kaegi (que eu gostaria de discutir agora) tão interessante é, em primeiro lugar, o fato de que dá uma das respostas mais convincentes em relação à pergunta sobre como relatar os acontecimentos econômicos atuais; como colocar em cena seus atores anônimos; como explicar suas leis difíceis de entender sem reduzir sua complexidade, mas também sem demonizá-los como completamente desconhecidos e sem cair em uma contemplação inativa. Após a estreia em maio de 2006, o trabalho partiu para uma turnê pela Europa. Uma das estações foi o centro coreográfico PACT Zollverein, em Essen.

47 espectadores são convidados a subir na plataforma de carga de um caminhão transformada em tribuna para dali — como se fossem mercadoria e guiados por dois caminhoneiros búlgaros — explorar as redondezas e entrar em contato com o mundo desses escravos assalariados que, contratados por empresas alemãs, dirigem as cargas por salários búlgaros de países com remuneração desvalorizada do leste europeu para as metrópoles do oeste. Um dos lados do caminhão é de vidro e transfor-

ma-se literalmente em quarta parede, atrás da qual acontece o que os espectadores podem então observar de seus lugares na caixa cênica: o percurso os leva para *não-lugares* — como um porto de contêineres ou um estacionamento à beira da estrada utilizado primariamente por caminhoneiros —; faz da estrada um teatro cotidiano e do teatro uma aula divertida sobre questões da globalização. Sobre uma tela — que desce quando não há nada para ver do lado de fora - é contada a história do empresário suábio Willi Betz que, após a transformação radical no Leste Europeu, comprou a empresa de transportes búlgara SOMAT — antes uma empresa estatal - e fazia do negócio de caminhões algo barato e perigoso para todos os envolvidos, através de meios legais e ilegais (salários baixos, suborno, contratações ilegais). Um policial rodoviário conta sobre seu dia a dia no controle de caminhoneiros exaustos e de cargas de aparência perigosa. Em um pátio de uma transportadora, é apresentada aos espectadores a complexa logística das transportadoras por um homem de terno sobre a rampa de cargas. Por meio de declarações pré-gravadas, eles aprendem de passagem o que aconteceria se os caminhoneiros voltassem a ser recompensados devidamente: os custos de transporte subiriam, a terceirização de grandes partes da produção não valeria mais a pena e a eliminação de postos de trabalho nacionais seria interrompida.

Pode-se assistir a *Cargo Sofia Zollverein* como um tipo de “*sightseeing*” [turismo] e surpreender-se quanto material estranhamente distante se esconde na proximidade imediata do familiar, nos arredores urbanos que geralmente se percebe apenas fugazmente ao passar por eles. Também podemos reconhecer ali uma “noite de seminários não acadêmicos configurada para a percepção sensorial”. Nesta, descobrimos que podem ser transportados 10 mil ternos em um contêiner ou que dois trabalhadores estrangeiros podem ser hospedados ali; que o carvão nos vagões da estação dos trens de carga em meio à antiga região produtora de carvão nos arredores do rio Ruhr vem da China e que 7000 carretas traçam suas rotas pelo oeste europeu com motoristas do leste europeu a salários de leste europeu. A partir das histórias dos dois motoristas, podemos ter uma ideia dos pequenos prazeres e da grande solidão de ser um caminhoneiro; vemos as prostitutas nas ruas; o colega que transporta carros velhos para a Geórgia e passa seu tempo livre à noite com uma garrafa de cachaça; e ouvimos falar dos métodos legais e ilegais que os motoristas utilizam para se manterem acordados. Este é um dos lados.

Mas o encontro interessante com uma vizinhança que se tornou desconhecida permaneceria no âmbito do conhecimento da história local a nível escolar se não fosse parte de uma amostragem inteligente de cinco histórias que são contadas de modo artisticamente sincronizado e que interrompem umas às outras.

Em primeiro lugar, há a história de uma viagem de caminhão fictícia de Sofia à Essen. Ela parte da Bulgária passando pela Sérvia, a Itália e a Suíça e é composta por anedotas e “sons originais”, e ilustrada por trechos de filmes que, tudo junto, formam uma densa imagem dessa viagem fictícia com seus tempos de espera nas autoestradas e as pequenas aventuras com guardas corruptos de alfândega em fronteiras bloqueadas. Em segundo lugar, conta-se a história criminal da empresa suábica em expansão, em trechos fragmentados que passam da fundação da firma nos anos 50 até a curiosa construção de uma mansão particular do empresário em meio ao terreno da empresa. Culminam em uma já lendária grande batida policial no ano de 2003. Em

terceiro lugar, há os dois motoristas que mostram fotos de família e contam anedotas de suas vidas, tudo transmitido via fones de ouvido e câmera diretamente da cabine do motorista para a plataforma de carga do caminhão. Uma quarta história é aquela da qual os espectadores participam no momento da excursão.

