

FLÁVIO LOFÊGO ENCARNÇÃO

O teatro e a psicofísica do engajamento:
o corpo na disseminação de competência crítica em informação

Dissertação de mestrado
Junho de 2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - UFRJ
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO – ECO
INSTITUTO BRASILEIRO DE INFORMAÇÃO EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA – IBICT
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – PPGCI

FLÁVIO LOFÊGO ENCARNAÇÃO

O teatro e a psicofísica do engajamento:
o corpo na disseminação de competência crítica em informação

RIO DE JANEIRO
2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - UFRJ
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO – ECO
INSTITUTO BRASILEIRO DE INFORMAÇÃO EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA – IBICT
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – PPGCI

FLÁVIO LOFÊGO ENCARNAÇÃO

O teatro e a psicofísica do engajamento:
o corpo na disseminação de competência crítica em informação

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, convênio entre o Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia e a Universidade Federal do Rio de Janeiro/Escola de Comunicação, como requisito à obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação.

Orientador: Prof. Dr. Marco André Feldman Schneider

RIO DE JANEIRO (RJ)
2021

CIP - Catalogação na Publicação

EE56t Encarnação, Flávio Lofêgo
O teatro e a psicofísica do engajamento: o corpo
na disseminação de competência crítica em informação /
Flávio Lofêgo Encarnação. -- Rio de Janeiro, 2021.
182 f.

Orientador: Marco André Feldman Schneider.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Instituto
Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia,
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação,
2021.

1. competência crítica em informação. 2. economia
política da informação. 3. desinformação. 4. teatro
realista. I. Schneider, Marco André Feldman,
orient. II. Título.

FLÁVIO LOFÊGO ENCARNAÇÃO

O teatro e a psicofísica do engajamento:
o corpo na disseminação de competência crítica em informação

Aprovada em:

Prof. Dr. Marco André Feldman Schneider – PPGCI IBICT-ECO/UFRJ
orientador

Prof. Dr. Gustavo Silva Saldanha – PPGCI IBICT-ECO/UFRJ

Prof. Dr. Fernando José de Santoro Moreira – PPGF/UFRJ
membro externo

DEDICATÓRIA

Esse trabalho é dedicado aos meus pais, Genserico e Mariana, aos meus filhos queridos Pedro e Daniel, à minha irmã e amiga de todas as horas, Juliana, meu cunhado Rodrigo, e meus sobrinhos Ian e Tom. É nessa base de sustentação amorosa que existo. Não é possível descrever toda gratidão que sinto, e também admiração, por cada uma dessas pessoas.

Amigos muito queridos também merecem ser mencionados, pois além do carinho, são parceiros e fontes de conhecimentos e inspiração: Luiz Carlos Persy, Lou Gold e Anderson Assef. Por último, mas não menos importante, dedico também a Marta Berardo, musa inspiradora e consultora da vida boa.

AGRADECIMENTO

Ao meu orientador, Marco Schneider, pela paciência, generosidade e pelas décadas de parceria e amizade. Aos membros da banca, Fernando Santoro e Gustavo Saldanha, pelas críticas e pela inspiração. Ao amigo Ivan Capeller, que muito contribuiu para esta dissertação em sua participação na banca de qualificação, e mais ainda por sua amizade.

Aos amigos do passado, que o destino afastou, mas cuja influência nunca será esquecida: Erik Sandro de Oliveira e Fábio Bienhachevski Lobo Vianna.

Aos professores, técnicos e colegas do IBICT, que ofereceram um ambiente incrivelmente colaborativo e fertilizador das ideias.

À Universidade Federal do Acre, pela licença que me permitiu essa temporada de mergulho no pensamento.

EPÍGRAFE

Mentiras sinceras me interessam. (CAZUZA, 1984).

Com esta clareza dos oráculos, produziu-se, em relação a eles, na opinião, uma evolução paralela às outras mudanças: outrora, o seu estilo estranho e singular, completamente ambíguo e perifrástico, era motivo para a multidão acreditar no seu caráter divino, pois enchia-a de admiração e dedicavam-lhe um respeito religioso; mas mais tarde, gostavam de aprender todas as coisas de forma clara e fácil, sem ênfase nem recurso à ficção, e acusou-se a poesia, que rodeava os oráculos, de se opor ao conhecimento da verdade, misturando obscuridade e sombra às revelações do deus; até se suspeitava já que as metáforas, os equívocos, os enigmas fossem para a adivinhação como que subterfúgios, utilizados para que permitissem ao adivinho fugir ou esconder-se neles em caso de erro. (PLUTARCO, *apud* TODOROV, 1977, p. 29).

[...] uma arte que se tornou autônoma insta à expressão cada vez mais pura da experiência estética básica que a subjetividade desconcentrada, abandonando as estruturas espaciais e temporais do cotidiano, faz num relacionamento consigo própria – a subjetividade libera-se aqui das convenções da percepção cotidiana e da atividade finalizada, dos imperativos do trabalho e da utilidade. Essas grandiosas unilateralizações, que constituem a rubrica da modernidade, não carecem de fundação e justificação; mas geram problemas da mediação. Como é que a razão dividida em seus elementos pode conservar sua unidade no domínio cultural e como é que as culturas de especialistas, retraídas para altaneiras formas esotéricas, podem preservar o contato com a prática comunicativa do cotidiano? Um pensamento filosófico que ainda não se tenha desviado do tema da racionalidade, que ainda não se tenha dispensado de uma análise das condições do incondicional, vê-se confrontado com essa dupla necessidade de mediação. (HABERMAS, 1989, p. 32)

RESUMO

Surgida da investigação sobre a utilização da mentira como arma política, e passando pelo estudo das condições corporais necessárias ao discernimento e à conquista de competência crítica em informação, a pesquisa busca nos conhecimentos do teatro de base realista alguns conceitos e técnicas possivelmente utilizadas para a imposição da crença naquilo que não é verdadeiro. Através da identificação e descrição da ampla disseminação, em nossa sociedade, de expedientes deceptivos deliberados, pode-se entender que a sociedade contemporânea passou a conviver com um paulatino alargamento do espaço de dúvida nos limites entre a verdade e a mentira. A conclusão deste trabalho é que a atividade capitalista, sabidamente geradora de criatividade coletiva através da competição, e que por sua natureza tende a ocupar todos os espaços disponíveis para obtenção de lucro, ao instalar-se nessa zona fronteira passou a alargar o espaço da dúvida como efeito colateral da ampliação incessante da extração de valor. O referencial teórico para a abordagem proposta inclui, além da bibliografia específica sobre teatro realista, de que fazem parte, entre outros, Aristóteles, Diderot e Stanislávski, também as fontes mais recentes relacionadas à Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura, e em especial ao conceito de competência crítica em informação, que em grande parte são provenientes das pesquisas desenvolvidas por professores e estudantes do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação IBICT/UFRJ.

Palavras-chave: competência crítica em informação; teatro realista; economia política da informação; desinformação

ABSTRACT

Emerged from the investigation of the use of lying as a political weapon, and advancing through the study of necessary corporal conditions for the conquest of critical information literacy, the research explores the world of specific knowledge from realist-based theater, identifying some concepts and techniques that are possibly been currently used for the imposition of belief in what is not true. That imposition is confirmed through an effort for the location of deliberate deceptive methods widely disseminated in human society, leading us towards the understanding that contemporary society is experiencing gradual widening of the space of doubt, in the limits between truth and lies. The conclusion of this work is that the capitalist activity, known to generate collective creativity through competition, and also, historically have always occupied all the available spaces for profit, settled itself in this borderline area, and widened the space of doubt as a side effect for the incessant expansion of value extraction. The theoretical framework for the proposed approach includes, in addition to the specific bibliography on realistic theater which includes, among others, Aristotle, Diderot and Stanislávski, also the most recent sources related to the Political Economy of Information, Communication and Culture, and in particular the concept of critical information literacy, both largely developed by researchers of the Graduate Program in Information Science IBICT / UFRJ.

Keywords: critical information literacy; realistic theatre; political economy of information, communication and culture; disinformation

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 TEATRO E CONHECIMENTO	21
2.1 Consistência.....	29
2.2 Evolução da técnica realista de dramaturgos, encenadores e atores.....	37
2.3 A Dramaturgia Realista	46
2.4 Visualidade, estrutura de produção e escritura cênica.....	51
2.5 Stanislávski e a pedagogia do ator no Método das Ações Físicas.....	62
3 ABORDAGEM DA <i>TECHNE</i> REALISTA: A BUSCA POR STANISLÁVSKI. 74	
3.1 Relato de experimentações	75
4 VERDADE E FICÇÃO NOS REGIMES DE INFORMAÇÃO.....	96
5 OBTENÇÃO E DISSEMINAÇÃO DE CCI	122
6 CONCLUSÃO.....	129
REFERÊNCIAS	146
APÊNDICE A - Um prefácio para quem começa a ler pelo fim	155
APÊNDICE B: O ASCENSORISTA	169

1 INTRODUÇÃO

Um tema recorrente nas pesquisas mais recentes da Ciência da Informação (CI) é a mentira, com várias denominações: desinformação, contrainformação, *fake news*, *pós-verdade*; seja qual for o nome usado, está se referindo àquela disfunção da informação comunicável, que pode ser resultante de um erro de cognição ou compreensão do mundo, mas também da utilização deliberada da mentira para confundir, iludir, enganar – para o embuste, enfim.

Como grandes contingentes têm se mobilizado, no processo histórico, para apoio muitas vezes a políticas e grupos contrários aos próprios interesses? A análise do noticiário recente demonstra que o embuste tem sido utilizado com método e regularidade na vida política, em escala industrial, como pode ser verificado com abundância de provas, em diversas fontes. Também estratégias comerciais de sucesso vêm sendo traçadas e executadas, como veremos, com o propósito de iludir. É um problema de grande repercussão em nossa realidade, pela necessidade de discernimento da verdade no universo de crescente desinformação em que vivemos, e um tema desejável, pela possibilidade de impacto positivo nas condições de discernimento, para os estudos da Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura. Não exatamente a utilização da mentira, que não é nova e nem solucionável, mas a característica circunstancial da circulação da informação no momento atual, o “novo regime global de mediação da informação” (BEZERRA, 2017, *passim*) que inclui o desenvolvimento acelerado de técnicas e estratégias que visam conquistar engajamento massivo a maneiras de pensar e agir determinadas. Isso acontece graças a um cenário que inclui uma miríade de novas tecnologias florescendo e disseminando-se, e permitindo o desenvolvimento da capacidade de enganar e dominar muitas pessoas por muito tempo com a utilização de robôs e falsas identidades para postagens em massa nas redes sociais, com a criação de “bolhas” informacionais que restringem o acesso a fontes de informação que possam servir de parâmetro para comparações, pela abordagem robótica individualizada dos alvos a partir do processamento de informações pormenorizadas, e muitos outros recursos emergentes da tecnologia ou do engenho humano utilizadas com o mesmo propósito de ludibriar.

Entretanto, não são apenas as novas tecnologias que estão contribuindo para a disseminação da mentira. Existem técnicas antigas para fazer acreditar, com milênios de

idade. O olhar de pesquisador de técnicas e procedimentos realistas da dramaturgia e do trabalho de atores e atrizes pode identificar que a mentira vem sendo imposta com farto auxílio de determinados procedimentos e efeitos com que as Artes Cênicas lidam como paradigmas. São técnicas para obtenção de engajamento dos espectadores ao universo da encenação, a partir da construção de credibilidade para as narrativas e para a cena, utilizadas para fazer crer na ilusão e na ficção, dedicadas à reprodução do real em cena e geralmente identificadas com a estética realista-naturalista. Para o propósito deste trabalho, é a tal conjunto de técnicas que nos referiremos doravante ao utilizar as expressões Realismo ou Técnicas Realistas.

O conceito de engajamento, central neste trabalho, foi problematizado recentemente no artigo *Dialética do Engajamento* (BASTOS, 2020), que parte da constatação de sua polissemia para aprofundar o desenvolvimento histórico da utilização do termo, desde acepções identificadas com a adesão de indivíduos a projetos coletivos de luta social, até a novidade das formas capitalistas de obtenção de lucro com a imersão máxima de usuários a aplicativos ou plataformas conectadas. Não pretendemos neste trabalho diferenciar as propriedades do engajamento de acordo com as técnicas que levem à sua obtenção. Os pontos importantes, em nosso enfoque do conceito, são a qualidade ativa e pretensamente livre do engajamento, e sua qualidade de subordinação a algo exterior e coletivo – subordinação essa indicativa, pelas condições de sua livre escolha, de relações de valor que embasam a crença no acerto dessa escolha. Engajamento, no sentido que empregamos, é algo que obrigatoriamente se refere a corpos ativos, vivos, com todas as condições reunidas para a possibilidade de transformação da natureza e do ambiente, que caracterizam o trabalho humano. Um ser humano engajado em algo está produzindo valor (material e/ou simbólico) com seu corpo, em coletividade com outros corpos humanos ou com máquinas – que, por sua vez, são resultado de dinâmicas assemelhadas, de corpos em trabalho coletivo, que as criaram, produziram, comercializaram e utilizaram. Para que isso pudesse acontecer, foi tomada uma decisão a que esse ser não foi forçado. Os graus de liberdade dessa decisão, e a base racional desse processo decisório serão elementos de nossa investigação, sem a ambição de pacificar qualquer dessas questões, mas de reconhecer sua complexidade.

O exame das estratégias preferenciais de alguns grupos que chegaram ao poder com massivo apoio popular pode detectar farta regularidade na utilização de determinadas estratégias de engajamento de seu público-alvo, conjugando táticas de desinformação e

procedimentos que denominaremos psicofísicos, que partem de ações físicas para atingir uma mobilização psíquica, e que possuem semelhanças com técnicas de encenação realista, que buscam a imposição da ficção no imaginário de um receptor, *como se fosse verdade*. O fenômeno do convencimento, força determinante do engajamento, pode ser definido como um processo de identificação conduzido pelas vias do afeto e do raciocínio, e tal identificação, seguida, como veremos, de uma relação de engajamento, é o objetivo da escritura ficcional realista, seja em sua forma textual ou encenada. Os procedimentos e reflexões que formam um *corpus* de conhecimentos do Teatro Realista devem ser convocados ao debate, somando no esforço para a rejeição da mentira e da manipulação deliberadas no jogo político. A divulgação metódica de tais conhecimentos poderá, esperamos, ser utilizada como ferramenta para disseminação de competência crítica em informação (CCI). O conceito, equivalente à expressão inglesa *critical information literacy*¹, há mais de quinze anos surgiu em resposta à ideia da competência no uso da informação, em que a competência é reconhecida apenas pelo uso das ferramentas informacionais disponibilizadas pelo regime de informação vigente, sem que o mesmo fosse questionado. O conceito de regime de informação, a grosso modo, refere-se ao conjunto de disposições informacionais estruturantes dos regimes de poder. Segundo a definição da Wikipedia, de cuja construção participou decisivamente o pesquisador do tema Arthur Bezerra,

O termo "regime de informação" (*régime of information*) foi originalmente apresentado pelo filósofo da informação Bernd Frohmann para "chamar qualquer sistema ou rede mais ou menos estável em que a informação flui através de canais determinados de produtores específicos, via estruturas organizacionais específicas, para consumidores ou usuários específicos". Posteriormente, a filósofa Maria Nélida González de Gómez define [...] como "um modo de produção informacional dominante em uma formação social, conforme o qual serão definidos sujeitos, instituições, regras e autoridades informacionais, os meios e os recursos preferenciais de informação, os padrões de excelência e os arranjos organizacionais de seu processamento seletivo, seus dispositivos de preservação e distribuição"²

Para Bezerra (2019, p. 58),

Embora a disseminação de computadores e celulares com acesso a internet inquestionavelmente contribua para a ampliação do direito à informação, entendido por pensadores como Hannah Arendt e Norberto Bobbio como um pressuposto para o exercício da cidadania, a atual circulação de um grande volume de informação falsa em redes sociais e demais ambientes digitais ressalta a importância das capacidades dos indivíduos para avaliação crítica e o uso ético da informação, disposições que a competência crítica em

¹ Outras traduções mais literais para *information literacy* não são incomuns, como, por exemplo, letramento informacional, ou mesmo literacia.

² Para uma abordagem mais profunda, ver BEZERRA (2019, p. 33-38).

informação pretende estimular. Nesse sentido, deve-se admitir não apenas que o caráter ativo da competência crítica em informação atende à perspectiva de prática emancipatória [...] [da] teoria crítica da informação, mas que sua própria efetividade está condicionada ao desenvolvimento de uma consciência crítica a respeito dos regimes de informação em os indivíduos estão inseridos.

Uma outra definição, que se aplica a condições preliminares para competência crítica em informação que são, imaginamos, passíveis de disseminação e desenvolvimento, pode ser encontrada em Schneider (2019, p. 80):

A CCI é, então, em uma primeira formulação, a faculdade sociocognitiva que orienta nossa atenção e seleção informacionais, com base no conhecimento acurado e auto reflexivo de nossas próprias demandas, em meio ao infinito informacional inadministrável que, hoje e sempre, nos confronta. Essa atenção e essa seleção devem articular de modo eficiente a compreensão de nossas próprias necessidades informacionais – ou de outra ordem, mas para cuja satisfação a informação é imprescindível – com a identificação da informação capaz de supri-las, destacando-a da massa de informação relativamente irrelevante que a cerca.

A operacionalização da mentira, aqui entendida enquanto ficção, e sua imposição ao real são o fundamento de todo o conhecimento especializado no Teatro Realista, e talvez mesmo em outras escolas e estilos. Existe um conceito, que surge da poesia, e que dá conta desta imposição da ficção à realidade, “*suspension of disbelief*” (COLERIDGE, 1817, p. 122), que traduziremos como **suspensão da descrença**³. A suspensão da descrença é o processo que permite que a ficção se imponha no imaginário do receptor (seja um leitor, um espectador, ou, em outras circunstâncias, cujas similaridades e diferenças examinaremos, de uma narrativa construída, ou mesmo mentirosa, no imaginário de um eleitor ou consumidor) como se fosse verdade, através de artifícios destinados à obtenção de identificação e, finalmente, ao engajamento, no sentido da imersão na narrativa. O espectador tem a descrença previamente estabelecida, como condição inicial de observação da obra de arte, uma vez que esta se apresenta claramente como uma criação artificial, cultural, não podendo ser confundida como parte da natureza. Entretanto, em determinado momento da fruição de algumas obras de arte pode haver uma interrupção dessa descrença, que permite o engajamento no universo ficcional e a suspensão temporária de tal condição.

Alguns dos conceitos com que lidaremos, entre eles o de suspensão da descrença, fazem parte de um vasto cabedal de conhecimentos (e de querelas) que pertencem ao campo da Filosofia Estética. Pela vastidão dos conhecimentos e das disputas, julgou-se

³ Existe uma outra tradução consagrada para o português, “suspensão do descrédito”. Nossa opção deve-se à consideração de que *belief* dificilmente poderia ser traduzida como crédito, e de que seria mais apropriadamente ser traduzido como crença, .

que a abordagem mais aprofundada de tais temas extrapolaria os limites desta exploração. Lidaremos, pois, mais profundamente apenas com aqueles conceitos necessários para o entendimento das técnicas e procedimentos teatrais relacionados à proposta da construção da ilusão de vida nas encenações teatrais.

Também o conceito de psicofisicidade, central para nossa investigação, pode ser encontrado em abordagens diversas, e tudo indica que seu criador foi o filósofo alemão, reconhecido como precursor da Psicologia Experimental, Gustav Theodor Fechner, em sua obra publicada em 1860, “Elementos de Psicofísica”. Ele defendia que a divisão entre os aspectos físicos e psíquicos do ser seria equivocada, pois as reações psíquicas seriam correspondentes ou associadas a estímulos orgânicos. Fechner denominou tal característica Paralelismo Psicofísico, e procurou através de medições, à época incipientes por carência de meios para analisar-se o corpo em movimento (seja físico ou emotivo), estabelecer relações entre estímulos corporais e a intensidade das sensações.

Até onde os impulsos conscientes sempre possuem uma certa relação com o prazer e o desprazer, estes também podem ser encarados como possuindo uma relação psicofísica com condições de estabilidade e instabilidade. Isso fornece a base para uma hipótese em que me proponho ingressar com maiores pormenores em outra parte. De acordo com ela, todo movimento psicofísico que se eleve acima do limiar da consciência é assistido pelo prazer na proporção em que, além de um certo limite, ele se aproxima da estabilidade completa, sendo assistido pelo desprazer na proporção em que, além de um certo limite, se desvia dessa estabilidade, ao passo que entre os dois limites, que podem ser descritos como limiares qualitativos de prazer e desprazer, há uma certa margem de indiferença estética (...)(FECHNER⁴ apud FREUD, 2010, p. 5)

Nossa abordagem da psicofisicidade pretende incorporar, de maneira tangencial, algumas pesquisas que desenvolveram os caminhos e conceitos originalmente explorados por Fechner e pelos psicólogos experimentais franceses, em áreas como Psicologia Experimental, Ciência da Cognição e Estudos da Consciência. Entretanto, ela deriva prioritariamente do trabalho do encenador russo Constantin Stanislávski e de sua utilização deste conceito em sua pedagogia do ator.

A vasta utilização por Stanislávski da terminologia da Psicologia Experimental, que incluía a ideia de psicofisicidade e que determina a criação de um de seus conceitos mais importantes, a *memória afetiva* (também traduzida como *memória emotiva*, ou *memória emocional*), não aconteceu por acaso. Diversos estudos apontam as influências de psicólogos experimentais franceses de sua época em seu trabalho, especialmente

⁴ FECHNER, G. T.. *Einige Ideen zur Schöpfungs - und Entwick - lungsgeschichte der Organismen*, XI/94, 1873

Théodule-Armand Ribot (1839-1916). (SCHMITT, 1986; STRASBERG, 1990; CARNEIRO, 2011).

Stanislávski foi o nome artístico de Constantin Sergeevich Alexeiev (1863 - 1938), ator e encenador russo, fundador do Teatro de Arte de Moscou (MXAT, na sigla consagrada internacionalmente). Ficou conhecido no Ocidente após a divulgação nos Estados Unidos do chamado *Method Acting*, adotado por alguns dos maiores atores cinematográficos das últimas sete décadas, pelo menos. O conceito de psicofisicidade torna-se predominante no trabalho de Stanislávski em sua última e menos conhecida etapa, no que ficou conhecido como o Método (ou Sistema) das Ações Físicas. Nessa fase ele parece ter enfatizado menos as abordagens racionais passivas, características de sua obra publicada, para orientar o trabalho dos atores no sentido de chegar às emoções e à *verdade da cena* prioritariamente através do desenvolvimento de ações psicofísicas, que partem das ações físicas para alcançar determinados estados psíquicos nos atores, no trabalho realista, em que a identificação com os personagens é uma necessidade.

A maior parte das publicações em português sobre Stanislávski disponíveis nas livrarias nas últimas décadas não abordava essa etapa final de seu trabalho. Nos últimos anos, algumas traduções começaram a aparecer no Brasil, destacando-se aí o trabalho do ator, diretor, professor de interpretação e tradutor de russo Diego Moschkovich (2019; TOPORKOV, 2017), cujo trabalho, em poucos anos, tem representado um avanço muito grande na divulgação de tantos conhecimentos até então inacessíveis em nosso país. Embora relativamente pouco documentado e só recentemente tendo tido sua divulgação ampliada nos meios acadêmicos, o Método das Ações Físicas, bem como suas derivações e adaptações a condições distintas daquelas de sua gênese, tem sido experimentado em encenações há vários anos, levando a conclusões sobre sua excepcional eficácia. Algumas dessas experimentações e resultados serão consideradas ao longo deste trabalho, juntamente com outras abordagens teóricas.

Surgida da investigação sobre a utilização da mentira como arma política, a pesquisa que ora se apresenta busca nos conhecimentos do teatro de base realista alguns conceitos e técnicas possivelmente utilizadas para disseminação da crença naquilo que sabidamente não é verdadeiro, como um personagem ou uma situação ficcional em um espetáculo teatral. No caminho, procuraremos compreender um pouco melhor o fenômeno humano do engajamento, e como grandes contingentes têm se mobilizado, no processo histórico, para apoiar muitas vezes a políticas e grupos contrários aos próprios

interesses. De maneira complementar, é investigado o porquê do sucesso das estratégias embusteiras, buscando teorias diversas que abordem as dinâmicas psíquicas e sociais do engajamento a parâmetros coletivos de verdade e de valor, incluindo os processos históricos do desenvolvimento de gosto, crença e ideologia⁵.

Um dos resultados esperados é que, a partir da validação da hipótese de que condições psicofísicas são determinantes para a formação de crença e engajamento, sejam estimadas e posteriormente divulgadas estratégias psicofísicas porventura auxiliares ao discernimento e à conquista de competência crítica em informação, com a criação de possibilidades devolutivas para a pesquisa.

Como metodologia, a opção inicial foi relacionar a literatura sobre engajamento e a ideia de “captura do gosto” (SCHNEIDER, 2015, *passim*) com o estudo das técnicas realistas nas narrativas, à luz dos conhecimentos de dramaturgia e interpretação cênica surgidos da teoria Teatral, mas também saberes relacionáveis, distinguíveis ou dedutíveis na *práxis* do teatro de base realista. Os estudos tangenciais sobre cognição humana, filosofia, psicologia e sociologia foram uma consequência natural do aprofundamento nos temas.

O teatro é um campo promissor para a investigação sobre a crença na mentira. A formação nessa área oferece um ponto de visão privilegiado para as discussões atuais da CI, e interessantes oportunidades para sugestões de abordagens que talvez possam apontar para saídas de alguns impasses desta área, especialmente no que toca à ética em informação e à obtenção de competência crítica em informação. Por outro lado, a CI tem, pela característica e necessária especialização rigorosa na gestão do conhecimento, importantes lições para a reflexão sobre a transmissão do conhecimento no teatro. Pretende-se desenvolver ambas as potencialidades no caminho desta dissertação. A distância óbvia entre as duas áreas favorece o descondicionamento da abordagem, pelo abismo existente entre necessidades específicas de cada uma, de racionalidade, precisão e objetividade do lado da CI, e do outro lado, do uso da intuição e da ousadia/rebelia, pela própria natureza da atividade teatral, onde, entre outros aspectos, as possibilidades semiológicas da *poiesis* sofrem uma expansão praticamente incontrolável.

⁵ “A noção de ideologia, em Marx [...] diz essencialmente respeito ao conjunto das ideias dominantes de uma época, que seriam produzidas e socializadas pelas classes dominantes, que dispõem da propriedade (ou controle político), direta ou indireta, dos meios de produção e reprodução de ideias, com o objetivo de legitimar a dominação de classe [...]” (SCHNEIDER, 2019, p. 88)

O diálogo entre teatro e CI tornou-se um ponto de partida, e um fundamento para o método de trabalho: rigor na rebeldia, utilização extensiva da intuição, desconfiança máxima na intuição, busca do rigor científico no desenvolvimento das ideias. Como grande aquisição formativa do processo de pesquisa, espera-se que tenhamos nos aproximado desse ideal.

Uma consequência inevitável do enquadramento inicial da pesquisa, que parte da presunção de que muitas pessoas têm sido enganadas, é que a aderência a uma visão de mundo pareceu, desde o início da presente investigação, determinada por referenciais não-conscientes de atração ou repulsa no processamento mais íntimo e inexpugnável das informações obtidas através de nosso equipamento sensível, que nesse processo determinam nossos parâmetros de valor. A base valorativa, que justifica nossa visão de mundo em relação a estratégias plausivelmente boas de ação, e assim fundamenta nosso impulso à ação, parece ser uma análise da realidade, mas, como veremos, essa relação pode ser compreendida de maneira mais complexa, incluindo as necessidades do corpo em seu funcionamento, independente de vontade consciente, na busca da melhor condição biológica possível para funcionamento das funções vitais (homeostase), e ainda as demandas do sujeito desejante e de sua construção simbólica do mundo, e de seu corpo no mundo. Relacionando-se com isso, a necessidade de legitimação coletiva das reivindicações de verdade, que parece acontecer através de narrativas ficcionais ou, em uma expressão que voltaremos a usar, potencialmente ficcionalizantes. Nenhum conhecimento parece ser possível sem a atribuição coletiva de valor-verdade⁶, como uma referência necessária mesmo para o estabelecimento da comunicação, quanto mais para a transformação de qualquer proto-conhecimento em algo socialmente/culturalmente preservável e difundível, sendo condição *sine qua non* para tornar-se conhecimento. Nenhuma troca informacional que resulte na transformação do conhecimento parece acontecer sem essa atribuição estruturante, que inclui critérios determinados por estratégias não-conscientes de preservação e afirmação da vida, que, se por um lado podem ser negadas ou modificadas pela racionalidade, por outro fornecem a base para a própria valorização e noção dessa mesma racionalidade. A considerar-se os resultados das decisões da maior parte da humanidade, somos predispostos, todos, a sermos enganados com alguma facilidade.

⁶ O conceito, surgido dos estudos de Lógica, refere-se a proposições de verdade que fundamentam as operações matemáticas. No sentido que utilizamos aqui, passa a significar o valor atribuído a narrativas legitimadas como verdadeiras. Voltaremos a isso.

Uma das necessidades desse caminho que decidimos tomar, do estabelecimento de relações entre, de um lado, um conjunto específico de técnicas teatrais, e, de outro, certos procedimentos deceptivos em ação no regime de informação vigente, é da apresentação do universo dessas técnicas teatrais, inacessível ao leitor leigo. Como veremos, sua existência é restrita ao ambiente da práxis coletiva do teatro, e, em nosso caso, a uma determinada prática, claramente demarcada pelas situações e indivíduos particularíssimos de seu desenvolvimento. Nas seções 2 e 3, pretendemos oferecer uma ampla perspectiva de tal universo, em uma abordagem que parte da classificação (e consequente determinação das especificidades) dos conhecimentos propriamente teatrais, feita com objetivo de particularizar aqueles com que lidaremos; em seguida explicaremos como tais conhecimentos se articulam como procedimentos nos encontros presenciais dos ensaios e apresentações teatrais. Tal opção, embora possa parecer oferecer um longo preâmbulo discrepante do tema central da investigação informacional, é uma tentativa de aplicar princípios de Organização do Conhecimento na abordagem teórica do teatro, necessária para que se almeje o máximo benefício transdisciplinar, e para o pleno entendimento dos leitores.

Após introduzir os conhecimentos especializados a que nos referimos, ressaltando as particularidades referentes ao encontro presencial que define o Teatro e as necessidades da suspensão da descrença, ressaltaremos alguns momentos importantes do desenvolvimento histórico dessas técnicas no Teatro Realista, chamando atenção para as dificuldades e peculiaridades significativas para os nossos propósitos, e em seguida chegando ao desenvolvimento das técnicas psicofísicas de Stanislávski, e da experimentação desses procedimentos em uma determinada prática teatral. A descrição dos aspectos centrais dessa prática, em um relato, é o tema da seção 3.1. Consideramos tal exposição necessária para que o leitor possa compreender plenamente certas condições particulares da identificação entre ator e personagem, que permitem o engajamento, e que nas seções 4 e 5 serão observadas do ponto de vista da CI, nos universos do comércio e da política, com as conclusões daí derivadas. Acompanham esta dissertação dois apêndices, organizados na ordem em que devem ser lidos preferencialmente. Embora a categorização como apêndice os situe fora do corpo principal do trabalho, esperamos que possam contribuir com a compreensão geral dos temas abordados, como um conhecimento construído na fronteira transdisciplinar entre as criações artísticas e

científicas, e também como uma profissão de fé sobre a necessidade / inevitabilidade desse casamento.

2 TEATRO E CONHECIMENTO

O ator, e unicamente o ator, é o começo e o fim da arte teatral. Somos provedores. [...] O fato de não termos uma história tradicional e oficialmente assumida deixa claro que nossa caminhada pelos séculos se fez através de uma trajetória subliminar, subterrânea e até mesmo subversiva, através de nosso ofício mesmo. E é nessa oficina atemporal que nosso raconto se perpetua: um ator que viu um ator, que trabalhou com um ator, que foi discípulo de um ator e assim sucessivamente, em direção ao passado e, por conseguinte, repetindo o mesmo fenômeno em direção ao futuro.

Tomando a mim mesma como exemplo, sei, porque me observo, que em mim estão muitas das entonações, gestual e sentimento de muitos e muitos atores que eu vi, [...] que por sua vez viram outros atores e atrizes de épocas anteriores, que por sua vez foram influenciados por outros colegas de outro século ou de outros séculos. [...] Shakespeare diz, referindo-se aos atores: 'se somos feitos da matéria, da substância dos sonhos, pertencemos então, completamente, ao não estabelecido, a uma lógica especial, a uma realidade transfigurada, à fantasia, à liberdade.' Como uma história academicamente narrada poderia nos aprisionar? (MONTENEGRO, 1990, p. 220-221)

A ideia de uma visão *de longe* parece estar na origem em comum das palavras teatro e teoria, em um parentesco que pode interessar à abordagem introdutória ao teatro nesta dissertação. As palavras gregas θέατρον (pronuncia-se Théatron, que dá origem à palavra teatro) e θεωρός (Theorós, que origina teoria) surgem de θέα ou θεάομαι (Théa ou Theomai)⁷, que significa *visão*, mas ao que parece a origem de ambos os conceitos está relacionada à ideia de uma visão à distância, no padrão grego da época, da crença mitológica em deuses que estavam em cima de uma montanha, de onde podiam ver os mortais e suas vidas lá embaixo, ao longe. A imagem sugere duas maneiras distanciadas de se relacionar com um todo, de uma forma diferente daquela que se pode alcançar sendo parte. Teatro e teoria sempre partilharam o objetivo do mergulho no conhecimento dos temas de interesse comum da humanidade, com abordagens distintas, mas tendo muitas vezes se relacionado em amplo benefício comum.

O teatro tem se revelado em nossa pesquisa como um campo potencialmente privilegiado para observação, mas também promissor para experimentação em Ciência da Informação, com as vertentes mais óbvias desse intercâmbio partindo das questões estético-comunicacionais, mas tal potencial se expande com as possibilidades da utilização de dinâmicas teatrais com objetivos relacionados à pesquisa.

Poderia um rigoroso estudo dos mecanismos de atuação cênica ajudar a iluminar o conhecimento sobre as áreas desconhecidas da mente humana? [...] Hoje, o funcionamento da mente é estudado em uma disciplina, o desenvolvimento do corpo em outra – o teatro é a área privilegiada onde, por necessidade, imaginação, comunicação e comportamento têm que ser

⁷ Uma abordagem etimológica, relacionada aos estudos bíblicos, pode ser encontrada em <https://www.abarim-publications.com/DictionaryG/th/th-e-a-o-m-a-i.html>

estudados simultaneamente. Infelizmente, o trabalho dos atores nunca foi investigado de uma maneira verdadeiramente científica. (BROOK, 2009, p. 29, tradução nossa)

Os saberes provenientes do universo do teatro sofreriam assim uma transformação em sua finalidade, sendo desenvolvidos como um meio técnico para um fim externo à atividade artística. Os atores, diretores e dramaturgos que dominam técnicas e procedimentos realistas de encenação possuem capacidades técnicas que possibilitam tais desenvolvimentos. A abordagem que seguiremos pretende, entre outras coisas, examinar as possibilidades de tal desdobramento.

Os limites conceituais entre estilos da cena, as comparações entre as denominações de Realismo e Naturalismo nas diversas modalidades artísticas, bem como ataques ou defesas ao Realismo, temas tão amplamente explorados quanto ainda carentes de consenso, não serão objeto de nossa atenção detalhada. O motivo é a amplitude de tal discussão, que não caberia em nosso objeto imediato.

Fredrik Jameson, por exemplo, em artigo de 2012, chama a atenção para a dificuldade na definição de ‘realismo’ ou ‘realista’, e mesmo do *real* e da *realidade* a que tais conceitos se refeririam, podendo variar muito de acordo com o contexto em que são mencionados. É mesmo verdadeiro que podemos falar em ser *realista* em oposição a ser *idealista*, ou a *naturalista*, ou *formalista*, com sentidos completamente distintos. Para Jameson, a “decisão de limitar Realismo a um de seus significados não é uma opção” (JAMESON, 2012, p. 476).

Jameson reconhece o conflito dominante entre realistas e antirrealistas, tão onipresente em boa parte do século XX, com a maior oposição apontando que

[...] O realismo encorajou a aceitação do status quo através de seus estereótipos, e também eliminou o lugar da pedagogia política, devido à sua mimese de um mundo paralisado em que a ação política parecia impossível ou inconcebível. Por outro lado, os defensores políticos do realismo antimodernista denunciavam a crescente subjetivização da arte moderna e a recente exclusão formal das realidades políticas e de classe, que não mais eram visíveis em relação à obra dos escritores e artistas ocidentais. (JAMESON, 2012, p. 477, tradução nossa).

Ele se contrapõe à definição “canônica” de Lukács, que opõe Realismo e Naturalismo, afirmando que em sua opinião o Naturalismo deveria ser incluído no Realismo, e então decide adotar uma definição ampla para Realismo que se equipara na prática à delimitação adotada na presente investigação, com similares motivações para tal enquadramento amplo do conceito:

Hegel uma vez observou que nossa tarefa, como pensadores, era o oposto da situação dos gregos, que se deparavam com a necessidade de criar abstrações e ideias gerais a partir da massa de particulares e do *pensée sauvage* [em francês no original] de suas vidas cotidianas: nós mesmos estamos, por outro lado, afundados em abstrações de todos os tipos, a acumulação de séculos de filosofia, de pensamento, definições e denominações, e nos encontramos face ao problema do mapeamento navegável dos caminhos entre eles [...]. Isso significa que todo uso do termo genérico vai envolver terrenos contestados e necessita, por definição, ser problematizado; toda análise de uma obra realista precisa ser a um só tempo teórica e crítica. Nós poderíamos mesmo imaginar se a definição mais útil de realismo não estaria fundada na capacidade de um texto de levantar o assunto do realismo como em sua própria estrutura, não importando que resposta se chegue. Nesse caso, nós deveríamos denominar realista qualquer obra literária que levante a questão do real ou da realidade (questões filosóficas), mas ao redor da própria interrogação sobre o realismo e sobre o que seria realista. (Idem, p. 478-479, tradução nossa).

