

Em busca dos choques estéticos: a influência do controle na anestesia afetiva do espectador

In search of aesthetic shocks: the control influence on the spectator's emotional anesthesia

*Henrique Bezerra de Souza*¹

*José Ronaldo Faleiro*²

Resumo

O artigo parte da observação de uma dificuldade na criação de choques estéticos em determinadas poéticas teatrais praticadas hoje. A partir desta inquietação, traça um paralelo entre estas práticas e as ideias de sociedade disciplinar, de Michel Foucault, e sociedade de controle, de Gilles Deleuze. Tais aproximações visam investigar o impacto destes conceitos na prática cênica, seus ecos na recepção do espectador, bem como sua influência nos processos de composição das obras teatrais. Tal análise perpassa pelas ideias de teatralidade e performatividade, observando como a exploração ou denegação destes conceitos pode propor outras formas de percepção da composição cênica na tentativa de reativar a capacidade de criação de choques nas poéticas teatrais.

Palavras-chave: Teatralidade; performatividade; encenação; disciplina; controle

Abstract

The article proceeds from the observation of a difficulty in creating aesthetic shocks in certain theatrical poetics practiced today. From this concern, draws a parallel between these practices and the Michel Foucault's ideas of disciplinary society, and society of control from Gilles Deleuze. These approaches aim to investigate the impact of these concepts on the scenic practice, its echoes in the reception of the spectator, and its influence on the composition processes of theatrical works. Such analysis permeates the ideas of theatricality and performativity, watching as the exploitation or denial of these concepts may propose other forms of perception of scenic composition in an attempt to reactivate the ability to create shocks in theatrical poetics.

Keywords: Theatricality; performativity; staging; discipline; control

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

1 Doutorando em teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), ator e diretor teatral. henriquebezerrads@gmail.com
2 Doutor em Arts du Spectacle pela Université de Paris X - Nanterre(1998).

Professor titular da Universidade do Estado de Santa Catarina. jrfalei@gmail.com

Por estar inserido em uma malha social, as ações cênicas das práticas teatrais carregam a possibilidade de serem lidas como a mediação poética de um tempo e de um povo específico. Nesta ótica, é válido lembrar que nas últimas décadas do século XX, uma série de situações impactou as estruturas da vida social (a bomba atômica, a queda do muro de Berlim, o aumento da velocidade na troca e difusão de informações por meio das mídias...) e, tais impactos, não se restringiram a vida cotidiana, ecoaram para campos estéticos abalando a sensibilidade humana.

A problemática aqui apresentada defende que as profundas alterações no modo de vida contemporâneo, na relação dos homens com os objetos e dos homens com os homens, incidiram sobre o olhar do espectador, contribuindo para a criação de certa anestesia afetiva com determinados tipos de obras artísticas que ignorassem as mudanças ocorridas. A evidência de que o ideal iluminista de um "mundo unificado" foi enfraquecido, visto que ele "explodiu junto com a bomba atômica" e seus fragmentos foram espalhados de maneira ágil e simultânea pelas mídias, trespassa para as formas de composição e criação teatral. Nesta perspectiva, práticas cênicas que primam pela representação de um mundo unificado, de uma realidade única, fechada e imutável, parecem ter perdido uma parcela de sua força no impacto afetivo que gerariam nos espectadores.

Ocorre que, em um mundo onde a percepção humana é constantemente estimulada de forma veloz, simultânea e em excesso, a capacidade de criação de choques estéticos tende a se tornar mais onerosa. Situações que antes carregavam potenciais passionais, como o espanto e a revolta, têm sua dimensão reduzida; o impacto de uma ocorrência é cada vez mais neutralizado na frequência de seu acontecimento, bem como na repetição midiática do fato.