Mas, a quinta história é aquela que deixa todas as outras sob suspeita: a da encenação. Enquanto na maioria dos trabalhos anteriores do grupo em termos teatrais era oferecido um simples teatro empático para leigos, aqui há constantemente o jogo com o início e o fim da ilusão: mais de uma vez o caminhão encontra uma jovem mulher pelo caminho que ora está cantando ao vivo em um parque ora está transportando alguns pacotes de bicicleta na calçada ao lado da rua. Após o público ser despedido pelo policial rodoviário e ter deixado o areal da transportadora, reencontra-se na estrada mais uma vez o carro da polícia e um caminhão da transportadora, o que deixa a fronteira entre aquilo que é verdadeiro e aquilo que produz a sensação do real quase imperceptível. Dessa maneira, alimenta-se a dúvida acerca do aspecto documentário deste “teatro documental”. Fica claro que o que importa aqui é essencialmente diferente do que acontece nas peças de Peter Weiss, Heinar Kipphardt ou Rolf Hochhuth: Não se trata simplesmente de ilustrar a realidade, mas ao mesmo tempo — e com o passar da apresentação, cada vez mais e mais — de refletir sobre as imagens da realidade.

Se os trabalhos anteriores de Rimini Protokoll afirmavam, em uníssono com a pesquisa acadêmica da teatralidade, o velho preconceito de que o mundo inteiro também é de alguma forma um palco, então esta produção sugere que o aspecto teatral da realidade, se o tomarmos a sério, causa o efeito de não poder afirmar nada sobre a realidade que já não estivesse contaminado pela encenação dessa mesma realidade. Assim, ambos se tornam duvidosos, tanto o teatro quanto o mundo. Pois, não é seguro que ainda possamos descrever apresentações como *Cargo Sofia Zollverein* como “teatro” e nem sabemos se devemos assimilar o que eles apresentam como “realidade”. Ao criar essa zona de obscuridade que tingem tudo aquilo que o Rimini Protokoll presumivelmente está simplesmente apresentando, o grupo retoma à dúvida epistemológica que Brecht uma vez formulou quando disse que uma “simples ‘reprodução da realidade’” menos do que nunca “diz algo sobre essa realidade. Uma fotografia dos Kruppwerke ou da AEG não diz praticamente nada sobre essas instituições.” E, prosseguindo nessa lógica esboçada acima, ele destaca: “Há de fato ‘algo a ser construído’, ‘algo artificial’, ‘algo montado’”. Com a descoberta de que a aproximação à realidade, além de sua simples representação, tem que tematizar também a própria representação; e de que ela não deve somente consentir em aceitar a ilusão, mas deve levá-la em conta, Kaegi se aproxima conceitualmente de um trabalho cujo tema quase exclusivo é o da representação. Mas - para além disso e mediado por ela - o do não-representável, como as fotografias, os trabalhos em vídeo e *lecture-performances* do libanês Walid Ra’ad, residente de New York e Beirut.

4. Walid Ra’ad: lembranças no interior de um meio

O tema de Walid Ra’ad é a guerra — aquela no Líbano entre 1975 e 1991, em meio à qual ele cresceu, e também a atual guerra contra o terror — e os aconteci-

mentos traumáticos relacionados à guerra, na medida em que estes possuem uma dimensão histórica coletiva. Nisso tudo ele tematiza sobretudo, o modo como o cinema, o vídeo, a fotografia e o teatro reivindicam representar esses acontecimentos em particular e a violência psicológica e física em geral. A representação da guerra é realizada e analisada por ele através de uma constante construção da ilusão de escrever histórias, recolher provas, identificar vítimas e arquivar pequenas histórias à margem da grande história. Todos os seus trabalhos poderiam ser descritos como documentos históricos de um arquivo imaginário mantido por uma fundação fictícia, a *Atlas Group*⁶, da qual Ra'ad se declara ser membro fundador – porém, se desconhece outros membros. Segundo meus conhecimentos, Ra'ad não explicita em lugar algum o que fica claro gradualmente na observação de seus “documentos históricos”, expostos sobretudo em espaços de arte e que se evidencia bruscamente em suas *lecture-performances*: o fato de se tratar de material plenamente ficcional, manipulado ou “falsificado”.