Para atingir nossos propósitos com a objetividade necessária tentaremos ater-nos aos aspectos técnicos da encenação teatral, declinando do aprofundamento na Teoria Estética sempre que possível. O realismo no teatro será abordado, excepcionalmente, apenas como uma técnica, e não como uma estética: centrando-se a investigação apenas nos procedimentos de atores, diretores e dramaturgos para a suspensão da descrença, e não nos aspectos formais da encenação realista-naturalista. Tal delimitação pretende ampliar o escopo da investigação sobre o engano como arma política.

Muitas vezes as técnicas realistas dos atores foram utilizadas em espetáculos claramente não-realistas, ou mesmo cujo propósito central poderia ser entendido como uma crítica à estética realista. O próprio conceito de distanciamento⁸, popularizado por Bertolt Brecht, é muitas vezes mal-entendido como uma simples rejeição da técnica realista no trabalho dos atores, mas não é exatamente assim. É uma opção estética e uma subversão da técnica realista, em nome dessa opção. A quebra proposta por Brecht admite inclusive a construção prévia da aproximação realista, mesmo com o objetivo da rejeição da identificação e do ilusionismo. Nas publicações de Eric Bentley das cartas e do Memorial de Brecht (BENTLEY, 1983), estão indicadas possibilidades de utilização da técnica realista, e comentários sobre a falta de tragicidade na atuação de um de seus atores, que parecem contradizer a exclusividade do *Verfremdungseffekt* e do Teatro Épico, propalada em suas obras teóricas. Ora, a palavra distanciamento já implica em uma proximidade inicial, mesmo que relativa. A tradução ‘estranhamento’ também carrega um sentido afim, de uma quebra na normalidade da recepção, que como ‘distanciamento’

⁸ Esta é a tradução consagrada para o português de *Verfremdungseffekt*, termo em alemão originalmente utilizado por Brecht. Alguns estudiosos, como por exemplo Carneiro (2011, p. 74), preferem utilizar ‘estranhamento’ como tradução.

indica uma posição anterior à ruptura, que não exclui necessariamente os procedimentos realistas. O ponto focal do distanciamento brechtiano é uma operação relativa à recepção, negando a imersão do espectador na ficção. Para isso, o ator tem que quebrar bruscamente o transe (CARNEIRO, 2011, p. 72) característico dessa imersão por parte dos espectadores, e que, como veremos, inicia-se com seu próprio transe.

Stanislavski tem sido mal compreendido, Brecht também, e no caso de Brecht o perigo desse equívoco é conduzir a uma postura completamente analítica, pré-definida, anti-interpretação, durante os ensaios, como se fosse possível dissecar intelectualmente, a sangue-frio, os objetivos de uma cena. O objetivo de uma cena, a natureza de uma cena, só podem ser descobertos no processo de ensaio. É sempre uma questão de procurar lançando mão de uma eclética mistura de técnicas: discussão, improvisação, vivência e interpretação das sensações, e inevitavelmente passar por uma etapa onde não há simplicidade, onde existe um excesso de material que finalmente deve ser simplificado. (BROOK, 1994a, p. 66-67)

Para atingir o efeito de quebra do Efeito de Distanciamento, o ator tem, necessariamente, que dominar a técnica realista. E o gênero épico sempre se permitiu a apropriações e aproximações do dramático e do lírico, nos diálogos e nos jogos de palavras, na utilização imaginativa dos símbolos. O propósito de interromper a identificação é uma rejeição clara às estratégias realistas de imersão do espectador na narrativa, visando o distanciamento crítico, mas a maneira de chegar-se a esse propósito não é através de uma ruptura completa com as técnicas realistas de ator. Vsevolod Meyerhold, ator e encenador russo, já havia feito isso antes, na União Soviética pós-revolucionária, em espetáculos que em nenhum momento realizavam a função da mera reprodução do real. Em Brecht, os grandes avanços trazidos por Stanislávski foram apropriados e subvertidos em nome dos propósitos revolucionários marxistas, com toda compreensão dialética que isso pressupõe, em termos de aceitação das contradições e da importância dos avanços burgueses para o estabelecimento das condições revolucionárias.

O Sistema de Stanislávski é um avanço, antes de mais nada, por ser um sistema. O método de atuação que ele sugere sistematicamente compele à empatia o espectador; não é resultado de sorte, estado de espírito ou criatividade. A atuação do grupo é aperfeiçoada porque mesmo os menores papéis e os atores mais fracos podem, com a ajuda do sistema, contribuir para o envolvimento empático da audiência. (BRECHT; MUELLER, 1964, p. 155, tradução nossa). [...]

É interessante como Stanislávski admite falsidade – no ensaio!, da mesma maneira que eu admito empatia – no ensaio! (e ambos admitimos nas apresentações, mesmo que em diferentes misturas). (Ibid., p. 161, tradução nossa).

Por nossa opção pelo fio condutor da técnica realista (o conceito será aprofundado adiante), as oposições estéticas ao Realismo não receberão a atenção que seria devida em situação distinta. A abordagem de questões provenientes da Teoria Estética deverá ocorrer apenas na medida do interesse da investigação proposta, que deve relacionar os procedimentos presenciais utilizados pelo teatro com outros similares do universo da política ou do marketing. Para nossos objetivos, o que mais interessa da importante tradição crítica sobre as técnicas que estudaremos, aquelas voltadas para a imersão do espectador na obra de arte através da identificação, é justamente o seu reconhecimento do potencial de obtenção de engajamento dessas técnicas, que tentaremos ressaltar ao apresentar o processo histórico de seu desenvolvimento.

Os fluxos informacionais mais relevantes para transmissão do conhecimento técnico específico do Teatro Realista devem ser abordados introdutoriamente, para que uma narrativa possa ser construída sobre as condições excepcionais de nosso objeto, relacionado àquela construção que só pode acontecer na cena viva de um evento teatral, no que denominaremos **escritura espetacular** do teatro: obrigatoriedade das presenças físicas de atores e espectadores em um determinado momento e lugar para que o fenômeno teatral possa acontecer, efêmero, e dele nada se conserva a não ser memórias e impressões, que podem posteriormente sofrer uma tentativa de racionalização e explicação. A comparação entre técnicas realistas utilizadas por atores, diretores e dramaturgos e aquelas empregadas com intuito do embuste e da dominação, central para o desenvolvimento deste trabalho, deve levar em conta as especificidades do teatro, em especial na disseminação dos saberes relevantes para obtenção de competência técnica.

Importante frisar que, de maneira alguma, estamos sugerindo que os conhecimentos específicos do teatro estejam sendo ou tenham sido utilizados conscientemente como estratégias deceptivas nos universos do Comércio e da Política. Não se trata de uma migração, através de profissionais do teatro detentores de um conhecimento específico do Teatro Realista, que tenham passado a utilizar essas técnicas com o propósito de influenciar consumidores e eleitores. O que houve, em nossa opinião, é que a possibilidade de validação de resultado de técnicas de industrialização (CHOMSKI; HERMAN, 1988) ou “engenharia do consentimento” (BERNAYS, 1955, passim) em tais universos, através da comprovação de vendas ou votos, gerou um processo de testagem empírica acelerada, que conduziu à sofisticação das técnicas de suspensão da descrença nessas áreas, com o desenvolvimento de estratégias de não-

discursivas de convencimento e engajamento semelhantes àquelas surgidas no universo do teatro. Nossa posição é que, através do entendimento de como funcionam as estratégias psicofísicas do teatro na suspensão da descrença, abre-se a reflexão sobre a maneira como fazemos certas escolhas sobre a cooperação em grandes contingentes, e, a partir daí, talvez seja possível tomar consciência da utilização de estratégias de engajamento comercial ou eleitoral que utilizam os mesmos princípios, oferecendo assim mais recursos para obtenção de competência crítica em informação.

A conquista da competência técnica de atores, diretores e dramaturgos no Realismo acontece em uma práxis que, sendo presencial e efêmera, coloca em evidência, como fator determinante não apenas para a qualidade estética ou técnica senão para a própria existência do fenômeno teatral, as interações humanas, e dos humanos com o ambiente. A primeira condição, *sine qua non*, da existência do teatro (pelo menos do realista, já que a definição pode ser contestada por outras propostas teatrais), é a presença física de ao menos um ator e um espectador, no mesmo espaço e tempo. Não estamos, claro, mencionando os meios audiovisuais, que também muitas vezes se utilizam das técnicas realistas. Nosso objeto de comparação com estratégias de engajamento é o teatro, tendo sua característica presencial, em nossa abordagem, como elemento determinante desta forma artística. Outras abordagens poderiam ser propostas, sobre diversas utilizações das técnicas cinematográficas ou de composição de paisagem sonora para obtenção de efeitos de verdade ou de engajamento, por exemplo. Entretanto, optamos por um determinado recorte, pela especificidade do teatro da geração de valor na própria situação de engajamento presencial, distinta da produção audiovisual, que gera um produto exterior à situação de engajamento, passível de produção em escala e comercialização.

É importante lembrar também que, do ponto de vista da técnica, quando o trabalho de atores necessita da mediação de câmera e gravador, há uma distância muito grande daquela técnica da atuação no teatro. A câmera tem capacidade de registrar apenas a imagem, e o gravador (muitas vezes acoplado à câmera), apenas o som. Como veremos adiante, as dificuldades específicas do palco, e os procedimentos surgidos, no processo histórico e na prática social do teatro, para superação de tais dificuldades superam as demandas da atuação restrita à gestão da imagem e do som gerados pelo ator.

Nossa intenção é desenvolver, em paralelo ou posteriormente a esta dissertação, uma metodologia devolutiva a partir das possibilidades de atividades presenciais

oferecidas pelas Artes Cênicas, até mesmo como um contraponto contra a virtualidade e impessoalidade das armas ideológicas a serviço do capital, e tantas vezes atuantes como ameaça a direitos fundamentais como saúde e preservação da natureza. São justamente as especificidades relativas ao encontro obrigatório de corpos no tempo e no espaço que abrem oportunidades interessantes de reflexão, se entendemos que no processo de construção de um espetáculo teatral estão em ação as mesmas forças que governam as relações humanas externas à cena e à realidade específica do grupo de indivíduos reunidos para o trabalho em teatro. Por isso, por essa necessidade de incorporar à nossa reflexão a práxis específica dos atores no teatro, devemos iniciar por uma pergunta: como se estruturam os saberes e competências, em relação à sua legitimidade dentro de uma estrutura de valor coletivamente estabelecida, durante o processo de trabalho da cena realista?

Para buscar a resposta a esta pergunta, como uma introdução ao tema, consideramos necessária a proposição de uma classificação para os saberes e competências relevantes na práxis de atores, diretores e dramaturgos do Teatro Realista, de acordo com a natureza das situações em que são desenvolvidos e utilizados. Na sequência, esboçaremos uma historiografia do desenvolvimento desses conhecimentos específicos da cena, que de maneira nenhuma pretende esgotar o assunto, e sim oferecer uma linha referencial histórica do desenvolvimento do tipo de competências diretamente relacionadas com os procedimentos embusteiros da política e do comércio, que abordaremos posteriormente neste trabalho.

Se dividirmos os saberes formadores de um *corpus* do conhecimento sobre teatro, podemos identificar três formas distintas relacionadas à sua constituição e transmissão, que poderemos denominar como *techne*, *episteme* e *doxa*. Evitando entrar na discussão filosófica ou semântica sobre os termos gregos, pretende-se aqui utilizar uma delimitação facilmente comunicável de determinadas categorias do conhecimento especializado sobre o teatro. Deve-se notar que o termo *techne* é traduzido na maior parte das vezes simplesmente como arte, numa adaptação ao entendimento possível, nos dias de hoje, para divisões estabelecidas em bases distintas da cultura grega do Período Clássico. Para os gregos, ao que parece, os termos *techne* e *episteme* podiam ser algumas vezes intercambiáveis, porém para nosso propósito eles devem ser claramente diferenciados. Existe uma dimensão técnica do trabalho de atores que só pode ser comparada à destreza

na execução de um instrumento musical, e este saber pertence, na denominação que adotaremos, ao universo da *techne*.

O conceito de *episteme*, para o propósito de nossa investigação, define o conhecimento racional passível (ou, pelo menos, que aspire à possibilidade) de validação, abrangendo desde a delimitação clara do objeto do conhecimento ao estabelecimento de paradigmas transmissíveis. O que demarca a *episteme* são os saberes passíveis de reprodução e utilização sem falhas, e a falha nessa repetição tem que comprometer a validade de um conhecimento, gerando idealmente um novo impulso, para a formalização de novo *episteme*. A *episteme* do teatro, entretanto, não se refere sempre a saberes empíricos, mas também a sínteses, análises, críticas e juízos de valor que utilizam os princípios de clareza, objetividade e racionalidade característicos do conhecimento científico, e que igualmente podem (devem) ser submetidos à dúvida sistemática.

Já *techne* define o conhecimento adquirido através da progressão da destreza, mesmo fora do contexto da racionalidade, ou, no caso do teatro, onde o julgamento do sucesso na aplicação de determinado conhecimento é sempre eivado por excesso de subjetividade, da possibilidade de ampla validação, ou mesmo de explicação.

Também lidamos, no teatro, com os saberes que denominaremos *doxa*, representando a opinião não-fundada por possibilidades de validação e/ou contestação, mas que deve influir de alguma maneira no universo dos procedimentos teatrais, dada a importância da intuição no processo artístico, e da profusão dessa categoria entre aquelas comunicações que tantas vezes assumem a forma, e são tomados por saberes dissemináveis – e que **não são incompatíveis** com a criação de obras relevantes, tamanho o universo de possibilidades das configurações determinantes dos resultados estéticos, que leva em conta inclusive o acaso. No caso das Artes Cênicas, é indiscutível também a imensa contribuição dos saberes tradicionais, de transmissão oral, e muitas vezes relacionados a sentimentos e práticas religiosas ou místicas, que trazem tanta beleza e possibilidades semiológicas para encenações de todo tipo, e que devem, na classificação proposta, também ser enquadrados como *doxa*, sem que isso signifique de maneira alguma um julgamento de valor em relação às outras formas de conhecimento propriamente teatral.

O propósito de tal divisão é apenas ressaltar conhecimentos técnicos do tipo *techne*, que não podem ser transmitidos a não ser através de uma determinada disciplina dos corpos, e que estão integrados em dinâmicas interpessoais (culturais, sociais e

econômicas) de uma prática social igualmente determinada. Ou seja, precisamos ir além dos livros ou das opiniões para compreender a *techné* no teatro, e para isso faz-se necessário uma incursão no universo das práticas.

[...] o que Bourdieu denomina de *doxa* pertence ao tipo de ordem social tradicional estável em que o poder é plenamente naturalizado e inquestionável, de modo que jamais possa ser imaginado um arranjo social diferente do existente. Nela, por assim dizer, sujeito e objeto fundem-se um com o outro de maneira indistinguível. O que importa nessas sociedades é o que "é desnecessário dizer", que é determinado pela tradição; e a tradição é sempre "silenciosa", inclusive sobre si mesma como tradição. Qualquer questionamento dessa *doxa* é, pois, a *heterodoxia*, contra a qual a ordem estabelecida tem que afirmar suas reivindicações numa nova *ortodoxia*. [...] (EAGLETON, 1996, p. 223-224)

Ao levar a cabo esta incursão classificatória, esbarra-se na necessidade de, além da tentativa de enquadrar uma miríade de práticas (geralmente alheias a qualquer possibilidade de observação direta) em divisões conceituais por semelhança/associação, também a necessidade de uma atribuição de valor quanto à relevância dessas práticas, dentro do próprio universo da *techné* (e não em relação a *episteme* ou *doxa* do teatro). Além da dificuldade de observação extensiva dos processos de ensaios e apresentações de vários artistas e grupos, permitindo assim a comparação (em que pese a dificuldade de avaliação), muitas vezes a presença de observadores não é admitida nos ensaios. Como exemplo extremo de uma impossibilidade de observação mais ampla, temos a recusa, registrada em livro, do encenador inglês Peter Brook em sequer descrever o processo de ensaios em que trabalhou em parceria com o diretor polonês Jerzy Grotowski: “Não descreverei o trabalho. Por que não? Em primeiro lugar, um trabalho como esse somente é livre se se baseia em confiança, e a confiança depende das confidências não serem expostas.” (BROOK, 2009, p. 9, tradução nossa). O critério que pretendemos utilizar consiste numa avaliação certamente subjetiva dos resultados atingidos a partir dos procedimentos examinados, sempre em relação à sua capacidade de levar à suspensão da descrença. A abordagem escolhida pretende explicar os critérios utilizados, do ponto de vista específico do desenvolvimento da *techné*, mas para que tal delimitação seja clara, devemos nos aprofundar nas características distintivas das outras duas categorias.

2.1 Consistência

O conceito de consistência refere-se ao universo de conhecimentos passíveis de serem repetidos com sucesso, alcançando similar resultado – coisa difícil no caso do teatro, onde nos deparamos sempre com inconsistências graves, ameaçadoras das

possibilidades de conhecimento, provocadas pelas próprias especificidades da prática teatral. É impossível controlar todas as variáveis em um trabalho que lida intensamente com os egos humanos, onde há uma dificuldade crônica de julgar méritos e capacidades (por falta de um conjunto estável de referências atemporais), e em que os sentimentos são a matéria prima, e o ineditismo, uma exigência constante e fundante. Na terminologia do filósofo e estatístico Nassim Taleb (2015), o motivo é que o trabalho no teatro acontece no Extremistão, não no Mediocristão. No Mediocristão, é a soma de horas de trabalho que poderia conduzir a um aprendizado consistente, e duas pessoas que percorressem a mesma trajetória de aprendizados alcançariam resultados semelhantes.

Se estiver lidando com quantidades do Extremistão, você terá dificuldade em calcular a média a partir de qualquer amostragem, pois ela pode depender demais de uma única observação. [...] No Extremistão, uma unidade pode facilmente afetar o total de maneira desproporcional. Nesse mundo, você deve suspeitar sempre do conhecimento derivado de dados. (TALEB, 2015, posição 1229 [epub])

O problema do trabalho no Extremistão é que ele não desenvolve regularidades que funcionem como fonte suficientemente boa de informações para qualquer possibilidade de predição dos resultados futuros de um procedimento qualquer. No teatro, são muitas variáveis na colisão dos universos da literatura, dos relacionamentos humanos, da distribuição de formas e movimentos num espaço cênico, dos efeitos visuais (cenário, figurino, iluminação) e sonoros sobre a cena, das possibilidades de recepção do espetáculo, das matrizes culturais condicionantes do gosto de artistas e espectadores, das expectativas a serem atendidas, dos significados simbólicos da atividade teatral, da motivação e da criatividade dos integrantes da equipe etc. Isso sem falar no acaso, e na impossibilidade estatística de obter 100% de sucesso em todas as condições necessárias para o melhor aproveitamento possível dos recursos humanos e materiais. Para um encenador, o processo de criação de um espetáculo teatral é como descer uma corredeira desconhecida em uma canoa. Geralmente é possível evitar as pedras, mas quase nunca é possível seguir um caminho previamente fixado. É impossível ter controle total do resultado final da encenação, pela quantidade de fatores interferentes. Um encenador deve guiar-se por princípios, que devem determinar tomadas de decisão necessariamente rápidas, e muitas vezes inusitadas e imprevisíveis. Não sendo possível desenvolver procedimentos que prevejam/determinem o resultado final desse sistema complexo – surgido da interação entre artistas e sua criatividade, elementos materiais da produção (captação imprevisível de recursos, custos passíveis de grandes variações pelo efeito da

exigência de ineditismo), condições econômicas e políticas externas à cena, casualidades – deve-se assegurar o resultado na esfera imediata e local, a cada momento, com cada pessoa e cada desafio surgido, cumprindo cada tarefa em termos de realização momentânea dos princípios que guiam/orientam o trabalho do encenador. Além de ser um artista, um encenador é um gestor de recursos humanos e materiais, portanto suas decisões têm repercussões éticas, políticas e econômicas. Deve ser mencionado algo de que raramente toma-se consciência: a situação de entrega dos atores pode levar a uma extrema fragilidade emocional, e por isso, e pela posição de poder que evoca uma autoridade patriarcal que acaba assumindo, queira ou não, o encenador também pode influir de maneira decisiva em questões relacionadas a fatores psicológicos dos atores.

Existem no teatro alguns fenômenos que talvez possam iluminar a inconsistência de sua abordagem unicamente a partir do conhecimento que estamos denominando *episteme*. A imprevisibilidade característica do processo de criação é uma delas. Deve-se aceitar as possibilidades de, por um lado, um ator ou atriz trabalhar e estudar a vida inteira com afinho e não evoluir, e, por outro, do talento natural em um/uma iniciante. No jargão dos atores, diz-se de iniciantes que *jantavam* os colegas com décadas de experiência em cena. Uma possibilidade de formulação sobre o tema é de que a maior parte desses grandes talentos surgidos sem nenhum treinamento são pessoas que não estão obcecadas pelo resultado final de seus trabalhos como ator, e entram despreocupados para a contracenação, o que possibilita sua imersão na cena, sem interferências autocríticas. Ou seja, um processo intuitivo de imersão do ator na artificialidade da cena, que como veremos, é a condição propriamente *stanislavskiana* para a conquista do engajamento dos espectadores.

É comum o sentimento de injustiça entre atores experientes que presenciam o fenômeno do chamado talento natural. Afinal, na maior parte das vezes são necessários anos de trabalho duro e disciplina para atingir um resultado satisfatório, e um garoto ou garota pode aparecer sem saber nada, sem sequer se esforçar muito, e atingir um resultado excepcional. Essa é uma contingência com que temos que lidar, entretanto trata-se de uma excepcionalidade extrema, e por tal motivo não será considerada como um paradigma viável para o aprendizado da *techne*. Também, tal condição geralmente não oferece ao artista os meios para a posterior transmissão do conhecimento, e em alguns casos, o sucesso dos procedimentos utilizados por esse ator, adquiridos com certa espontaneidade, tornam-se uma fórmula repetitiva, caso não aperfeiçoe sua destreza e as técnicas

utilizadas. Além disso, carecemos de exemplos desses talentos precoces em contextos onde o teatro não fosse uma atividade socialmente relevante, fazendo supor que o aprendizado, nesses casos, deve-se à rápida assimilação de conhecimentos já incorporados ao horizonte cultural daquela sociedade, e não unicamente a alguma predisposição natural.

Uma parábola poderá talvez facilitar o entendimento da influência de inconsistências nas possibilidades de ensino de técnicas de ator em modelos não-surgidos das necessidades específicas de desenvolvimento da *techne*, mas sim dos universos da *episteme* ou *doxa*. A ideia é utilizar uma analogia em uma área sobre a qual a maior parte dos leitores possa ter um conhecimento maior do que as pessoas têm em geral do teatro. Falemos, então, de futebol.

Digamos que um dos países mais ricos e educados do mundo, que não tenha grande tradição no futebol, decidisse investir bilhões de dólares e duas décadas com o objetivo de criar uma seleção nacional imbatível. Digamos, a China ou o Japão. Durante vinte anos o país passa a coordenar pesquisas sobre futebol, e a estimular a circulação dos conhecimentos, criando uma estrutura de ensino: aulas nas escolas, universidades do futebol, bibliotecas, editoras e publicações especializadas, pós-graduação e formação de doutores, que retroalimentam o sistema de ensino do futebol com novas pesquisas e o ensino de novas técnicas. A pergunta relevante, cuja resposta deve reconhecer a imprevisibilidade relativa no universo do futebol, é sobre qual seria a probabilidade de essa tarefa ser realizada, iniciando-se no dia de hoje e transformando a seleção chinesa ou japonesa, por exemplo, nos campeões da Copa do Mundo de 2038? E qual seria a probabilidade de o time oriental perder para um pequeno time brasileiro? O enquadramento a que nos inclinamos não hiperestima a primeira possibilidade, nem subestima a segunda.

Nossa hipótese é que a escola e os livros não são uma fonte adequada para a transmissão do tipo de conhecimento mais relevante à competência técnica de praticantes do teatro e do futebol, a que denominamos *techne*. Qual seria o mistério que fez o Brasil tornar-se Pentacampeão Mundial de Futebol, e que tem colocado muitas vezes o time brasileiro em primeiro lugar nas estatísticas de vitórias? Claro, se escutarmos o estatístico e filósofo Nassim Taleb (2015), essa coleção de motivos que estabelecem um sentido retrospectivo a coisas do passado oferece armadilhas cognitivas por nossa obsessão com a criação de sentido, subestimando a aleatoriedade nos resultados obtidos. Se a lógica

pudesse prever resultados no futebol, não teríamos interesses por partidas em que o vencedor estaria predeterminado. Como ele sugere, não podemos deixar de aprender com a História por causa disso, mas devemos pisar com cuidado e buscar evidências testáveis se possível. No caso do futebol, tal tarefa talvez seja um pouco mais simples do que no teatro, já que os campeonatos podem prover uma base estável para determinar competência.

Quantos países tornaram-se campeões mundiais? Apenas oito. Desses, dois ganharam a Copa apenas uma vez, e seis foram recorrentes, sendo que apenas três seleções passaram da segunda vitória no torneio. Partindo da informação de que são 211 os países membros da FIFA (Federação Internacional de Futebol), os três supercampeões são uma anomalia estatística que só pode ser explicada com informações suplementares. Afinal, das 21 edições disputadas, 13 foram ganhas por apenas essas três seleções nacionais. A proporção matemática é interessantíssima: um número de seleções nacionais que corresponde a menos de 1,5% das seleções inscritas na competição abocanhando mais que 60% dos campeonatos (e apenas 3,7% das seleções inscritas chegaram a ganhar). Há uma farta regularidade nessa distribuição, indicando que sorte não deve ser um elemento tão determinante assim para o resultado. Qual informação poderia explicar tal desequilíbrio?

Os oito países campeões, e os três países supercampeões da Copa do Mundo (no caso, Brasil, Itália e Alemanha) possuem em comum o que se convencionou chamar ‘tradição no futebol’. O Brasil, que analisarei mais extensivamente por motivos óbvios, é o maior campeão da História das Copas do Mundo, o que, pela precariedade econômica e ausência de planejamento centralizado da formação dos jogadores ou de investimento estatal em projetos educacionais, parece ser uma anomalia no que se poderia esperar da conquista do sucesso na lógica do Mediocristão: um país pobre, em que os jogadores geralmente têm baixa escolaridade, e onde a formação das novas gerações acontece sem acesso a equipamentos, jogando em campos esburacados com bolas em péssimo estado – como poderia competir com as seleções dos países ricos?

Nossa explicação, certamente uma entre outras, é de que vivemos num caldo de cultura em que o futebol é algo muito importante. Com dez anos de idade, o brasileiro médio domina um vocabulário técnico de algumas centenas de termos específicos do futebol. Qualquer criança brasileira sabe o que é um impedimento, o que é um jogador *fominha* ou um *pipoqueiro*, o que é a *morte súbita* ou um *mata-mata*. Além disso, com a

escassez de oportunidades de ascensão social, a profissão de jogador profissional de futebol passou a dominar muitas imaginações como uma saída para a miséria. Um menino brasileiro aprende futebol por imersão: jogando, vendo jogar, sonhando, torcendo, sofrendo ou comemorando (o afeto é condição fundamental para o aprendizado, pois o que não nos afeta não desperta interesse), se machucando – são aprendizados em várias dimensões e instâncias, que atuam de maneira integrada para a construção do conhecimento que vai ser utilizado pelo jogador em campo.

Outra fonte de observação interessante sobre o futebol é a seleção nacional dos Estados Unidos: fraca no futebol masculino, é uma potência no feminino, a maior do planeta no momento. Isso provavelmente se deve à alta penetração do *soccer* entre as mulheres como atividade esportiva, desde a infância, enquanto o público masculino prefere o *football* (futebol americano, para nós), basquete ou *baseball*. Não é necessário aprofundar-se na análise do caso mencionado. Basta dizer que o conhecimento das jogadoras e técnicas mulheres não pode ser simplesmente codificado e passado aos homens. Aquilo a que referimos como um caldo de cultura importa para que se adquira a competência necessária (*techne*) para o sucesso nessa área onde a sorte não é, a princípio, determinante. Claro, faz diferença em cada competição se uma seleção teve o azar de ter um jogador importante contundido, ou se teve a sorte de incorporar um jovem jogador mais talentoso do que os outros etc. Mas essas contingências pelo jeito são absorvidas na amostragem mais ampla do conjunto das Copas do Mundo, com a conhecida regressão estatística à média, em que as anomalias transitórias são corrigidas pela regularidade, com o tempo ou com a ampliação da amostragem.

Evidentemente, *doxa* e *episteme* têm seu papel na difusão do conhecimento e no aperfeiçoamento da *techne*, sem que se exclua os modos próprios de transmissão dos conhecimentos desse último tipo. A associação entre os estudos teóricos e o treinamento dos atletas está aparentemente colocando os países ricos com tradição no futebol em condições de vantagem em relação aos países pobres, onde a relação entre *techne* e *episteme* não está tão desenvolvida. Mas ainda é cedo para dizer que essa é uma vantagem definitivamente conquistada, pode ser apenas uma anomalia passageira. O futuro dirá. De qualquer maneira, a divisão dos conhecimentos nessas três modalidades não implica numa divisão radical entre os procedimentos de transmissão. A situação de aprendizagem provavelmente reunirá características das três modalidades, que provavelmente não podem ser encontradas em estado puro. Nosso pretexto é apenas metódico, para que a

dissertação, como *episteme*, pudesse reconhecer e valorizar formas de transmissão, de que nos ocupamos, e que não se adequam totalmente ao texto escrito.

Como no futebol, também no teatro o conhecimento relevante é transmitido na práxis específica, em um caldo de cultura. A observação⁹ das instituições educacionais destinadas ao ensino de teatro demonstra que estas possuem especificidades distintas, e que na maior parte das vezes disseminam *doxa* (proveniente do enquadramento da criação artística como um território da espontaneidade individual, não-passível da atribuição distintiva de valor, ou mesmo pela atuação na esfera dos conhecimentos fundados em tradições de comunidades), ou *episteme* caracterizada por conhecimentos adequados muitas vezes às próprias especificidades e necessidades simbólicas e materiais das reflexões, ou dos grupos detentores da legitimidade simbólica de saberes epistêmicos, graças a um amplo sistema de engajamento a esses dois enquadramentos dos saberes da área, com maiores possibilidades de oferecer recompensas ou desvantagens de acordo com a adequação ao *status quo*.

A *techne* específica se encontra no “mundo do trabalho e da prática social” (BRASIL, 1996, pg. 1), e algumas vezes as possibilidades da Academia incluem a oferta de condições para o desenvolvimento desses conhecimentos, o que só acontece a partir do reconhecimento, não tão corriqueiro, de sua validade. A Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) determina esse vínculo com as práticas sociais, em especial com o trabalho, mas na inevitável acomodação dos interesses em jogo, nas situações de confrontação pela legítima autoridade sobre o conhecimento específico da área, a tendência historicamente confirmável é que seja subestimado o lugar de fala do trabalhador da cena, em detrimento daquele lugar institucionalmente legitimado dos doutos de todos os tempos.

O renomado escritor e diretor teatral italiano Eugenio Barba descreve dessa maneira a transmissão do conhecimento no teatro:

[...] aparentemente, há muito que ensinar. E, todavia, afirmamos que os resultados correm sempre o risco de transformar-se em um lastro, e que o essencial se encontra na encruzilhada entre nosso sentido pessoal de vazio, nossa obstinação em aplacá-lo, e os ventos. Tudo isto não pode ser transmitido. É a zona do silêncio. Falar é um dever, justamente porque o essencial permanece mudo.

⁹ Trata-se aqui, de uma observação participante, com pouca possibilidade de isenção, porém respaldada por uma interação iniciada há cerca de quatro décadas, e com passagens por diversas instituições de ensino. Tal afirmação não é, de maneira alguma, um julgamento de valor, mas um reconhecimento das diferentes especificidades das instituições de ensino, em relação a uma esfera que, legitimamente, deve reivindicar sua autonomia, aquela do teatro não-escolarizado.

Como se cala o essencial

O que determina os resultados são as motivações, não apenas os caminhos da pesquisa. E, no entanto, o único caminho que podemos transmitir é a via que percorremos. Nem sempre, através de um longo e pessoal relacionamento, é possível transmitir aos outros o acumulado em anos de experiência, sem falar jamais do essencial. É o caso do relacionamento *guru/shishya* na tradição do teatro oriental. E, todavia, este silêncio finalmente transmite algo, de forma imprevista, segundo uma lógica superior a qualquer conhecimento pedagógico, sem que nem um nem outro o percebam. Um verdadeiro relacionamento de transmissão implica anos e anos de uma determinada atitude do aluno para com os valores que o mestre representa.

Então, mais que o mestre, é o tempo e as correntes de seus ventos que deixam pegadas. Mais que o conhecimento do aluno é sua consciência subliminar que absorve indícios do que para ele é essencial. Um verdadeiro relacionamento de transmissão concerne a pouquíssimas pessoas. O que transcorre entre eles é, no fundo, uma semente de silêncio ativa, escondida na polpa de um saber quase cientificamente formulável. Quando a relação pedagógica se amplia para um círculo maior de pessoas, permanece somente a polpa. Quando depois passa-se do relacionamento direto à palavra escrita, e quem escreve não pode conhecer aquele para quem escreve, as palavras se transformam em mármore e perdem seu silêncio. (BARBA, 1991, p. 22)

Claro, sem a palavra escrita não haveria essa mesma citação, e não seria possível o avanço na compreensão que tais ideias permitem, sobre os processos pedagógicos relativos à transmissão da *techne* no teatro. Tais contradições devem ser examinadas dialeticamente, sem a ambição de um apaziguamento, mas de darmos conta desse conflito. Não se defende aqui que os livros ou escolas não são importantes para formação de atores, apenas que esse não é o meio mais eficiente para transmissão de um certo tipo de conhecimentos, aqueles que definimos como *techne* específica do trabalhador da cena realista – a não ser que as escolas tivessem esse objetivo específico:

[...] a diferença entre ‘saber como’ e ‘saber o quê’. Os gregos faziam uma distinção entre *techne* e *episteme*. A escola empírica de medicina de Menodoto de Nicomédia e Heraclites de Tarentum queria que os praticantes permanecessem mais próximos da *techne* (ou seja, “técnica”) e mais distantes da *episteme* (ou seja, “conhecimento”, “ciência”). (TALEB, 2015, posição 3594 [epub])

Partindo da diferenciação entre Realismo e Naturalismo, a maior parte das abordagens das questões estéticas referentes ao Realismo **não são** determinantes para a consecução de nossos objetivos, por mais relevantes e instigantes que possam ser. Elas pertencem ao universo da *episteme* do teatro. Também a análise de estruturas e relações no universo da *doxa*, ou seja, da livre expressão do indivíduo, ou dos conhecimentos tradicionais, não será desenvolvida nesta dissertação. Este não é, de forma alguma, um julgamento de valor, mas sim um enquadramento necessário para a objetividade requerida pela pesquisa. Em nosso caminho, como antecipamos, qualquer menção a questões

estéticas dever-se-á à necessidade de clareza quanto ao universo da técnica teatral de reprodução do real (*techne*), a cuja abordagem, como exposto, nos dedicaremos objetivamente.

O recorte da *techne* permite, ao concentrar a observação no universo das práticas objetivamente definidas pela presença e pela atividade dos corpos junto com a movimentação dos recursos materiais, a investigação da “realidade social extra-discursiva” (SCHNEIDER, 2015, p. 109), e, conseqüentemente, valorizar as relações entre capital e trabalho no entendimento do fenômeno teatral. No objetivo de identificar as relações de engajamento com que o teatro lida, presume-se que estas estejam diretamente conectadas às condições de base do fenômeno – e, portanto, faz-se necessário também examinar a circulação de valor, entendido como a soma de capitais simbólicos e materiais circulantes (e multiplicáveis a partir do trabalho), que possibilita a economia do teatro.

2.2 Evolução da técnica realista de dramaturgos, encenadores e atores

O enfoque a que nos propomos deve privilegiar a abordagem dos procedimentos presenciais relacionados com a *techne*, mas não podemos, no entanto, deixar de posicionar-nos, ao menos introdutoriamente, em relação àquela tradição crítica mais solidamente estabelecida, a da Teoria Estética. Nossa intenção, nesta abordagem introdutória aos procedimentos técnicos da cena, é buscar nesta tradição subsídios para estabelecer alguma historicidade no desenvolvimento das técnicas e procedimentos utilizados na construção do tipo de cena realista a que nos referimos, e à competente definição dessa cena. Na medida do possível, tentaremos estabelecer em seguida uma linha do desenvolvimento de procedimentos análogos aos do teatro para convencimento e obtenção de engajamento, em outras áreas.

Um problema inicial é justamente a definição exata daquilo a que nos referimos como Realismo, ou realista, do ponto de vista da técnica, tendo que diferenciar práticas e procedimentos que não são vistos pela maior parte das pessoas – que podem observar apenas os resultados finais e desenvolver maneiras de comentá-los. Portanto, a observação mais comumente contida nas referências bibliográficas é aquela da apreciação estética da obra consumada. Ora, como dissemos, a *techne* a que nos referimos pode ser utilizada em outras linguagens estéticas que não o realismo, então não é pela estética observada na cena que tornaremos claro nosso recorte. Também temos que ter

consciência, ao observar o desenvolvimento histórico da *techne*, que as experiências presenciais onde esse tipo de conhecimento se desenvolveu e se exerceu no passado são apenas acessíveis pelo registro escrito, ou seja, pela *episteme*. Cada geração de artistas da cena teve, juntamente com a oportunidade de aprendizado e desenvolvimento presencial, também a mesma possibilidade que ora exercemos, de consultar a *episteme* disponível, e depois acrescentar sua contribuição à experiência prática. Afinal, a divisão entre teoria e prática se refere claramente a dimensões complementares e interativas. O maior problema que enfrentamos, ao tentar reconstituir o desenvolvimento de uma *techne* específica da cena, é justamente a exclusão histórica e estrutural do lugar de fala do praticante.