Neste sentido, Walter Benjamin já alertava que a constante profusão de imagens e estímulos a que se é exposto, tende a construir um banco de memórias e lembranças que amortecem a impressão inicial de um evento, provocando uma resistência na recepção sensível do acontecimento e, assim, tornando "[...] estéril este acontecimento (ao incorporá-lo diretamente ao inventário da lembrança consciente) para a experiência poética." (Benjamin, 2000, p. 39)

A partir dos pensamentos de Valéry e Freud, Benjamin discute sobre o amortecimento de choques através da percepção deles por meio da lembrança. Em certo sentido, o choque seria um estímulo que não encontra eco em uma experiência já vivida pelo homem e, assim, ainda pode impressioná-lo. Desse modo, um sujeito "hiperestimulado" tem cada vez mais dificuldade de se impressionar com algo, visto que, possui uma série de "lembranças conscientes" que atualizam suas percepções. Nas palavras de Benjamin:

A lembrança é... um fenômeno elementar e tende a dar-nos tempo para organizar a percepção do estímulo, "tempo que inicialmente nos faltou". A recepção dos choques pode ser facilitada por um treinamento no controle dos estímulos, para o qual podem ser chamados, em caso de necessidade, tanto o sonho como a lembrança. (2000, p. 39)

Este "treinamento no controle dos estímulos" é um processo natural da recepção e protege os indivíduos dos impactos traumáticos que os estímulos exteriores

poderiam causar no ser. Todavia, o constante registro destes estímulos no campo consciente, na lembrança voluntária, induz “respostas automáticas”, subordina o sistema sensorial do homem a um processo que limita possibilidades expressivas e perceptivas.

Apesar da tecnologia no campo bélico, nas mídias e na informação já ter mudado drasticamente, promovendo assim outras formas de recepção e emissão dos estímulos no indivíduo, o pensamento de Benjamin ainda parece contemplar a situação que o sujeito contemporâneo está inserido. Assim, transpondo tais reflexões para o campo estético, estando o espectador naturalizado com uma boa parcela dos estímulos que alcançam sua percepção, como a prática cênica poderia manter em seu cerne a potência de criação de choques em favor de uma experiência poética?

Em suma, tal questão não é em si inovadora, visto que parece marcar presença nas reflexões sobre as práticas artísticas de épocas e locais distintos, suscitando respostas que culminaram em diversos modos de ação e proposições estéticas. Diante disto, talvez seja mais frutífero refletir sobre quais os parâmetros e estratégias que a contemporaneidade tende a lançar para responder esta questão no momento atual. Talvez, as pistas iniciais deste questionamento poderão ser encontradas através de uma investigação dos dispositivos cênicos que as obras possam utilizar. Investigação que teria como ponto de partida a exploração da teatralidade e performatividade de tais obras.

Apesar de não haver um consenso que defina estas ideias precisamente, é possível traçar contornos que encaminhem sua compreensão. Ao se tratar de teatralidade, recorrentemente se encontra afirmações que a sintetizam como a linguagem específica do campo teatral, ou ainda, como já disse Patrice Pavis, “[...] aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)” (1999, p. 372). A despeito da amplitude desta definição, é fato que tudo que é colocado em cena carrega, em alguma medida, aspectos teatrais. Bernard Dort já alertava que “Uma vez em cena, um objeto não é mais ele mesmo: ele passa a significar” (2013, p. 54). É através da ideia de teatralidade que se constrói uma dinâmica de tensões entre o que se vê e o que se intui do observado; entre o visto e a materialização do que é visto.

A exploração ou não desta dinâmica se reflete na estética dos espetáculos, proporcionando cenas que expõem as ferramentas teatrais que a compõem, bem como cenas que tendem a denegar a teatralidade em favor da construção de um simulacro da realidade. As ilusões que a caixa cênica pode proporcionar devem muito a este conceito, de modo que, não é necessário colocar o oceano no palco para informar que uma cena ocorre no meio do mar, pode-se criar uma infinidade de possibilidades signílicas que auxiliem o espectador a construir tal ambientação.

Já para pensar performatividade trago primeiramente as reflexões de Schechner. De acordo com ele, realizar uma performance implica pelo menos em três pontos: ser, fazer e mostrar o que faz. Em suas palavras:

Ser é a existência em si mesma. Fazer é a atividade de tudo que existe, dos *quazares* aos entes sencientes e formações galácticas. Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação. (Schechner, 2003, p. 26)

Neste pensamento vê-se que há um forte entrelaçamento com a execução e apresentação de um ato. Este enfoque na realização de algo, adiciona um caráter eventual à ideia de performatividade, ou seja, algo que acontece naquele único e derradeiro instante e que não será repetido.