Um exemplo de destaque, apresentado resumidamente: na série *My neck is thinner than a hair: engines* pode-se ver, em fotografias penduradas em painéis nas paredes, motores caídos em meio a paisagens urbanas, mais ou menos destruídas por bombas, rodeados por grupos de pessoas ora menores, ora maiores. Ao lado das fotografias podemos ver o verso delas, nos quais carimbos de aspecto oficial, anotações e assinaturas parecem atestar a autenticidade do registro. Quando exposto em um museu, Ra'ad complementa a série, que ele também apresenta em uma *lecture-performance*, com uma observação:

A única parte de um carro que sobra após uma detonação, é o motor. Ele é arremessado por algumas dezenas, às vezes até centenas de metros, e pousa em sacadas, telhados ou em vias secundárias. Durante as guerras, os fotojornalistas faziam corridas competitivas, a fim de quem seria o primeiro a achar e fotografar os motores. (Nakas/Schmitz, 2006, p. 96)

Motores – restos que, como também lemos, “são o que sobram dos carros -bomba das guerras” (como citado acima) – se transformam aqui em alegorias do sofrimento e do terror que não são representados nas detonações e que em cada apresentação são tendenciosamente traídos, falsificados, vulgarizados e preenchidos com emocionalidade barata. Tornam-se repetições sem original, representação sem caráter representativo. Tornam-se uma escrita ou um rastro que, semelhante a ruínas, foram deixados para trás pela violência, como marcas da destruição que respeita a proibição da reprodução por imagens. O que chegamos a saber sobre a realidade não está representado nas imagens e não é objeto da instalação de Ra'ad quando ele nos apresenta o material fotográfico.

Em sua *lecture-performance I feel a great desire to meet the masses once again*, cuja estreia ocorreu em 2005 no Festival *Theater der Welt* em Stuttgart, Ra'ad relata um longo interrogatório realizado em sua chegada no aeroporto internacional de Rochester pela polícia americana e pelo FBI, após uma curta viagem de avião pelos EUA. Rapidamente o imigrante de procedência árabe se torna suspeito e – como lhe

6 Ver o sítio eletrônico de Ra'ad, disponível em: www.theatlasgroup.com.

fica claro em retrospectiva — entra em perigo, assim como muitos acontece com outros árabes de nascença (como, por exemplo, o agora já conhecido cidadão alemão Khaled el-Masri de Neu-Ulm), de ser detido, interrogado e torturado. A performance prossegue reunindo os rastros mal velados do modo de ação do serviço secreto americano ao lidar com supostos terroristas de origem predominantemente árabe, uma prática em grande parte ainda desconhecida em 2005. O que torna Ra'ad um suspeito não é nada mais nada menos que sua arte sem valia aos olhos dos interrogadores, as fotos inúteis: fotos de si mesmo, nu em frente a arranha-céus em New York, de animais mortos, de avisos de segurança de diversos aviões e, por fim, as fotos de explosões de carros-bomba no Líbano, que estão indicadas por inscrições em árabe. Somente quando o interrogador reconhece estar lidando com um artista, Ra'ad é liberado. Segundo ele, o que o salvou era o fato de que o policial era, em seu tempo, livre um pintor-amador.