Nos muitos séculos em que gerações estiveram trabalhando sobre as questões estéticas desse ponto de vista dominante, que é aquele do espectador na poltrona, ou do leitor da dramaturgia, e não o do palco e do praticante, as mudanças na maneira como a sociedade via o teatro, a natureza, o ser humano e a si mesma determinaram mudanças significativas na compreensão dos conceitos mais importantes do Teatro Ocidental, provenientes da seminal Poética, de Aristóteles: em especial, mímese (imitação), verossimilhança, catarse (purificação). Nosso interesse é o desenvolvimento do ponto de vista dos ensaios e apresentações, portanto *de dentro*, e, na verdade, só muito recentemente, em termos históricos, atores passaram a ter uma legitimidade simbólica compatível com a articulação de um discurso aceitável sobre sua própria criação.

Platão e Aristóteles, mais de dois milênios atrás, desenvolveram a ideia de mímese, uma imitação. Segundo Santoro (2007, p. 6), Platão denomina a criação do poeta como mímese, trazendo alguma perplexidade nessa ideia. A ideia de mímese, segundo Santoro, estava ligada a uma atividade de baixa legitimidade social, a dos artesãos que faziam pequenas esculturas (*basaunoi*). Platão, propositalmente, propõe com isso um rebaixamento do *status* social do poeta, considerado até então como portador de conhecimentos valiosos sobre a Verdade, o que os filósofos socráticos passavam a questionar. Aristóteles retoma na Poética o tema da imitação, definindo o que chamaríamos hoje de formas artísticas como mímese, imitação da natureza. Aristóteles parece estar dialogando com seu mestre Platão, que não apenas decidira rebaixar o *status* do poeta como propusera sua expulsão da *polis*. Aristóteles, em sua análise da tragédia, aborda entre outras coisas a finalidade da tragédia: a catarse (purificação), justificando assim o poeta trágico por sua função na sociedade. Nesse diálogo que as duas obras de alguma maneira permitem-nos estabelecer, podemos localizar a *episteme* relativa ao

impulso inicial para o universo de técnicas a que nos referimos. Mesmo que se possa questionar a origem grega do teatro, ampliando o escopo do conceito para encenações diversas, mesmo na pré-história¹⁰, dificilmente encontraríamos um ponto de partida mais remoto para a *techne* que buscamos trazer à luz.

A ideia, ou pelo menos a *vontade* de que a cena teatral imitasse a vida foi expressa em palavras de muitas formas, durante o passar de muitos séculos. Milênios, na verdade. Platão e Aristóteles, mais de dois milênios atrás, ao desenvolver o conceito de imitação (ou mímese), estavam se referindo ao resultado estético de uma *techne* amplamente presente em suas vidas: nas estátuas de Fídias e sua incontestável aura de vida, nas estatuetas de barro, de animais ou deuses, feitas pelos *basaunoi*, pela impressão de vida criada pelos contadores de histórias (*aedos* ou *rapsodos*). A transposição do conceito de *imitação* para o teatro por parte desses autores, entretanto, não corresponde exatamente ao que imagináramos hoje como a busca pela reprodução da realidade. A Poética não é um manual de *techne* realista, nem poderia ser. O próprio conceito era ainda inexistente. A obra deve ser compreendida nas circunstâncias de sua criação.

A estética, como teoria do belo artístico, é uma visada filosófica moderna, preocupada com os juízos de valor sobre o belo sensível que emana das obras de arte. Quando Aristóteles nomeia o seu tratado de Poética, o que está em jogo é menos a avaliação do belo sensível do que os saberes empregados em produzi-lo e o que é que se quer efetivamente produzir, a finalidade da produção, seu resultado último. Pois a Poética de Aristóteles não é um cânone que ensina a produzir uma bela epopeia ou uma bela tragédia (a despeito de já ter sido lida desta forma, especialmente no chamado classicismo francês do séc. XVII). De fato, a Poética de Aristóteles, menos do que um tratado de arte, de saber fazer e produzir o belo, é já uma investigação filosófica que implica, além de considerações sobre o fazer poético, a avaliação da inserção prática das artes na formação e elevação espiritual dos homens; e neste sentido, importa-lhe muito o efeito produzido, i.e., como o manifestar-se da obra afeta o homem, o espectador da obra. Mas, rigorosamente falando, a obra de arte não afeta o homem apenas pelas sensações (estéticas); a obra também é recebida pela inteligência (noética), donde a grande importância do enredo, do mito; e a obra também comove pelas emoções (patéticas). E importa distinguir, na obra de arte, por um lado, a afetação sensível (estética), imediata recepção dos sentidos e, por outro, a afetação emocional (patética) que pode ser mediada e constituída pelo discurso, suas figuras e ordenações, bem como pelo desencadeamento das ações.

Por isso, a reflexão de Aristóteles sobre a produção da obra de arte não constitui exclusivamente uma estética, mas também uma noética do mito (que se configura até como uma abertura para a filosofia) e ainda uma patética das emoções (que se configura como uma abertura para a moralidade). De modo que a reflexão sobre o sentido da obra de arte não se dissocia da reflexão sobre

¹⁰ Temos sérias dúvidas se a atribuição da definição de teatro a formas pertencentes a outras tradições, ou anteriores à Grécia Clássica, é uma operação generosa, que eleva o status simbólico dessas manifestações, ou se é uma forma disfarçada de colonialismo cultural, em que a régua utilizada determina o tamanho possível do que é medido. Nossa abordagem orienta-se retrospectivamente a partir do drama burguês, e do desenvolvimento da *techne* realista, ou seja, nosso universo é aquele da tradição ocidental do teatro.

a educação e a criação de valores, em dois níveis: intelectual de um lado, sentimental-moral de outro. (SANTORO, 2007, p. 5)

Nos termos do próprio Aristóteles: “tendo-se em vista a poesia, é preferível o impossível convincente ao possível que não convence” (ARISTÓTELES, 1973, p.121). Se tentarmos definir a historicidade das propostas de reprodução da realidade na cena teatral, da forma que hoje entendemos tal tentativa, temos mesmo que retornar a Aristóteles, mas no contexto que é geralmente referido como Aristotelismo, a redescoberta do texto da Poética, no momento de transição entre as Idades Média e Moderna.

Escrita em data incerta entre os anos de 335 e 323 a.C. pelo filósofo Aristóteles, o texto da Poética era desconhecido pelos teóricos europeus da Idade Média, que sabiam de sua existência e conteúdo apenas através de seus comentadores. Ele foi recuperado no final do Século XV através de exemplares remanescentes no Oriente, naquele momento sendo trazidas à Europa pelos cristãos evadidos do colapso do Império Bizantino.

Aristóteles, n´A Poética, descrevia a tragédia ateniense, que não presenciou no apogeu: na verdade, foi escrita em um momento de decadência da Tragédia Grega. Tal decadência já era sentida mais de setenta anos antes do momento em que Aristóteles escrevia, quando o comediógrafo Aristófanes apresentou sua Comédia “Rãs” (405 a.C.), cuja ação se desenvolve em torno de uma ida de Dioniso ao Hades para resgatar poetas falecidos, diante da decadência dos tragediógrafos atenienses.

Dioniso:
Sinto falta de um poeta de talento.
É que uns já não existem,
e os que existem não prestam. (ARISTÓFANES, 2014, p. 43).

Sete décadas depois d´As Rãs, o mundo em que surge o texto de Aristóteles certamente tem uma proximidade com o mundo em que Aristófanes escrevia, no ocaso do Século de Ouro de Atenas. Afinal, tendo sido discípulo de Platão, Aristóteles convivera com este e outros que haviam testemunhado as encenações do período do apogeu. Platão, por sua vez, discípulo de Sócrates, deve ter estado presente em muitas desses acontecimentos únicos, as apresentações irrepetíveis das tetralogias trágicas e das comédias nos Festivais Dionisiacos, inclusive no ataque a Sócrates e aos filósofos, por parte de Aristófanes, em As Nuvens. Por outro lado, não ficaram para a História grandes dramaturgos no período compreendido entre a última comédia de Aristófanes e a organização do texto d´A Poética, uma medida da decadência criativa do período.

Entre o tempo de Aristófanes e de Aristóteles a diferença é maior que a de seus nomes: entre helênicos e helenísticos a estrutura fundamental da *polis* ateniense, que gerara e nutrira o teatro, sofreu as consequências múltiplas da derrota militar para Esparta, do fim da democracia e sua substituição imposta pelos invasores pela Tirania dos Trinta, que ordenou a destruição das muralhas defensivas da cidade, só reconstituídas dez anos depois (e dez anos antes do nascimento de Aristóteles), em 394 a.C..

Se concordarmos que a observação de um fenômeno pode ser distorcida, ou no mínimo tornar-se potencialmente menos acurada, se o fenômeno é observado em condições de sua decadência ou em uma etapa de formação, enquanto é apenas em potência o que poderá tornar-se em seu apogeu, chegamos à conclusão de que a observação aristotélica privilegiada é a do elemento teatral mais passível de conservação desde os tempos do apogeu da Tragédia Ateniense, por não sofrer da mesma impossibilidade de registro da cena devida à sua efemeridade: a escritura dramática.

Se realmente há um parentesco entre as noções de ‘imitação da natureza’ dos filósofos gregos e aquela admissível em nossos tempos, ele não é tão fácil de ser encontrado quando pensamos do ponto de vista da encenação. Afinal, o que se via na cena da Antiguidade Clássica, do ponto de vista da técnica dos atores e da construção espetacular, estava muito distante do que hoje consideraríamos realista: atores vestindo túnicas que não eram usadas no cotidiano e calçando enormes botas, os *cothurnos*, que os faziam parecer mais altos, além de máscaras que ocultavam as emoções de seus rostos. Os atores da Tragédia Grega encarnavam humanos “melhores do que eles ordinariamente são”, “superiores” como escreve Aristóteles (1973), e nunca os homens comuns do dia-a-dia. O ser humano da Tragédia Clássica, à semelhança dos padrões utilizados para reprodução pública da figura humana nas esculturas e pinturas daquela sociedade, tem um modelo ideal: a mímese de um humano não visava a reprodução de nossa imperfeição. Os mecanismos de identificação que uniam os espectadores da Antiguidade e a ação apresentada em cena não podem ser os mesmos que experimentamos nos dias de hoje – mesmo que suficientemente próximos para proporcionar um cruzamento de temas e conceitos relevantes para os estudiosos. É na construção da identificação entre espectador e personagem, que determina o envolvimento afetivo do espectador com a trama, e também na estrutura dramatúrgica, em que a sucessão encadeada de eventos de tensão na narrativa (“nós”, na terminologia aristotélica consagrada) costura, por assim dizer, o envolvimento afetivo conquistado em uma teia de variações emocionais previamente

planejadas para conquistar e manter o engajamento na trama ficcional, que podemos encontrar a mais importante contribuição direta da teoria aristotélica para nosso propósito. Um dos motivos prováveis para a transformação da Poética, no contexto do aristotelismo, em um cânone da pedagogia criativa do teatro, é que as lições da distribuição de tensões (que estão também na Retórica) pela estrutura do texto dramático são realmente eficientes para obtenção de engajamento do leitor ou do espectador. O surgimento e a consolidação das novelas na literatura devem muito a tais conhecimentos, aplicáveis para a obtenção de engajamento não apenas na dramaturgia, mas também em outras modalidades artísticas e, em nossa hipótese, na publicidade e na propaganda (os princípios do chamado *storytelling*).

Não é difícil concluir que A Poética, esse texto tão fundamental para a nossa compreensão do fenômeno teatral na Grécia Antiga quanto para a delimitação paradigmática do discurso no campo dos estudos de Estética, viveu na verdade uma dupla existência no Ocidente, ou mesmo tripla: uma primeira, no momento em que foi escrito, um segundo nascimento na Europa Moderna, e um terceiro, no contexto do Iluminismo, o chamado Neoaristotelismo (e, quem sabe, outras existências ainda, chegando aos dias de hoje), e em cada um desses momentos sob elementos condicionantes muito diferentes, determinantes da recepção da obra e de sua ressignificação diante de questões políticas e existenciais distintas, características dos momentos históricos de cada uma dessas existências. Entre as três abordagens, considerando a passagem dos séculos, o texto dramático é o resquício da experiência teatral mais passível de registro e estudo detalhado. Outro tipo de escritura, aquela da cena, tão fundamentalmente característica da expressão artística no teatro, e, principalmente, as dinâmicas da preparação da encenação, não são objeto privilegiado na análise, em nenhum desses momentos. Em relação ao desenvolvimento da cena realista, cada um desses momentos expressa um diferente nível de elaboração discursiva da pretensão mimética, aproximando-se paulatinamente do entendimento que temos hoje, inclusive sobre o próprio conceito de imitação.

Quanto ao espetáculo cênico, decerto que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos; além, disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta. (ARISTÓTELES, 1973, VI-39, p. 449)¹¹

¹¹ Duvidamos que os trabalhadores da cena do Século de Ouro Ateniense concordassem com isso.

A redescoberta da Poética no Ocidente ocorreu no momento de transição entre a Idade Média e a Idade Moderna, e no contexto da busca de referências estéticas na Antiguidade Clássica, na busca de superação das características da arte medieval. Em relação às técnicas de construção da cena, os universos de procedimentos e objetivos do teatro clássico e do teatro medieval são completamente discrepantes. Os estudiosos renascentistas não tiveram acesso à escritura **da cena** ateniense do período clássico, suas fontes únicas do período foram textos de tempos pagãos, conservados durante mil anos de cristianismo na Europa ou recuperados do Oriente: algumas dezenas de tragédias completas de três autores apenas (Ésquilo, Sófocles e Eurípides), algumas comédias completas de Aristófanes, um único drama satírico completo de Eurípides, fragmentos, textos administrativos ou legais atenienses e, ocupando um lugar especialmente importante, o único conjunto amplamente compreensível de fundamentos teóricos para a abordagem dessas fontes todas, A Poética. O texto de Aristóteles fornecia, além de fundamentação, legitimidade para aquela investigação tão cara aos modernos: a ampla utilização do autor em obras de teologia cristã, desde o final da Idade Média, tornava-o insuspeito para atividades que podiam parecer muito distantes dos princípios da Igreja Católica ainda tão dominante. Aristóteles, além da própria legitimidade como referência, oferecia também a possibilidade de conciliação dos objetivos do teatro com objetivos cristãos: a ideia de purificação contida no conceito aristotélico de *catarse*, que no contexto do aristotelismo tomou contornos muito distintos dos originais (SZONDI, 2004, p. 34). O teatro, de uma maneira distinta daquela dos autos sacros medievais, poderia inspirar sentimentos e atitudes cristãos, através do “terror e [...] piedade”, para a transformação do espectador.

O aristotelismo atribuía à representação uma finalidade utilitária. O efeito da *catarse* devia ajudar o espectador a controlar melhor suas paixões, portanto a realizar alguns progressos no caminho da serenidade pessoal e de uma vida pessoal harmoniosa.

Nesse ponto, o século XVIII não se afastará sensivelmente da doutrina clássica. A finalidade do teatro não será, a seu ver, o único prazer do espectador, mas sua adesão a um sistema de valores supostamente capazes de melhorar sua sorte pessoal e o funcionamento do corpo social. O teatro, assim concebido, deve ser uma pedagogia da virtude. Com esse objetivo, as emoções, e sobretudo o enternecimento, vão ser sistematicamente solicitados. Estima-se que seu poder de convencimento é infinitamente superior ao da argumentação ponderada: eu me tornarei mais facilmente “virtuoso” por ver a virtude espalhar felicidade ao redor do que se me demonstrarem metodicamente sua utilidade social (ROUBINE, 2003, p. 63-64)

Jean-Jacques Roubine atribui essa obsessão pedagógica tanto do aristotelismo quanto do neoaristotelismo à perseguição religiosa ao teatro e aos atores, que haviam sido

excomungados pela Igreja Católica¹². Além da carência absoluta de legitimidade simbólica (BOURDIEU, 1996, *passim*) dessa prática tão questionável em sua utilidade (e, claro, também de seus praticantes profissionais, a quem, em todo o período, não foi dado o devido lugar de fala), não se podia imaginar uma reprodução da parte considerada maligna da nossa natureza, aquela correspondente aos impulsos animais, que na teoria predominante da época, deveriam ser reprimidos. Tratava-se de uma imitação, sim, mas de uma “bela natureza”, não da “natureza verdadeira” (ROUBINE, 2003, p.30).

Com tais diferenças em mente, podemos descolar-nos um pouco, agora, do discurso sobre a reprodução da natureza contido na Poética, e também de seus críticos e comentadores, abandonando tal caminho em que poderíamos facilmente perder-nos, pela amplitude e robustez impressionantes das disputas conceituais sobre o tema, através dos séculos, mas que repercutem até hoje. O momento em que a ideia de mimese começa a tomar contornos que podemos reconhecer como mais próximos, e mais intimamente ligados às técnicas realistas de que trataremos, é quando a ideia de reprodução embelezada do real, aquela que seleciona os exemplos úteis para uma “pedagogia da virtude”, passa a dar lugar à ambição que denominaremos ilusionista, surgida desse universo da persuasão moralizante.

Pode-se presumir que a tentativa da arqueologia dos conhecimentos técnicos, em qualquer área, tenha um ponto de partida no desenvolvimento do que poderíamos chamar de *vontade* dessa técnica – mesmo que como algo difuso, que só poderia ser identificado posteriormente aos acontecimentos. Foi o que tentamos fazer até o presente momento. É comum que, pela necessidade que a *techne* tem de um determinado tempo para que sejam adquiridas destrezas na experiência prática, essa *vontade* seja claramente expressa primeiro em conhecimentos do tipo *episteme*. São o Iluminismo e a alvorada da civilização burguesa que vêm trazer, junto com novas maneiras de entender a sociedade e o ser humano, as novas possibilidades para o teatro cuja gênese buscamos delinear, pelo menos no campo teórico, da *vontade* expressa, aproximada ao realismo de nossos dias. O chamado “textocentrismo” (ROUBINE, 1982, *passim*) dava aos poucos lugar a uma nova valorização da escritura cênica, que poderia ser definida, utilizando um conceito que só

¹² Os atores e atrizes eram historicamente excluídos da comunhão juntamente com as prostitutas, desde os primórdios da Igreja Católica, e, embora nunca tenha sido lançado por Roma um anátema generalizando sua posição de excomungados enquanto classe (o que aconteceu algumas vezes em alguns lugares, sob condições particulares), a medida de tal rejeição pode ser avaliada pelo fato de que atores e atrizes só passaram a ser autorizados pela Igreja Católica a serem padrinhos de batismo ou crisma em 1983, com o lançamento do novo Código Canônico, que não incluía a proibição.

surgiria muito tempo depois, como a “descoberta da teatralidade” (idem, 2003, p. 73): uma nova valorização do espaço da cena, como uma dimensão à parte, que deveria ser pensada em sua especificidade. Também, da inédita valorização dos legítimos detentores dos conhecimentos dessa dimensão:

Durante o decorrer do século os atores passaram, em geral, a ser tratados com muito mais respeito e generosidade. Em Weimar nos anos 1790 Goethe insistia que atores deviam ser razoavelmente bem-pagos e seus atores eram tratados como membros aceitáveis da sociedade de corte. Em 1779, Garrick foi enterrado na Abadia de Westminster; na França revolucionária Talma era um herói do povo; Na Alemanha e na Áustria o sucesso de Franz Brockmann como Hamlet conferiu a ele o tipo de adulação que hoje associaríamos com a vida de um pop star, com sua imagem sendo reproduzida em embalagens de tabaco e baralhos de cartas [...] O teatro passou a merecer atenção como forma artística e cultural digna de ser levada a sério, uma arte específica numa cultura que fluía algumas vezes de maneira truncada pela totalidade da Europa; ele passou a importar para a comunidade intelectual europeia como nunca antes. (HOLLAND; PATTERSON, 2001, p. 298, tradução nossa).

É importante entender os aspectos econômicos conectados às relações humanas envolvidas na atividade teatral do período. Os fenômenos teatrais que mereceram menção nos livros de História do Teatro, em geral, são aqueles que tiveram relevância econômica em sua época. Algumas vezes, como no caso dos estudiosos que estiveram à frente das encenações trágicas dos séculos XVI e XVII, essa relevância se estabelece mais fortemente no campo simbólico do que na esfera da economia material. Entretanto, quando visitamos os edifícios que sediaram essas encenações, a imponência dos espaços nos faz refletir sobre a importância econômica que pôde alcançar uma *práxis* predominantemente amadora naquele período.

Os recursos de que o teatro depende para existir podem ser vultosos. O fenômeno teatral é sempre resultado de um processo de gestão de recursos, muitas vezes complexo, mesmo nas situações de maior precariedade de produção (ou principalmente nessas ocasiões). Os recursos humanos envolvidos têm que estar presentes ao mesmo tempo e no mesmo lugar, e cada um tem que fazer exatamente o que foi combinado, na hora combinada. E o público tem que estar acomodado, ter boa visibilidade, conseguir ouvir bem. Pensemos apenas nas dificuldades em distribuir o texto aos atores, em uma época em que esse texto era escrito à mão. Isso, mesmo na situação de precariedade relativa que o teatro pode alcançar muitas vezes. O universo da prática teatral que abordaremos na arqueologia da *techne* realista **não é** algo que possa ser relacionado com essa precariedade. Estamos nos referindo a uma explosão, com o fortalecimento da classe burguesa e das características socioculturais determinadas por essa mudança, do teatro como atividade econômica, a partir de uma mudança nas fontes de financiamento da

produção, e nas perspectivas de sucesso comercial que a atividade passava a ter naquele momento. Os burgueses queriam ver tudo aquilo que valorizavam, enfim, seus valores, em cena, da mesma maneira que queriam ter suas imagens pintadas nos quadros ostentados em seus salões. E pagavam por isso.

É o surgimento do teatro como negócio capitalista, e nesse aspecto há características em comum com outros segmentos comerciais que não podem ser ignoradas: o teatro se estrutura a partir da necessidade de capital, e consequentemente, de lucro para recompensar o risco do capitalista. Os atores principais estavam começando a ser razoavelmente bem pagos, até por influenciarem a venda de ingressos, mas a todos os outros trabalhadores do teatro sempre foi reservado o tratamento habitual do capital aos segmentos estigmatizados ou carentes de legitimidade simbólica. Quando falamos do teatro nessa época de transição, estamos falando de um acontecimento econômico, além de cultural e artístico, e a empresa gestora dessa economia atua em uma estrutura altamente rígida e hierarquizada, direcionada para a venda do ingresso e o engajamento do público, i.e., para o lucro, com regras próprias de recompensa ou punição determinando as condições de mobilidade dos trabalhadores nessa hierarquia. Ou seja, um caldo de cultura do teatro, o ambiente em que a *techne* se desenvolve e prospera, como vimos. Entretanto, há uma disparidade entre a *vontade* expressa pela *episteme* teatral do período, de ver o cotidiano burguês no palco, com a efetiva condição técnica para fazê-lo. Pode-se encontrar uma profusão de fontes indicativas dessa vontade (partindo de Diderot, Schiller, Hugo, Stendhal, até Zola), sem que se tivesse podido alcançar, no tempo em que escreviam, o conhecimento da *techne* que possibilitaria tal realização, só alcançada na segunda metade do Século XIX. Há dois motivos predominantes para tal disparidade: a inevitável necessidade de tempo para o desenvolvimento da *techne*, mas também o engessamento da estrutura de poder, no caso sobre a criação artística, característico das estratégias supremacistas do capital no embate com o trabalho – que não favorece a mudança abrupta de paradigmas. Como veremos, os grandes avanços na evolução da *techne* realista aconteceram em situações em que os artistas não estavam comprometidos com as estruturas de gestão dos recursos relacionados aos tipos de teatro que viriam a superar.

2.3 A Dramaturgia Realista

N´A Poética, Aristóteles oferece a base dos conhecimentos sobre as técnicas da escrita do texto teatral, que viriam a se tornar os conceitos paradigmáticos da teoria dramaturgica. A parte que nos interessa especialmente são diversas considerações e procedimentos destinados, em síntese, a garantir o engajamento dos espectadores (ou leitores). Numa explicação resumida, são conhecimentos especializados que garantem sejam as condições de credibilidade (a chamada verossimilhança, no jargão da área), seja a correta distribuição da carga emocional pela extensão do texto, equilibrando momentos de tensão crescente e relaxamento, na gestão da atenção do público. Pode-se chegar a dizer que tais conhecimentos destinam-se a uma espécie de economia da atenção, esse recurso tão valioso quanto difícil de obter e mais difícil ainda de manter. Os atenienses do Século de Ouro conseguiam manter o interesse dos espectadores em apresentações que duravam muitas horas, por dias a fio¹³. A sistematização e o registro de tais conhecimentos especializados, por Aristóteles, coloca em palavras aqueles procedimentos que, desde tempos imemoriais, foram utilizados por bons contadores de histórias para manter seu público envolvido do início ao final da contação, e que seriam também utilizados no desenvolvimento da retórica, por oradores, abordada por Aristóteles em outra obra. O caldo de cultura em que o modelo da tragédia clássica se consagrou possibilitou o aperfeiçoamento desses procedimentos, com o inevitável acréscimo de técnicas pertinentes às especificidades da encenação teatral em sua evolução histórica e estilística, até hoje fartamente utilizadas na escrita dramaturgica.

Ao invés de desenvolver uma longa explicação sobre as controvérsias relacionadas a cada um dos conceitos consagrados pela Poética, optou-se aqui por sumariar aqueles diretamente relacionados com o fenômeno da suspensão da descrença e do engajamento dos espectadores à narrativa ficcional. Uma explicação mais especializada envolveria, necessariamente, um aprofundamento no significado daquele estado que Aristóteles anuncia, aparentemente, como o objetivo da Tragédia: a catarse, ou *catharsis*, que tem motivado há vários séculos debates acalorados e ainda não completamente pacificados entre os teóricos. Para evitar a tentação à dispersão que representam esse conceito e seu fascinante desenvolvimento no processo histórico, devemos apenas adicionar ao significado amplamente difundido como uma sobrecarga

¹³ A cada concurso de tragédias eram apresentadas três tetralogias completas, durante três dias. Cada tetralogia, composta por três tragédias e um drama satírico, era apresentada em um dia, podendo estender-se do nascer ao pôr-do-sol. Também as comédias eram apresentadas em uma longa jornada, geralmente com cinco espetáculos completos em um mesmo dia. (BERTHOLD, 2006, p. 113-114; TAPLIN, 2001, p. 15, 24)

disfuncional emotiva, uma propriedade positiva para a intenção dos artistas do teatro: a disposição interior do espectador do teatro para aceitação da ilusão (seja a catarse uma condição para essa aceitação, ou um resultado dela, conforme a linha teórica adotada). Outros conceitos também devem ser mencionados, mesmo que de passagem: a busca pela verossimilhança exige a construção de um personagem crível, e isso envolve uma dissociação entre a fala (*logos*) e o comportamento do personagem (*ethos*), através da progressão do pensamento (*dianoia*); a gestão da atenção deve manter o espectador interessado em saber o que vai acontecer em seguida (e o que o personagem decidirá fazer em seguida, dada a dissociação, geradora de curiosidade, entre o que fala e o que efetivamente faz), e por isso devem ser alternados momentos de grande tensão emocional (nós) com outros de relaxamento. A tensão é obtida a partir de conflitos entre protagonistas e antagonistas, em que a conciliação deve parecer impossível, causando em ambos personagens uma situação verossímil de alta carga emocional (*pathos*), que deverá contaminar o espectador ou o leitor a partir de um processo de identificação. O momento de maior tensão emocional desse conflito, que deve permear toda a ação da peça, é chamado de clímax, e não pode acontecer no início da fábula apresentada ao público, ou impossibilitaria o envolvimento crescente, determinante para o completo engajamento no universo ficcional. Na tragédia, esse clímax acontecia durante a chamada *peripeia*, a mudança da sorte do protagonista, passando da fortuna ao infortúnio. No texto de Aristóteles todos esses procedimentos são justificados por necessidades específicas dos contextos histórico e cultural de sua época. Em nossa abordagem, excepcionalmente, desconsideraremos tais necessidades e a vinculação dos procedimentos com as mesmas, pela mencionada necessidade de objetividade.

A evolução do texto dramático em direção à escrita realista partiu dos conhecimentos contidos no texto de Aristóteles, mas a relação com o texto teve que superar seu engessamento em paradigmas que eram a condição única, cristalizada, da legitimidade simbólica dos estudiosos e dos dramaturgos, e sair da esfera das especificidades propriamente acadêmicas, buscando e conquistando uma nova estrutura de financiamento da produção, alheia à lógica que submetia a escritura dramática aos interesses da Igreja e da nobreza durante a Idade Média e a maior parte da Idade Moderna, essa última podendo ser compreendida como uma época de transição entre o teatro medieval e o chamado drama burguês. Entre os séculos XV e XIX, um processo lento e incessante de mudanças ofereceu as condições para a reestruturação temática e técnica do

teatro, adaptando-se às condições do aburguesamento da sociedade europeia. Da mesma maneira que a temática foi alterada pelo advento da civilização burguesa, o que era de se esperar dadas as mudanças radicais na maneira de ver o mundo, também a economia do teatro sofreu uma metamorfose, determinante das novas possibilidades técnicas. O teatro burguês surge com essa nova temática, em que o burguês, antes inexistente como personagem no gênero sério por inadequado às regras acadêmicas, toma a cena. Isso só foi possível por estarem as plateias também tomadas por burgueses. Para atender essa nova demanda, cria-se um arcabouço profissional, certamente em alguns lugares evoluído das Corporações de Ofício medievais, mas agora com condições adequadas aos novos tempos, com relações verticais de poder e estruturação horizontal da produção, passando pela ampliação da disponibilidade de recursos, pela especialização progressiva dos profissionais, e pela criação de novas funções e profissões nesse caminho, com a competição incrementando a inventividade pela necessidade de ineditismo como atrativo para o público.

Para os dramaturgos, essas metamorfoses representaram, além da possibilidade de especialização e dedicação exclusiva, com a consequente participação em um *caldo de cultura* como o que mencionamos anteriormente, uma nova possibilidade estética: a reprodução no texto dramático da prosódia contida na fala cotidiana, de acordo com as características socialmente adquiridas do grupo humano a que o personagem pertencesse, e de acordo com as circunstâncias de fala. Um texto que fosse uma imitação eficiente da fala ouvida nas ruas, do jeito mesmo em que é falada pela população, esse foi um objetivo inédito na História do Teatro, e que inaugurou um novo momento da relação de identificação afetiva entre público e obra, aquela que viria a ser desenvolvida como uma indústria da imitação no Cinema e na TV desde o século XX e que, em nossa hipótese, tem sido extrapolada para os universos da persuasão com fins políticos e comerciais neste século. Para pessoas menos familiarizadas com o desenvolvimento histórico da dramaturgia, pode parecer estranha essa afirmação de ineditismo da prosódia cotidiana na cena, mas ao que parece foi mesmo tardia essa aquisição. Diante das preocupações morais características do catolicismo, era inaceitável levar à cena qualquer coisa considerada reles ou vulgar, por considerar-se o teatro na função de “pedagogia da virtude” já descrita, pelo menos no chamado gênero sério, a tragédia. Na comédia, essa possibilidade sempre existiu, mas que se saiba não há registros inequívocos desse desenvolvimento, dada a característica caricatural, exagerada, dos tipos cômicos. Na

Commedia dell'Arte, por exemplo, vários personagens falavam em dialetos italianos, mas a intenção não foi nunca reproduzir o cotidiano. Pelo contrário, a busca por chamar a atenção do público estimulava justamente o distanciamento em relação aos comportamentos cotidianos.

Um texto que pode ser considerado um marco nessa evolução rumo ao texto realista é Casa de Bonecas, do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, escrita em 1879. Pela primeira vez um texto teatral cuja temática era a discussão doméstica da relação (uma DR!) entre marido e esposa pequeno-burgueses chegava a tornar-se internacionalmente conhecido. Até então, essa não seria uma temática aceitável para o gênero sério, tendo sido apenas desenvolvida até então no universo cômico. Ibsen tornou-se em vida um dos mais conhecidos e admirados escritores do planeta, impulsionado pelo sucesso do teatro como atividade econômica – o que garantiu a legitimidade do gênero para alcançar vendas de obras publicadas até então só alcançadas pela prosa ou pela poesia. Sua obra, construída durante várias décadas, inclui textos que não poderiam ser enquadrados com o rótulo de realistas, mas foram aqueles escritos entre 1879 e 1890 que aperfeiçoaram a técnica realista da escrita. Em Um Inimigo do Povo, O Pato Selvagem, assim como em Hedda Gabler, para citar três textos de grande importância ao lado de Casa de Bonecas, Ibsen utiliza a técnica desenvolvida desde 1849, ano de sua primeira obra, na escrita dramática com o propósito desse mergulho realista na intimidade dos personagens. Do ponto de vista que mais nos interessa, é um dos momentos em que a técnica de obtenção do efeito de *suspensão da descrença* na dramaturgia é alcançada, conjugando uma nova visão de indivíduo com uma sensibilidade renovada para as influências do meio no comportamento dos indivíduos, misturados com alguns dos velhos, e eficientíssimos, princípios aristotélicos: nó, verossimilhança, *pathos*, *ethos*, *logos*, *dianoia*, *peripecia* – já não mais como leis universais a que a escrita deveria se curvar, nem como conceitos a serem utilizados na construção de uma teoria, mas apenas como ferramentas, mantendo seu significado original provável, da obtenção, por todo o tempo da encenação, da atenção do espectador e de seu envolvimento emotivo.

Desde muito antes a proposta da escritura dramática realista existia, mas inexistiam os meios para sua implementação. Lillo e Diderot, de quem voltaremos a falar quando abordarmos as técnicas de ator, propuseram o Teatro Burguês e puderam conceber a abordagem nos padrões realistas, mas seus próprios textos dramáticos nunca puderam ser enquadrados inequivocamente como Teatro Burguês (SZONDI, 2004, p. 29), por suas

profundas conexões com formas anteriores, sendo ainda ausentes as características que viriam a definir essa denominação nos séculos seguintes. Um dos motivos para tal, que já mencionamos, é a característica do teatro, da necessidade do desenvolvimento e da transmissão da *techne*, apenas conquistável através da prática extensiva e da formação de um caldo de cultura. É importante compreender como tal necessidade é atuante até mesmo naquela que parece a mais barata, solitária e independente das atividades do teatro, e ainda mais sendo aquela mais completamente embasada por *episteme*: a literatura dramática. Esse é um dos mais fortes motivos para o longo tempo entre a proposta de reprodução verossímil da realidade e sua plena realização, e também para o fato de que apenas escritores com extensa experiência tenham conseguido alcançar o diálogo fluente, e o tipo de envolvimento que permite a suspensão da descrença, e a total absorção do espectador na ação da cena realista.

No momento em que Ibsen escrevia, e sua obra se popularizava, vários outros mestres da escrita realista também se tornavam conhecidos do grande público. O amadurecimento da *techne* da escrita dramaturgica realista tornara-se possível, seja pelo desenvolvimento das forças produtivas e da cultura, seja pela disseminação das obras que já haviam alcançado a maturidade desse desenvolvimento. São desse período Strindberg, Gorki, Tchekhov, e logo depois surgiram outros brilhantes criadores fora da Europa, em especial nos Estados Unidos.

2.4 Visualidade, estrutura de produção e escritura cênica

Possivelmente pela fortuna teórica dos séculos anteriores, ou seja, pelo suporte do conhecimento que vimos denominando *episteme*, a evolução da dramaturgia realista pode ser considerada, em nosso esboço da historiografia do desenvolvimento da *techne* realista até Stanislávski, uma etapa inicial no domínio do conhecimento sobre a reprodução do cotidiano em cena. Os demais aspectos da encenação deveriam, também, evoluir. Em uma arte coletiva, porém verticalmente administrada como era o teatro da segunda metade do Século XIX, os procedimentos e técnicas passíveis de trabalho criativo individual, solitário, em especial a escrita, ofereceram maior potencial para a mudança, por carecerem de amarras da cultura corporativa, por assim dizer, de cada Companhia de Teatro e do caldo de cultura da transmissão e legitimação de conhecimentos específicos.

Algumas mudanças determinantes, em especial uma que geralmente passa despercebida, se referem à evolução da visualidade da cena. Como mencionamos

anteriormente, trata-se da evolução do teatro do textocentrismo, de uma época em que se falava em **ouvir** uma peça de teatro, para uma cena onde o aspecto visual é o mais importante. Um marco nessa evolução, mas que não trilhou exatamente o mesmo caminho da vontade do Realismo, foi o trabalho do compositor Richard Wagner. Para ele, o teatro poderia reunir todas as formas artísticas em uma só, o que ele chamava de Obra de Arte Total, e que viria a se transformar no paradigma da encenação operística de nossos tempos. Para sua Arte Total, Wagner, além de renovar a estrutura de produção, construiu um edifício teatral com o objetivo de ampliar as possibilidades visuais da cena: o *Festspielhaus*, mais conhecido como teatro dos Festivais de Bayreuth, nome da cidade bávara onde, até hoje, está instalado. O espaço cênico idealizado pelo próprio Wagner a partir de um projeto de Otto Brückwald (1841-1917), representava o estado da arte das condições de visibilidade e acústica para a totalidade dos quase dois mil espectadores de sua capacidade. O detalhe importantíssimo para o entendimento da transição que a cena da segunda metade do Século XIX vinha experimentando, mencionado por Bablet (1975, p. 60-63), foi o ineditismo de uma providência corriqueira nos dias de hoje, e quase inseparável de nossa concepção de uma encenação teatral atual: foi apagada a luz da plateia, pela primeira vez.

O teatro até aquele momento tinha uma ênfase na iluminação da cena, mas a plateia continuava acesa durante a apresentação. Frequentar teatros era, além de um hábito relacionado à fruição silenciosa de um produto cultural, também um hábito social, com uma cultura própria de ver e ser visto e correspondentes indicativos de posição social. Na cena francesa do *Ancien Régime*, por exemplo, não era incomum oferecer-se aos nobres um lugar para assistir à encenação em poltronas posicionadas no próprio palco. Esse é um indicativo da função do hábito de frequentar teatros naquela sociedade, já que não se trata de um dos melhores lugares do ponto de vista da visualização da cena, ou mesmo da acústica. Em obras literárias do período imediatamente anterior às transformações da *techne* realista do teatro a que nos referimos, como por exemplo *Ilusões Perdidas*, de Balzac, escrita no final da primeira metade do Século XIX, essa função de demarcação da posição social fica bem clara nas descrições de idas ao teatro do personagem Lucien de Rubempré, em que o próprio espetáculo é em alguns momentos um detalhe da narrativa. Nessa obra, também, podemos encontrar uma imagem vívida da estrutura de produção teatral francesa da época, representativa do tipo de negócio capitalista da empresa teatral do período.