Josette Féral dedica uma série de estudos a este conceito e defende que há um conjunto de práticas artísticas que evidenciam a performatividade em suas obras, através de recursos como: “[...] transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e ação e não mais sobre o texto [...]” (Féral, 2009 p. 01); conjunto este que ela propõe denominar de “teatro performativo” (Féral, 2009). Todavia, a ideia de “realizar e mostrar algo sendo realizado”, bem como seu caráter “eventual e único”, nem sempre foi evidenciada na prática cênica e, como será visto a seguir, tal ato não é condição determinante para excluir completamente a performatividade de uma obra.

Por mais clássica que uma obra cênica possa ser, ela possui em sua execução aspectos de teatralidade e de performatividade. Até mesmo obras que se encaixem em estéticas mais conservadoras, como o naturalismo, carregam na sua execução tais aspectos. Nestes contextos, há uma ação sendo executada por pessoas que “são, fazem e mostram o que fazem” diante de outras, mas, ocorre que, não há evidencição deste ato de fazer. Ainda há o aspecto performativo da execução e apresentação de algo, mas o olhar do espectador não é encaminhado para esta característica e sim para a representação, para o que a ação significa.

Como a cena fora ensaiada para ser repetida daquela mesma maneira a cada apresentação, o seu caráter eventual também não é evidenciado. Porém, facilmente pode-se afirmar que, a despeito de quão controlada e cristalizada possa ser uma cena, ela carrega um potencial improvisacional, eventual, que está inserido em cada execução devido aos inúmeros fatores que mudam entre as apresentações (espectadores diferentes, humores do elenco, imprevistos da cena...).

Concomitantemente, por mais que se prime por um simulacro da realidade, o que é colocado em cena não é mais a coisa em si, visto que carrega aspectos teatrais e passa a representar. Em outras palavras, há um intervalo semântico entre o que o ser/objeto é de fato e o que ele representa no ambiente ficcional. É neste intervalo que se pode começar a entrever a infiltração da teatralidade.

Tomando como exemplo uma encenação clássica de *Macbeth*, o trono do rei não é um trono de fato. Na realidade, é um objeto ornamentado que passa ao espectador a informação de que, em cena, seria o trono de Macbeth. Mesmo na possibilidade de que o objeto utilizado fosse verdadeiramente um trono real, ainda assim não se teria a pura presença do objeto, visto que, na proposta cênica, seria um “trono real” que, em cena, representa ser o “trono real de Macbeth”. Este exemplo pode ser estendido aos diversos constituintes da cena, inclusive ao trabalho dos atores que, por mais que se esforcem, não são completamente os personagens que representam, mas artistas que desejam convencer o público de que, naquele momento, seriam Duncan, Banquo, Macbeth, Macduff...

Acreditamos que analisar esta imagem poderá evocar dois aspectos interessantes: 1 – a despeito da aparente sensação de simulacro da realidade que uma encena-

ção possa propor, existe nela “microfissuras” por onde se infiltram aspectos teatrais e performativos. 2 – na tentativa de manutenção deste “cosmos fictício” da obra, estas microfissuras não são evidenciadas, sendo até mesmo, disfarçadas através de proposições cênicas que levem o espectador a não enxergar o “vazio” entre o que a coisa é e o que ela representa, ou seja, a atenção do espectador é encaminhada diretamente para uma referência determinada, evitando que ele enxergue o movimento de transição do significante para o significado, bem como, desestimulando-o a produzir significados divergentes dos que foram desejados na encenação.

Sendo assim, a proposta apresentada acima tende a mascarar os aspectos teatrais e performativos inseridos na obra. Neste mascaramento, condiciona a atenção do espectador para um modelo pré-concebido, partindo do pressuposto que existe uma “realidade correta” a ser imitada. Excita a já “hiperestimulada” percepção do homem de maneira bastante semelhante do cotidiano, não ultrapassando o campo da lembrança consciente e produzindo prioritariamente respostas automáticas na recepção dos estímulos. Ao não experimentar o que lhe é proposto de maneira direta, mas intermediado por uma série de experiências perceptivas anteriores, o espectador provavelmente amortece o choque vindouro e retira dele uma parcela de seu impacto afetivo.

Neste processo pode-se entrever muitas obras que, apesar da potência do conteúdo que abordam, não conseguem atingir a sensibilidade dos espectadores. São recebidas de forma puramente racional e distanciada, promovendo poucos ou nenhum abalo nos sujeitos, que os faça de fato serem afetados pelos conteúdos tratados.