Nesta *lecture-performance*, Ra'ad senta com seu *laptop* em frente a uma tela. Ele pouco difere, à primeira vista, dos representantes de firmas, dos produtores e dos docentes que hoje em dia costumam utilizar o recurso das apresentações em *powerpoint* durante suas palestras. E ainda assim, é rapidamente reconhecível que esta forma, em oposição à primeira impressão, faz parte do conceito. Seu minimalismo deixa Ra'ad tão flexível e autônomo quanto possível, ao mesmo tempo em que ele evita “carregar a vergonhosa sobra celestial da ilusão” que — para formulá-lo com o veredicto de Adorno sobre o dadaísmo — marca tais tentativas artísticas que tentam anular a ilusão e ainda assim permanecem “isoladas do real efeito político” que as inspirou inicialmente. O fato de que Ra'ad apresenta sua história no museu de arte de Stuttgart e não, por exemplo, em frente ao quartel-general das Forças Armadas americanas em Stuttgart-Vaihingen — ou seja, não como demonstração pública - se justifica talvez sobretudo pelo abandono intencional da arte neste espaço dedicado à arte para afirmar a possibilidade de arte, defendendo seu jogo com a ilusão já elaborado em outros trabalhos. A partir da exposição de inícios lúdicos (do menino que, por prazer, fotografava e inutilmente colecionava o que encontrava em sua cidade natal Beirute, marcada pela guerra; e do homem jovem que estudava arte, mais tarde se mudou para os EUA e lá assumiu a cidadania estadunidense), Ra'ad se aproxima rapidamente do acontecimento no outono de 2004, tema central da sua *powerpoint-performance*: as práticas das autoridades de segurança dos Estados Unidos. O estranho título que não é explicado durante a performance — *Eu sinto um grande desejo de encontrar as massas mais uma vez* — pode ser apenas compreendido como comentário irônico em relação a uma ação; uma ação cuja intenção política resulta em nada, enquanto a injustiça sobre a qual presta testemunho diz respeito a massas que não podem aparecer como massa, por tratar-se de incontáveis casos isolados e marginalizados, e espalhados globalmente. O público de estreia, bem humorado e bem abastado que, em vez das “massas” populares, recebe o relato, se transforma durante essa performance forçosamente em uma escultura viva que atesta o caráter ilusório do desejo expresso no título da performance.

O que a *lecture-performance* conceitual deixa clara, para além disso, é a dimensão política do jogo de Ra'ad com a ilusão: o real aparece neste jogo como a lacuna entre a história conhecida, contada com imagens jornalísticas, e as outras

histórias de Ra'ad, artisticamente inventadas e também contadas com estas imagens. O jogo da criança — e, mais tarde, do artista — com os restos inúteis de histórias desconhecidas é o começo de um rompimento com a “ilusão transcendental” (DER-RIDA, 2001, p. 86) que está despercebidamente em ação em todas as formas midiáticas de “representação realista” — em documentações, em relatos jornalísticos e em protocolos policiais. Rescinde-se o equívoco que toma como “a realidade” o que são simples pré-conceitos sobre o mundo (por exemplo, o pré-conceito de um princípio narrativo que a fundamenta: uma progressão de ações lineares ligadas entre si de modo causal). O artista consegue isso apenas por insistir naquilo que tem que parecer bizarro, absurdo, estranho — em resumo: sem sentido — e, sob certas circunstâncias, até suspeito aos olhos daqueles que acreditam incessantemente na ilusão da “realidade”. Ra'ad realiza, em outras palavras, a desconstrução da crença em *uma* história autorizada e publicada pelo poder econômico, político e — como a noite sobre a interrogação mostra — também pelo poder policial. Ao construir outra ilusão com um efeito quase homeopático, ele faz a história autorizada parecer ilusória. Dessa maneira, ele instiga a reflexão sobre o poder das imagens e a crença na ilusão. “A história que contamos a nós mesmos e a qual damos atenção e credibilidade”, assim ele escreve, “pode não ter nada a ver com o que aconteceu no passado, mas é esta história que poderá ser de importância para o presente e o futuro.” (In: Nakas/Schmitz, 2006, p. 24)

5. (Des)crença

Se no caso de Kaegi o espectador tinha que pensar se o teatro que trabalha com materiais reais não cria meramente uma aparência ilusória da realidade, no caso de Ra'ad ele tem que se perguntar se o teatro, na construção da ilusão, não deixa transparecer também um pouco da realidade. Enquanto em Kaegi a crença na realidade reproduzida de modo literal é sucessivamente abalada, Ra'ad chega a criar uma crença num conteúdo real existente naquilo que é apenas imaginário e fictício na ilusão percebida enquanto tal. Se compararmos ambos os casos, eles demonstram algo sobre a relação entre ilusão e realidade que se poderia talvez definir como um reconhecimento kantiano: a ilusão pode paradoxalmente ser compreendida como “aparência necessária” ou “objetiva”, uma compreensão equivocada da realidade que é, ao mesmo tempo, o único acesso a ela. Ela se assemelha ao que o jovem Marx descreveu com a palavra *ideologia*, ou a psicanálise sob o termo *fantasma*. Como engano necessário, a ilusão mantém seu direito sendo ela mesma uma realidade, mesmo que o material da ilusão já não corresponda mais à realidade e, por definição, não se acerte com o real. O que o jogo com a ilusão nas formas teatrais contemporâneas sugere é outra concepção da verdade e realidade: uma concepção que não mais busca definir ambos pelo modelo *adequatio intellectu et rei*, mas ao invés disso como dimensões jamais completamente definíveis, mas também não inexistentes. Embora, ou melhor, já que estas dimensões constantemente se afastam de nós, temos que nos agarrar a elas, mesmo que não em um modo de possuí-las, mas em termos da crença numa ilusão que desde sempre esteve em permanente desconstrução.