No *Festspielhaus*, Wagner aproveitou a nova intensidade obtida com o desenvolvimento da iluminação elétrica, e complementando seu projeto de priorizar o aprimoramento da visibilidade, fez com que a luz da plateia fosse apagada. O palco, intensamente iluminado e envolvido na escuridão da sala, tornava-se uma folha em branco que em breve seria utilizada por um novo tipo de artista, inexistente até aquele momento, o autor da escritura cênica, visual do espetáculo teatral: o encenador.

O objetivo de Wagner não era a cena realista, então apesar do espaço cênico adequado, da valorização da visualidade e da estrutura de produção renovada, as características mais marcantes dos espetáculos produzidos por ele não eram realistas, e na verdade mantinham muitas das características do teatro mais dominante daquele momento, que impediam a total imersão do espectador na ilusão visual de realidade, como por exemplo os telões pintados, sobre os quais muitas vezes se projetavam acidentalmente as sombras dos atores, acabando com qualquer possibilidade ilusionista.

As mudanças relevantes subsequentes, que afetaram aqueles aspectos da criação artística mais solidamente estabelecidos em uma estrutura laboral formada e consolidada, ou até mesmo engessada, por circunstâncias do desenvolvimento histórico das formas artísticas que precisavam ser superadas, foram possibilitadas por condições excepcionais de produção, que levaram à redefinição de competências e objetivos adequados ao esforço coletivo destinado à criação da cena realista.

Uma dessas ocasiões, em que condições excepcionais levam a desenvolvimentos heterodoxos da cena, pode ser apontada em uma época anterior à unificação da Alemanha, quando o soberano do Ducado de Saxe-Meiningen leva a encenação a um novo patamar no que se refere às técnicas ilusionistas. O Duque Georg II chega a tornar-se conhecido por seus súditos como *Theaterherzog*, ou o Duque do Teatro, pelo envolvimento com a Companhia de teatro *Schauspielensemble des Meininger Hoftheaters*, internacionalmente conhecida como Meininger Ensemble, e em português geralmente referida como ‘Os Meininger’¹⁴.

Após tornar-se viúvo pela terceira vez, Georg II casa-se em 1873 com uma atriz de origem burguesa, Ellen Franz, muito conhecida e admirada pelo público, e decide formar uma companhia à altura de uma atriz-baronesa (o título foi-lhe concedido antes do casamento). Na verdade, o Duque já era um grande benfeitor das artes e ciências, tendo especial interesse, e efetiva participação como doador, em diversas pesquisas na nascente

¹⁴ Ver BOOTH (2001, p. 332-336) e BERTHOLD (2006, p. 446-449).

área da arqueologia. Na companhia por ele fundada, apesar das limitações que a posição lhe impunha, o duque participava ativamente do processo de criação do que ia à cena, desenhando cenários, figurinos e sugerindo marcações cênicas.

A companhia d'Os Meininger tem algumas contribuições fundamentais para a cena realista, tendo sido de fundamental importância a sua circulação, facilitada pelas novas condições de mobilidade do período, por todo o território europeu, difundindo amplamente os seus avanços durante os dezesseis anos de sua existência.

Uma inovação da Companhia do Duque foi a criação dos figurinos de época baseados nas descobertas arqueológicas. Antes da arqueologia estabelecer e difundir as bases científicas para a visualização do passado, as montagens em que a ação acontecia no passado eram representadas com figurinos concebidos principalmente para impressionar o público, e que muitas vezes não tinham a preocupação de representar fielmente a época retratada, optando mesmo, algumas vezes, em adotar a moda do tempo presente da encenação. Não havia até então, ao que parece, nem mesmo a ideia formada, no imaginário popular, da evolução histórica das vestimentas. Na verdade, quando tentamos imaginar a visualidade da cena teatral anterior a essas novas preocupações com os aspectos visuais, temos que considerar que na maioria das vezes os figurinos dos espetáculos pertenciam aos atores, e podiam ser utilizados em diversas montagens diferentes, muitas vezes sem a preocupação de uma identidade visual consistente, coerente e inédita para a totalidade dos elementos visuais de uma montagem. Em Júlio César, de Shakespeare, Os Meininger assombraram a Europa com figurinos e cenários (tridimensionais, complementados por discretas pinturas ao fundo) que reproduziam roupas e edifícios pertencentes ao universo histórico, real, da Roma Antiga.

Outra inovação d'Os Meininger foi o deslocamento de um dos atores, Ludwig Chronegk, para a plateia, de onde passaria a uma nova função, de coordenar as marcações do movimento dos atores. A marcação cênica determinada pelo desejo de reprodução da realidade, pelo ponto de vista da visão do público, traz uma nova gama de problemas a serem resolvidos, especialmente em cenas de multidão. Chronegk e Os Meininger foram fundamentais para o desenvolvimento das técnicas para esse tipo de encenação, descobrindo maneiras para manter o foco dos espectadores na ação principal da cena, fazendo com que o texto pudesse ser ouvido, e as sequências mais relevantes de ações compreendidas, mesmo numa cena repleta de atores em movimento. O resultado entusiasmou todos os amantes de teatro da Europa, enterrando de uma vez por todas a

estética da cena do textocentrismo, em que os atores ficavam parados e declamavam o texto, deixando o centro do palco exclusivamente para os protagonistas.

Esse tipo de espetáculos que estava a ser superado, inclusive, não exigia a realização de ensaios, o que era conveniente para a estrutura de produção em que a variedade de novas montagens era mais importante do que as características visuais de cada uma delas. Uma produção fracassava, era imediatamente cancelada, e no dia seguinte a Companhia já tinha um novo espetáculo vendendo ingressos. Nem mesmo decorar o texto era completamente necessário, pela utilização corriqueira do recurso do Ponto, um profissional que lia as falas para os atores durante as apresentações, sem que o público pudesse perceber. O realismo acabou com essa função, abolindo a existência, nos palcos, do alçapão que costumava abrigar o sussurrador das falas.

Para o tipo de montagens inaugurada pelos Meininger era preciso decorar o texto e a marcação, e isso só se tornava possível mediante um longo período de ensaios, muitas horas por semana. O resultado, entretanto, era uma cena viva, com movimento e aparência de naturalidade e espontaneidade, que se tornou um imediato sucesso comercial. A excepcionalidade absoluta do envolvimento pessoal de um indivíduo com as possibilidades materiais e o poder de decisão do Duque Georg II e de sua Baronesa foram condições que dificilmente as companhias comerciais teriam tido para fazer uma transição tão drástica no modo de produção e na forma de trabalho. Na Companhia do Duque todos os aspectos da gestão de recursos materiais e humanos foram submetidos a uma determinada vontade artística, e precisaram se adaptar a ela. O sistema explícito ou implícito de recompensas e punições passa a orbitar esse objetivo, e todas as atividades precisam se adaptar. No caso, esse objetivo era o mergulho na visualidade realista da cena. Imaginemos, na escala monumental das produções d'Os Meininger, a complexidade da produção e a multiplicidade de novos problemas e soluções. A companhia tinha centenas de funcionários, artistas e técnicos, e uma quantidade até então inédita de objetos cênicos: figurinos, cenários e objetos de cena únicos para cada diferente montagem, ou mesmo para cada cena de uma mesma montagem. A excursão da companhia com suas várias produções era feita em uma composição ferroviária exclusiva, com diversos vagões transportando apenas figurinos e cenários, e liberação excepcional das ferrovias para seu trânsito. Hoje, quando um contrarregas iniciante aprende com outro mais experimentado a maneira adequada, diferente daquelas da carpintaria tradicional, de bater um prego no cenário para que ele possa ser retirado com rapidez na mudança de cenas, e reutilizado

posteriormente, ou quando uma camareira ensina a maneira correta de preparar uma troca rápida de figurinos nos bastidores orientando a colocação de aviamentos nos figurinos com esse propósito, esse conhecimento pode muito bem ter surgido em uma dessas primeiras experiências realizadas por esta memorável companhia, da utilização de cenários tridimensionais móveis e de figurinos específicos para cenas diferentes em uma mesma montagem. Mesmo assim, alguns aspectos da cena realista ainda teriam que desenvolver-se nos anos seguintes. Muitos dos artistas a quem se costuma atribuir a criação de tais desenvolvimentos posteriores, sabe-se com certeza, estiveram na plateia das excursões dos Meininger. Entre eles Stanislávski, e aquele muitas vezes considerado como o primeiro encenador, André Antoine.

Até este momento nos referimos a transformações nos aspectos formais da encenação. Agora, buscaremos aprofundar-nos naquela dimensão que ocupa a posição central nesta investigação, o espaço por excelência da *techne* do teatro, delimitado pela especificidade das atividades dos corpos humanos envolvidos: as atividades presenciais no espaço cênico, ou seja, os ensaios e apresentações. Quando estudamos o teatro pelo ponto de vista do trabalho na cena realista, tal opção indica o entendimento de que a plena observação do fazer teatral só pode acontecer no ambiente de sua máxima especialização, ou seja, nas condições da dedicação exclusiva àquele fazer. Não estamos, portanto, nos reportando àquelas dinâmicas de ensaios e apresentações mais espaçadas no tempo, abundantes no universo menos especializado dos praticantes eventuais, diletantes, mas sim àquelas práticas intensivas e extensivas temporalmente, comparáveis a outras atividades que possam ser consideradas como trabalho em nossa sociedade. Produções que se encaixam em nosso recorte são aquelas que reúnem diversos trabalhadores da cena realista, diversas horas por dia, muitas vezes por semana, por alguns meses, apresentando-se com alguma regularidade.

Utiliza-se aqui a expressão trabalhadores da cena, e no momento histórico em que situamos nossa narrativa sobre desenvolvimento da *techne*, estamos tratando de profissionais assalariados. Há que se fazer a ressalva, entretanto, de que o trabalho no teatro pode se desenvolver algumas vezes em condições específicas relacionadas à prática artística. Quando falamos em trabalho no teatro, portanto, por essa especificidade, não estamos nos referindo apenas ao trabalho profissional remunerado. A atividade teatral que ora descrevemos acontece no universo da produção capitalista, porém é imperfeita para a ampliação máxima do lucro, pela impossibilidade de sua reprodução em série como

produto comercial, então muitas pessoas envolvem-se profundamente com o teatro mesmo com pouquíssima, ou mesmo nenhuma, possibilidade de ganhos reais. Isso é descrito algumas vezes pelos trabalhadores do teatro como um amor, uma doença ou um vício, de toda maneira denotando uma relação afetiva intensa com a atividade, que é muitas vezes motivadora de dedicação superior àquela que muitos profissionais de outras áreas teriam.

É durante ensaios e apresentações que acontece a maior parte do trabalho daqueles que são necessários presentes, na mesma hora e local, para que aconteça o teatro. Na verdade, é onde acontece uma importante parte da vida da gente de teatro. Esse ambiente inacessível à observação faz-se passar muitas vezes nos relatos tornados públicos por um ambiente de treinamento, e realmente algumas vezes é. Mas as práticas nesses espaços são impossíveis de reduzir a uma fórmula, dada a mencionada dificuldade de observação. Mesmo os trabalhadores do teatro podem apenas oferecer seu recorte pessoal do que acontece nesses ambientes, uma vez que a diversidade dos processos e encenações existentes supera e muito a quantidade de experiências que mesmo o artista mais experimentado do teatro poderia ter tido, ou mesmo de que poderia ter tido informações. Devemos, portanto, tentar caminhar em terreno seguro, evitando generalizações e simplificações, para abordar tal universo. Algumas características desse trabalho e de seu ambiente, entretanto, podem ser destacadas com segurança.

A primeira, que deveria ser uma obviedade, é que muito mais acontece nos momentos em que os trabalhadores da cena se reúnem em ensaios e apresentações, do que simplesmente uma alternância entre momentos de treinamento e outros em que o treinamento é colocado em prática. A análise da cena que desconsidera a categoria trabalho, e que toma a cena pelas aparências exteriores apenas, da posição de um observador-juiz cuja medida de valor é apenas o resultado, tende a desconsiderar as relações econômicas, simbólicas, afetivas e, deixando uma lacuna que impacta negativamente a percepção de educadores e consequentemente de quem com eles aprende, sobre o processo informacional específico, da formação, transmissão e legitimação de conhecimentos relevantes nas circunstâncias relacionadas justamente a essa dimensão interna da atividade teatral. Nosso recorte busca ressaltar que, apesar da aparência idílica e da ludicidade da construção da cena teatral, o encontro dos corpos e a atividade coletiva de que uma encenação se constitui deve ser categorizado e analisado

como TRABALHO. Estamos no universo da satisfação das necessidades humanas, objetivas ou subjetivas.

A segunda é sobre a existência de critérios específicos do teatro para atribuição de valor aos conhecimentos relevantes para a cena. A legitimidade simbólica validante de um saber no cômputo geral dos conhecimentos específicos do teatro, bem como dos legítimos detentores desses conhecimentos, obedece a dinâmicas enraizadas e profundamente cristalizadas no conjunto das interações objetivas e subjetivas que são marcas distintivas das e nas relações a que nos referimos no parágrafo anterior. Muitos dos parâmetros consolidados para essa atribuição de valor ao trabalho artístico são idênticos àqueles de grande parte das atividades econômicas do capitalismo, e estão diretamente relacionados com o retorno do investimento, com vantagens. Uma particularidade das artes, atuante no teatro como importante parâmetro de valor, é o ineditismo. Como Walter Benjamin (2015) concluiu, a cópia não tem aura. Ele se referia à reprodutibilidade técnica das artes visuais, mas o fenômeno se aplica ao teatro, mesmo com a mediação humana, pois, de alguma maneira, a atribuição valorativa da competência artística passa pela capacidade de surpreender, sendo definida por uma sensação que pode ser denominada como maravilhamento. Os profissionais da cena precisam, dentro das dinâmicas consolidadas da convivência humana (em uma palavra, *habitus*) no teatro, lançar produtos inovadores. Infelizmente, não são todos os produtos artísticos inovadores que alcançam a legitimidade do valor artístico. O prestígio, definido pela atribuição de valor artístico e de legitimidade simbólica em relação ao domínio dos saberes relevantes para o teatro, parece estar ligado a conexões empáticas, mas também a disposições semelhantes àquelas do engajamento, que tentaremos examinar com mais profundidade.

Dito isso, voltemos àquele que consideramos o mais provável legítimo detentor do título de “primeiro encenador” (ROUBINE, 2003, p. 25): André Antoine. É importante tornar clara a utilização do termo ENCENADOR, uma vez que na verdade é muito mais frequente denominar-se DIRETOR o cargo inaugurado por Antoine. Nossa opção deve-se à necessidade de clareza, já que é comum tomar-se o diretor de um teatro, no caso um gestor de uma instituição associada à materialidade do edifício teatral, por um diretor teatral. Mesmo um dos livros de História do Teatro mais adotados nas universidades brasileiras, História Mundial do Teatro, de Margot Berthold (2006), comete essa imprecisão, de atribuir a artistas alemães do século XVIII as denominações de diretor (ibid., p. 406, entre outras) ou de encenador (ibid., p. 413). A análise que parte do trabalho

da cena, como veremos, não poderia deixar passar as diferenças entre o significado do “diretor” e do “encenador” referidos por Berthold e essa nova função, que Antoine fez notar ao mundo do teatro.

Tanto Jean-Jacques Roubine (2003), como Michael Booth (2001), têm entendimento divergente ao de Margot Berthold, e especificam as diferenças entre diretores de quaisquer instituições, ensaiadores, marcadores de cena e essa emergente função, surgida no final do Século XIX apenas, do encenador. Uma citação um pouco mais extensa se justifica pela clareza e objetividade com que o especialista em teatro do Século XIX, Michael Booth, aborda o assunto:

Claramente nem Ibsen nem Laading¹⁵ foram diretores no sentido que damos atualmente à palavra. O entendimento de como as peças chegavam ao palco no Século XIX é vital para compreendermos a prática teatral daquele tempo. Eram as peças ‘dirigidas’, e, se eram, quando isso aconteceu? Certamente, as propostas do controle de todo o elenco e de todos os aspectos da produção já tinham sido ouvidas anos antes que Edward Gordon Craig, e mesmo antes que Wagner enunciasse o princípio em *A Obra de Arte do Futuro* (1849). Certamente, elementos da prática moderna da direção teatral podem ser encontrados por todo o século.

Karl Immermann na Dusseldorf dos anos 1830 declarou que a reprodução da obra do poeta no palco deveria vir de uma única mente criativa. Assim, depois de ler toda a peça para os atores, ele determinava um ensaio especial de leitura do texto com cada um dos atores, seguido pela leitura com a equipe toda. Disparidades eram corrigidas até que a interpretação vocal da peça inteira estivesse aceitável. Antes disso, o Hoftheater em Kassel publicou regulações para os ensaios de leitura e incluiu a injunção de que o efeito de imersão total de uma peça só poderia ser conseguido a partir de harmonia; nesses ensaios, então, cada ator deveria ‘aprender como seu papel estava ligado ao todo da obra’ (o teatro alemão, especialmente no início do século XIX, era famoso por estabelecer um excessivo número de regras para seus atores). No arranjo dos elementos visuais, do movimento dos atores, na organização dos ensaios, e na ênfase constante na necessidade de união, ‘diretores’ alemães como Laube, que comandou o Vienna Burgtheater entre 1849 e 1867 e depois o Stadttheater na mesma cidade, e o Dingelstedt, que tinha controle artístico sobre os três mais importantes teatros entre 1851 e 1881 – Munique, Weimar, e o Burgtheater – sem dúvida realizaram muitas coisas que os diretores modernos fazem. Também Lemoine Montigny, no Gymnase de Paris nos anos 1850, fez o mesmo com sua cuidadosa superintendência de um período de ensaios mais longo que o usual no teatro francês, e com seu enfoque social realista das peças de Dumas Filho e Augier. Na Inglaterra, Macready no Covent Garden e no Drury Lane no final dos anos 1830 e início da década seguinte, e também Charles Kean [...] na década de 1850, eram ambos conhecidos pelos ensaios detalhados e por sua autoridade na supervisão de cada aspecto das produções. Mesmo assim a questão mais ampla se mantém. Era isso ‘dirigir’, como entendemos hoje, e eram esses homens ‘diretores’ como hoje entendemos (muitos deles eram chamados de diretores em seu tempo)? A resposta curta é ‘não’, e esse ‘não’ pode ser explicado em diversos campos. O ator do Séc. XIX era seu próprio mestre. Ele ou ela, se era um profissional experiente, tinha interpretado muitos personagens em intervalos relativamente pequenos de tempo, tendo sido responsável pela interpretação de todos eles. Isso era

¹⁵ Herman Laading, co-diretor de Henrik Ibsen

possível por três razões. Primeiro, pelos estilos clássicos, completamente desenvolvidos em teoria e prática no Séc. XVIII e legados ao Séc. XIX, que eram baseados na maneira tradicional de interpretar os sentimentos, como Pesar, Remorso, Raiva, ou Inveja, que constituíam um código visual compreendido igualmente pelos atores e pelas audiências. Gesto, expressão facial e atitude corporal convencionavam a emoção em uma maneira pictórica apropriada ao texto falado. Ou não falada: atores nessa tradição eram requeridos a demonstrar um amplo cabedal de sentimentos através de sua expressão facial isolada, sem falar sequer uma palavra.

[...] um repertório há muito estabelecido de princípios de interpretação para atores definia a expressão das paixões trágicas ou cômicas, e serviam como um guia absoluto para cada situação emocional que pudesse ser encontrada no palco. Um diretor seria inteiramente supérfluo. (BOOTH, 2001, p. 329-330, tradução nossa)

O mito de Antoine e de seu *Théâtre Libre* na criação desse novo tipo de artista, o encenador, é bem conhecido: o funcionário da companhia de gás que era apaixonado por teatro, figurante da *Comédie Française*, e que junta os rejeitados na seleção para o Conservatório de Paris (assim como ele) e funda o grupo que revolucionaria o teatro, oferecendo um paradigma de organização da autoria da escritura cênica que logo dominaria o Teatro Ocidental por, pelo menos, cem anos. A anedota mais conhecida ridiculariza a sua tendência naturalista extrema, ao citar o episódio em que levou à cena pedaços verdadeiros de carne para uma cena de açougue, causando náuseas em parte do público. Mais uma vez, declinaremos da abordagem estética para privilegiar as interações humanas predominantes, em termos temporais. Afinal, a apresentação toma apenas uma pequena parte do tempo de trabalho presencial coletivo.

O *Théâtre Libre* foi fundado em 1887 em Paris, exatamente nas condições descritas. O nome do grupo fazia referência a escritos e falas de Victor Hugo, que há muitos anos defendia o naturalismo nas artes em uma verdadeira cruzada pela libertação, almejada por ele, da prisão representada pelas formas ultrapassadas, em inovações que seriam requeridas pelos novos tempos. Essa “libertação” (BERTHOLD, 2006, p. 452) era um desejo persistente, há muitos anos, na cena europeia. Do ponto de vista da *episteme*, a transição já havia sido materializada nas opções explícitas de Zola e de muitos outros, há um bom tempo. A transição no mundo da *doxa* e da *techne* inseridas na práxis objetiva dos ensaios e apresentações demoraria um pouco mais para se afirmar. Nas últimas décadas do Século XIX a declaração pública desse desejo de libertação, no teatro, torna-se tão insistente que parece marcar exatamente a impossibilidade de chegar-se a este resultado: dois anos depois do *Théâtre Libre*, foi fundado na Alemanha o importante grupo *Freie Bühne* (Palco Livre); mais dois anos se passariam, e na Inglaterra seria fundado o *Independent Theatre* (Teatro Independente). A nomeação reiterada de grupos

com a declaração desse objetivo de liberdade, ou independência, pode dar uma dimensão da intensidade desse desejo.

Do ponto de vista da evolução da *techne* até chegar a Stanislavski, a grande importância de Antoine e do *Théâtre Libre* estão relacionadas com seu descolamento, e de seus atores inexperientes, das formas de produção e criação da cena utilizadas até aquele momento. O encenador, a partir de Antoine e do imenso sucesso que surpreendeu o mundo do teatro na Europa, ganhou o privilégio da autoria unificada, em sua função no processo de construção cênica, da totalidade da escritura cênica. A partir da legitimação desse privilégio autoral, ele passa a ter controle absoluto de todas as etapas do processo de construção da cena. Seus atores iniciantes, e sua própria necessidade de experimentação, por inexperiência, permitiram uma flexibilidade nos processos que levariam à cena, que passariam a ser submetidos aos critérios visuais da cena realista e, claro, do poder quase ilimitado do encenador sobre a totalidade dos recursos. E aí, devemos lembrar, incluem-se os atores, expostos, com seu corpo e subjetividade disciplinadamente disponíveis. Atores profissionais dificilmente teriam aceitado uma mudança tão drástica, que afetava frontalmente seu estatuto de criadores, sua posição hierárquica na companhia, sua legitimidade de detentores do conhecimento da cena, as convenções que eram parte importante de seu conhecimento técnico (e elemento legitimante da qualidade de seu trabalho), e a própria liberdade de seus corpos, de certa maneira. A partir de Antoine o encenador poderia ensinar seus atores a executar o papel, e desenvolver dinâmicas (formas de trabalho) para que o ator pudesse alcançar o resultado almejado. Nem mesmo o Duque Georg II teria se atrevido a corrigir sua Baronesa, muito menos exigir a sua participação corporal em experimentações heterodoxas. Muito menos Ludwig Chronegk, que nunca ascendeu à posição de comando que atribuímos inaugurada por Antoine.

Claro, pela dificuldade de observação da práxis pelo ponto de vista que adotamos, não se pode deixar de considerar a hipótese aventada por Michael Booth, de que muitas vezes, nos séculos anteriores a Antoine, certas condições que estamos considerando revolucionárias dos processos de construção da cena tenham sido utilizadas, com ensaiadores (que poderiam muito bem receber esse título, ou mesmo de diretor, ou de dono da companhia, ator principal, ou outras denominações) mais ou menos unificadores dos procedimentos, e grupos de atores mais ou menos dispostos a deixarem-se dirigir. Ou seja, a função do encenador pode ter sido ocupada anteriormente, mas se atribuímos

importância maior à formação de um caldo de cultura para a transmissão do conhecimento *techne*, então temos mesmo que considerar o trabalho do Théâtre Libre como um marco.

Feito esse já extenso preâmbulo, necessário para tornar claras as condições particulares da evolução do trabalho na cena realista, podemos chegar finalmente a Constantin Stanislávski.

2.5 Stanislávski e a pedagogia do ator no Método das Ações Físicas

Nascido em uma família da alta burguesia moscovita, Stanislávski teve acesso a possibilidades incomuns para o desenvolvimento de sua paixão pelo teatro, desde a infância. Sua família tinha o hábito da prática amadora do teatro, e fazia suas próprias peças para diversão interna. Claro, entre milionários o entretenimento pode merecer uma estrutura incomum para os padrões familiares da maioria da população. Na residência de verão da família, por exemplo, fez-se construir um teatro. Não há hoje, em 95% dos municípios brasileiros, um edifício teatral com os recursos técnicos que a família Alexseiév possuía para sua atividade familiar de lazer. Stanislávski pôde praticar intensivamente durante sua vida, nas melhores condições possíveis em seu tempo. Frequentou assiduamente teatros em toda a Europa, teve acesso aos maiores artistas da cena de sua época, sem falar das raras condições de sua educação e manutenção biológica. Durante sua vida pôde acumular conhecimentos sobre a *techne* da cena, e preocupou-se em sistematizá-los em um sistema pedagógico. Quando, em 1898, fundou com Vladimir Nemirovich-Danchenko o Teatro de Arte de Moscou (MXAT), a estrutura de produção da nova companhia já herdara as possibilidades técnicas e procedurais obtidas pelos dramaturgos realistas, por Wagner, pelos Meiningen e por Antoine, e outros tantos. Sua autonomia criativa na escritura cênica, e seu poder sobre a estrutura de produção (exercido em equilíbrio instável com o poder equivalente do cofundador), possibilitaram as experimentações que se transformaram nos excepcionais resultados obtidos pelo MXAT, fundamentais para sua longevidade, e pela sequência de experimentações e sistematizações que inspiraram o trabalho que ora apresentamos, que ocupa a centralidade absoluta em nossa abordagem psicofísica do convencimento: o chamado Método das Ações Físicas. Ele não surge da mente de um genial criador, apenas – mas também de circunstâncias específicas do desenvolvimento do caldo de cultura do teatro realista, e de condições privilegiadíssimas da construção do prestígio e da posição de poder de Stanislávski, que não podem ser desprezadas no cômputo geral das condições

propiciantes da eficiência do Método na reprodução do comportamento humano no palco, e na conquista da suspensão da descrença. A voz de comando de Stanislávski, determinante da aceitação pela equipe de suas proposições de experimentações e demais caminhos para a atividade dos corpos dos trabalhadores da cena, foi possível também como resultado da acumulação de capital, material e simbólico. Não podemos esquecer que os atores com que ele lidou, pelo menos no início da trajetória do MXAT, eram funcionários de uma empresa de que Stanislávski era acionista.

O ponto fraco das primeiras experiências realistas, cuja superação atribui-se a Stanislávski, parece ter sido sempre a irregularidade técnica do conjunto de atores. Claro, alguns atores e atrizes se saíam muito bem, ou os espetáculos de que participaram não teriam se notabilizado. A carência principal parecia ser de uniformidade na execução da missão realista das atrizes e dos atores, de agir em cena como se a situação ficcional estivesse acontecendo realmente, e como se as linhas de texto que saem de suas bocas estivessem sendo inventadas ali, no momento mesmo da ação. Tentava-se muitas vezes controlar os aspectos exteriores da encenação, mas isso nunca garantiu a impressão (presencial) de sinceridade requerida para a expressão das emoções.

Um dos primeiros a escrever sobre as especificidades da cena, e com elas sobre as questões pertinentes ao trabalho do ator, foi o já mencionado enciclopedista francês Denis Diderot (1713-1784). Em um texto tornado clássico, “O Paradoxo sobre o Comediante”¹⁶, (DIDEROT, 1978), ele reflete sobre como provocar a emoção no espectador. Ainda como um resquício da ambição moralizante dos séculos anteriores, que, como vimos, se manteria inalterada ainda por algum tempo, pensava-se na função pedagógica dessa emoção, que deveria ser despertada no espectador a qualquer custo. Essa comoção exacerbada, que viria a ser a tônica do Romantismo, até então só podia, pensava-se, ser despertada pelo texto, dada a centralidade de sua importância no fenômeno teatral nos contextos aristotélico e neoaristotélico.

Para Diderot (ibid., p. 165), “nada se passa exatamente no palco como na natureza”. A solução por ele encontrada era uma espécie de distanciamento, entre ator e personagem. Segundo ele, a entrega do ator às emoções do personagem impediria a excelente realização da cena, que deveria ser friamente planejada e executada pelo ator em seus aspectos gestuais e auditivos. No entendimento de Diderot, o efeito emocional

¹⁶ No caso, como muitas vezes na língua francesa, a denominação de comediante refere-se também aos atores do gênero sério.

seria despertado no público por uma execução racionalmente planejada, limpa, equilibrada, sem que houvesse necessidade da identificação do ator com o personagem para conquistar o engajamento do público. Diderot separa atores que representam “com a alma” ou “com reflexão”:

O que me confirma minha opinião é a desigualdade dos atores que representam com alma. Não espereis da parte deles nenhuma unidade; seu desempenho é alternadamente forte e fraco, quente e frio, trivial e sublime. Hão de falhar amanhã na passagem onde hoje primaram; em compensação, hão de primar naquela em que falharam na véspera. Ao passo que o comediante que representar com reflexão, com estudo da natureza humana, com imitação constante segundo algum modelo ideal, com imaginação, com memória, será um e o mesmo em todas as representações, sempre igualmente perfeito: tudo foi medido, combinado, apreendido, ordenado em sua cabeça; não há em sua declamação nem monotonia, nem dissonância. (DIDEROT, 1978, p. 167-168)

Tal visão parece hoje superada para o trabalho realista, mas trata-se de uma das mais antigas formas de *episteme* sobre a *techne* de atores, surgida num tempo de textocentrismo, e em um momento em que os conceitos de indivíduo e sociedade mal começavam o processo de mudança radical que nos trariam à compreensão que temos deles atualmente, e que passariam a determinar uma série de relações valorativas e, conseqüentemente, de práticas sociais, que possibilitaram o desenvolvimento do teatro no processo de adaptação de um produto em relação ao seu mercado.

A contribuição de Diderot, que estudou profundamente o assunto e com o passar dos anos modificou muitas vezes seu texto, só publicado após a sua morte, foi a tentativa de organizar o conhecimento técnico sobre o trabalho dos atores e atrizes, e a introdução de pelo menos duas ideias fundamentais para os rumos que o teatro percorreria a partir dali: a preocupação com o efeito da presença do ator, passo determinante no sepultamento definitivo da hegemonia absoluta do texto em relação aos aspectos espetaculares da encenação, e a consciência do enorme potencial para o aperfeiçoamento técnico no estabelecimento de uma metodologia passível de transmissão.

Toda a estrutura de gerenciamento de recursos humanos e materiais do teatro da época de Diderot fora construída para o tipo de teatro em que os atores declamavam o texto de acordo com regras acadêmicas de elocução, divisão rítmica e projeção de voz, além dos códigos visuais mencionados anteriormente. Embora os textos teóricos de Diderot e tantos outros da época sugiram a construção da ilusão de realidade em cena, foram os ensinamentos de Stanislávski que, de uma maneira mais completa do que qualquer tentativa anterior, forneceram um chão seguro para a transmissão dos conhecimentos relevantes para que o personagem parecesse *natural*, não-estereotipado

ou forçado, mesmo antes da criação do Método das Ações Físicas. Até tal conquista, os elementos estruturais da encenação – o público, a dramaturgia, o modo de produção, as relações de legitimidade e hierarquia, a forma de gestão/criação das imagens da cena e a própria noção do que seria o trabalho do ator – tiveram que mudar muito, pois o desenvolvimento da *techne* não é imediato, não acontecendo apenas com *insights* intelectuais. É necessária uma destreza que só se adquire e dissemina com a presença e o treinamento sistemático dos corpos, o que só pode acontecer quando os elementos estruturais da performance teatral estão desenvolvidos.

É o advento da civilização burguesa que inicia a ampliação do escopo temático da tragédia, que vai resultar na possibilidade de temas e personagens cotidianos na escrita dramatúrgica (ou seja, o burguês em cena), com o desenvolvimento do Drama Burguês: uma nova versão do chamado gênero sério, mas que escapava do monopólio da tragédia clássica; e, num segundo momento, a organização (pretensamente) industrial e científica da estrutura de produção e das tarefas de gestão dos recursos, sob controle unificado do diretor/encenador, trazendo consigo uma nova hierarquia, novas especializações, e um significado renovado para a o fazer artístico de atores, que resultarão, finalmente, na cena realista da época de Stanislávski.

Contrariando frontalmente a ideia de Diderot, Stanislávski acreditava na cena imitando os processos naturais, e buscava “a experiência do vivo, em contraposição à arte da representação.” (TOPORKOV, 2017, p. 184). Em diversas ocasiões valorizava mesmo a desorientação do ator em cena (ibid., p. 151 e MOSCHKOVICH, 2019, p. 114). Desorientação, sim, mas falta de controle, nunca. Uma das contradições do Sistema de Stanislávski é essa paradoxal exigência, da espontaneidade dos processos vivos associada ao rigor na execução das marcações, e na fala foneticamente perfeita, para o texto exato do autor.

Para compreendermos melhor o significado do Método das Ações Físicas em relação ao trabalho dos atores na reprodução na cena realista dos processos humanos cotidianos, interiorizados nos indivíduos, devemos recorrer a uma abordagem recente desses processos, a da neuropsicologia. Segundo o cientista português António Damásio (1996), as emoções e sentimentos “constituem aspectos centrais da regulação biológica” e “estabelecem uma ponte entre os processos racionais e os não-rationais” (Ibid., p. 157), mas também “desempenham uma função na comunicação de significados a terceiros e podem ter também o papel de orientação cognitiva” (Ibid., p. 159).

Para ele, sentimentos e emoções são coisas diferentes. Essa distinção vai ser importante para entendermos o trabalho dos atores para reproduzir o comportamento humano de maneira crível, pois as emoções estariam mais intimamente relacionadas à utilização da maquinaria primária, diretamente relacionada a processos corporais inatos, independentes de nossa vontade consciente.

Vejo a essência da emoção como a coleção de mudanças no estado do corpo que são induzidas numa infinidade de órgãos por meio das terminações das células nervosas sob o controle de um sistema cerebral dedicado, o qual responde ao conteúdo dos pensamentos relativos a uma determinada entidade ou acontecimento. Muitas das alterações do estado do corpo – na cor da pele, postura corporal e expressão facial, por exemplo – são efetivamente perceptíveis para um observador externo. (Com efeito, a etimologia da palavra sugere corretamente uma direção externa a partir do corpo: emoção significa literalmente movimento para fora.) Existem outras alterações do estado do corpo que só são perceptíveis pelo dono desse corpo. Mas as emoções vão além de sua essência.

E, conclusão, a emoção é a combinação de um processo avaliatório mental, simples ou complexo, com respostas dispositivas a esse processo, em sua maioria dirigidas ao corpo propriamente dito, resultando num estado emocional do corpo, mas também dirigidas ao próprio cérebro (núcleos neurotransmissores no tronco cerebral), resultando em alterações mentais adicionais. (ibid., p. 168-169)

Já sentimentos estariam relacionados à experiência da “percepção de todas essas mudanças que constituem a resposta emocional” (ibid., p. 169). António Damásio aborda também, em certo momento, as dificuldades neurológicas relacionadas ao controle da expressão das emoções pelos atores. Ele explica que a expressão facial das emoções, da maneira em que ocorrem em nosso cotidiano, involuntariamente, é uma tarefa do cíngulo anterior, e que os atores (e políticos, e qualquer pessoa requisitada a sorrir para uma fotografia) que precisam formar uma expressão não-espontânea, só podem fazê-lo a partir da utilização do “córtex motor e de seu feixe piramidal [...] [que] leva impulsos nervosos [...] que controlam o movimento voluntário” (idem, p. 170). Ou seja, o aparelho cerebral utilizado para as alterações involuntárias é diferente daquele utilizado para o movimento voluntário.

Produzimos então [...] o sorriso piramidal. Não é fácil imitarmos aquilo que o cíngulo anterior consegue sem qualquer esforço; não possuímos nenhuma via anatômica que exerça o controle volitivo sobre o cíngulo anterior. Para sorrir naturalmente temos duas opções: aprender a representar ou pedir que nos contem uma boa anedota. A carreira dos atores e dos políticos depende desse arranjo simples e incômodo da neurofisiologia.

Há muito que os atores profissionais conhecem esse problema e têm desenvolvido diferentes técnicas de representação. Algumas delas, bem exemplificadas por Lawrence Olivier, baseiam-se na criação habilidosa, sob controle volitivo, de um conjunto de movimentos que sugerem emoção de uma forma verossímil. (idem, p. 170-171)

Na técnica utilizada por Lawrence Olivier pode-se perceber a profunda influência do Método das Ações Físicas. Um dos grandes feitos de Stanislávski na pedagogia do ator foi entender que a sugestão verossímil através dos movimentos corporais não deveria atuar apenas visualmente, junto aos espectadores, mas principalmente diretamente nos corpos dos atores, como fica clara na fala de Stanislávski em encontro com seus alunos-diretores, registrada por estenografia, e traduzida do russo por Diego Moschkovich (2019):

Assim vocês atravessam mais ou menos toda a linha de impulsos por toda a peça. Feito isso, querendo ou não, vocês já vivem o papel, porque subindo de degrau em degrau não têm mais para onde ir, a não ser para onde os leva a linha interna da obra. Dessa forma, vocês a atravessam pelas ações físicas. (Stanislávski, segundo MOSCHKOVICH, 2019, p. 88)

[...]