É certo que estas propostas estéticas foram exitosas em diversos momentos, mas tais formas artísticas parecem dialogar cada vez menos com as relações sociais contemporâneas. Ora, as ideias de um modelo ideal a ser seguido e de uma identidade exemplar a ser atingida fraquejam frente as possibilidades de subjetivação propostas hoje. Tal ideal unitário e homogeneizador tende a se assemelhar ao que Michel Foucault (1999) chamou de *sociedade disciplinar* e, dificilmente, esta seria a imagem que melhor delimita o campo das relações contemporâneas. Na tentativa de elucidar este argumento, apresento o que Foucault compreende como disciplina. Para ele:

[...] uma coerção ininterrupta, constante, que vela sobre os processos da atividade mais que sobre seu resultado e se exerce de acordo com uma codificação que esquadrinha ao máximo o tempo, o espaço, os movimentos. Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as “disciplinas”. (Foucault, 1999, p. 164)

As disciplinas promovem um processo de coerção e reordenamento que tende a incentivar homogeneidades no corpo social. Uma de suas consequências é a criação de *corpos dóceis* (Foucault, 1999, p. 162), ou seja, corpos que estejam moldados e condicionados para um objetivo específico – geralmente o princípio de utilidade, no qual prioriza a rapidez, eficácia e menor gasto de energia em suas ações – daí o treinamento disciplinar de soldados, operários, alunos, etc. Foucault defende que este processo é trabalhado desde os primeiros estágios da vida do indivíduo, através de instituições reguladoras como a escola, hospitais, família, quartéis militares, fábri-

cas, etc.

Tal prática parece carregar um ideal de identidades bem definidas, traçando exemplos a serem seguidos. Na sociedade disciplinar, a construção de subjetividades tende a tornar-se modelar – submetida a lógica utilitária de cada instituição – e descontínua, visto que o indivíduo assume papéis diferenciados de acordo com o local que está inserido.

Entretanto, em uma sociedade que clama cada vez mais por sujeitos em “formação permanente”, “criativos”, “maleáveis”, seria possível delimitar o ponto exato no qual o indivíduo encerra uma identidade e assume outra? Não seria mais adequado que, ao invés de pensar em blocos, se assumisse a ideia de um fluxo identitário em constante transformação? Questões semelhantes permeiam os pensamentos de Gilles Deleuze e, ao observar as reflexões do autor, vê-se que: “O homem da disciplina era um produtor descontínuo de energia, mas o homem do controle é antes ondulatório, funcionando em órbita, num feixe contínuo.” (Deleuze, 2008, p. 223).

Ora, Foucault já anunciava a brevidade da *sociedade disciplinar*³. Ele observava que as relações entre os homens, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, sofreram a ação de forças e influências que colocavam a ideia das disciplinas em crise, ampliando as possibilidades de existência, quebrando modelos e anunciando assim outras propostas de mediação do poder. Deleuze, ao refletir sobre estas transformações, aponta que o modo como as relações de poder são geridas tende então a se distanciar da ideia da *sociedade disciplinar*, e molda o que ele chama de *sociedade de controle* (Deleuze, 2008, p. 219).

Esta transição enfraquece a noção de identidades fixas. Enquanto as disciplinas almejam a docilização dos corpos e dos seres, promovendo assim formas de subjetivação mais “sólidas” dos sujeitos, o controle traz a ideia de flexibilidade, visto que seu foco não é necessariamente a punição do transgressor, mas o registro de informações em bancos de dados para que possam ser fiscalizadas, conferidas e aproveitadas em um momento oportuno.

Isto não significa dizer que as disciplinas ou os modelos desapareceram, mas que, nas relações contemporâneas, eles não são delimitados somente por instituições reguladoras fixas; agora eles são criados, disseminados e construídos por várias esferas do campo social. Este processo ocorre de maneira continuada através dos ideais impostos pela moda, redes sociais, *marketing* das empresas, etc. Não obstante, no capitalismo contemporâneo, até mesmo as transgressões aos modelos não são necessariamente punidas, mas logo assimiladas, criando assim novos produtos, públicos e serviços que são capitalizados e rapidamente associados ao ideal do controle.