O ator e ensaísta francês Daniel Mesguich ilustra o paradoxo da crença na ilusão

— que sempre é uma simultânea descrença — com a seguinte tese da psicanalista Maud Mannoni: “Uma máscara de lobo não nos assusta como um lobo de verdade, mas à maneira da nossa imagem do lobo” (in Derrida, 1993, p. 6). Mesguich destaca que, no teatro, nem se crê nem não se crê; nem se olha diretamente, nem se escuta diretamente. Antes, vemos e escutamos a nossa criança ou nosso idiota interno que crê. Em relação a esse assunto, Jacques Derrida destaca que, no momento da observação da criança ou do idiota que crê, observamos simultaneamente tanto a memória que identifica quanto a separação total. Poder-se-ia, desse modo, perceber e apreender a divisão no teatro, a divisão no sentido da participação assim como no sentido de uma separação. A passagem da criança participativa ao adulto que realiza esta divisão lhe parece ficar indefinida e irreduzível. Por isso, Derrida fecha seu comentário a respeito da observação feita por Mesguich com uma pergunta sem resposta: “O que é um ato de crença no teatro? Por que temos que crer no teatro? Precisamos. Mas por que precisamos?”.

O que o filósofo da “desconstrução” parece querer apontar são duas coisas. Em primeiro lugar, a insistência de Derrida no fenômeno da “crença” no teatro (mas também da crença no filme, como comenta em outro momento) demonstra que, para ele, por um lado há uma divisão do observador iludido numa criança que crê e numa instância da razão que é consciente da ilusão; e, por outro lado, marca um caso excepcional na história do sujeito moderno descentralizado. Esta consideração teria que ser relacionada, em análises da *Theaterwissenschaft* [ciência teatral], ao fato curioso de que o palco ilusionista passa a existir somente no teatro moderno, como ele chega a ser configurado a partir do começo da Renascença. A ilusão teatral é co-originária da história do sujeito moderno e não é separável do nascimento deste, poderíamos afirmar como hipótese heurística em complemento à observação de Derrida (Aqui, diga-se de passagem que neste contexto seria necessário também refletir sobre a relação entre a crença que fundamenta a ilusão de modo quase transcendental e a formação de comunidade ou comunidades).

Pensando na relação entre teatro e mídia, podemos acrescentar ao comentário de Derrida (de que a confrontação com a ilusão é uma confrontação com o estar-no-mundo) a observação de que ela é, ao mesmo tempo, uma confrontação com sua construção mediada. Justamente porque nós (e, mais precisamente, cada um(a) e cada um(a) de um jeito diferente) somos *emaranhados* em ilusões desde sempre: nós nunca conseguimos nos livrar delas absolutamente. Sempre fica um resto de crença. Justamente porque nós, por outro lado, nunca podemos viver honestamente em *uma* ilusão só, nós nunca conseguimos habitar perfeitamente dentro delas. A crença se torna, perante a existência de outra crença, (des)crença. O que sobra é a dupla consciência da inevitabilidade da desconstrução da ilusão no jogo (des)crente com ela e, simultaneamente, da impossibilidade de seu término.

Referências

BRECHT, Bertolt. A compra do latão. (1935-1955). Lisboa: Veja, 1999.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Memoires für Paul de Man*. Viena: Passagen, 1988.

_____. *Le sacrifice. la metaphore*, n. 1, 1993. Disponível em: <http://www.hydra.umn.edu/Derrida/sac.html>. Acesso em: 10 de maio de 2006.

_____. *Above all, no journalists*. In: de VRIES, Hent & WEBER, Samuel (Org.). *Religion and media*. Stanford: Stanford University Press, 2001.

BIET, Christian & PIERRE, Franz (Org.). *Le théâtre sans l'illusion*. *Critique*, n. 699-700, 2005.

NAKAS, Kassandra & SCHMITZ, Britta. *The Atlas Group (1989-2004)*. A project by Walid Ra'ad. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006.

WIESING, Lambert. *Von der defekten Illusion zum perfekten Phantom Über phänomenologische Bildtheorien*. In: KOCH, Gertrud & VOSS, Christiane (Org.) *...kraft der Illusion*. München: Fink, 2006.

Recebido em: 22/11/2015

Aprovado em: 22/11/2015