É preciso JOGAR [...] e não representar. É necessária a vivência do papel, a experiência do vivo (переживание), ou seja: aprender como se dá aquilo na vida. Para os mais velhos é mais difícil aprender isso, pois já acumularam muito mais clichês. Precisamos da AÇÃO VERDADEIRA, e não da representação. Cada tarefa física deve ser cumprida até o final com verdade. Toda uma série de tarefas cumpridas assim cria a LINHA da ação física, que gera a fé e a verdade. Assim que o ator sente a verdade da linha exterior, imediatamente aparece para ele a linha interior. Se a tarefa for executada ATÉ O FINAL com verdade, então surgirão as emoções verdadeiras e corretas (idem, p. 97, grifos do autor).

A psicóloga norte-americana Amy Cuddy (2016), também corrobora a impossibilidade do controle volitivo de nossa aparência externa:

Quando tentamos controlar a impressão que passamos aos outros, agimos de forma antinatural. É uma tarefa difícil, e não temos energia cognitiva nem emocional para cumpri-la direito. O resultado é que ficamos parecendo impostores. (CUDDY, 2016, pos. 502 [epub])

O conjunto de práticas corporais (*techne*) explorado por Stanislávski, a considerarem-se as postulações de Damásio e Cuddy, permitiria a formação da expressão das emoções diretamente no cingulo anterior, tornando o aspecto externo adequado à verossimilhança das situações ficcionais. Afirmamos que esse procedimento é fundamental para o trabalho realista do ator, pois mesmo que se conseguisse a reprodução mecânica, voluntária, das imagens e sons das situações cotidianas de expressão da emoção (o que, como todos sabemos por nossos “sorrisos piramidais”, é suficientemente difícil), não seria nada fácil controlar o conjunto de reações quase imperceptíveis que, imaginamos, nós somos inatamente equipados para perceber nas pessoas com que convivemos. Ou será que o aumento de temperatura corporal, o movimento involuntário de olhos, a mudança na cor da pele, não são notados, mesmo que inconscientemente?

Segundo a ideia de Damásio da importância das emoções nos processos de comunicação e cognição, o conjunto desses sinais também é detonador de reações involuntárias nos observadores. Uma série de processos corporais até relativamente pouco tempo desconhecidos, invisíveis tanto para quem os experimenta quanto para quem observa externamente esse indivíduo, está relacionada ao processamento de emoções, sentimentos e pensamentos, e aos posteriores sinais externos exibidos pelo corpo e comportamento.

De maneira extremamente simplificada, podemos dizer que existe um processamento automático, rápido, das condições ambientais (incluindo aí o ambiente sociocultural), através de impulsos elétricos distribuídos pelo sistema neural, e de trocas químicas, ambos ativadores de funções no cérebro e outras vísceras. A reprodução do real em cena deve seguir esse processo natural em relação às condições ficcionais, e isso seria determinante das condições de base (corporais) para qualquer demonstração de espontaneidade. Afinal, o reconhecimento da normalidade que vai conduzir à crença deve atuar também nessa mesma velocidade para ser completa. No nível de processamento corporal da informação que acontece nessa velocidade mais rápida, indubitavelmente condicionado, a avaliação de verossimilhança/confiabilidade acontece com a reprodução da totalidade dos processos corporais, na velocidade que é muito superior àquela do raciocínio, e mais ainda em relação a qualquer possibilidade da constituição de narrativas, que necessitam de um processamento muito mais lento.

Os neurotransmissores, controladores de vários processos rápidos de processamento da informação ambiental como os que mencionamos, são mensageiros químicos fabricados por nosso corpo, que possuem uma importantíssima função de regulação da sensação geral ao transportar aos neurônios parâmetros de funcionamento para as funções psicológicas ou físicas, regulando desde condições vitais básicas como a respiração, a temperatura do corpo e a frequência cardíaca, mas também fome, sono, medo e outras reações necessariamente rápidas ao ambiente, mais próximas de nossos instintos animais do que das características lentas e perdulárias em termos energéticos, do processamento racional consciente dessas condições ambientais. A gestão da atenção também é controlada por esses processos corporais, que podem tornar impossível a concentração e o aprendizado sob determinadas condições. Todos esses processos, entretanto, acontecem dentro dos corpos, invisíveis aos olhos dos observadores

externos, e no comportamento desses indivíduos devem existir apenas sinais extremamente sutis, muitas vezes imperceptíveis, de tal movimentação interior.

Na observação reiterada de atores, diferenciando os que apenas atuam na forma exterior e os que utilizam de procedimentos físicos para a indução dos sinais exteriores, pode-se perceber que esses elementos muito sutis são certamente contabilizados para atingir a sensação subjetiva de verossimilhança no espectador. A conclusão tirada dessa observação, e dos estudos sobre emoções e sentimentos no processo de conquista da crença, é que não controlamos, e nem estamos conscientes, de boa parte dos mecanismos atuantes em nosso processo íntimo de avaliação de credibilidade. São processos que podemos definir como parte do cabedal humano, seja ele constituído biológica ou culturalmente, do estabelecimento de conexões emocionais não-volitivas. Tais processos de avaliação da credibilidade são, concluímos, determinantes para o que definimos anteriormente como conexões empáticas atuantes na avaliação da qualidade do trabalho da cena.

Temos que lembrar como a avaliação da credibilidade de outras pessoas pode ter sido determinante em termos evolucionários para uma espécie como a nossa, que precisa de colaboração social constante, e que, portanto, necessita discernir entre colaboradores em potencial e inimigos. A construção da crença parte, aparentemente, de uma avaliação de credibilidade que depende de diversos processos, racionais (volitivos) e não-racionais (independentes de nossa vontade). A essa avaliação se segue um aumento na tensão (associado a medo, insegurança e seu estado correlativo, a ira) ou um relaxamento (inclusive com a suspensão do processo de avaliação da credibilidade, ou seja, a conquista da confiança).

O processo de construção da cena realista necessita da construção de crença na ficção, e, portanto, de uma conquista de credibilidade, em diversos níveis: em uma primeira dimensão aparente para todos que acontece no momento em que, como espectadores, somos absorvidos pelo espetáculo e mergulhamos naquela realidade paralela, sem nos questionarmos sobre esse processo, suspendendo a descrença na ficção, mas também em outras dimensões que se passam nos bastidores, geralmente longe da vista de observadores externos ao universo da práxis. A necessidade de suspensões múltiplas de descrenças pode ser reconhecida também no engajamento do ator na situação ficcional encenada no Realismo, mas pode-se dizer que qualquer cena teatral se erige sobre tais fundações, já que se inicia com um produto da pura imaginação, uma ideia de

uma encenação, que para se materializar necessita conquistar engajamento de equipe, patrocinadores, gestores de espaços cênicos, e finalmente do público – que só sairá de casa se acreditar em algum benefício pessoal nesse movimento. O exame dos processos de engajamento inerentes ao teatro, acreditamos, poderá oferecer subsídios para o entendimento sobre tais processos em outras esferas, em especial sobre a obtenção e disseminação de CCI.

Se, por razões meramente analíticas, observamos as condições da encenação desprezando os aspectos estéticos e o discurso, o que subsiste é uma estrutura dedicada ao engajamento dos corpos. Para chegar, nessa etapa da reflexão, a um tal olhar, pretendemos ter incorporado em nossa investigação, desde os primeiros passos, os princípios teóricos que, segundo Bezerra (2019), orientavam as pesquisas da Escola de Frankfurt, e a nascente ideia de uma teoria crítica: “a historicidade dos sujeitos cognoscentes, a totalidade dos fenômenos sociais e a tensionalidade presente na sociedade” (ibid., p. 25). Na opinião deste autor, caberia “à teoria crítica identificar os obstáculos que impedem que as potencialidades da vida social se realizem e, ato contínuo, posicionar-se contra esses obstáculos” (ibid., p. 26). Trata-se de uma teoria, segundo ele, comprometida com uma “práxis transformadora” (ibid., P. 29). A partir desse ponto de vista a que nos propusemos, devemos avançar no entendimento dessa estrutura de engajamento subsistente na atividade teatral, buscando os fatores de convencimento aí atuantes, e imaginando como tal conhecimento pode resultar transformador.

Quais elementos de valor possibilitam o convencimento de cada um dos indivíduos que deve estar presente na hora e no lugar marcados, para que aconteça o teatro? E os artistas da cena, o que os atrairia para o trabalho duro do teatro? A dificuldade de responder a essas perguntas de maneira inequívoca indica que elementos de suspensão de descrença podem estar em ação em cada movimento, de cada corpo, ao dirigir-se ao local do encontro. As respostas mais comuns, imaginamos, vão tratar da supervalorização de elementos subjetivos.

Essa licença condicional para o engajamento no que não existe a não ser na imaginação, atuante durante os momentos de suspensão da descrença no teatro, é uma capacidade humana impossível de ser ignorada, fundamental para o fenômeno teatral, porém atuante também fora dessa esfera específica. Stanislávski compreendeu a impossibilidade de fazer o espectador acreditar sem que o ator acredite, implícito no conceito, utilizado desde o início do trabalho com o MXAT, de “fé cênica”

(STANISLÁVSKI, 2008, *passim*). Esse termo surge, como tudo mais na teoria stanislavskiana, de necessidades práticas advindas do contexto muito específico de um grupo de teatro com as características institucionais do MXAT, na Moscou das conturbadas décadas iniciais do século XX, mas o fato de ele ter enfatizado a necessidade de o ator acreditar na realidade da cena pode nos levar a concluir que esta necessidade se deve a algum tipo de relação existente entre ser, perceber-se sendo e parecer. O ator precisa acreditar ser, ou perceber-se sendo, para parecer. E quando acredita, possibilita convencer o espectador – mesmo que com a dualidade da crença/descrença claramente presente, assim como em nossa vida (voltaremos a isso), embora de modo mais consciente. Perceber-se sendo é uma sensação interessante, que só um ator poderia descrever, e que talvez seja mais fácil de comunicar a partir da percepção oposta, de saber não ser. Quando o ator em cena tem a sensação de não ser o personagem, ele já perdeu seu foco na ação em movimento. Tal percepção está sempre ligada a sensações desconfortáveis, por um lado de necessidade de algo que de você carece, e por outro de reações incontáveis de frustração e fracasso, que contaminam o aspecto exterior da atuação. As reações corporais sutis e incontáveis através da vontade consciente, que deveriam estar associadas com o personagem em sua situação ficcional, estão fora do lugar. O movimento interior associado às sensações mencionadas, e ao direcionamento da atenção para fora da ação ficcional, são elementos de reforço da descrença, não de sua suspensão.

O outro lado da experiência da cena, do resultado bem-sucedido, está relacionado a uma sensação de plenitude, em que a imersão na ação ficcional está associada a uma crença quase absoluta, que não chega a ser questionada em momento nenhum, de pertencimento àquela situação. Chamamos essa crença de quase absoluta, reconhecendo a impossibilidade de livrar-se totalmente da descrença, mas afirmando assim que talvez esse seja análogo aos níveis mais elevados possíveis em termos de crença, pois a mínima invasão do sentimento de descrença atua como um reforço irresistível contrário ao objetivo da reprodução do real em cena. Em termos do objetivo do trabalho no realismo, que é a suspensão da descrença no espectador, e associando o processo de obtenção desse objetivo com atividades meramente corporais, sejam elas aparentes, discretas ou invisíveis, ou seja, aconteçam eles de maneira a serem ou não percebidos por atores ou espectadores, a situação de imersão tranquila, como recompensa quimicamente e eletricamente regulada do esforço do ator, corresponde a um funcionamento do seu corpo

(e de todos os processos mencionados) dentro da crença quase absoluta na situação ficcional. Muito semelhante a um transe, na verdade. Uma proposta muito interessante para investigações futuras seria a simples medição da capacidade de atores realistas da manipulação da produção de neurotransmissores e impulsos neurais, de acordo com situações ficcionais. Os resultados poderiam conduzir a um aumento da precisão da utilização de atores em pesquisas cognitivas ou comportamentais.

É fácil deduzir que Stanislávski, através de procedimentos relacionados a movimentos corporais (associados a situações ficcionais), pode ter conseguido uma entrada psicofísica para a manipulação das emoções, com simulações corporais análogas ou assemelhadas àquelas encenadas. Mais difícil é compreender como eram operacionalizados tais procedimentos no trabalho cotidiano do MXAT, o que poderia nos revelar os caminhos para a transmissão dessa *techne*. Nosso objetivo, entretanto, não é uma reconstituição do Stanislávski historicamente verdadeiro, mas apenas apresentar procedimentos de suspensão de descrença identificados com o seu trabalho. Tais procedimentos são considerados em nossa pesquisa partindo da premissa de sua eficácia, e devemos validar essa proposição se possível.

Pretende-se aqui demonstrar como um determinado *corpus* de conhecimentos, relacionado à *vontade* da técnica realista e ao desenvolvimento de tais possibilidades técnicas, porém não necessariamente codificado ou homogeneamente operacionalizado pelos artistas do teatro, pode auxiliar o entendimento das dinâmicas de ficcionalização do real, da criação e disseminação por engajamento de um modelo mental a partir dessa dinâmica, da formação de uma narrativa socialmente disseminável, ou seja: compreender a fé em coisas sabidamente impossíveis ou mentirosas, como é falso tudo que se faz no teatro. Mais ainda, investigar como a CI poderia se beneficiar do conhecimento desse circuito simbólico, com a clareza de sua necessidade e efeito no mundo real da gestão de recursos informacionais.

No âmbito da interpretação realista, o termo “verdade” associa-se à ideia de crença: a verdade da interpretação se verifica quanto mais o público, esquecendo-se que está diante de uma representação, acredite no que é visto em cena como experimento da realidade. Quanto mais verdadeira, e, portanto, crível, a personagem parecer aos olhos do público, mais qualificada está sendo considerada a interpretação do ator. Desempenhar a verdade é experimentar a possibilidade do sentimento de verdade ali, no contexto em que ela se apresenta. O sentimento de verdade para o ator deve, por extensão, se interligar à ideia de certeza da personagem, sua compreensão pelo ator. Os dois conceitos imbricados – verdade e certeza da personagem – devem ficar evidentes, no palco, no momento exato da atuação. [...] Para Stanislavski, a vivência, nele próprio, ator, das circunstâncias que determinam a verdade contextual da personagem resulta na impressão de verdade: quanto mais o ator acreditar nas

circunstâncias da personagem, mais fundamentado será o seu desempenho e, como consequência, melhor será o resultado final. Portanto, mais crível a sua representação parecerá aos olhos do público. (MAIA, 2010, p. 1)

3 ABORDAGEM DA *TECHNE* REALISTA: A BUSCA POR STANISLÁVSKI

Considerando a natureza do conhecimento específico do ator em cena, deve-se advertir que neste trabalho os conceitos consagrados pela pesquisa acadêmica em Artes Cênicas serão, muitas vezes, preteridos em benefício da utilização de conhecimentos adquiridos na prática teatral, referentes a problemas específicos do trabalho no Realismo. No caso, o desenvolvimento técnico que traremos à tona refere-se a experiências identificadas com um criador e pedagogo, autor da presente dissertação, executadas ao longo de pelo menos três décadas, em busca da excelência técnica do ator na cena realista. No campo adequado para o desenvolvimento da *techne*, que são a sala de ensaio e o espaço da encenação, entre os anos de 1987 e o momento presente, foram exploradas as possibilidades de apropriação da técnica e dos procedimentos que pudessem ser provenientes dessa fonte tão importante, a experiência de Stanislávski no MXAT. Tal exploração nunca teve um propósito arqueológico, nunca buscou reproduzir ou reconstruir, mas sim uma abordagem que poderíamos denominar antropofágica, livre de compromissos, exceto determinada qualidade da cena, caracterizada pela imersão concentrada de atores e espectadores no universo ficcional – ou, em outras palavras, por seu engajamento na ação ficcional. Com o único compromisso de atender a um padrão pessoal de satisfação com o aprimoramento técnico, sem nem mesmo a certeza de que isso se converteria em conhecimento reconhecível por terceiros, este ator e encenador que ora vive o personagem de pesquisador e mestrando, junto com dezenas de atores, desenvolveu tal busca metódica, sob padrões distintos daqueles da pesquisa científica. A pretensão de validade que sustenta a presente investigação acadêmica, surgida da reflexão sobre resultados da busca pela cena concentrada e pela captura do espectador no estado de suspensão da descrença, baseia-se em constatação de eficiência empiricamente obtida por Stanislávski na etapa final de sua vida e de seu trabalho, que podemos deduzir pela evolução de seu trabalho nessa direção: são as ações psicofísicas, associadas simbolicamente a outras disposições dos corpos em conjunto, que garantem o caminho mais claro e eficiente para a manipulação das emoções, primeiro aquelas dos atores, e depois as dos espectadores.

Uma outra esfera de reflexão presente em toda essa trajetória, aprofundada pela presente investigação, e não abordada por Stanislávski nem pela maior parte de seus estudiosos, adentra as condições de credibilidade inerentes ao estabelecimento de uma voz de comando, necessária para a concentração em um só indivíduo de poder autoral e

administrativo inseparável do caminho stanislavskiano. Essa circunstância dependeu das condições específicas, históricas, do poder do encenador, mas existe uma variação nos limites desse poder entre encenadores em cada uma dessas etapas, de acordo com suas condições pessoais de autoridade/legitimidade simbólica. Tais condições devem levar em conta as disposições do capital, seja no estabelecimento das relações materiais de troca, seja nas relações de confiança (capital simbólico).

São tais desenvolvimentos, surgidos de circunstâncias específicas relativas à prática artística de um indivíduo, em reflexão permanente sobre questões éticas, e em busca de um caminho para uma determinada pedagogia da *techne* de atores alcançada por outro indivíduo no passado, que determinaram os rumos da pesquisa em andamento. A intenção nunca foi do estabelecimento de uma *episteme*, e por tal motivo devemos esquivar-nos dessa possibilidade em relação ao teatro, privilegiando o desenvolvimento teórico, propriamente epistêmico, na área da CI, concentrado no estudo da *techne* do Teatro Realista e seus paralelos possíveis com outras técnicas de obtenção de engajamento.

O relato pessoal poderá, talvez, oferecer meios para conclusões associativas entre o desenvolvimento da *techne* no trabalho de um ator-encenador e o *modus operandi* usual em uma investigação em CI. A perda *heterodoxa* da aparência de impessoalidade é uma consequência inevitável (e, talvez, numa perspectiva de práticas desficcionalizantes do real, necessária). Como dissimular o corpo de quem escreve se a pesquisa lida, como elemento fundante da construção dos conhecimentos teatrais que analisaremos, de uma determinada trajetória deste mesmo corpo?

3.1 Relato de experimentações

Uma vez mais confronto-me com Stanislávski e pergunto-lhe. Mas os mortos enviam de volta nossas próprias palavras. E assim Stanislávski me fala, porque tudo o que fez, tudo o que criou, fez e criou para mim. Sou seu filho. Todos somos seus filhos. Os homens do teatro ocidental não descendem do macaco, mas de Stanislávski.

Pergunto-me: como era este pai? Como chegou a ser o que é, marcando assim a história? Não me bastam as teorias nem os fatos conhecidos. Quero penetrar até o mais profundo do nó, até aquilo que o inquietava e que o fazia único. Seus ferimentos ocultos, suas obsessões pessoais. Seu motor secreto. Mas, quais eram as obsessões de Stanislávski, esse rico proprietário de uma fábrica de tecidos que fazia teatro amador, e que, com a idade de 35 anos, decidiu consagrar-se inteiramente à profissão e fundou o teatro de Arte? Por que alguém toma uma decisão semelhante nessa idade? Que necessidades íntimas, que desejos imperiosos o impulsionaram a este giro existencial, fazendo-o mudar até seu sobrenome.

Ele buscava a verdade no palco, como sinceridade total, como autêntica vitalidade. O ator não deve ‘parecer’ o personagem que representa. O ator deve

ser o que representa. Essa é a palavra-chave: ser, tornar-se unidade, indivíduo, in-divíduo, não-dividido. Ele odiava no teatro 'o teatro', os signos mecânicos de um sentimento ausente. Segundo suas próprias palavras: 'O teatro é meu inimigo'. Igualmente seu inimigo era o ator, o homem que mostrava exteriormente o que não sentia interiormente. Queria chegar a um estado criativo, no qual o ator estivesse animado por uma concentração total de toda sua natureza moral e física. (BARBA, 1991, p. 91)

O relato que é o tema da presente seção será feito na primeira pessoa, como forma de assinalar eficientemente que: 1) trata-se de uma experiência pessoal, correspondente a uma determinada trajetória artística, desenvolvida como resposta a diversos desafios igualmente singulares, relacionados algumas vezes a livres opções estéticas criativas, mas outras, certamente, às condições materiais e humanas que tornam possível a realização de um trabalho artístico autoral de um encenador; 2) não há isenção possível do pesquisador em relação às experiências relatadas, uma vez que foram experimentações sistemáticas realizadas no universo específico da criação artística, com a liberdade inerente a tal posição, e não com a abertura para a contradição e atenção metódica com o registro, em especial da contribuição dos participantes, que seriam exigidas pelo rigor científico; 3) o trabalho apresentado rejeita uma noção hierárquica dos conhecimentos que subestima o conhecimento artístico como fonte de acesso à verdade, pois, como veremos, tal conhecimento pode tornar-se complementar ao conhecimento científico, ampliando o alcance da abordagem ao objeto de estudo e trazendo novas possibilidades de investigação, potencialmente descondicionantes do efeito dos nichos teóricos e conceituais (e seus correspondentes marcadores discursivos de adesão política aos grupos relacionados àqueles nichos) que, de certa maneira, limitam o escopo da ousadia intelectual em um momento histórico em que ela é tão necessária.

Passei a me interessar por estruturar, primeiramente para uso próprio e com propósitos eminentemente práticos, o conhecimento que eu pudesse acessar sobre atuação. Nesse momento inicial da investigação, eu não conseguia me sentir pleno em cena, e esse era meu problema de partida. Eu sabia que não vivia as cenas de verdade (a sensação de saber não ser), era frio e racional, e qualquer cena que requeresse emoções mais afloradas caía inevitavelmente na interpretação estereotipada, falsa, forçada. Uma cena de choro, por exemplo, era impossível para mim. Uma cena de amor saía um dramalhão, com mãos ridículas estendidas à frente do corpo. E o pior não era isso: eu balançava, e dava pequenos passinhos para frente e para trás que fizeram um diretor dizer uma vez que eu parecia um pinguim em cena. Isso era incontrolável, e eu não entendia o porquê de tamanho descontrole do efeito exterior.

Não vou descrever o caminho repleto de longas horas ouvindo os atores experientes sobre suas técnicas, leituras diversas, aulas e experiências pessoais. Grande parte desses relatos eu definiria como *doxa*, conhecimentos impossíveis de serem generalizados e amplamente aplicados, mas que sem dúvida fizeram parte, embora não diretamente através de uma apropriação discursiva, do panorama geral de meu aprendizado. Também não pretendo recorrer amplamente à *episteme* contida nas fontes teóricas. Meu foco no presente trabalho é a *techne*, os expedientes práticos com que eu sempre tentei conduzir-me e a meus atores e estudantes no caminho do aperfeiçoamento da qualidade artística de seus trabalhos como atores, e a forma como tais expedientes podem relacionar-se com estratégias amplamente utilizadas na Publicidade e na Propaganda.

Para isso devo remeter-me ao trabalho de Constantin Stanislávski, e sobre como as dinâmicas com que me identifico hoje, e que são relevantes neste trabalho, surgiram desse mestre, mas não apenas através dos processos do Mediocristão ou da Academia, mas principalmente através de formas de transmissão, processamento, atualização e difusão desses conhecimentos, que são específicas do teatro.

Estudei sobre Stanislávski no primeiro curso regular que frequentei, na década de 1980. Nossa professora de teoria, Dina Moscovici, nos conduziu na leitura d'A Preparação do Ator, e eu avancei por conta própria nos outros dois únicos títulos disponíveis nas livrarias da época: A Construção do Personagem e a Criação do Papel. A abordagem do autor parecia fascinante no primeiro livro, mas os outros pareciam um autoplágio, e também às vezes me faziam acreditar que o autor entrava em contradição, de qualquer forma bastante confusos em termos de usabilidade prática. Diferentes de A Preparação do Ator, os outros dois pareciam desconjuntados, sem organicidade¹⁷. Tive que estudar para as provas da disciplina e aprendi bem a *episteme* que me foi apresentada, a partir das definições dos conceitos stanislavskianos mais conhecidos: Memória Emotiva, Se Mágico, Circunstâncias Dadas, Ação Anterior, Objetivo, Super-objetivo etc.¹⁸. Tais conceitos referem-se a procedimentos técnicos utilizados por Stanislávski em seu trabalho como Diretor de Atores durante toda sua carreira, e que, se por um lado nunca parecem ter sido totalmente abandonados, por outro lado, parecem ter sido

¹⁷ Em várias ocasiões, Anatoly Smeliansky, que mencionaremos adiante, tem se referido a eles como mera compilação.

¹⁸ Esses conceitos serão aprofundados adiante.

incorporados e aperfeiçoados em sua abordagem posterior, menos dedicada à ativação de processos volitivos, do Método das Ações Físicas.

O que me interessava mesmo era usar os conhecimentos do curso para me sentir melhor em cena. Sendo naturalmente tímido, eu experimentava uma sensação de inadequação como ator, que me levou aos poucos a privilegiar as experiências nos bastidores. Essas experiências acabaram me conduzindo à Direção Teatral/Encenação, que posteriormente se transformaria em minha área de formação acadêmica.

Muitas vezes eu tentei utilizar o “método” Stanislávski sem sucesso no meu trabalho de ator. Quer dizer, era tudo fascinante na fase do estudo do texto, eu conseguia adquirir um conhecimento incrível sobre tudo que se relacionava à peça – mas, em cena, nada parecia funcionar direito. Quanto mais eu tentava puxar memórias de situações externas à cena, entendendo na época que isso era usar a Memória Emotiva (assim fui apresentado ao conceito), mais alheio à situação emocional da cena eu ficava¹⁹. Quanto mais eu pensava nos estudos profundos da cena, mais frio e racional eu me tornava, e mais longe de *viver* a cena como via os grandes atores fazerem. Com o tempo, desisti de atuar, por achar que não possuía talento. Como assistente de direção, e depois como encenador, a análise racional da cena que eu aprendera a fazer a partir de Stanislávski ajudava bastante os atores talentosos em sua abordagem. Já para os menos talentosos, em nada parecia ajudá-los.

Foi só em 1994 ou 1995, já trabalhando como encenador, que me deparei com um livro que começou a me apontar um caminho. Encontrei em uma loja de livros usados uma edição em espanhol, argentina, caindo aos pedaços, de “Stanislávski Dirige”, de Toporkov. A introdução, de um argentino chamado Faberman, com diagramas de vetores, quase me fez deixar o livro na prateleira. Pulei a introdução e li o livro todo sem parar. Foi como uma bomba ou um terremoto, que me deu um caminho para uma abordagem do trabalho de Stanislávski na minha prática teatral. Durante anos busquei em bibliotecas e livrarias uma tradução do livro para o português ou inglês, mas só encontrei uma versão parcial traduzida para o inglês. A edição em português só surgiria há poucos anos (TOPORKOV, 2017), em tradução de um pesquisador que tem feito grande contribuição para os estudiosos de Stanislávski no Brasil, o já mencionado Diego Moschkovich.

¹⁹ Alertas valiosos sobre tal interpretação errônea pode ser encontrada em MOSCHKOVICH (2019) e em diversos vídeos do autor no Youtube. Não nos aprofundaremos no tema.

O ator Toporkov tinha sido formado antes da Revolução, em São Petersburgo, pelas mais importantes escolas imperiais da cidade. Com algumas décadas de carreira, foi convidado a participar do Teatro de Arte de Moscou, já na fase soviética. O livro, autobiográfico, descreve a experiência comparando o trabalho com Stanislávski e as características de sua formação no método antigo, dos teatros imperiais pré-stanislavskianos. Sem muita teoria, quase sem abordar os conceitos que à época de minha primeira leitura eram considerados o cânone stanislavskiano. Descrições dos processos, apenas. Tratava-se de um relato do trabalho do mestre russo nos últimos anos de sua vida, com as chamadas “Ações Físicas”.

Esse livro iniciou uma busca, em que a pesquisa teórica se juntou à experimentação prática na exploração do trabalho de Stanislávski com atores, conforme descrito por Toporkov, com a utilização dos procedimentos, denominados psicofísicos, conhecidos como Método das Ações Físicas e Análise Ativa. Na impossibilidade de reproduzir todos os procedimentos, pela incompatibilidade das circunstâncias históricas, culturais e econômicas com a situação que originou tais conhecimentos, optei por apropriar-me deles, e modificá-los no benefício do resultado em termos de verossimilhança da cena.

Os conceitos foram sempre utilizados com imenso cuidado nessa experimentação cênica, haja vista a distorção que podem sofrer. Essas distorções foram causadas muitas vezes por abordagens contaminadas de especificidades alheias ao palco e às necessidades dos atores de teatro, a começar pelos objetivos propagandísticos do comunismo soviético, mas tal contaminação vem também da Academia, ou da indústria, no caso do cinema ou da TV. Minha resposta a isso foi aplicar os procedimentos, e em conversa com os atores, rebatizá-los. Dessa forma, quando nos referíamos a um conceito, estávamos conscientes de seu surgimento em nosso trabalho como resposta a uma de nossas necessidades de progresso. Não pretendo difundir essas denominações, feitas para uso interno apenas. Isso ampliaria a confusão, e não ajudaria no presente trabalho, tornando tudo complexo demais (ou inconsistente, por inadequação da conversão precipitada de *techne* em *episteme*). Os procedimentos e conceitos derivados serão abordados posteriormente, sempre em pertinência com o tema deste trabalho, porém sem a pretensão de criar uma nova terminologia, ou mesmo de registrar processos criativos da cena que não contribuam diretamente para o objetivo desta pesquisa. Uma abordagem mais diretamente relacionada à pesquisa em Artes Cênicas teria que avançar em outras questões referentes

à criação artística, que só podem ser separadas da *techne* em um recorte analítico como o proposto no presente estudo.

Desde o início, percebi os perigos de tentar orientar as ações do ensaio ou do treinamento dos atores a partir de conceitos consagrados na vida acadêmica. Alguns dos textos traduzidos por Diogo Moschkovich em 2019 confirmaram hoje a pertinência de minha opção daquela época, como veremos. Em minha experiência com os grupos e estudantes com quem trabalhei, os conceitos eram entendidos de maneiras diferentes, e havia imensa divergência sobre os significados. Acabávamos sempre numa dinâmica racional, de debater sobre os conceitos, e não chegávamos a lugar nenhum. Abandonei essa maneira de trabalhar em pouco tempo. Minha intenção foi praticar o Teatro Realista, buscando a *verdade* do ator em cena, e a partir das dificuldades encontradas, definir os problemas e coordenar as tentativas de solucioná-los utilizando meu entendimento sobre os conceitos de Stanislávski, mas sem jamais mencioná-los. Muitas vezes as soluções (pretensamente) stanislavskianas funcionaram muito bem, e quando isso acontecia eu conversava com os atores e definia com eles, a partir da prática, os conceitos que poderiam referir-se ao experimentado em cena, para definir problemas nas situações e expedientes com que havíamos lidado. Como trabalhei com diversos grupos, essa metodologia foi levada a cabo diversas vezes, com resultados diversos (mas muitas vezes semelhantes), e com diversas denominações. Como não estamos numa investigação sobre encenações, não detalharei todos os processos e resultados, passando diretamente para a evolução do meu pensamento e as conclusões a que cheguei, que foram aquelas que melhor atenderam ao meu objetivo de fazer o ator viver em cena, e o público viajar com ele – ou pelo menos desenvolver a crença generalizada de que isso estaria se passando.

Devo voltar às minhas fontes teóricas preferenciais, que apontaram essa abordagem *heterodoxa*, distinta da teoria stanislavskiana mais difundida. Ao descobrir Toporkov entendi algumas coisas interessantes: ele descrevia o antes e o depois, a diferença entre os procedimentos pré-stanislavskianos e os introduzidos pelo mestre russo. Muitas das abordagens que me haviam sido apresentadas como stanislavskianas, após a leitura de Toporkov pareciam ser, na verdade, pré-stanislavskianas. Passei a procurar fontes que não repetissem os erros do dogmatismo cego que havia conduzido a tal resultado terrível, com baixíssima possibilidade de utilização na formação de atores. Três fontes escritas foram relevantes para me ajudar a entender o Stanislávski compatível com a descrição de Toporkov, e com minhas necessidades objetivas na construção da

cena: a autobiografia do próprio Stanislávski (“Minha vida na arte”), uma biografia heterodoxa de David Magarshack (“*Stanislavski: a life*”), encontrada na Biblioteca Municipal do Rio de Janeiro, que dava ênfase às idiossincrasias e contradições do biografado e que ajudou a confirmar que eu não deveria seguir os cânones que o apresentavam como píncaro da racionalidade sistemática, e também os escritos de Stella Adler, que passou um bom tempo com o Teatro de Arte de Moscou, e que apontava as distorções do trabalho e da teoria stanislavskiana (o conhecido *method acting*) em curso nos EUA. Entretanto, a fonte que formou minha visão foi obtida num contato informal.

No final dos anos 90, li na internet um artigo muito sucinto, que relatava a visita de certo Anatoly Smeliansky ao Departamento de Drama da Universidade do Colorado, EUA, na cidade de Boulder. O autor chamava-se David Reifsneider, e nunca mais soube dele ou pude encontrar uma cópia do artigo, que perdi. No artigo, ele contava como o russo Smeliansky, reitor da Academia do Teatro de Arte de Moscou, editor das Obras Completas de Stanislávski em russo e seu biógrafo, dizia que Stanislávski tinha sido falsificado pelo stalinismo. Segundo ele, a propaganda comunista aproveitou o prestígio do mestre, e a crescente importância dos atores para a indústria cinematográfica, tão importante como esteio do capitalismo americano, para fazer de Stanislávski um símbolo do sucesso comunista. Para Smeliansky, Stanislávski fora transformado numa “vaca sagrada”, e, para ele, a melhor maneira de matar um artista é transformá-lo em uma vaca sagrada, porque dessa maneira você mata seu trabalho também²⁰.

Imagine-se o choque de saber que, falando nos anos 90, após o fim da URSS e o fim das restrições à circulação de informações por parte do antigo controle estatal, o primeiro pesquisador a ter acesso irrestrito aos registros históricos (contendo a totalidade dos diários, cartas e escritos de Stanislávski) passa a alardear que todo conhecimento canônico do Ocidente sobre o assunto vem de falsificações propagandísticas. E não era um pesquisador qualquer quem dava o alerta. Ainda em atividade, este importante homem de teatro é atualmente o Presidente do Teatro de Arte de Moscou, e provavelmente a maior autoridade viva sobre Stanislávski e seu trabalho.

Tive a oportunidade de trocar alguma correspondência em inglês com o professor Smeliansky, que infelizmente não pude conservar até hoje. Ele me apresentou, informalmente, informações importantes, que nos anos seguintes passaria a divulgar amplamente, principalmente, em livros e artigos escritos no idioma russo, mas também

²⁰ Informação verbal, reproduzida de memória.

em aulas e palestras em inglês, entre elas a série documentária que incluímos entre nossas referências e que é a base referencial mais sólida de que dispomos para nossa abordagem de seu trabalho (SMELIANSKY, 2016a).

O prof. Smeliansky, quando a União Soviética acabou, encaminhou um pedido de acesso irrestrito ao arquivo Stanislávski, e encontrou *containers* trancados desde a Segunda Guerra Mundial com farto material que nunca ninguém havia visto, fontes extremamente valiosas de informação, pois Stanislávski tinha o hábito de escrever muito, anotar todas as reuniões, fazer resumos por escrito das decisões e pedir aos presentes para assinar. Sua conclusão, após examinar o material, foi que o mundo acadêmico tinha invertido as prioridades de Stanislávski, causando um déficit de entendimento de seu trabalho. Sua prioridade nunca foi o estabelecimento de uma *episteme*, que surgiu como subproduto do trabalho na cena, essa sim sua prioridade absoluta. Essa revelação me trouxe liberdade para experimentar, e a consciência de que qualquer caminho que duvidasse dos cânones acadêmicos seria melhor que a adesão a uma tradição que parecia, e era, inadequada às especificidades de meu trabalho.

Na série documental que utilizamos como referência principal sobre o trabalho de Anatoly Smeliansky (SMELIANSKY, 2016a e 2016b), ele explica que Stanislávski foi vigiado de perto pela polícia política no final de sua vida, enquanto ao mesmo tempo era canonizado pelo regime soviético para que pudesse ser utilizado como propagandista do comunismo e da liberdade artística vigente na URSS. Seu trabalho, segundo Smeliansky (2016a), foi resumido numa fórmula para consumo, especialmente nos Estados Unidos, e seus livros parecem ter sido apenas publicados por força de pressões muito duras, pois Stanislávski, ao que parece, tinha dificuldades em registrar uma elaboração definitiva (*episteme*), e como grande experimentador que era, considerava que seu trabalho não estava pronto, não poderia estar nunca pronto. No dizer informal do Prof. Smeliansky, que retomo de memória, “não dá para ordenhar a vaca sagrada”.