Nesta ótica, apesar de controlada, a construção das subjetividades dos sujeitos é explorada de forma plural. Assim, propostas estéticas que não dialoguem com esta pluralidade encontram certa resistência ao promover choques ou causar interesse na sensibilidade dos sujeitos. Ora, submeter a obra cênica ao ideal de uma realidade a ser imitada, a proposição de simulacro da realidade, é um retorno a proposta discipli-

3 Em uma conferência proferida no Japão em 1978 o filósofo afirma: “Nesses últimos anos, a sociedade mudou e os indivíduos também; eles são cada vez mais diversos, diferentes e independentes. Há cada vez mais categorias de pessoas que não estão submetidas à disciplina, de tal forma que somos obrigados a pensar o desenvolvimento de uma sociedade sem disciplina.” (Foucault, 1978, p. 268)

nar e traz hoje poucas consonâncias com o mundo atual.

Em outras palavras, na contemporaneidade, tais propostas parecem não dar conta dos conflitos políticos que afetam o indivíduo. Refletindo sobre este impasse, traçamos um paralelo com o pensamento de Deleuze, no qual ele defende que cada forma de organização social condiciona a maquinaria que ela produz. Nas palavras do filósofo:

É fácil fazer corresponder a cada sociedade certos tipos de máquina, não porque as máquinas sejam determinantes, mas porque elas exprimem as formas sociais capazes de lhes darem nascimento e utilizá-las [Grifos nossos]. As antigas sociedade de soberania manejavam máquinas simples, alavancas, roldanas, relógios; mas as sociedades disciplinares recentes tinham por equipamento máquinas energéticas [...] as sociedades de controle operam por máquinas de uma terceira espécie, máquinas de informática e computadores [...] (Deleuze, 2008, p. 223)

Se cada forma de sociedade pode ser correspondida pelo tipo de maquinaria que produz, o mesmo pensamento não poderia ser transposto para o campo estético? “Fazer corresponder a cada sociedade certos tipos de *obras cênicas*...”? Aceitando esta transposição pode-se inferir que, ao propor aos indivíduos uma construção de subjetividades fixas, a *sociedade disciplinar* também induz obras artísticas que corroborem este ideal unitário, daí uma tendência de “mascaramento” da teatralidade e performatividade na tentativa de reforçar a ilusão cênica. Porém, tal afirmação suscita imediatamente um outro questionamento: E hoje? Como esta flexibilização das construções subjetivas afeta o campo estético?

A crescente evidenciação dos aspectos teatrais e performativos nas obras artísticas pode ser vista como um sintoma disto. As microfissuras, antes ignoradas, tornam-se o foco e passam a ser exploradas. Como sintetiza Jean-Pierre Sarrazac: “Na virada do século XX, a exemplo de outras artes da representação, o teatro toma consciência de seu vazio interior e projeta esse vazio para o exterior.” (2013, p. 57)

A necessidade de que o espetáculo cênico gire em torno de uma narrativa e proponha uma ideia de unidade cai em favor das possibilidades expressivas que a prática teatral passa a propor. Esta exploração traz à tona obras cada vez mais contaminadas por características como a fragmentação, deshierarquização dos elementos cênicos, simultaneidade e autorreferência. Fatores que por si só não são suficientes, mas ao evidenciarem a teatralidade e performatividade, induzem novas formas de olhares sobre as cenas.

Por trazerem revisões estéticas, fogem em certa medida do condicionamento perceptivo que o homem foi induzido, carregam o potencial de trazer novamente choques estéticos às práticas teatrais. Ao dobrar-se sobre si mesmo, o teatro pode apresentar uma mediação do mundo que é instigante para o observador, um olhar oblíquo sobre a realidade que lhe é estranho e, assim, os conteúdos abordados nas cenas podem “burlar” o “amortecimento das lembranças conscientes e suas decorrentes respostas automáticas” para de fato afetar os sujeitos.

Em certa medida, estas ideias carregam semelhanças com o que Jacques Rancière chamou de *imagem intolerável* (2014, p. 83). Em suas reflexões, o filósofo questiona as dificuldades de se produzir uma imagem que não possa ser observada sem

que cause dor ou indignação, bem como a validade de se produzir tais imagens. Creio que ver o “intolerável” seria ultrapassar o condicionamento receptivo e as respostas automáticas a tal ponto que a imagem pudesse de fato incomodar, afetar os sujeitos. Para que esta visibilidade se torne possível, Rancière chama a atenção para o modo como a imagem é apresentada e suas consequências na recepção. Em suas palavras:

Uma imagem nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. A questão é saber o tipo de atenção que este ou aquele dispositivo provoca. (Rancière, 2014, p. 96)