Por este motivo, as poucas descrições de seu trabalho e de seus discípulos foram sempre inestimáveis:

[...] Bogdan Korzeniewski, mestre de direção, nos falava de como miniaturizar as ações de um personagem. Depois, com um exemplo, nos revelava os refinamentos estratégicos de Stanislávski. Contava: dois mercadores concorrentes, que se detestam, estão sentados numa reunião e tomam chá na mesma mesa trocando gentilezas. Para fazer emergir o duplo sabor do seu comportamento, Stanislávski pede aos dois atores que improvisem uma luta entre dois escorpiões. Recordá-lhes que esses animais atacam e matam com a cauda. O impulso contra o adversário deve partir da extremidade da espinha dorsal. Os atores improvisam uma luta sem tréguas, caminhando, sentando, subindo nas cadeiras. A cena perde qualquer conotação realística. Não são mais

dois mercadores, mas dois atores-escorpião. Continuamente alerta, comportam-se como se ignorassem um ao outro. Inesperadamente suas caudas atacam. Esta ampla e variada improvisação é fixada e começa então o paciente trabalho de miniaturizar cada frase: olhar, rotação do tronco, passos cautelosos ou indiferentes, fintas, golpes, defesas... das caudas. Ao final existe uma cena na qual se pode acreditar; dois mercadores que concorrem impiedosamente e se detestam sentam-se na mesma mesa tomando chá e trocando gentilezas. O ritmo deles – servir o chá, mexer o açúcar, oferecer bolinhos, levar a xícara aos lábios, sorrir, assentir, dialogar – é articulado exatamente segundo cada fase e intensidade – agora retida – da luta mortal dos dois monstruosos escorpiões que invadiram a cena.” (BARBA, 1994, p. 81)

O próprio Stanislávski, quando estudado nos raros (pelo menos para quem não entende russo) registros de sua atuação presencial, acrescenta elementos de dúvida quanto à validade dos conceitos provenientes de sua *episteme* como paradigma para a evolução da *techne*. Isso pode ser verificado nas traduções recentes de Diego Moschkovich (2019) para estenografias que registravam as falas do mestre russo no trabalho com atores e estudantes no final de sua vida:

Vocês comem uma bala e deliciam-se com ela por três minutos, no máximo. Mas se eu pedisse-lhes que escrevessem sobre isso, vocês me viriam com toda uma brochura, cheia de termos. Deem essa brochura aos alunos de vocês, e depois façam com que eles comam a mesma bala. Eles vão sufocar com ela! É isso o que vocês estão fazendo. Vocês estão enchendo a cabeça dos alunos com palestras e depois pedem que façam os exercícios. Tudo fica confuso nas cabeças deles e eles se perdem. Além do mais suas aulas não devem ter esse caráter de palestra, tudo deve ser feito a partir das ações simples, façam com que os alunos realizem ações simples, que eles busquem nelas tudo o que precisam através de perguntas condutoras feitas a vocês. As verdades que devem ser apropriadas até o fim pelo aluno não são tantas. Num sistema de palestras entra o palestrante, joga um monte de termos para os alunos e depois não resta nada na cabeça dos alunos. (Stanislávski, segundo MOSCHKOVICH, 2019, p. 103)

E também: “Quando fizerem exercícios, façam-nos não pelos próprios exercícios, mas por seu significado. Não usem os termos. Os termos que inventei não possuem significado científico algum” (Stanislávski, segundo MOSCHKOVICH, 2019, p. 103).

Ele também advertia que o sistema não “existe como um tesouro selado” e que “fica distorcido quando sua abordagem é formal, e não deve haver nenhum tipo de formalismo” (Stanislávski, segundo MOSCHKOVICH, 2019, p. 104).

Ao estudar as fontes menos convencionais sobre o trabalho do mestre russo do teatro, priorizando os relatos de atividades práticas em detrimento da *episteme*, e mesmo dos escritos do próprio Stanislávski, pareceu claro que os rótulos não assentam muito bem em sua biografia. Ele é estudado como um diretor identificado com a cena realista, mas dirigiu o texto simbolista “O Pássaro Azul”, de Maeterlinck, e pedia para seus atores fazerem barulhos de animais nas coxias. Segundo Anatoly Smeliansky (2016a), ao voltar

de sua grande excursão aos Estados Unidos, em 1924, ele encontrou Moscou em uma fase de crescimento econômico e relativa liberdade de expressão e pensamento, com a NEP – Nova Política Econômica implementada por Lênin (que morrera pouco antes do retorno da excursão). Nessa atmosfera leve e alvissareira quanto aos novos rumos da União Soviética, Stanislávski teria experimentado o que Smeliansky (2016a) definiu como “uma Renascença pessoal”:

[...] três anos fantásticos antes de 1928, e de seu ataque cardíaco em cena. [...] Meyerhold estava chocado: era o jovem Stanislávski, o Stanislávski esquerdista, que usava todas as técnicas do teatro contemporâneo de vanguarda. [...] Tudo parecia possível. (SMELIANSKY, 2016a, 4min38s. Tradução nossa)

Tentando traçar uma ligação possível entre o trabalho divulgado pelos livros de Stanislávski e o dos dias finais de sua vida, bem como entre estéticas da cena diversas, pode-se perceber um fio de ligação entre formas tão distintas de trabalhar justamente na tentativa de ajudar os atores a trazerem *vida para a cena*. Era assim que ele se referia, e fazia sempre a distinção entre uma cena viva e uma morta, assim como fazia entre atores e atores-criadores. Para ele, pelo menos em sua fase final, o objetivo confesso era conduzir o ator à “experiência do vivo” (MOSCHKOVICH, 2019, *passim*). Seu foco estava nos resultados, em ajudar o ator, e ele considerava que isso significava contribuir para a criação da possibilidade imersiva da cena, em qualquer estética. A técnica realista do ator, acreditava Stanislávski, era a chave para essa imersão do ator que resulta no engajamento do espectador.

A reflexão pelo viés prioritário do desenvolvimento da *techne* (isolado até certo ponto da experimentação e reflexão estética em meu trabalho) acabou conduzindo à conclusão, que motivou minha dedicação prioritária ao desenvolvimento e à pedagogia da técnica realista de atores, de que o domínio dessa técnica deveria separar atores e não-atores se utilizamos a categoria Trabalho para pensar em teatro. Afinal, um trabalhador especializado deve dominar uma técnica – e qual seria a técnica paradigmática do trabalho do ator? Ao dominar a técnica realista, um artista do palco pode ter o trabalho não-realista como uma opção. Caso não a domine, seu trabalho em cena é condicionado por sua carência técnica, como uma impossibilidade.

A experimentação cênica com esse objetivo, da vida da cena caracterizada pela imersão do público, não é simples. Depende, em primeiro lugar, de uma capacidade de percepção do encenador, durante ensaios sem presença de público, sobre as possibilidades de imersão do público em uma cena teatral. Isso se adquire com o tempo, e só pode ser

adquirido com público presente. Sem essa capacidade não é possível avaliar resultados. Adquire-se uma espécie de intuição, possivelmente semelhante àquela descrita por Kahneman (2011, p. 15) ao citar enxadristas que conseguem intuir em quantos lances será alcançado o xeque-mate sem fazer quaisquer cálculos. No caso de um diretor de atores, é a repetição de reações do público e a comparação com os resultados almejados (no caso, a imersão do espectador numa cena viva, que interrompa a cotidianidade e até o sentido de verdade para que a ficção os substitua) que parece levar a essa possibilidade de discernimento, que passa a funcionar durante os ensaios, quando o diretor pode interferir na criação para direcionar o trabalho para este objetivo. Com público presente, eu identifico a imersão pela concentração do público, pois um silêncio denso acontece na plateia durante esses momentos. Poucas pessoas se mexem, ou mesmo tosse. Quando o público está desconcentrado, os barulhos e movimentos não param. A relação entre os estados de concentração do público com a impressão dos espectadores sobre a técnica dos atores geralmente é clara: público desconcentrado, elogios poucos sobre a técnica dos atores, e vice-versa. Também a relação entre a imersão do ator e do público parece clara: um ator desconcentrado não consegue levar os espectadores ao estado de concentração, mesmo em uma cena não-realista.

Como o controle absoluto sobre o que vai à cena é impossível, é importante para o encenador manter um senso apurado de objetivo e princípios. No caso do Teatro Realista, esse senso deve estar relacionado ao objetivo da imersão pela suspensão da descrença. As possibilidades empíricas de certificar-se da realização de tais objetivos se encontram no terreno da subjetividade individual, porém avança-se na possibilidade de comprovação com a verificação posterior das impressões de ator, diretor e outras pessoas que porventura assistam à cena. Como muitas vezes as opiniões variam, deve-se confiar mais na percepção treinada do diretor e do ator. Se os dois concordarem na avaliação, não é necessário recolher outras opiniões. A medida inequívoca é a sensação de plenitude (ou transe), já descrita.

O vocabulário teatral para falar de atuação é repleto de elementos que, à primeira vista, podem parecer provenientes das religiões ou correntes espiritualistas alternativas, talvez. Fala-se muito em energias, em presença, muitas vezes sem que se defina com precisão tais conceitos.

Uma apreciação descompromissada do vocabulário de Stanislávski trouxe à luz suas características místicas e de culto. A alma humana não aparecia diferente do que é numa religião. Ele mencionava um “sacerdócio” da arte, uma “congregação”, uma audiência “cativada”. “A palavra” tinha algo

misticamente absoluto sobre ela, e o ator era um “servo da arte”. Verdade era ao mesmo tempo um fetiche e algo bastante comum, nebuloso e impraticável. Existiam gestos “impulsivos” que necessitavam “justificação”. Erros, propriamente falando, eram “pecados”, e o espectador vivia uma “experiência” como os discípulos de Jesus no Pentecostes. (BRECHT, 1964, p. 157, tradução nossa).

É que nosso objetivo no teatro é apenas ajudar o ator, e seu estado em cena não pode ser de racionalidade extremada. Ele tem que ser levado num fluxo, que realmente pode ser relacionado ao êxtase místico. Pode parecer estranho um texto sobre atuação realista considerar a possibilidade de um arrebatamento, mas não é. A abordagem científica da cognição humana e dos nossos processos decisórios torna claro que não agimos como resultado de nossa vontade consciente, mas, em boa medida, de processos interiores independentes de nosso conhecimento ou vontade. Essas áreas de sombra são parte do que somos, e regulam boa parte das nossas respostas emocionais e corporais, como atesta o fenômeno da sugestão hipnótica, em que o controle das ações, dentro de certos limites, passa a pertencer ao hipnotizador.

O ator realista deve tentar reproduzir em cena os processos naturais, como se fosse verdade. Ou seja, aceitar o descontrole relativo, e mergulhar em procedimentos de suspensão da descrença da mesma maneira que sabemos fazer em nossas vidas. A experiência religiosa é facilmente acessível pela memória, e por sentimentos de pertencimento que podem até mesmo estar inscritos em nosso DNA, mas que de qualquer forma herdamos de nossos antepassados e partilhamos com nossos contemporâneos, mesmo que deslocadas de sua origem religiosa. Por isso é comum esse vocabulário religioso por parte de encenadores. Stanislávski sempre utilizava tais termos, e em ‘A Preparação do Ator’ podemos ver um passo inicial dos expedientes que poderíamos associar com esse mergulho extático no ‘Se Mágico’, esse expediente de faz-de-conta: *SE eu fosse essa pessoa e estivesse nessa situação...* As ações físicas complementam esse passo meramente racional, fazendo a associação necessária para a imersão nas circunstâncias ficcionais. No final de sua carreira, trabalhando com o Método das Ações Físicas, Stanislávski passou a treinar os corpos dos atores em improvisações diversas, os chamados *études*, associados à técnica da Análise Ativa (em oposição às análises passivas, sem o corpo, cerebrais, do início de sua carreira). O treinamento começava já da necessidade de arrebatamento pela fantasia, criando ao mesmo tempo memórias alternativas às reais e memórias compartilhadas com outros atores em cena, além de fornecer ao corpo confirmações reiteradas da normalidade da situação ficcional.

Nos meus ensaios e aulas, esse conhecimento adquirido me permitiu sempre avaliar se os expedientes usados para ajudar os atores levavam ou não a esta imersão. Boa parte desse conhecimento foi adquirida em cena, pelos mesmos meios de transmissão do conhecimento do futebol. O contato com um caldo de cultura, uma tradição do teatro brasileiro, foi fundamental, e também a prática. Eu diria que em meu caso o medo do erro e a recompensa do acerto foram determinantes, e esse erro ou acerto acontecem em cena. A evolução de minha compreensão sobre a cena, e conseqüentemente dos métodos para alcançar a *vida da cena* devem ser relatados do ponto de vista da evolução da *techne*, mais uma vez. O percurso relatado a seguir pretende narrar uma evolução, desde a utilização de técnicas miméticas de movimentos e sons ao uso, mais eficiente, de estratégias psicofísicas. O desenvolvimento das experimentações práticas aconteceu em paralelo às descobertas e conclusões relatadas até o momento. A dissociação clara neste trabalho entre, de um lado, a reconstrução do caminho para chegar à elaboração narrativa da validade dos procedimentos psicofísicos para a suspensão da descrença, e de outro, o relato das experimentações práticas que levam à mesma conclusão, devem-se a uma real impossibilidade de estabelecer uma linearidade de procedimentos e conclusões sem perda da objetividade necessária.

Como eu não era bom ator, procurava compensar a deficiência com muito trabalho. Estudava e decorava o texto antes que os outros, preparava cada movimento e entonação em casa, e era passável em cena, mas, como dito anteriormente, nunca me sentia pleno. Ficava pensando em cena, racional demais, sem conseguir me entregar à ação. Não dominamos nosso sentimento, e o fingimento (imitação de caras, bocas, gestos e entonações) não cria a imersão no ator, e acredito que nem no público no teatro. No cinema, é diferente: apenas imagem e som²¹. Isso determina o tipo de atuação, e infelizmente o onipresente mercado audiovisual vem há muitos anos reforçando uma técnica e um entendimento do teatro que excluem elementos alheios à imagem e ao som no trabalho de atores. Sempre questionei os colegas que defendem que teatro seja feito apenas de imagens e sons. Se eu concordasse com isso, me aperfeiçoaria urgentemente nas artes da Cenografia, Coreografia e Música, uma vez que a maior parte dos conhecimentos relevantes para a atividade teatral já teria sido codificada por seus especialistas. O rigor na Organização dos Conhecimentos leva a tal conclusão óbvia, de

²¹ A distinção entre a técnica do ator no Cinema e no teatro não é recente. Segundo CARNEIRO, 2011, p. 40, Hugo Munsterberg já o fizera há bem mais de um século.

que a especificidade do teatro se afirma em relação aos campos relacionados à visualidade, indicando a existência de requisitos não-visuais, relacionados ao encontro presencial entre atores e espectadores (outra especificidade distintiva, entre teatro e outras artes audiovisuais não presenciais). Adquiri a certeza de que existem os já mencionados elementos fundamentais na proximidade de dois seres humanos, que escapam às imagens e sons. Sentimos a presença, e o estado de espírito de uma pessoa que está diante de nós. Isso faz da tarefa do diretor uma outra especialidade, que inclui elementos e preocupações que geralmente são compartilhados com as religiões ritualísticas, valores relacionados a imersão, concentração, relação, sensação, energias, presença – que estão geralmente relacionados ao êxtase místico. A medida do sucesso dos expedientes usados, num ator, é uma determinada sensação, já mencionada, mas difícil de ser inteiramente descrita. Externamente, na avaliação de um ator, está claro que são processos empáticos em ação. Mas internamente, na autoavaliação da qualidade do trabalho de um ator, o marcador de sucesso é o momento em que estamos plenos em cena, quando deixamos fluir o aqui-agora, e as instruções decoradas (texto, marcações etc.) são todas cumpridas sem que precisemos pensar nelas, sem que saíamos do fluxo natural da cena. Claro, trata-se de uma contradição: como deixar-se levar pela espontaneidade dentro de um roteiro pré-fixado? Como veremos, não precisamos solucionar tais contradições para acreditar em algo, ou melhor ainda, a dualidade não se extingue jamais, nem no palco nem em nossas vidas.

É uma sensação de plenitude que alcancei poucas vezes na vida, mas que vejo os bons atores alcançarem muitas vezes, em seus melhores momentos: a “experiência do vivo” (MOSCHKOVICH, 2019, p. 97) buscada por Stanislávski. É uma condição difícil de ser descrita justamente porque nesse momento é como se não pensássemos, como se a naturalidade da cena nos absorvesse. Não sobra tempo e energia para analisar, está tudo comprometido na atuação. Claro, não é um evento de esquizofrenia, em que nos perdemos da realidade. É mais propriamente comparável com uma criança, que faz um bolo de lama e chora e briga de verdade se outra criança diz que o bolo é falso. Mas (na maioria das vezes, pelo menos) não come lama.

Uma experiência semi-extática merece ser relatada, pois é marcante de meu entendimento sobre Stanislávski e seu sistema. Aos vinte e um anos de idade, já com uma carreira de alguns anos no teatro, fui trabalhar em São Paulo com o grupo Oficina Uzyna-Uzona, dirigido por José Celso Martinez Corrêa. Eu era assistente de direção, mas entrei

em cena numa determinada ocasião. O Zé me chamava de “duro”, dizia que eu era racional demais e não me “deixava levar”, segundo ele (e eu sabia disso). Claro, eu era stanislavskiano à moda acadêmica, mesmo sem ter passado pela universidade naquela época. Mas eu me safava em cena por fazer uma vasta abordagem racional do personagem e de suas ações. Era tudo controlado, medido, decidido. O Stanislávski que eu tinha lido e conhecido até aquele momento, anterior ao conhecimento das fontes teóricas alternativas a que me referi, dizia que você não podia deixar se levar, tinha que manter o controle do corpo e da voz (o que se aproximava mais de Diderot do que do Stanislávski que eu viria a conhecer). A orientação de Zé Celso como diretor e minha formação racionalista pareciam ser incompatíveis: ele dizia que atores são “cavalo”, como se diz em algumas religiões de possessão, e que a personagem “baixa”²² no médium-ator. Felizmente um elemento em minha formação superou a força dos conceitos e definições, e me levou a uma experimentação rica: a disciplina profissional. Aprendi desde o início da carreira que um ator é quem se atira de olhos fechados no desconhecido. Não sei exatamente onde ouvi isso pela primeira vez, mas essa ideia foi muitas vezes reforçada nas falas dos atores experientes, e eu sempre procurei seguir esse caminho. O diretor está ali para nos auxiliar como atores, e nossa função não é questionar durante as atividades práticas. Existem muitos momentos em que o ator pode fazer esse questionamento, mas sem dúvida não enquanto atua. Essa é uma visão ancorada numa tradição de que faço parte, e que se reforçou com os anos. Não é uma defesa da acriticidade, mas uma necessidade do treinamento.

O ator, em cena, tem que acreditar para que o público acredite, inclusive no valor de seu trabalho, e do trabalho coletivo. A experiência com o grupo Oficina foi determinante para tal entendimento. Por disciplina profissional, segui o caminho indicado por Zé Celso num ensaio aberto, com público presente. Fiz uso de substâncias que alteraram minha consciência, entrei de cabeça no ritual da Tragicomediorgya Eletrocandomblaica (como ele se refere à sua estética) e nos seus expedientes extáticos, e cheguei a um dos melhores resultados que tive em minha vida como ator. O ‘santo’ baixou, por assim dizer. Aquela sensação da plenitude da crença, que descrita anteriormente como transe, aconteceu. Não me recordo bem do que se passou em cena, mas lembro da sensação de plenitude, da resposta do público, e dos elogios do diretor e

²² [citado de memória]

do elenco que confirmavam a sensação de ter alcançado um bom resultado. Espiritismo? Nada parecido. Eu simplesmente não resisti, deixei-me levar pela sugestão.

Como diretor de atores, a partir dessas experiências e suas conclusões, passei a perseguir dois objetivos permanentes, entre tantos, ao treinar atores: eliminar o tempo de reflexão entre meu comando e sua ação (ou seja, a imposição de minha voz de comando), e, com o hábito, eliminar o tempo entre um sentimento e sua demonstração no corpo. Um ator que filtra, através da racionalidade, as suas ações em cena, não conseguirá nunca atingir a aparência de espontaneidade requerida pelo estado de imersão na cena. A cena viva precisa seguir o roteiro da vida, e nossos gestos e atitudes não são previamente planejados em nosso cotidiano. Outro motivo é evitar a criticidade excessiva. Quando o ator se questiona em cena, sendo excessivamente autocrítico, minha observação mostra que o público também o questiona. Uma das lições que sempre tento passar aos alunos diz que uma pergunta nunca deve ser formulada na mente de um ator em cena: ‘será que estou bem?’. Quando o ator pensa nisso, o público imediatamente questiona, como se fizesse a pergunta: ‘será que ele está bem?’, e a resposta é sempre negativa. É o reforço irresistível da descrença, anteriormente mencionado, de que um ator dificilmente se recupera numa encenação, seja por uma disrupção na fé cênica do ator, seja pela perda irreversível de legitimidade simbólica do ator na visão do espectador.

Minha conclusão posterior, ao comparar os bons resultados dos procedimentos racionais, controlados, do que na época eu considerava ainda ser o Método Stanislávski, e a eficiência do processo relatado, aparentemente caótico, de Zé Celso (mas que, em retrospectiva, percebo estar firmemente ancorado na busca, propriamente realista, da *techne* da imersão do ator e do público), é que a única coisa que eu pude encontrar em comum entre os dois procedimentos, a minha entrega à sugestão, deve ser um elemento primordial para a obtenção da sensação de plenitude em cena. Para viver a cena, descobri, o ator deve acreditar, inclusive no caminho técnico adotado, enquanto experimenta esse caminho. A crença deve ser a escolha do ator, desde antes do primeiro encontro, até o último momento da encenação.

O problema é que não é possível forçar-se a crer. A descrença é o que temos de antemão. Para crer na ficção, é necessário colocar o corpo em movimento, em uma situação de entrega. Aí está a razão da metáfora do mergulho às cegas, que haviam me ensinado, desde os primeiros passos em um palco. Pode-se atingir emoções e sentimentos a partir da utilização do corpo. Mais do que isso, é possível naturalizar uma voz de

comando. Em nome da libertação do ator para que alcance a gratificante sensação de plenitude da imersão na ação ficcional, passei a impor minha voz de comando e, conscientemente, utilizar procedimentos corporais para naturalizar esse processo deveras mesmerizante para o ator. Mais do que escolher entre um ou outro procedimento diretamente relacionado com o resultado plástico ou auditivo da cena, como fazem muitos encenadores, primordialmente, em seu trabalho, eu passei a investir diretamente na suspensão da descrença, na criação de um grupo coeso treinado para colocar o corpo e a imaginação em movimento, ao meu comando. Com o decorrer do processo de ensaios, eu avançava em meus objetivos: constantemente surpreender os atores com tarefas corporalmente exigentes de plena atenção para sua execução – de forma que eles não percebessem que a execução não era o objetivo, mas sim a sua aceitação de minha voz de comando, e que passassem a se familiarizar com a sensação de estar em cena sem pensar no efeito externo causado por seu corpo e voz, ou em seu objetivo, plenamente racional, de agradar ao público.

É esse princípio, levado à repetição do ensaio, que o torna um grande laboratório de experimentação de estados corporais e seus correspondentes estados psíquicos, através de simulações. Os atores, tendo a oportunidade de colocar-se nas condições físicas e psicológicas dos personagens, seja nas cenas escritas pelo autor do texto, seja em improvisações diversas, naturalizam o processamento psicofísico da ação nas circunstâncias ficcionais.

A partir de estratégias psicofísicas, portanto, pode-se chegar à crença e ao engajamento, a partir da familiarização paulatina. Inclusive com a situação aparentemente ditatorial, injusta, absurdamente concentradora de poder sobre os corpos, que é a que devo parecer estar descrevendo, na relação entre encenador e atores. Sempre me preocupei com as relações de poder no teatro. Minha conclusão é que o território de disputa de valor está inteiramente concentrado nos resultados da cena, e que esse deve ser o território da reflexão sobre a repartição desses valores – tanto das vantagens materiais como das simbólicas, geralmente relacionadas com questões de autoria e de legitimidade. Um espetáculo ensaiado e nunca apresentado pode ter sucumbido a disputas de poder, mas dificilmente terá representado um acréscimo de valor material ou simbólico para seus participantes. Sempre quis os atores sentindo-se bem em cena, plenos e seguros, e se apliquei uma voz de comando restritiva de liberdade nos procedimentos de ensaio, ao mesmo tempo procurava liberar os atores da tirania do encenador sobre a cena, com a

plena aceitação da sua visão tanto por sua permanente liberdade de improvisação quanto pela posição equânime de fala nos outros momentos da construção do espetáculo, de estudo fora de cena. Esse método, do comando unificado da atividade dos corpos, levou a conquistas importantes em termos da concentração dos atores, da eliminação de barreiras de descrença, e também sempre facilitou ao extremo as tarefas coletivas, uma vez que o grupo de atores condicionado ao comando torna todas as tarefas coletivas, que muitas vezes devem ser iniciados em meio à balbúrdia característica de um grupo grande de atores, especialmente diante de situações ou momentos que sejam detonadores de ansiedade.

[...]os diretores que não desejam ser déspotas são, às vezes, tentados a tomar o rumo fatal de não fazer nada, cultivando a não-intervenção, na crença de que essa é a única maneira de respeitar o ator. Isto é um terrível erro – sem liderança um grupo não pode alcançar um resultado coerente num determinado tempo. Um diretor não está isento de responsabilidade – ele é totalmente responsável – mas também não está livre do processo, do qual faz parte. (BROOK, 1970, p.63)

Nunca tive sobre essa posição de comando uma ilusão de poder. Todo o poder do teatro é do ator, vivo, em cena. Nenhuma teorização vai, jamais, tirar esse seu poder absoluto sobre a cena. Afinal, é o ator que pode afirmar o poder da cena, e seu poder sobre a cena, saindo dela, a qualquer momento, independentemente de qualquer possibilidade de comando externo.

Repito, mais uma vez: não toquem diretamente a emoção, já que vocês não podem dominá-la e não poderão fixá-la. Nunca, em hipótese nenhuma, em quaisquer circunstâncias, forcem a emoção a nada. A emoção deve ser fisgada e a isca para isso é a ação física. (Fala de Stanislavski a seus assistentes, in MOSCHKOVICH, 2019, p. 181)

Buscando a regularidade anteriormente mencionada entre os procedimentos utilizados por Stanislávski para a pedagogia do ator, percebo que na busca de fazer o ator tornar-se *vivo em cena*, ao invés de simplesmente utilizar clichês ou estereótipos e fingimento tosco, o mestre russo estava investindo em fazer o ator acreditar. Defino seus métodos como expedientes para proteger o ator dos objetivos de ator. Ao desenvolver seu Sistema, ele queria impedir o ator de simplesmente escolher, como um coreógrafo-compositor-músico-dançarino, as imagens e sons que levaria à cena. Ele sabia que a imersão do ator na cena fica impossível dessa maneira, pois o impede de relacionar-se com elementos vivos da cena, externos à sua própria *performance*. A cena toda deve viver, e para isso os processos da vida real têm que ser recuperados em cena. Como isso acontece em nossas vidas? Se vamos falar com alguém e tentamos ensaiar antes as caras

e as entonações, geralmente ficamos *duros*, e perdemos naturalidade. Pense no tempo em que está lendo: quantas vezes programou antes suas posições e movimentos? E as últimas vezes que falou? Tinha programado as entonações com antecedência?

A crença é o tijolo de nossa construção no teatro, em diversas áreas da atividade. Isso independe de tratar-se de uma cena realista ou não, e começa pela crença no valor do trabalho artístico executado, e na qualidade do trabalho dos parceiros. Isso determina a qualidade do resultado, de alguma maneira. Um ator que mina a crença de seus parceiros no espetáculo deve ser afastado, pois não haverá nenhuma maneira de alcançar qualidade artística relevante em um ambiente de descrença a esse respeito. A alma do fenômeno teatral relevante, em minha opinião, é a crença no valor da encenação, na possibilidade (ficcional, claro) de *viver a cena*, e até mesmo na real viabilidade do teatro como atividade econômica e como profissão no mundo real. Estamos falando, razoavelmente, no valor de uma utopia, em termos de realização material aceitável ao capitalismo.

A ênfase no papel da crença no processo de engajamento característico do teatro ressalta as relações de valor que poderiam embasar as relações humanas estabelecidas para cooperação propriamente econômica nessa esfera. Extrapolando os limites internos da atividade teatral, e situando o arranjo social do teatro numa perspectiva mais ampla, do conjunto de nossa sociedade, a investigação de tais relações de valor poderá auxiliar na compreensão dos fundamentos humanos dos processos de engajamento. Afinal, na ausência, tantas vezes característica do teatro, da viabilidade propriamente capitalista objetivada pela circulação/reprodução do capital, subsistiria uma relação de valores suficientemente robusta para sustentar relações de trabalho.

Com o entendimento que fui adquirindo sobre as possibilidades da utilização das abordagens psicofísicas, passei os últimos vinte anos experimentando com elencos e estudantes. Foi um percurso muitas vezes interrompido pela carência de condições materiais para a prática do teatro, e muitas vezes reiniciado, pela falta de um grupo estável. Entretanto, devo ter trabalhado com mais de três mil atores e não-atores nesse período, com pelo menos cinco mil horas de atividades práticas coletivas. Trabalhando nas periferias brasileiras, com jovens que poucas vezes tinham tido qualquer contato com teatro, muito menos com técnicas e teorias específicas de atores, tenho colecionado bons resultados que percebo serem excepcionais em relação às possibilidades de imersão na cena e *criação de vida*.

Ao invés de pedir que atores decorem o texto e passar a coordenar suas ações em marcações e determinações motivadas por efeitos exteriores, meu investimento tem sido na criação de uma atmosfera propícia à crença, e no processamento psicofísico das condições para a suspensão da descrença na cena. Da tradição em que aprendi o que era teatro, trouxe a exigência do sacerdócio e da entrega desinteressada, que hoje compreendo como recursos de suspensão da descrença como descritos por Yuval Harari, que logo abordaremos, de elementos de auto-sacrifício para reforço da crença. Também passei a entender a disciplina como um fator determinante para a construção de relações sólidas baseadas na confiança. A partir da tentativa de reproduzir as estratégias de Stanislávski descritas por Toporkov, passei a desenvolver minha versão da Análise Ativa, composta por um primeiro momento de estudo racional do texto, com a identificação de todas as categorias propostas pela primeira etapa do sistema de Stanislávski, mas sem nunca nomear os conceitos para os atores: identificação das circunstâncias dadas em que a cena se passa (clima, cultura, elementos históricos, linguagem utilizada, e até elementos estéticos sugeridos pelo autor como iluminação da cena, sons de fundo, utilização de cores etc.), ação anterior dos personagens ao início da cena retratada, objetivos possíveis para concretização dos desejos ocultos dos personagens, e também tentando sempre obter um sentido maior, a partir das diversas iniciativas dos personagens, para o conjunto das ações encenadas (o que Stanislávski provavelmente denominaria superobjetivo). Em um segundo momento, passava a uma etapa de exercícios de concentração, consciência vocal e corporal e, principalmente, improvisações diversas, por mim direcionadas, muitas vezes relacionadas a fatos biográficos dos personagens, que não chegariam à cena. Está claro para mim que quando dois atores puderam vivenciar juntos, em improvisação, um momento do passado mencionado em cena, durante essa menção gozam daquele sentimento de recordação compartilhada, vívida, que cria uma conexão entre eles, e essa conexão pode ser pressentida pelos espectadores – o mesmo tipo de percepção que temos quando duas pessoas que se conhecem intimamente trocam sinais quase imperceptíveis, mas que podemos detectar intuitivamente. Mais do que isso, o compartilhamento da experiência improvisada fornece um substrato psicofísico sofisticado, que muitas vezes muda o entendimento de atores e do diretor sobre os personagens e sobre a densidade emocional de circunstâncias ou momentos do texto. E, não menos importante, tira o ator dos seus objetivos naturais, verdadeiramente racionais, de fazer uma boa cena, emocionar o público, ser admirado, chamar a atenção, e o mantém ocupado com objetivos do

personagem, em dinâmicas de condicionamento corporal à crença na ficção. É, ao mesmo tempo, um treinamento de atuação no aqui-agora, nas condições específicas e imprevisíveis da cena, e uma forma de obter subsídios sensíveis para a construção da cena, refinando o conhecimento do personagem e das situações encenadas, aproximando as condições psicofísicas do ator e do personagem. Misturado a tudo isso, uma intenção clara de afirmação da voz de comando, e da obtenção de engajamento rápido e impensado a qualquer proposta proveniente dos comandos emitidos.

Por isso minha impressão (difícil de confessar, é verdade) de que o Método das Ações Físicas serviria na verdade para enganar os atores, impondo a voz de comando a que obedecerão acriticamente, afastando-os de procedimentos meramente racionais (e, portanto, dificilmente capazes de detonar imediatamente uma resposta emocional por pura vontade da razão) e ocupando-os com tarefas mais simples, gratificantes, relaxantes e capazes de absorver sua atenção de maneira a deixar o ator livre para não resistir à crença, portanto a suspender a descrença, e viver plenamente a realidade ficcional, não razoável.

Em “Stanislávski Ensaia”, de Toporkov, uma fala de M. N. Kédrov, diretor do MXAT, no ano de 1939, reproduzida pelo autor, parece sustentar a percepção de que alguns dos procedimentos do Método teriam realmente caráter deceptivo:

Ao criar o espetáculo, trabalhamos com o método das ações físicas. Qual a essência desse método? [...] [Stanislávski] disse que, quando nos referimos a “ações físicas”, estamos na verdade enganando o ator. Trata-se de ações psicofísicas, mas as chamamos de físicas para fugir das longas e tediosas teorizações filosóficas, já que a ação física é uma coisa totalmente concreta e fácil de fixar. (TOPORKOV, 2017, p. 245 e 246)

4 VERDADE E FICÇÃO NOS REGIMES DE INFORMAÇÃO

É preciso aprender a realizar uma ação COMO UM SER HUMANO, de forma lógica e coerente e acreditar nela. Assim que acreditarem, viverão. Onde há fé verdadeira há a genuína experiência do vivo (переживание) (Stanislávski, segundo MOSCHKOVICH, 2019, p. 97, grifos do autor)

No percurso desta pesquisa, vários temas vieram à tona, por necessidades de entendimento das questões cruciais de investigação. Ao tratar de procedimentos informacionais deceptivos, ou seja, de convencimento ao engano, estamos falando de uma distinção clara entre a verdade e a mentira. O ponto de partida foram os fenômenos de desinformação que trouxeram de volta ao cenário político o terraplanismo e a negação do coronavírus, mas seria possível ampliar o escopo para fora da excepcionalidade teratológica de tais crenças, investigando erros em que toda a humanidade pode estar perdida?

Como investigar a crença na mentira sem saber exatamente onde está a verdade? Podemos identificar mecanismos e procedimentos embusteiros, falhas cognitivas, mas o limite entre verdade e mentira será sempre passível de problematização, e arma de disputas entre grupos e suas narrativas. Afinal, existiria a verdade? Ou seria só mais uma das narrativas possíveis? Tal diferença é absolutamente clara no caso do teatro, mas em outros domínios não acontece da mesma maneira. O teatro, nesse sentido, oferece o solo seguro da certeza do engano. Mas, fora dele, seria possível utilizar a razão para discernir entre verdade e mentira?

Nos últimos anos, algumas obras de popularização científica conquistaram uma excepcional penetração junto ao grande público. Yuval Harari, António Damásio, Daniel Kahneman, Nassim Taleb, entre outros campeões de vendas, parecem ter despertado a opinião pública para a falibilidade humana, com a conscientização sobre disposições cognitivas inatas comprometedoras de nossas possibilidades de escolha racional. Tais obras difundiram junto ao público leigo os trabalhos, considerados por esses autores em suas obras, que empiricamente puderam comprovar tais vieses cognitivos, já anteriormente detentores de legitimidade no ambiente mais restrito da comunidade científica. As pesquisas mencionadas, citadas nessas obras de divulgação científica de ampla divulgação, acabaram favorecendo as condições para a criação de diversas outras áreas do conhecimento, que passam a se propor a incluir os aspectos neurais do processo de tomada de decisões em suas investigações, seja com o objetivo de reduzir as vulnerabilidades humanas ou de utilizá-las para a expansão do lucro: neuropsicologia,

neurodireito, neuromarketing, neuroeconomia, neurolinguística, e mais recentemente neuroteatro, neurocinema e tantas outras neuroespecializações.

O trabalho desenvolvido por Amos Tversky e Daniel Kahneman demonstra que o raciocínio objetivo que usamos nas decisões do dia-a-dia é muito menos eficiente do que parece e do que deveria ser. Em termos simples, podemos dizer que nossas estratégias de raciocínio são defeituosas. (DAMÁSIO, 1996, p. 224)

Yuval Harari (2016; 2018; 2019), historiador israelense, parte de investigações arqueológicas e genéticas recentes para propor uma narrativa simplificada, fácil de transmitir, para a evolução biológica e histórico-cultural de nossa espécie; mas sua síntese se mescla com resultados de pesquisas sobre cognição para propor o conceito de “ficções compartilhadas” (2018, p.176), que pode ajudar a compreender a conversão de processos neuropsicológicos em dinâmicas sociais e históricas (ou, em uma hipótese plausível, vice-versa). Para ele, a colaboração humana em grandes contingentes depende de compartilhamento de sistemas, que poderiam também ser descritos como “regimes de verdade” (BEZERRA et al., 2017), e que isso só aconteceu até hoje através de narrativas simplificantes do real (que definimos como potencialmente ficcionalizantes), passíveis de disseminação comunicativa.

Uma das mais importantes conclusões de Yuval Harari (2019) quase passa despercebida em meio à profusão de conhecimentos compilados, de várias áreas e autores, contida em seus livros. No caso, é um resultado de sua própria pesquisa como historiador do Oriente Médio no período das Cruzadas. Ele demonstra através da análise do comportamento de religiosos lutando por seus dogmas, no caso um cavaleiro Cruzado medieval capturado por muçulmanos, que mesmo os mais ferrenhos defensores de crenças religiosas dogmáticas operam numa dupla dimensão, de crença e descrédito, em relação a essas narrativas. Mesmo acreditando no prêmio póstumo do paraíso, ao ponto do engajamento na guerra por essa crença, a morte não é aceita com docilidade, Harari observa. Ele compara tal comportamento com os fanáticos *jihadistas* da atualidade, que creem que seus fieis renascerão no paraíso cercados de virgens subservientes, mas nem por isso ficam felizes com a oportunidade quando seus pares são mortos pelos inimigos. Harari descreve um percurso de rituais de legitimação das narrativas, em que sacrificar-se e sacrificar o indivíduo diferente são importantes elementos de autoconvencimento e de coesão do grupo em torno daquela cosmovisão, que conseguem auxiliar na superação da dicotomia (sempre persistente) entre crença e descrença – sendo a violência o mais

eficiente recurso de sacrifício do Outro, de que dificilmente consegue-se recuperar. A aversão a perdas que Kahneman e Tversky identificaram pode entrar em ação aí, como uma impossibilidade de reconhecer erros muito grandes (como, por exemplo, ter sido extremamente violento e injusto com alguém), que poderiam alterar nossa visão sobre nós mesmos, e assim, nossas condições de autoestima. A impossibilidade da eliminação total da descrença embasa a utilização do conceito de “suspensão da descrença” fora do universo ficcional.

O já citado neuropsicólogo português António Damásio (1996) propõe hipóteses para o processo de tomada de decisões em que a vontade consciente faz parte apenas em determinadas condições, sendo nossa racionalidade, e até nossos padrões de moralidade, muitas vezes regulados corporalmente por “representações dispositivas” (ibid., p. 166 e 214) e “marcadores somáticos” (ibid., p. 216) que se apoiam em disposições inatas e nas experiências corporais do passado para que as ações do presente se orientem para a melhor condição biológica de funcionamento das funções vitais (homeostase). Ele também afirma a possibilidade humana de raciocinar, resistir aos impulsos e mudar, e se recusa a definir seres humanos como mero produto do meio ou da biologia. É preciso que se ressalte essa posição, em que também acreditamos, mas que não será enfatizada nesta dissertação, já que são os elementos relacionados à capacidade de autoengano que nos interessam.

Damásio propõe uma distinção entre, de um lado, as emoções primárias, “*wired from birth* / instaladas desde o nascimento” (ibid., p.160) e “inatas, pré-organizadas” (ibid., p. 163), e de outro lado, as emoções secundárias, que “utilizam a maquinaria das emoções primárias” (ibid., p. 167) mas que

[...]provêm de representações dispositivas que incorporam conhecimentos relativos à forma como determinados tipos de situações têm sido habitualmente combinados com certas respostas emocionais na sua experiência individual. Em outras palavras, provêm de representações dispositivas adquiridas, e não inatas. (ibid., p. 166).

O ganhador do Prêmio Nobel de Economia Daniel Kahneman (2011), que teve como parceiro o falecido Amos Tversky nas pesquisas, iniciadas nos anos 1970, nas áreas de psicologia social e economia comportamental sobre tomada de decisões, celebrou-se pela constatação de vieses cognitivos que nos conduzem a enganos. O Prêmio Nobel foi concedido, em grande parte, por suas pesquisas terem enterrado definitivamente as teorias até então mais aceitas para a constituição do mercado na economia capitalista, as

chamadas Teoria da Decisão Racional e Teoria da Utilidade. Kahneman propõe uma teoria alternativa, mais adequada para o nível de irracionalidade e inconsciência atuantes no processo decisório, a Teoria das Expectativas, que leva em conta as deficiências de nossa cognição, e as distorções provocadas por correlações ilusórias, falhas da memória, falha nas associações espaço-temporais e tendências inatas à preservação da autoestima. Ele divide o processamento do pensamento em dois sistemas independentes, porém interligados: O Sistema 1, automático, rápido e de baixo dispêndio energético, e o Sistema 2, utilizado para reflexões e simulações complexas, lento e dispendioso em termos de gasto energético corporal, portanto insustentável em termos de homeostase para funcionamento por longos períodos. O Sistema 2, segundo ele, utiliza a estrutura física do Sistema 1 para garantir a homeostase, causando negligências na racionalidade. Alguns dos vieses por ele descritos nas últimas décadas ganharam as denominações correntes de “viés de ancoragem” (em que informações irrelevantes determinam o resultado decisório), “*framing*” (literalmente, emolduramento, significando a determinação da decisão pela forma como o problema é apresentado), “viés de retrospecto” (em que esquecemos de nossas decisões erradas e temos a impressão de que acertamos no passado), e o “viés de confirmação” (que nos leva a confirmar quase sempre aquilo em que já acreditamos). Além disso, identificam uma aversão inata a perdas que compromete a avaliação de custos e benefícios, e uma tendência a substituir problemas complexos por outros mais simples, sem qualquer equivalência racional possível entre os dois. A quantidade de falhas trazidas à luz por esses pesquisadores nos leva a imaginar o quanto, em cada discurso, é utilizado como elemento patético (relativo ao *pathos*) para estabelecimento de relações de confiança e de engajamento. A linearidade aparente da recepção do discurso pode ser uma construção artificial, posterior ao estabelecimento dos vínculos que tornam a conexão comunicativa (de base empático-especulativa, nessa hipótese) possível.

O matemático Nassim Taleb (2015), já citado, aplica princípios de incerteza como procedimento racional de tomada de decisões, estabelecendo rotas de fuga para as possibilidades de erros de julgamento. Para ele, o ideal é que sejamos todos empiristas céticos, investindo na segurança contra nossas próprias convicções e julgamentos. Ao realizar um projeto, por exemplo, ele recomenda a testagem de todas as possibilidades de fracasso, com esforço similar ao utilizado para a criação do próprio projeto. As possibilidades de engajamento contra nosso próprio interesse, sob tal ponto de vista,

devem ser metodicamente testadas. O caminho não é novo, trata-se da dúvida metódica que é grande responsável pelos avanços da ciência, e pela aceleração em seu desenvolvimento. Mas como incorporar a dúvida ao discurso sem perda de sua potência de obtenção de engajamento?

Uma simplificação eficiente da equação da cooperação em massa entre indivíduos, que leva em conta as mencionadas características de nossa espécie, declararia que a colaboração em grandes contingentes para gestão de recursos humanos e materiais só acontece a partir de uma gestão simbólica, da intersubjetividade do grupo, apenas atingível por comunicação através de narrativas. Essas narrativas, para ter força da eliminação das idiossincrasias e criação de consensos básicos determinantes da ação coletiva, devem prover um modelo simbólico-teórico-epistemológico de base necessariamente ficcional (uma medida compartilhável de valor-verdade²³), dada sua necessidade de simplificação da realidade para caber num discurso disseminável.

Esse processo, observado do ponto de vista que supervaloriza a atividade dos corpos em detrimento do discurso, como vem sendo feito com pretensão metódica neste trabalho, também pode ser compreendido como uma forma de regulação neural de nossa espécie, fornecendo uma base psicofísica para padrões de funcionamento normal de nosso organismo (obtidos através das trocas intersubjetivas, mas também de mecanismos corporais instintivos, empáticos, de que não nos tornamos conscientes), com baixo custo energético, como uma medida indicativa de que podemos funcionar com o dispêndio mínimo de energia. Não havendo perigo à vista, não é necessário avaliar cada pequena coisa com o dispêndio de energia do raciocínio, basta aderir a uma narrativa compartilhada. Essa ideia, amparada pelas possibilidades muito recentes de observação de fluxos elétricos e químicos de nosso corpo em atividade, não é original, nem nova: há mais de um século Fechner e Freud (2010) participaram de sua elaboração, que Freud sintetizou no que chamou de princípio do prazer: nossas atitudes são determinadas pela busca do prazer e a recusa ao desprazer (mesmo que o efeito seja muitas vezes oposto, por influência do princípio da realidade, adaptativo e atuante como um modulador/mediador em relação ao princípio do prazer), e são as situações consideradas normais (confirmadas pela normalidade de sua repetição), quando não há ameaça no

²³ Estamos propondo essa grafia, que reforça a ideia de uma união inseparável entre os conceitos de verdade e valor, em uma conexão que não é nova, e de que já haviam se ocupado alguns pensadores, como Maria Nélida González de Gómez, o iraniano Hamid Ekbia e os sociólogos franceses Luc Boltanski e Laurent Thévenot, segundo Bezerra (2019, p. 37).

horizonte, que nos são prazerosas, enquanto o desprazer se origina de uma necessidade de funcionamento corporal em estado de alerta (mesmo que sejamos muitas vezes atraídos justamente pelo desprazer, por fenômenos que, possivelmente, são equivalentes ao do engajamento irracional, da obtenção de satisfação com essa substituição).

É relativamente simples olhar para esse processo sem o asco da contaminação da noção de real por elementos falsos: a linguagem ficcional é exatamente a mesma utilizada para a especulação, e a linguagem especulativa é o elemento primordial para o planejamento da gestão de recursos. Quando tratamos da gestão de recursos, e essa é a finalidade na base de todo processo informacional/comunicacional humano, é impossível desligar o planejamento com base em hipóteses, ao invés de unicamente fatos. A construção ficcional mais plausível, entre tantas que analisamos não apenas racionalmente, mas com a ajuda das memórias inscritas até mesmo em nossas vísceras, é aquela que decidimos adotar como uma boa antecipação do que pode vir a acontecer.

Uma característica interessante do processamento humano da informação, mediado por um discurso, é a necessidade de uma operação que envolve a suspensão de descrença por parte do receptor, sem a qual a comunicação não pode se efetivar. O receptor, para compreender um discurso do emissor na linguagem especulativa, precisa executar o que em inglês se chama *leap of faith*, e que em português se traduziria como voto de confiança: admitir a possibilidade de que o discurso seja verdadeiro, ao menos enquanto a compreensão da ideia é construída. Ao receber a mensagem como se fosse verdade (mesmo que possa depois refutar sua veracidade), o receptor provavelmente se vulnerabiliza ao oferecer uma porta de entrada para a mentira. O processo, em si mesmo, já enseja uma série de adaptações do discurso à necessidade de manutenção posterior de uma narrativa já admitida como verdadeira, tanto por parte do emissor quanto do receptor. Ao falar, sabemos que o ouvinte está montando nossa narrativa em sua imaginação, como se fosse verdade – e a apreciação de êxitos e fracassos, desde nossa infância, molda sem que percebamos a nossa capacidade de manipulação econômica da atenção, e de obtenção de verossimilhança, igualmente para nossas verdades e mentiras. Ao ouvir, identificamos consciente e inconscientemente elementos para percepção da credibilidade do falante, e marcadores discursivos de adesão política ou cultural, e comparamos narrativas potencialmente ficcionais, de diversas origens, que determinarão nossas tomadas de decisão sobre sentidos e intencionalidades do discurso e, finalmente, nossa adesão a uma crença.

Ao que parece, a linha tênue entre o real e o imaginário é uma característica da linguagem especulativa, uma característica distintiva da comunicação humana em comparação com outros animais. A linguagem especulativa permite elaborar uma imagem mental de algo que não existe, sejam cenários futuros alternativos ou elaboradas representações simbólicas.

Todos os animais têm alguma forma de linguagem. Até mesmo os insetos, como abelhas e formigas, sabem se comunicar de maneiras sofisticadas, informando uns aos outros sobre o paradeiro de alimentos. Tampouco [a humana] foi a primeira linguagem vocal. Muitos animais, incluindo todas as espécies de macaco, têm uma linguagem vocal. Por exemplo, macacos-verdes usam gritos de vários tipos para se comunicar. Os zoólogos identificaram um grito que significa: “Cuidado! Uma águia!”. Um grito um pouco diferente alerta: “Cuidado! Um leão!”. Quando os pesquisadores reproduziram uma gravação do primeiro grito para um grupo de macacos, estes pararam o que estavam fazendo e olharam para cima assustados. Ao ouvir uma gravação do segundo grito, o aviso do leão, o grupo subiu rapidamente em uma árvore. Os sapiens podem produzir muitos mais sons do que os macacos-verdes, mas as baleias e os elefantes têm habilidades igualmente impressionantes. Um papagaio pode dizer qualquer coisa proferida por Albert Einstein, além de imitar o som de telefones chamando, portas batendo e sirenes tocando. Qualquer que fosse a vantagem de Einstein sobre um papagaio, não era vocal. O que, então, há de tão especial em nossa linguagem? A resposta mais comum é que nossa linguagem é incrivelmente versátil. Podemos conectar uma série limitada de sons e sinais para produzir um número infinito de frases, cada uma delas com um significado diferente. Podemos, assim, consumir, armazenar e comunicar uma quantidade extraordinária de informação sobre o mundo à nossa volta. Um macaco-verde pode gritar para seus camaradas: “Cuidado! Um leão!”, mas um humano moderno pode dizer aos amigos que esta manhã, perto da curva do rio, ele viu um leão atrás de um rebanho de bisões. Pode então descrever a localização exata, incluindo os diferentes caminhos que levam à área em questão. Com essas informações, os membros do seu bando podem pensar juntos e discutir se devem se aproximar do rio, expulsar o leão e caçar os bisões. (HARARI, 2019, p. 30-31)

Uma curiosidade para que Harari chama a atenção, é a possibilidade de os animais mentirem. Já houve registro de indivíduo de uma espécie animal que emite o alerta que faz o bando fugir, apenas para pegar a comida sozinho, sem nenhuma ameaça à vista. Em nossa espécie, os mesmos mecanismos que criam a linguagem para descrever fatos e imaginar cenários futuros, nos permitem também dizer que águia é Portela, que escorpião é um signo astrológico e uma constelação, ou que os macacos verdes vêm de Marte e torcem para o Palmeiras, podendo chegar às narrativas sobre os deuses ou a alguém dizer que um CNPJ vai morrer e ser enterrado. Também permitem contar o que realmente aconteceu (e embelezamos essa narrativa, arranjando fatos entre ênfases e obscurecimentos, para convencer a quem nos ouve, pelo menos a continuar nos ouvindo), ou deliberadamente enganar alguém, falando como se fosse verdade. De qualquer maneira, além de uma transmissão objetiva de informações adequadas a fatos, podemos

estar certos de que outras operações estão em curso quando nos comunicamos: obtenção de credibilidade cognitiva, adesão a marcadores inconscientes de compartilhamento de sistemas de valores socialmente (e inconscientemente) legitimados, regulação neural visando a homeostase etc. Não seria possível determinar o conjunto de reações e processos combinados, isolando-os a partir de especulações que passam por esses mesmos processos para se estabelecerem. Mas é possível, empiricamente, perceber o universo referencial sensível, inconsciente, relacionado ao corpo e às emoções mais do que às relações objetivas de adequação entre significado e significante, de uma palavra. A reflexão contida em Todorov (1977, p. 17), sobre a inexistência presumida por Bryson das palavras obscenas, “pois dizer isto em vez de aquilo significa sempre a mesma coisa”, dá conta dessa constatação empírica, da insuficiência dessa relação objetiva. Uma palavra obscena, e as palavras em geral, trazem informações sobre quem fala, e sobre suas condições de fala, e também marcadores mais ou menos discerníveis das relações de valor culturalmente difundidas em seu meio. O processo de tomada de decisão a partir da comunicação, por este ponto de vista, tem semelhanças com o processo de construção do gosto, geralmente menos reputado como racional, chamando a atenção para o parentesco entre “sabor” e “saber”, ressaltado em Schneider (2015).

O curioso é que a noção de condicionamentos inatos e do comprometimento de nossa capacidade de livre e racional tomada de decisões parecia ter-se popularizado há muito mais tempo. Em que pese a aceitação de suas ideias, a obra de Sigmund Freud nunca conquistou realmente a mudança generalizada no discurso e nas práticas coletivas fora das psicoespecializações, o que se torna patente se admitirmos o culto irrazoável, que só agora parece sofrer tênue degradação, da sólida racionalidade nas decisões econômicas, judiciárias, legislativas, e também, a julgar pela demanda simbólica permanente da legitimidade da isenção, mesmo naqueles estudos que colocam em xeque exatamente a possibilidade de neutralidade, nas conclusões de pesquisas acadêmicas. Nesse último caso, os imperativos da credibilidade de legítimos portadores de reivindicações de verdade parecem ter-se estabelecido firmemente através de procedimentos legitimantes potencialmente ficcionais, os marcadores ideológicos e linguísticos de adesão a grupos, ou de submissão a estruturas de poder. Não escapamos nunca dos procedimentos psicofísicos ritualizados, e das palavras proferidas ou escritas em livros, que nos qualificam para denominações simbólicas: Mestre, Doutor, Professor,

Titular, Pós-doutor (essa infiltração inadequada na escala das qualificações, tomada por adequada à necessidade de diferenciação legitimante).

A obra de Sigmund Freud, escrita quase toda há mais de um século, já oferecia grande parte das constatações de falhas cognitivas que hoje são aprofundadas e testadas.

[...] é necessário em primeiro lugar trazer à mente a verdade estabelecida pela psicologia moderna, a de que os fenômenos inconscientes desempenham papel inteiramente preponderante não apenas na vida orgânica, mas também nas operações da inteligência. A vida consciente da mente é de pequena importância, em comparação com sua vida inconsciente. O analista mais sutil, e o observador mais agudo dificilmente obtêm êxito em descobrir mais do que um número muito pequeno dos motivos conscientes que determinam sua conduta. Nossos atos conscientes são o produto de um substrato inconsciente criado na mente, principalmente por influências hereditárias. Esse substrato consiste nas inumeráveis características comuns, transmitidas de geração a geração, que constituem o gênio de uma raça. Por detrás das causas confessadas de nossos atos fazem indubitavelmente causas secretas que não confessamos, mas por detrás dessas causas secretas existem muitas outras, mais secretas ainda, ignoradas por nós próprios. A maior parte de nossas ações cotidianas são resultados de motivos ocultos que fogem à nossa observação. (FREUD, 2020, p. 14).

Através da experiência da escuta psicanalítica, ele pôde observar diversas irracionalidades no comportamento de seus pacientes, e contradições na maneira como descreviam os acontecimentos, chegando à concepção verdadeiramente revolucionária dos processos inconscientes. Em uma obra que em 2021 completará um século desde seu lançamento, “Psicologia das Massas e Análise do Eu” (2020), ele extrapola as considerações psicanalíticas sobre o indivíduo para a abordagem do comportamento desses indivíduos submetidos à influência de grupos, e de seus líderes, recorrendo sobre sugestibilidade, prestígio, contágio, enfim, do conjunto das possibilidades de falhas de julgamento nessas situações:

[...] num grupo, o indivíduo é colocado sob condições que lhe permitem arrojá-lo de si as repressões de seus impulsos instintuais inconscientes. As características aparentemente novas que então apresenta são na realidade as manifestações desse inconsciente, no qual tudo o que é mau na mente humana está contido como uma predisposição. Não há dificuldade alguma em compreender o desaparecimento da consciência ou do senso de responsabilidade, nessas circunstâncias. Há muito tempo é asserção nossa que a ansiedade social constitui a essência do que é chamado de consciência. A segunda causa, que é o contágio, também intervém para determinar nos grupos a manifestação de suas características especiais e, ao mesmo tempo, a tendência que devem tomar. O contágio é um fenômeno cuja presença é fácil estabelecer e difícil explicar. Deve ser classificado entre aqueles fenômenos de ordem hipnótica que logo estudaremos. Num grupo, todo sentimento e todo ato são contagiosos, e contagiosos em tal grau, que o indivíduo prontamente sacrifica seu interesse pessoal ao interesse coletivo. Trata-se de aptidão bastante contrária à sua natureza e da qual um homem dificilmente é capaz, exceto quando faz parte de um grupo. [...] Uma terceira causa, de longe a mais importante, determina nos indivíduos de um grupo características especiais que são às vezes inteiramente contrárias às apresentadas pelo indivíduo isolado.

Aludo àquela sugestionabilidade, da qual, além disso, o contágio acima mencionado não é mais do que um efeito. Para compreender esse fenômeno, é necessário ter em mente certas recentes descobertas psicológicas. Sabemos hoje que, por diversos processos, um indivíduo pode ser colocado numa condição em que, havendo perdido inteiramente sua personalidade consciente, obedece a todas as sugestões do operador que o privou dela e comete atos em completa contradição com seu caráter e hábitos. As investigações mais cuidadosas parecem demonstrar que um indivíduo imerso por certo lapso de tempo num grupo em ação, cedo se descobre – seja em consequência da influência magnética emanada do grupo, seja devido a alguma outra causa por nós ignorada – num estado especial, que se assemelha muito ao estado de fascinação em que o indivíduo hipnotizado se encontra nas mãos do hipnotizador. (FREUD, 2020, pp. 15-16)

Um problema parece se impor, na encruzilhada entre o imperativo/irrecusável da busca de entendimento sobre o real e a consciência dos condicionamentos determinantes de nossa falibilidade nesse objetivo: as narrativas capazes da mobilização das forças coletivas, que possibilitam o fenômeno do engajamento entusiasta, por contágio – aquelas capazes das grandes realizações coletivas da humanidade, que ultrapassaram os limites do interesse individual, não foram nunca aquelas emolduradas (*framed*) desde a sua origem na dúvida e na imprecisão. A reivindicação de verdade parece estar envolvida em qualquer discurso que possa pretender mobilizar grupos humanos para engajamento em ações coletivas.

Entre o Século XIX e os dias de hoje, foram propostas várias linhas discursivas que se propuseram mobilizar exatamente pela incerteza, e que realmente conquistaram engajamento maciço entre artistas e intelectuais, especialmente nos países ricos e em linhas de pensamento menos críticas das coerções exercidas justamente por esses países. O problema é que tal engajamento teórico não é mobilizante para atividade coletiva prática, resultando em indivíduos que talvez possuam grande conhecimento sobre como as reivindicações de verdade podem se infiltrar nos discursos reforçando estruturas de poder, em contraste com a impossibilidade prática de opor à força do capital a única força capaz de superá-lo: a mobilização presencial de cidadãos – ou, em outras palavras, engajamento.

Um caminho interessante para a reflexão sobre a situação extremamente complexa da necessidade de uma reivindicação de verdade compatível com a redução, que parece ser inevitável nos dias de hoje, da legitimidade cognitiva possível para os seres humanos, pode ser encontrada em fontes ainda anteriores aos escritos de Sigmund Freud, em especial uma que devemos mencionar:

Uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Para encontrar um símile, temos

de recorrer à região nebulosa da crença. Aí, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas que mantêm relações entre si e com os seres humanos. É o que ocorre com os produtos da mão humana, no mundo das mercadorias. Chamo a isto de fetichismo, que está sempre grudado aos produtos do trabalho, quando são gerados como mercadorias. É inseparável da produção de mercadorias. (Karl MARX em O Capital, em 1867, apud SCHNEIDER 2015, p. 81)²⁴

Karl Marx, em uma famosa frase do Livro 1 d'O Capital, define as necessidades humanas englobando, além do estômago, a fantasia. (ibid., p. 46). Com a carga poética habitual, um recurso que auxilia na dosagem de pressão emocional e na economia da atenção do leitor, ele escolhe essa síntese meticulosamente. Não são as exigências do corpo, apenas, que definem o que um ser humano necessita. Nem tampouco soma a essas, inequívocas, apenas as exigências da racionalidade – sendo essa definida por predisposições comportamentais e linguísticas (ou, em síntese, pelo *habitus*), que na cultura de sua terra e em seu tempo apareciam como elemento hierarquizante. Marx ainda, demonstrando conhecimento precoce das predisposições humanas ao erro que só hoje começam a ser incorporados ao discurso de uma parcela relativamente pequena da população, pôde escrever sobre fenômenos da percepção que, historicamente, vêm determinando o engajamento das massas a ações contrárias aos seus reais interesses. Um dos métodos de trabalho que o levou à reivindicação de verdade sobre quais seriam os reais interesses das classes trabalhadoras partiu da análise das forças produtivas, independente dos discursos legitimadores do *status quo*.

Em A Dialética do Gosto, Schneider (2015) se utiliza de conceitos desenvolvidos a partir de Karl Marx por vários pensadores para abordar outro tipo de engajamento, o gosto. Segundo Pierre Bourdieu (1996), uma das referências fundamentais desse autor, o gosto é condicionado e condicionante, e, portanto, elemento estrutural (a estrutura estruturada estruturante, de Pierre Bourdieu) das relações humanas. Schneider analisa os fenômenos de internalização da dominação para propor uma genealogia do gosto, percebendo que “o imperativo de reprodução ampliada do capital” determina a produção e a veiculação das possibilidades de estabelecimentos de representações apropriáveis pela coletividade, e que por isso essas

[...] representações comuns não estão lastreadas em práticas comuns, mas em práticas profundamente desiguais, cujos antagonismos são minimizados no imaginário social no interesse da classe hegemônica [...]. Nesse sentido, os valores ético-políticos contrabandeados nessas representações são ideológicos, pois em certa medida se apresentam para todos como realidades, visões de

²⁴ MARX, Karl. O capital. Livro 1, v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

mundo e interesses que não são de todos como se o fossem. (SCHNEIDER, 2015, p. 93-94)

No entendimento deste autor pode-se pensar na hipótese de que

[...] o capital, após haver colonizado o tempo, o corpo e boa parte das ideias das pessoas, em seu estágio atual tender a exercer, com o mais do que nunca eficiente auxílio da indústria cultural, um controle crescente da maior parte de suas mais íntimas atividades sensórias e cognitivas, bem como de suas referências intersubjetivas [...]. (Ibid., p. 84)

O processo descrito, conjugando a visão marxiana da falsa ideologia desenvolvida pela Escola de Frankfurt diante da nascente Indústria Cultural com análises da utilização dos desenvolvidíssimos recursos atuais infotelecomunicacionais, o conduz a cunhar o conceito de “captura do gosto” que é central em seu trabalho. Esse gosto capturado se converte, em nossos dias, naquilo que vem sendo denominado Capitalismo de Plataforma, que é a extração de lucro de nosso engajamento em redes sociais, aplicativos, canais de *streaming* etc., conjuntamente com a extração e processamento de nossos dados.

Os mecanismos de obtenção de engajamento associados a tal processo de obtenção de lucro vêm incentivando comportamentos crescentemente identificados como efeitos colaterais dessa dinâmica, que nos isola e predispõe aos efeitos das bolhas informacionais. O abismo amplamente percebido – na verdade, pelo menos desde os sofistas, como faz notar Cassin (2005) – entre noções divergentes e inconciliáveis de verdade e mentira, precisa de uma evolução específica até dar origem à expressão consagrada em nosso tempo, *pós-verdade*.

Antes disso, a operacionalização das fronteiras entre o verdadeiro e o falso, com a instalação de estratégias industriais para extração máxima de lucro, como Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) apresentaram, também de maneira precoce, no capítulo intitulado “Indústria cultural: iluminação como engano em massa”, em *Dialética do Esclarecimento*, de 1944, em que esboçavam uma linha do tempo dessa operação, já apontando para os desdobramentos que vêm sendo apontados recentemente como dinâmicas do Capitalismo de Plataforma, do trabalho apresentado como opção gratuita de lazer:

O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. Desde a súbita introdução do filme sonoro, a reprodução mecânica pôs-se ao inteiro serviço desse projeto. A vida não deve mais, tendencialmente, deixar-

se distinguir do filme sonoro. Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos – e entre eles em primeiro lugar o mais característico, o filme sonoro – paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva. São feitos de tal forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também de tal sorte que proíbem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os factos que desfilam velozmente diante de seus olhos. O esforço, contudo, está tão profundamente inculcado que não precisa ser atualizado em cada caso para recalcar a imaginação. Quem está tão absorvido pelo universo do filme – pelos gestos, imagens e palavras –, que não precisa lhe acrescentar aquilo que fez dele um universo, não precisa necessariamente estar inteiramente dominado no momento da exibição pelos efeitos particulares dessa maquinaria. Os outros filmes e produtos culturais que deve obrigatoriamente conhecer tornaram-no tão familiarizado com os desempenhos exigidos da atenção, que estes têm lugar automaticamente. A violência da sociedade industrial instalou-se nos homens de uma vez por todas. Os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los abertamente. Cada qual é um modelo da gigantesca maquinaria econômica que, desde o início, não dá folga a ninguém, tanto no trabalho quanto no descanso, que tanto se assemelha ao trabalho. (Ibid., p. 59 e 60)

Dallas Smythe (1977) também observa a transformação dos espectadores na *commodity* por excelência da indústria cultural, numa tese controversa, mas que pode ajudar na construção de um panorama das mudanças em nossa sociedade, aceleradas e multiplicadas nos últimos anos pelas novidades técnicas da conectibilidade, e, em nossa hipótese, também pelo convencimento e engajamento obtidos com estratégias psicofísicas:

Qual é a *commodity* da produção em massa, custeada por publicidade, da comunicação sob o capitalismo monopolista? – são as audiências e os leitores (a que doravante me referirei como audiências, para simplificar). A realidade material sob o capitalismo monopolista é que todo tempo em que não se está dormindo é tempo de trabalho. Esse tempo de trabalho é dedicado à produção de *commodities*-em-geral (tanto onde as pessoas são pagas pelo trabalho como como membros das audiências) e na produção e reprodução da força de trabalho (o pagamento que é subsumido em sua renda). Do tempo fora do trabalho, a parte individual mais representativa é o tempo das audiências, que é vendido aos anunciantes. Não é vendido pelos trabalhadores, mas pela indústria da comunicação. Quem produz essa *commodity*? A indústria da comunicação de massa é quem o faz, mesclando publicidade explícita ou oculta e material programático, os mercados de que se preocupam os teóricos da comunicação burguesa. Mas mesmo que a mídia represente o papel principal do lado da produção na indústria das consciências, as pessoas que formam as audiências pagam diretamente muito mais pelo privilégio de estar nessas audiências do que a própria indústria da comunicação de massa. No Canadá, em 1975, os espectadores arcaram diretamente com um custo cerca de três vezes maior que o das emissoras e operadoras de TV a cabo, combinadas. (SMYTHE, 1977, p. 3, tradução nossa).

Em nosso tempo, a indústria da consciência refinou suas técnicas de extração de valor, incluindo a extração do gosto, e tendo como recurso primordial para a ampliação ao máximo do engajamento a produção de neurotransmissores relacionados à sensação de bem-estar (de sentir-se recompensado, ou da ausência de ameaças), que atuam na regulação neural de nossos corpos. Entre esses neurotransmissores, deve-se dar especial atenção à dopamina. Processada através de setores específicos em nosso cérebro, e também tendo receptores específicos no sistema nervoso, nas glândulas suprarrenais e no trato digestivo, a dopamina atua “controle motor, funções endócrinas, cognição, compensação e emotividade” (ESTEVINHO; FORTUNATO, 2003). Mesmo tendo tido sua função identificada tardiamente, em 1958, pelo sueco Arvid Carlsson com um grupo de colaboradores, a dopamina tem merecido grande atenção por parte de pesquisadores, como atesta a atribuição do Prêmio Nobel de Medicina do ano 2000 àquele pesquisador. Desde então, tem-se comprovado a importância dessa química produzida em nosso corpo na dedicação de atenção, no sentimento de recompensa surgido com a realização de tarefas, e mesmo com a satisfação do pertencimento a uma comunidade, ou um grupo ligado por relações de afeto. (KOEPP et al., 1998). Segundo Estevinho e Fortunato (2003, p. 28), a dopamina “está envolvida nos mecanismos da atenção, gratificação e viciação”. As pesquisas estão ainda longe de esgotar o assunto, pois o tema é relativamente recente, e a tecnologia tem evoluído muito rapidamente no auxílio dessas investigações. Nos últimos anos, por exemplo, foram inventados aparelhos que permitem o monitoramento do cérebro com o mapeamento da atividade neuronal, que os indivíduos observados podem instalar em suas cabeças como se fosse uma touca ou um chapéu, e que podem levar consigo 24 horas por dia, por diversos dias, e que podem ser integrados com outros equipamentos que examinam em tempo real o fluxo químico na corrente sanguínea e no sistema linfático. O aprofundamento na profusão de estudos altamente especializados sobre o assunto extrapolaria nosso objeto, porém, para melhor compreensão da influência psicofísica nos processos decisórios é importante considerar essa ligação que vai tornando-se cada vez mais clara: entre as funções dos neurotransmissores, em especial da dopamina, no controle do movimento, e ao mesmo tempo, da sensação de recompensa e da emotividade.

A maneira de produzir essa química, associada a movimentos corporais e inequivocamente relacionada com o aumento das probabilidades da decisão (renovada a cada momento pela recompensa) do engajamento nos aplicativos ou plataformas que são

a forma mais perfeita, até o momento, de extração de valor das audiências, transformadas em *commodity*, depende de corpos que são produtores e destinatários dessa substância. Para produzi-la, uma vez que este neurotransmissor pode ser relacionado à sensação de plenitude e inteireza que mencionamos, buscada por tantos atores durante seus momentos no palco, Stanislávski desenvolveu seus procedimentos psicofísicos, redutores da dualidade entre crença e descrença por repetição do envolvimento propriamente corporal dos atores, visando a sua aproximação da situação ficcional e sua aceitação paulatina, por um corpo que não está alarmado por riscos e ansiedades, mas sim estimulado à tranquilidade química.

Para adquirir o engajamento massivo, claramente deceptivo, por impeditivo das atividades desejáveis a uma pessoa normal – ou seja, atividade física ao ar livre, relações sociais, e mesmo outras atividades que poderiam ser compensadoras para si, como o trabalho remunerado ou o estudo²⁵, o caminho mais eficiente encontrado até o momento, amplamente testado e validado pelos resultados, é a construção de dinâmicas psicofísicas semelhantes às de Stanislavski, buscando a recompensa emocional para os estados psíquicos favoráveis (no caso da indústria cultural, concernentes à extração máxima de lucro). As empresas mais lucrativas são aquelas que conseguem estabelecer as dinâmicas mais envolventes, adequando os *inputs* de sua audiência (ou, melhor, de sua mercadoria), que são necessariamente ações físicas exercidas sobre o equipamento conectado, a *outputs* de recompensa ou punição emocional²⁶. O universo de *outputs* visando engajamento é vasto, desde o mero *storytelling* que administra tensões e momentos de relaxamento de maneira cativante, à manipulação do desejo de justiça (deslocado da vida real, onde seria incômodo aos interesses capitalistas, para os momentos de clímax das séries de ação ou para as vitórias contra antagonistas em *videogames*), e da mera associação de movimentos repetitivos, tranquilizadores dos indicadores corporais de ameaças, a ganhos simbólicos (moedas ou pontos em um jogo de computador, por exemplo), à complexa destinação individualizada de sinais que serão interpretados como recompensa ou punição, a partir da profusão de dados extraídos durante o próprio engajamento.

Freud (2010), já explicava tal funcionamento:

²⁵ Segundo Smythe (1977, p. 7, tradução nossa), “agora o principal aspecto da produção capitalista se tornou a alienação dos trabalhadores em relação aos meios de produzir e reproduzir a si mesmos.”

²⁶ A chamada *gamificação*, que é a estruturação do relacionamento de trabalhadores com plataformas como Uber ou I-Food sob a forma de um jogo, funciona de maneira semelhante.

Os fatos que nos fizeram acreditar na dominância do princípio de prazer na vida mental encontram também expressão na hipótese de que o aparelho mental se esforça por manter a quantidade de excitação nele presente tão baixa quanto possível, ou, pelo menos, por mantê-la constante. Essa última hipótese constitui apenas outra maneira de enunciar o princípio de prazer, porque, se o trabalho do aparelho mental se dirige no sentido de manter baixa a quantidade de excitação, então qualquer coisa que seja calculada para aumentar essa quantidade está destinada a ser sentida como adversa ao funcionamento do aparelho, ou seja, como desagradável. O princípio de prazer decorre do princípio de constância [...]. (Ibid., p. 6).

Não é mais possível subestimar a relevância dos estudos sobre a dominação através da informação: aí estão, sendo amplamente pesquisados e oferecendo amplas possibilidades de convencimento pela amplitude dos resultados confirmatórios, iniciada pela possibilidade de antecipação preditiva das abordagens das notícias pelos veículos da mídia norte-americana, consagrada pelo Modelo de Propaganda de Chomsky e Herman (1988). À clareza, já adquirida, sobre a submissão da palavra veiculada na indústria cultural ao pensamento dominante, soma-se o evidente desenvolvimento técnico, neopositivista (SALDANHA, 2019, p. 178), de métodos de coleta massiva de dados (*big data*), e de processamento / tratamento desses dados (mineração de dados), junto com a inevitável exposição desses dados a tratamentos diversos, sempre com o objetivo do convencimento, para obtenção de engajamento e, finalmente, lucro.

O conhecimento sobre técnicas psicofísicas de dominação pela liberação de dopamina ou de outras possibilidades químicas relacionadas à sensação de bem-estar, ou à regulação da atenção, determinantes nos fenômenos atualíssimos das compulsões por jogos, pornografia, redes sociais (KOEPP et al., 1998), deve igualmente ser considerado em seu desenvolvimento histórico, mesmo que de maneira exploratória. Paralelamente, e de maneira integrada ao desenvolvimento da Indústria Cultural como Industrialização do Consentimento (CHOMSKI e HERMAN, 1988), e, nesse contexto, das técnicas deceptivas da Publicidade e das Relações Públicas, a exploração das técnicas assemelhadas àquelas da cena realista do teatro também foi adquirindo seu espaço, a partir da exploração da identificação através das técnicas dramatúrgicas (*storytelling*, é o nome técnico de tal expediente no mundo anglicizado da Publicidade), associadas à utilização de estratégias psicofísicas de convencimento.

Um icônico ponto de partida para o desenvolvimento mais amplo e despudorado de tais estratégias embusteiras está relacionado a um sobrinho de Sigmund Freud, Edward Bernays. Nascido na Áustria, Bernays emigrou com seus pais para os Estados Unidos durante sua infância, e tornou-se cidadão estadunidense. Sua trajetória está intimamente

relacionada à divulgação da obra freudiana, uma vez que ele foi editor de seu tio nos EUA e um de seus maiores divulgadores após sua morte, ao lado de Anna Freud. Durante a I Guerra Mundial, Bernays fora membro do Comitê de Informação Pública, órgão de propaganda de guerra daquele país. Depois da Guerra, Bernays passou a utilizar as descobertas de seu tio sobre as motivações humanas inconscientes em estratégias semelhantes àsquelas da propaganda de guerra, mas como ferramenta de convencimento político e comercial, o que denominou “engenharia do consentimento” (1955). Suas estratégias de *storytelling* foram determinantes para a vitória de Calvin Coolidge à presidência dos EUA, em 1924. Conhecido por sua falta de humor, Coolidge contratou Bernays depois de ter sido alçado da vice-presidência para a presidência do país pela morte do presidente Warren Harding, para tornar sua imagem pública mais palatável na campanha eleitoral de seu segundo mandato. Tarefa não muito simples, já que circulava na época uma piada que dizia que ele havia sido desmamado com pickles (TYE, 1998, p. 77). Para atenuar tal impressão negativa, e cultivar a falsa imagem de homem bem-humorado e sociável, Bernays convocou as maiores estrelas da comédia *vaudeville* nos EUA, entre eles Al Jolson e as Dolly Sisters, para um café da manhã na Casa Branca, simulando uma relação pessoal entre o presidente e os homens e mulheres mais engraçados do *showbiz*. Reagindo ao fato, o jornal The New York Times publicou que Coolidge “quase sorriu” (idem, p. 78).