Ao situar as imagens e sua decorrente visibilidade dentro de um conjunto de dispositivos, Rancière coloca a questão do intolerável – e sob a perspectiva deste artigo a possibilidade de criação de choques estéticos – para além do conteúdo que a imagem aborda, o lançando também para sua forma. Em sua visão, as imagens pertencem a uma comunidade de dados sensíveis, partilham formas e modos de percepção de significados que criam um “senso comum”. Tal senso condiciona os modos de lidar com o mundo e seus estímulos, promovendo então condicionamentos. Cabe a arte criar outras formas de lidar com o que é visto, promover dispositivos não previstos neste senso comum para que o intolerável – ou, no caso aqui defendido, o choque estético – se faça possível. Como alega Rancière:

Trata-se realmente de afetos que embaralham as falsas evidências dos esquemas estratégicos; são disposições do corpo e do espírito em que o olho não sabe de antemão o que está vendo, e o pensamento não sabe o que deve fazer com aquilo. Sua tensão aponta, assim, para outra política do sensível, política baseada na variação da distância, na resistência do visível e na indecidibilidade do efeito. As imagens mudam nosso olhar e a paisagem do possível quando não são antecipadas por seus efeitos e não antecipam seus efeitos. (2014, p. 101, 102)

Por se desprender da ideia de pura representação de um mundo, a evidência da teatralidade e da performatividade contribui para a materialização deste pensamento. O jogo cênico passa a suprimir as respostas significativas diretas para o espectador, utiliza os dispositivos de maneira exposta e visa não os subjugar a uma interpretação determinada. Ao fazer isto, incorpora assumidamente o espectador como um dos construtores da obra, quer seja por meio de uma participação ativa ou apenas através da observação, obrigando-o a organizar, a sua maneira, a cena que agora está impactada, significando a performatividade dos atores que, ao ser evidenciada, perde uma boa parcela de seu caráter representativo.

Ao não promover necessariamente “leituras corretas” da cena, plurifica as possibilidades de fruição da obra. Ato que, por sua vez, carrega consonância com a proposta do controle e o processo de flexibilização subjetiva que se vive hoje. A apreciação da cena se desloca do “quê” acontece para o “como” acontece, fazendo com que se enxergue procedimentos e conteúdos que poderiam passar inadvertidamente pelo olhar condicionado do sujeito e, com isso, traz então a possibilidade da criação de choques estéticos e de uma verdadeira experiência poética.

Por fim, a síntese destas investigações aponta que o amortecimento dos cho-

ques e a naturalização do que se percebe tende a ser driblada quando se propõe rupturas ao qual a percepção não está condicionada. Na decorrência desta situação, o conteúdo que o estímulo aborda pode trazer um real impacto afetivo no sujeito. No caso aqui tratado, a prática teatral, estas rupturas estéticas trouxeram procedimentos paratáticos, nebulosidade nas fronteiras entre realidade e ficção, simultaneidade nos emissores sígnicos, enfim, aspectos que evidenciassem características teatrais e performativas das obras. Mas, tendo isto em mente, é válido ressaltar o seguinte pensamento: ocorre que o uso constante de tais procedimentos parece estar tornando-os cada vez mais banais e vazios de sentido. Situação que a cada momento os retira do local de "ruptura" e os lança em um "novo modelo", de modo que, a capacidade que carregavam de produzir novos olhares e, por consequência, choques estéticos, tende a entrar em um outro processo de anestesia.

A mera alteração da forma parece estar sendo absorvida e incorporada ao modelo do controle. Cabe então ao artista cênico estar atento para notar se o que realiza carrega um real potencial de profanação estética e de criação de choques ou se, ludibriado, não estaria replicando apenas um "novo modelo" que se instaura furtivamente nas poéticas teatrais.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: ed. 34, 2008.

DORT, Bernard A representação emancipada. *Sala Preta*, São Paulo, v. 3, n.1, p. 47 – 55, 2013.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 197-210, 2008.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. A sociedade disciplinar em crise (1978). In: MOTA, Manoel Barros da (org.). *Ditos e escritos IV: estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A invenção da teatralidade. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 56 – 70, 2013.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? *Percevejo*, Rio de Janeiro, n. 12, ano. 11, p. 25 – 50, 2003.

Recebido em: 30/09/2016

Aprovado em: 30/10/2016