Bernays, que ficaria conhecido como “pai das relações públicas”, mas que também aparece nos resultados de pesquisas na internet como “pai da propaganda” e “pai do consumismo”, títulos que demonstram sua tremenda influência nos processos de convencimento a serviço do capital, tem seu momento mais conhecido no episódio que entraria para a História das Relações Públicas como “Tochas da Liberdade”, no ano de 1929. Este episódio surge em nossa pesquisa como o primeiro registro por nós obtido de estratégias psicofísicas utilizadas para convencimento deceptivo na esfera do consumo. A origem desse desenvolvimento encontra-se na conjugação da descoberta dos processos inconscientes que influenciam a tomada de decisão com ideias elitistas e paternalistas, que subestimavam a capacidade das massas de decidir corretamente, expressas por Bernays em artigo do ano de 1928. Antes disso, os mesmos princípios da psicologia que controlam o convencimento através de recursos psicofísicos já eram operacionalizados pelas religiões, nos rituais através do controle estrito dos aspectos visuais e da distribuição e movimentação dos corpos no espaço, e nos exércitos, através das ordens unidas e

simulações que preparam os militares para matar ou morrer sem antes questionar os porquês. Alguns anos depois, passariam a ser amplamente utilizadas na política europeia, pelas correntes nazifascistas. Mas, sem a teoria do inconsciente, a manipulação rápida e continuada ao sabor dos interesses, adaptando o método de convencimento de acordo com a comprovação, não teria sido possível. A comprovação da eficiência desses métodos, no caso da política e do comércio, não é muito difícil de ser obtida. Basta contar-se votos e vendas. Funcionou, aperfeiçoa-se. Não funcionou, abandona-se. Mas as tentativas em sequência dependem do conhecimento de um princípio, e a teoria do inconsciente forneceu esse princípio para a exploração do espaço de indecisão. A *ação de marketing* de Bernays no episódio das Tochas da Liberdade, que descreveremos a seguir, foi resultado desse refinamento paulatino, e além de oferecer a possibilidade de marcar a gênese do convencimento comercial através da psicofisicidade, também se oferece como marco referencial para o convencimento deceptivo como arma para expansão do lucro.

Em 1929, a grande questão política do momento era a luta das sufragistas, mulheres pelo direito de votar. Bernays já trabalhava para a indústria tabaqueira há alguns anos (TYE, 1998, passim), e recebeu uma tarefa da máxima importância para a maximização do lucro de seus contratantes: ampliar o mercado tabagista com a inclusão das mulheres como consumidoras de cigarros. O público fumante nos EUA era basicamente masculino, uma vez que existia um tabu cultural sobre mulheres fumando em público. A genial ideia de Bernays está totalmente baseada em mentiras: ele publicou um anúncio nos jornais em nome de sua secretária, como se ela fosse uma desinteressada feminista, convocando mulheres para a misteriosa manifestação das “tochas da liberdade” que aconteceria na Parada de Páscoa da Quinta Avenida naquele ano. Reunidas ingênuas militantes, vestidas na última moda, foi realizada a ação pública, em que, em protesto, todas acendiam ao mesmo tempo seus cigarros (ou “tochas da liberdade”) durante a parada. A ação ressignificou simbolicamente o ato potencialmente fálico do tabagismo feminino, tornando-o, na esfera simbólica, um ato de empoderamento feminino. Em menos de dez anos a indústria do tabaco pôde dobrar suas vendas ao incluir mulheres entre seus consumidores, graças a artifícios como esse. O episódio das “tochas da liberdade” se caracteriza como uma estratégia embusteira, das inúmeras utilizadas historicamente pela indústria do tabaco, por ter baseado o convencimento das participantes em mentiras e dissimulação, por ter falsificado uma linha narrativa (*storytelling*) para o convencimento, e, finalmente, mas não menos importante, por ter

convencido novos consumidores a agir contra seu próprio interesse, uma vez que em nenhuma hipótese o tabagismo pode ser considerado benéfico ao tabagista. Também, por associar o movimento físico tornado público (o ato de acender os cigarros), e associá-lo a um contexto simbólico distinto daquele que a cultura local destinaria habitualmente (sem nunca desprezar as conexões simbólicas habituais favoráveis ao seu propósito, como aquelas dos valores tradicionais, comunitários e religiosos da Parada de Páscoa, por exemplo), pode ser considerada uma das primeiras estratégias deceptivas a utilizar princípios de psicofisicidade.

Na verdade os fabricantes de cigarros se esforçaram para convencer seus consumidores dos benefícios dos cigarros para a saúde por muitos anos, mesmo sabendo da comprovação dos seus malefícios, como foi constatado durante o *Master Settlement Agreement* (MSA), grande acordo judicial americano entre consumidores e as indústrias produtoras de tabaco, que estabeleceu definitivamente a conexão entre tabaco e doenças, e tornou públicas as manobras, confessadas em juízo, para impor a mentira e impedir a circulação da verdade sobre os malefícios do fumo. (BATES; ROWELL, 1998, passim).

Edward Bernays é homenageado anualmente nas cerimônias e textos promocionais da mais importante premiação anual da *Public Relations Society of America* (PRSA), por ele fundada: o Prêmio Bigorna de Prata (Silver Anvil). O prêmio é oferecido desde 1944, e segundo a PRSA, “simboliza o forjamento da opinião pública”, e é “oferecido a cada ano a organizações que abordaram com sucesso questões desafiadoras com habilidade, criatividade e inventividade profissionais” (PRSA, 2020), como indústrias que devastam o meio ambiente, que muitas vezes foram premiadas. (ENCARNAÇÃO; SCHNEIDER; BEZERRA, 2021, p.115). Bernays também tem em seu currículo a criação de uma falsa agência de notícias para forjar com *fake news*, na denominação mais atual, a opinião pública estadunidense contra o presidente democraticamente eleito da Guatemala, em 1954, Jacobo Árbenz Guzman, em favor dos interesses de sua contratante, a United Fruit Company, e seus interesses ameaçados por esse presidente nacional-desenvolvimentista. Com apoio maciço da opinião pública norte-americana, e dinheiro da CIA, chegou-se ao golpe de estado naquele país. Hoje, estratégias que utilizam a mentira como arma de manipulação parecem ser utilizadas como recurso preferencial de muitas instituições poderosas, espalhando uma profusão de fontes de desinformação que torna a busca da verdade realmente uma tarefa árdua (SILVERMAN et al., 2020; BARBARO, 2021, passim).

Incontáveis ações de marketing bem-sucedidas utilizaram os princípios psicofísicos no convencimento, em suporte muitas vezes a estratégias de agnotologia, termo criado por Robert Proctor, “significando a produção social deliberada de ignorância, mediante o investimento em práticas desinformativas conjugadas” (ENCARNAÇÃO; SCHNEIDER; BEZERRA, 2021, p. 122).

Na impossibilidade de elencar a totalidade dessas práticas, que, pela necessidade de participação corporal de indivíduos, são geralmente restritas a contextos regionais, procederemos à descrição de algumas ocasiões em que foram utilizadas no passado, especialmente em nosso país, tentando em seguida estender tal tentativa às estratégias mais amplamente utilizadas para disseminação deceptiva que possam ser relacionadas ao contexto político atual, que inclui o que poderíamos chamar de crise global da pós-verdade.

Uma dessas práticas, em uma ação de marketing, aconteceu no Brasil dos anos 80, no lançamento de uma nova cadeia de lanchonetes, associada à marca estadunidense McDonald’s, em que foi adotada uma estratégia psicofísica como estímulo (isca) para fidelização de consumidores. Era oferecido um refrigerante gratuito para aqueles que pudessem enunciar a lista de ingredientes do sanduíche Big Mac em determinado intervalo de tempo, como uma cantilena: “dois hamburguers, alface, queijo, molho especial, cebola, picles num pão com gergelim”. Além da fixação dos ingredientes, essa informação especializada que geralmente escapa ao conhecimento dos consumidores, a estratégia servia também para diminuição de qualquer possível criticidade quanto à marca e seus produtos, diluindo as possibilidades de crítica na normalidade da repetição do *jingle*. Como vimos, esse é um recurso que acentua a familiaridade paulatina, com as situações já corporalmente reconhecidas, muito bem adaptada à necessidade de uma nova marca de impor-se no imaginário de seu público-alvo.

Muitas outras estratégias de marketing vêm utilizando condicionamentos que partem de princípios semelhantes, da associação de ações físicas a conteúdos que se pretende fixar, relativos a qualidades dos produtos, ou que se deseja associar no inconsciente dos consumidores à marca anunciada. Fazem parte desse universo os concursos ou sorteios que exigem que o concorrente escreva uma frase com o nome do anunciante, um expediente que deve ser examinado mais de perto. Afinal, esse procedimento parece até mesmo subestimar intelectualmente o consumidor, ao destinar-lhe uma tarefa em que a resposta certa é óbvia, mesmo que não seja totalmente verdadeira

ou que seja exagerada: aquela que agradará ao anunciante. A possibilidade do prêmio, que é a motivação para o engajamento dos consumidores, leva à realização dessa tarefa que é um processo dedutivo que se disfarça de outro processo dedutivo, que na verdade não acontece. Uma pergunta típica desse tipo de ação de marketing seria algo como: ‘qual a margarina da família brasileira?’, ou ‘qual a marca que te dá um caminhão de prêmios?’ Ao responder, qualquer consumidor, mobilizado com o objetivo de ganhar o prêmio, pode entender que a resposta inadequada inviabilizará sua tentativa de ganhar, e que a resposta deve adequar-se ao interesse do anunciante. Passa-se, então, a um interessante processo de substituição: ao invés de tentar responder objetivamente à pergunta (nenhuma margarina é da família brasileira, em primeiro lugar porque não existe uma família brasileira propriamente dita, nem mesmo como modelo universal / as margarinas que existem são dos donos das empresas que os fabricam / nenhuma marca me dá um caminhão de prêmios), dissipa-se a anomia na ação de escrever, que por um lado normaliza a pergunta imprópria, capciosa e geralmente apontando para uma resposta obrigatória que é inverídica, e por outro lado marca a associação, que deve atuar no nível inconsciente, entre a pergunta e a resposta, mas também entre ambos e a expectativa de ganhar, que gera imediatamente uma narrativa especulativa, potencialmente ficcional (do ganho realizado), mas que é já experimentada como recompensa de alguma maneira.

Podemos também incluir entre as estratégias psicofísicas aquelas ações de marketing que levam os consumidores a procurar tesouros escondidos entre as mercadorias (palitos de picolé marcados, confeitos de uma cor específica, ou, para utilizar um exemplo proveniente da ficção, as barras de chocolate dourado Wonka²⁷⁷), ou a colecionar embalagens. Tais ações têm o objetivo de modificar a relação dos consumidores com os produtos, introduzindo uma relação de valor até então inexistente, em que se ressignifica coisas banais, na verdade fetichizando-as, tornando algumas vezes resíduos sem valor em verdadeiros tesouros. O percurso psicofísico desse convencimento deve ser levado em conta: como na busca dos tesouros nós somos levados pela objetividade da tarefa a que nos propomos (buscar o tesouro, ou acumular tesouros), passamos a realizar uma atividade física repetitivamente, que como vimos, passa a naturalizar os conteúdos simbólicos associados de maneira irrefletida.

Todo o desenvolvimento histórico dessas estratégias veio a culminar no estágio atual do capitalismo de plataforma, com seu bombardeio de descontos e promoções que

²⁷⁷⁷ Ficção: do filme A Fantástica Fábrica de Chocolate.

necessitam do preenchimento de um código, ou com a associação direta de movimentos (*inputs*) e respostas (*outputs*) associadas a recompensas ou punições, geradoras de compulsão e da naturalização da extração de valor disfarçada como atividade de lazer, simulando um benefício ao usuário e iludindo-o nesse sentido, quando o benefício real, único e exclusivo, é a reprodução ampliada do capital dos acionistas.

Um complexo dispositivo, que se vale da utilização de expedientes psicofísicos para conquista de engajamento em múltiplos níveis, pode ser encontrado atualmente no programa de televisão “Big Brother Brasil”, que tem características em comum com outros *reality shows*, mas que abordamos especificamente por ter sido o precursor do gênero e pela posição de liderança de audiência em todo o planeta, há mais de vinte anos. Para começar, vamos recordar de que se trata: o Grande Irmão (em inglês, *Big Brother*) de George Orwell, em sua obra 1984, é aludido no título da atração. Ora, essa ideia de Orwell descrevia uma forma de opressão extrema, num regime totalitário tecnológico, em um cruzamento de ideias com o *panopticon* (panóptico) descrito por Michel Foucault em Vigiar e Punir (2005), um mecanismo supliciente para vigilância absoluta de presidiários. De alguma maneira, em nossos tempos, a empresa holandesa Endemol concebeu essa atração televisiva em que um prêmio é oferecido a participantes que se voluntariam à reclusão plenamente vigiada, e a posição do prisioneiro passa a ser algo desejável. Foucault já antevia os desenvolvimentos em que o panóptico se tornaria “um modelo generalizável de funcionamento; uma maneira de definir as relações de poder com a vida cotidiana dos homens” (ibid., p. 169). Para ele, o “esquema panóptico, sem se desfazer nem perder nenhuma de suas propriedades, é destinado a se difundir no corpo social; tem por vocação tornar-se aí uma função generalizada”. Contrapondo à ideia da “sociedade do espetáculo”, de Guy Debord, mas partindo desse conceito, Foucault escreve que

Nossa sociedade não é de espetáculos, mas de vigilância²⁸; sob a superfície das imagens, investem-se os corpos em profundidade; atrás da grande abstração da troca, se processa o treinamento minucioso e concreto das forças úteis; os circuitos da comunicação são os suportes de uma acumulação e centralização do saber; o jogo dos sinais define os pontos de apoio do poder; a totalidade do indivíduo não é amputada, reprimida, alterada por nossa ordem social, mas o indivíduo é cuidadosamente fabricado, segundo uma tática das forças e dos corpos. [...] Não estamos nem nas arquibancadas nem no palco, mas na máquina panóptica, investidos por seus efeitos de poder, que nós mesmos renovamos, pois somos suas engrenagens. (ibid., p. 178-179)

²⁸ Nossa posição admite o conceito de sociedade de vigilância sem excluir a ideia de uma sociedade de espetáculos.

Essa inversão, em que a posição considerada como paradigma da falta de liberdade e opressão passa a ser desejável e invejada, talvez possa fazer-nos entender um pouco mais sobre os processos de exploração humana em andamento nos tempos atuais: o prisioneiro voluntário é atraído por uma promessa falsa de melhoria em sua qualidade de vida, que só será alcançada por algumas poucas exceções entre os participantes – o que confirma a regra da falsidade da promessa (como no caso do caminhão de prêmios); o público tem seu engajamento reforçado pelas votações nos ‘paredões’ em que um dos participantes é eliminado, e essa função de engajamento é reforçada pela permissão de cada pessoa votar quantas vezes quiser (nas modalidades paga ou gratuita) – o que não faz nenhum sentido se o objetivo fosse a ética da democracia, mas que faz todo o sentido se o objetivo é engajar a partir da repetição do movimento de votar e ao mesmo tempo oferecer uma falsa sensação de democracia (uma vez que votos não são auditados, e que não há nenhuma garantia de lisura no processo de contagem) que atua como um substituto embusteiro para nossos desejos de justiça e de participação nos processos decisórios, que todos temos e que são direitos que nos são negados em nossa vida cotidiana; patrocinadores do programa geralmente investem em ações psicofisicamente mobilizadoras do público, do tipo que descrevemos como associações entre movimentos (*inputs*) e *outputs* recompensadores ou punitivos. Todos os envolvidos que citamos (participantes e espectadores) oferecem engajamento que é transformado em valor pela indústria cultural, substituindo algumas vezes os trabalhadores especializados nessa transformação; em outras palavras, oferecem a ação humana não-remunerada que possibilita tal transformação. São transformados em *commodity* que não precisa ser transportada ou armazenada, e que permite a reprodução ampliada do capital em um ciclo de tempo zero, diferente daquele do capitalismo original, em que a mercadoria necessitava descrever um circuito caro e demorado para alcançar a reprodução do capital (DANTAS, 2019, *passim*). O novo ciclo, instantâneo, pode algumas vezes ser descrito como embuste, seguido de convencimento (ou “extração do gosto”) e engajamento, que permite a extração imediata do capital ampliado.

A práxis política brasileira recente também tem utilizado dessas estratégias, em especial, abundantemente, nas eleições federais de 2018. A ascensão ao poder de Jair Bolsonaro esteve sempre associada às *fake news*, mas também a comportamentos corporais ritualizados, simbolizantes da adesão à ideologia por ele representada, mas, mais amplamente, muito eficientes para conquista de engajamento maciço às ações

políticas de campanha (e à implementação da crença na mentira), ao que parece sem que isso tenha sido planejado pela campanha eleitoral do então candidato. As armas de fogo representadas com os dedos indicador e polegar estendidos, contra os outros dedos recolhidos, em um gesto característico que em certos círculos passou a ser referido como “faz arminha”, foram o símbolo mais característico da campanha vitoriosa de Bolsonaro à presidência, em associação aos gritos de “mito”.

De alguma maneira, em que se reconheça a violência inerente à exaltação das armas, qualquer pessoa com sensibilidade empática para o significado das reações emocionais observadas em outro indivíduo poderia, àquela época, reconhecer a sensação de plenitude e bem-estar experimentada pelos bolsonaristas no ato simbólico psicofísico de engajamento à campanha política, na explosão de contentamento causada pela agitação frenética dos corpos, fazendo arminha com a mão e gritando “mito!”. O ato diluía a percepção do significado absolutamente violento da própria posição política, oferecendo compensações homeostáticas associadas a coisas positivas: valores comunitários, senso de justiça, ética religiosa, moralidade, e mesmo bom-humor e celebração do vínculo com a comunidade.

Antes disso, a mídia brasileira também vinha utilizando um recurso no mínimo questionável, detonador de reações psicofísicas já amplamente discriminadas e pesquisadas em Psicologia Experimental: a associação de imagens de coisas podres ou sujas a conteúdos jornalísticos. Tal recurso pode ser incorporado ao nosso levantamento de estratégias psicofísicas, mesmo que não esteja ligada a movimentações físicas perceptíveis exteriormente. Existem movimentos corporais que acontecem não nos músculos, mas nas vísceras. O psicólogo estadunidense Jonathan Haidt (2001) já havia estabelecido a conexão entre imagens inatamente relacionadas ao sentimento de nojo, comuns entre sociedades e culturas muito distintas e, portanto, identificadas com marcadores homeostáticos não-volitivos, e o julgamento moral. Pode-se, segundo ele, reforçar a percepção de erro moral ao associar conteúdos a imagens de comidas podres, por exemplo. Desde a publicação de seu artigo de 2001, grande quantidade de estudos foram realizados em todo o planeta, confirmando essa possibilidade.

O Jornal Nacional, da Rede Globo de Televisão, nunca teve escrúpulos em associar o tema da Operação Lava-Jato a imagens de canos de esgoto. Como é de amplo conhecimento, tal operação, hoje pelo menos parcialmente desmascarada pelos vazamentos publicados pelo site The Intercept que ficaram conhecidos como a Vaza Jato

(GREENWALD; POUGY, 2019), forneceu o subsídio moral para a campanha cívica (e midiática) que culminou no *impeachment* da Presidenta da República Dilma Rousseff, e até na prisão do ex-presidente Lula. Como indício poderoso de manipulação embusteira, deliberada, por parte do veículo de comunicação, surgem recentemente as conversas que comprovam a ligação próxima da equipe da Operação Lava-Jato com jornalistas da Rede Globo, com combinações sobre vazamentos seletivos de informações e adequação das ações entre procuradores e jornalistas para manipular o efeito de suas ações, com objetivos claramente políticos. Os contatos não se limitavam aos jornalistas, chegando até a encontros com a cúpula da Rede Globo, especificamente com João Roberto Marinho, presidente dos conselhos Editorial e Institucional do Grupo Globo e vice-presidente do Conselho de Administração, e com José Roberto Marinho, vice-presidente do Grupo Globo e presidente da Fundação Roberto Marinho. Segundo o então Coordenador da Força-Tarefa da Operação Lava Jato em Curitiba, Deltan Dallagnol, em mensagem revelada pelo site The Intercept Brasil (DEMORI et al. 2021), após ter falado “diretamente com João Roberto Marinho, que se comprometeu a abrir espaço [...] e fez chover”, a conversa “rendeu como não imaginaria”. A utilização das imagens provocadoras de emoções involuntárias, que sabidamente detonam reações que influem na percepção moral, foi um importante elemento de convencimento, num contexto de absoluta intencionalidade da conquista de engajamento (tanto da audiência, quanto do apoio político popular, que é o que realmente sempre esteve em jogo nessas manobras) assim caracterizado por Demori et al. (2021):

As mensagens trocadas por Dallagnol com dezenas de pessoas revelam que o procurador e João Roberto Marinho se tornaram interlocutores a partir daquele almoço. Os meses seguintes mostraram que a estratégia de recrutar o grupo de comunicação como aliado foi um sucesso e componente fundamental para a operação moldar a percepção pública e disseminar informações favoráveis. As críticas praticamente desapareceram. Por anos, a Globo trabalhou com a operação Lava Jato numa parceria de benefício mútuo. O arquivo da Vaza Jato mostra que a força-tarefa antecipava informações para jornalistas da emissora e dava dicas sobre como achar detalhes quentes nas denúncias. A Globo usava os furos para atrair audiência e servia como uma plataforma para amplificar o ponto de vista dos procuradores. O espaço dado à defesa dos suspeitos e investigados viraria nota de rodapé, e minguava a esperada distância crítica que jornalistas precisam ter de suas fontes e de grupos políticos que são tema de suas reportagens. A parceria da Globo com a Lava Jato foi fundamental para consolidar a imagem de heróis que procuradores e o ex-juiz e ex-ministro da Justiça Sergio Moro sustentaram por anos. (DEMORI et al., [página única])

Ultrapassando as fronteiras de nosso país e voltando um pouco mais no tempo, a exploração mais bem-sucedida das estratégias psicofísicas na política provavelmente aconteceu com a ascensão do nazifascismo na Europa nas décadas de 1930 e 40. Os

fascinantes rituais cívicos nazistas, na Alemanha hitlerista, como podemos ver em *O Triunfo da Vontade* (1935) da cineasta Leni Riefenstahl, ou, melhor ainda, no documentário sobre a estética nazista *Arquitetura da Destruição*, de Peter Cohen (1989), podem ajudar a explicar a força mesmerizante do nazismo pelos mesmos mecanismos já descritos.

De maneira clara, são as instituições religiosas que utilizam com maior desenvoltura os procedimentos psicofísicos de suspensão da descrença e de obtenção de engajamento acrítico. Tais procedimentos são indistinguíveis da própria experiência religiosa, e não se pode subestimar a influência das religiões em todo o processo político de expansão do conservadorismo e da extrema direita nos últimos anos, em boa parte do planeta. A abordagem dos procedimentos ritualísticos como ferramentas de engajamento, a partir da análise das instituições religiosas que mais cresceram no Brasil nas últimas décadas, tentando diferenciar sua utilização de estratégias psicofísicas com outras instituições, e suas formas rituais não tão eficientes, poderia representar um aprofundamento posterior desta pesquisa, na direção do entendimento dos resultados de tais estratégias. Para nosso propósito atual, o que deve ser ressaltado é o sucesso, confirmado pelos milênios de utilização desses procedimentos, da obtenção de engajamento a partir da ordenação, como elemento imersivo, dos corpos no espaço e no tempo. A cotidianidade é interrompida no ritual religioso, e os corpos e o espaço são caracterizados simbolicamente nessa situação de extra-cotidianidade (transformado em um novo normal, cotidianizável), através de elementos visuais e auditivos, mas principalmente através de uma utilização diferenciada dos corpos no espaço, associada a conteúdos simbólicos que são portadores (ou pelo menos pleiteiam a isso) de valores coletivos, associados com reivindicações não-questionáveis, por dogmáticas, de verdade. Colaborando com o resultado geral, a repetição de palavras e movimentos corporais regula a percepção de normalidade, transmitindo a sensação de tranquilidade coletiva (FREUD, 2010), associada aos conteúdos simbólicos. Embora tais procedimentos possam ser compreendidos no universo da religião, e não da política, o engajamento obtido incorpora tais reivindicações de verdade, que passam a funcionar como parâmetros coletivos de valor-verdade, reforçados pelo vínculo social e pela relação com o sagrado (e com a Verdade), tornando-se parte do processo de identificação que na verdade passa geralmente a ser também atuante no estabelecimento de vínculos com um ideário político, e até com movimentos organizados de atuação nessa esfera.

5 OBTENÇÃO E DISSEMINAÇÃO DE CCI

O percurso da investigação ofereceu amplas oportunidades de questionamentos sobre os significados ocultos em práticas sociais tão amplamente difundidas, que muitas vezes sequer podemos reconhecer, por nossa impossibilidade de distanciamento. A necessidade de legitimação do discurso e de seu emissor é uma delas, que ataca frontalmente qualquer possibilidade de simplicidade no tratamento das fronteiras entre a verdade e a mentira. O tema, complexo demais para a presente investigação, deve, entretanto, ser abordado no percurso que visa a conquista de competência crítica em informação, mesmo que de passagem, através das linhas dominantes de pensamento que pudemos identificar sobre o tema na atualidade. A título de uma visão perspectiva, compreendemos que essas linhas têm seguido na contemporaneidade dois encaminhamentos claramente distinguíveis, abordados pelo filósofo francês Alain Badiou (2002) nos seguintes termos, que oferecem uma perspectiva do pensamento filosófico atual, discordante em relação ao princípio filosófico clássico, provavelmente mais conhecido, *adaequatio rei et intellectus*:

A questão formalmente comum à filosofia e à psicanálise é sem dúvida alguma a questão da verdade. [...] A psicanálise e a filosofia contemporânea têm um ponto em comum: elas não pensam que a verdade seja a correspondência ou a adequação entre o pensamento e a coisa. Para Heidegger, a verdade é um desvelamento. Para Althusser, ela é uma produção regrada. Para mim mesmo, ela é um processo, aberto por um evento, que constrói um conjunto infinito genérico. Para Lacan, ela é a deposição de uma palavra no Outro. Logo, a verdade é outra coisa que não uma relação entre pensamento e objeto. (BADIOU, 2002, p. 59)

No entendimento de Badiou, a diferença axiomática entre a filosofia e a psicanálise (Ibid., p. 62) é que a primeira acredita que “o pensamento deve poder ser compreendido a partir do ser”, enquanto para a segunda, de maneira inconciliável com a primeira, “há um pensamento inconsciente”, portanto a verdade seria “um efeito do sujeito, e não uma suposição relativa ao ser” (Ibid., p. 61).

Para Lacan, apostando na existência de uma dimensão inconsciente, condicionante de nossos processos conscientes,

À luz da noção de que não é certo que um saber se saiba, não parece impossível que possamos ler no nível de que saber inconsciente foi feito o trabalho que decanta o que efetivamente é a verdade de tudo o que se acreditou ser. (LACAN, 1992, p. 28).

A brecha surgida, em determinado momento histórico, com a degradação de visões de mundo caracterizadas por uma inteireza na relação entre enunciados e fatos

(FOUCAULT, 1967, p. 339-341, entre outras), e a consequente disseminação discursiva (ou das possibilidades de legitimação) de questionamentos em diversos graus sobre a possibilidade de alcançar-se a verdade (ou mesmo sobre sua existência, relegando qualquer possibilidade de reivindicação de verdade ao status rebaixado de meras narrativas), foi transformada pela sociedade capitalista, principalmente a partir das formas de dominação surgidas nos Estados Unidos da América nas primeiras décadas do Século XX. A chamada virada linguística da filosofia faz parte desse pano de fundo, de uma transição na percepção generalizada, culturalmente disseminada, do mundo e, especialmente relevante para nossa investigação, o acréscimo de dúvidas socialmente legitimadas às reivindicações de verdade.

A filosofia pragmatista e a filosofia hermenêutica situam, de fato, a dúvida quanto às pretensões de fundamentação e auto-fundamentação do pensamento filosófico a nível mais profundo do que os críticos que se colocam na linhagem de Kant e de Hegel. Pois elas abandonam o horizonte no qual se move a filosofia da consciência com seu modelo do conhecimento baseado na percepção e na representação de objetos. No lugar do sujeito solitário, que se volta para objetos e que, na reflexão, se toma a si mesmo por objeto, entra não somente a ideia de um conhecimento linguisticamente mediatizado e relacionado com o agir, mas também o nexo da prática e da comunicação cotidianas, no qual estão inseridas as operações cognitivas que têm desde a origem um caráter intersubjetivo e ao mesmo tempo cooperativo. Quer este nexo seja tematizado como forma de vida ou mundo da vida, quer como prática ou como interação linguisticamente mediatizada, quer como jogo de linguagem ou diálogo, quer como pano de fundo cultural, tradição ou história dos efeitos, o decisivo é que todos esses conceitos *common sense* ocupam agora uma posição que até aqui estava reservada aos conceitos básicos epistemológicos, sem que devam todavia funcionar da mesma maneira como antes. As dimensões do agir e do falar não devem ser simplesmente pré-ordenadas à cognição. Ao contrário, a prática finalizada e a comunicação linguística assumem um outro papel conceitual-estratégico, muito diferentes do que tocara à auto-reflexão na filosofia da consciência. Elas só continuam a ter funções de fundamentação na medida em que é com ajuda delas que se deve rejeitar como injustificada a necessidade do conhecimento de fundamentos. (HABERMAS, 1989, p. 24-25)

O capitalismo norte-americano lidou com os conhecimentos filosóficos e psicanalíticos europeus e, talvez graças ao pragmatismo característico daquela sociedade, ao invés de trabalhar na definição conceitual dos limites entre o verdadeiro e o falso, simplesmente assimilou a incerteza desses limites aos procedimentos dedicados à expansão do lucro. Enquanto na Europa lutava-se, sem a possibilidade de um ponto de referência em comum, pela nominação das fronteiras entre verdade e mentira (uma tentação que acabamos por recusar neste trabalho), estadunidenses se instalavam no próprio espaço fronteiro, e daí extraíam lucros crescentes, possivelmente ampliando a brecha existente. A globalização posterior desse *modus operandi* de obtenção de

engajamento oferece comprovação de sua eficácia, tanto por sua expansão geográfica como pela sofisticação dos mecanismos de extração de valor, que vêm operacionalizando a atenção e engajamento a aplicativos. O capitalismo digital é um resultado do refinamento desses processos de extração, através da utilização simples de um ponto de referência único como orientação avaliativa: o lucro. A fronteira entre a verdade e a mentira, conjugada com a utilização desses limites para tomada de decisão individual que determina em última análise o que nossos corpos fazem, vem sendo testada estatisticamente (e expandida) por quase um século em diversas atividades que poderiam ser elencadas no universo daquilo que Herman e Chomsky (1988) definiram como Modelo de Propaganda, em busca da expansão máxima da extração capitalista. Tal modelo é definido pelas atividades propriamente dedicadas a forjar consensos, financiadas pelo grande capital para a imposição de seus interesses através de processos deceptivos ou manipuladores. A expansão desse tipo é, com enorme probabilidade, a força-motriz da expansão teratológica dos limites entre verdade e mentira que nos trouxe à *pós-verdade*.

Em relação à CI, quando pensamos nos estudos sobre desinformação, ética da informação ou CCI, a existência de uma diferença entre verdade e mentira é algo que deveria ser considerado como questão fundante²⁹. São domínios que partem dessa distinção, ainda que de modo tácito, e, mesmo que possam (devam) abordá-la dialeticamente, devem também compreender o potencial desmobilizador e pacificador da extinção da possibilidade das reivindicações de verdade. Estratégias de dominação extremamente bem-sucedidas vêm se aproveitando dessa falsa igualdade entre narrativas para a imposição do embuste, como vimos. A conquista de CCI por amplos setores da população dependerá de estratégias de resistência e de disseminação, e isso depende de uma análise competente da conjuntura vigente.

Seria um erro destacar estratégias de dominação, sem relacioná-las ao horizonte mais amplo, cultural, em que tais procedimentos estão inseridos. O panorama em que nossa reflexão deve estar inserida, até por estarmos todos nele imersos, é o da cultura hegemônica do capital, e dos seus efeitos sobre o pensamento, mas também sobre os corpos, através da divisão política da alimentação, da saúde, da terra, do trabalho, dos excedentes da produção e, como parecem supor os donos do capital, da repartição desigual também dos efeitos deletérios da poluição.

²⁹ Sobre isso, ver (SCHNEIDER; PIMENTA, 2019, *passim*).

Um poeta rural norte-americano, Wendell Berry, desde a década de 70 vem denunciando o que ele denomina “industrialismo” como um ataque a direitos coletivos de humanos e das demais espécies vivas do planeta, por poluição e devastação da natureza. Ele opõe em suas obras em prosa dois modelos civilizatórios, que denomina “industrialismo” e “agrarianismo” (BERRY, 2002, *passim*), em que o primeiro seria causador de atitudes irresponsáveis e comprometedoras, por seus efeitos colaterais na gestão do bem coletivo que é o ecossistema. Desde então os problemas se agravaram de maneira radical, com a submissão de todas as condições naturais e humanas ao industrialismo, afastando-nos do cuidado responsável e amoroso pela natureza, na verdade a única forma possível de autocuidado. Berry defende a atitude agrarianista, definida por ele pelo conceito de “*solving for pattern* / solucionamento por padrão” (1981, *passim*) que modifica a natureza em sintonia com a necessidade de equilíbrio – na verdade uma demanda da saúde, tanto de nossos corpos como do solo de que depende a sobrevivência das condições que nos mantêm vivos.

O que nos propusemos a defender é a complexa realização de conhecimento, memória cultural, habilidade, autodidatismo, bom senso e decência fundamental – a alta e indispensável arte – para que provavelmente não encontraríamos um nome melhor do que “boa agricultura”. Eu digo agricultura como definida pelo agrarianismo em oposição à agricultura definida pelo industrialismo: o apropriado uso e cuidado de um bem imensurável. (BERRY, 2002, tradução nossa, [página única]).

A oposição imaginada por Wendell Berry pode ser associada com outra, sugerida no final do século XIX, por outro estadunidense, Henry Adams. Em seu autobiográfico “A Educação de Henry Adams” (1918), há um capítulo que se celebrou, “O Dínamo e a Virgem”, em que os dois elementos do título expressam o espanto do autor com o poder do dínamo, mas ainda mais com a ausência, em uma grande exposição que enlevava o poder da tecnologia, do que seria, segundo ele, a maior força do universo: o útero feminino, gerador da vida, representado pela figura da Virgem. Em ambas as oposições, separadas por cerca de 80 anos entre suas criações, pode ser interpretada freudianamente a competição entre Eros e Tânatos (FREUD, 2010), os princípios da vida e da morte. No caso de Wendell Berry, ao preservar a lógica da natureza que associa a diversidade à vida, podemos inequivocamente associar as práticas industrialistas (e sua estrutura de base, o capitalismo, dados os indícios onipresentes dessa configuração inseparável, inclusive no capitalismo de estado de países ditos comunistas) como antagônicas aos interesses da vida, portanto como representantes legítimas da morte.

A correlação entre as estruturas industriais de dominação da natureza e das consciências, opondo igualmente os princípios da morte e da vida, não é exatamente nova. Pode ser traçada tendo como marco referencial a criação do conceito de Ecologia da Informação, popularizado nos anos 80, e que foi inclusive gerador de uma instituição sediada na antiga Alemanha Ocidental, o Instituto para a Ecologia da Comunicação e Informação (*Institut für Informations und Kommunikationsökologie*, IKÖ), dedicado a temas incrivelmente precoces para a época, especialmente se lembrarmos que a popularização dos computadores pessoais havia acontecido apenas desde 1985, como por exemplo, telemática, políticas cidadãs de segurança para exploração industrial da mídia e das telecomunicações, cultura privada, influências das tecnologias de informação na saúde e na natureza, sempre promovendo discussões interdisciplinares sobre convergências e cruzamentos de fronteiras tecnológicas, e sobre possibilidades de resistência, tornando-se “não apenas um fórum para pesquisa científica mas também um foco para a ação política que contribua de maneira responsável para a proteção da biosfera” (CAPURRO, 1990, [página única]). Nos últimos anos, a expressão “ecossistema informacional” (BEZERRA, 2019, p. 35), também parece estar sendo utilizada com crescente frequência.

A utilização dos recursos psicofísicos na manipulação das crenças, que, como anteriormente descrito, é aplicada no teatro para obtenção de *fé cênica* no universo do Método das Ações Físicas, em nossa hipótese se aplicaria também a relações exteriores às estruturas sabidamente artificiais (fora da ficção, fora do palco, na chamada *vida real*), com objetivos deceptivos, e possivelmente através de uma industrialização do consenso (CHOMSKY; HERMAN, 1988, *passim*). A confirmação de tal hipótese poderia explicar a irracionalidade de diversas situações de engajamento de indivíduos a padrões coletivos de comportamento que atuam em sentido contrário a qualquer possibilidade de benefício para estes mesmos indivíduos.

Como citamos anteriormente, o diretor do MXAT que sucedeu Stanislávski, Kédrov, atribuía ao Método das Ações Físicas o objetivo de enganar os atores, oferecendo um substituto concreto “e fácil de fixar” (TOPORKOV, 2017, p. 246) para a complexidade. Pelo menos uma parte da potência adictiva dos jogos de computador e de azar, do tabagismo, enfim, das compulsões transformadas em ferramenta lucrativa, poderia ser explicada ao menos em parte por essa substituição, da complexidade pela simplicidade e o conforto de ações físicas repetitivas. Possivelmente, também o poder de

convencimento para o engajamento, algumas vezes até a morte, dos exercícios militares de ordem unida e das coreografias ou dos símbolos gestuais, relacionados à ideologia política. De alguma maneira, a repetição do movimento pode ajudar a conduzir à suspensão da descrença (bem como a disciplina corporal dos rituais, que como propusemos, poderia ser estudada no futuro), possivelmente por essa capacidade confortante da eliminação da contradição e da complexidade (cujo processamento corporal consome imensa quantidade de nossa energia). Essas substituições são inerentes aos processos humanos da cognição, ao que parece. Freud (2010) já havia destacado a compulsão à repetição (resultado de “processos instintuais”³⁰, segundo ele).

Imaginamos também que a clara conexão entre compulsão, repetição, substituição, obtenção de crença e legitimação social de discursos poderia ser examinada mais profundamente em estudos subsequentes da CI. Afinal, pelos mesmos caminhos com que, através do Método das Ações Físicas, é possível distrair o ator ao ponto de distanciá-lo de seus claros e óbvios objetivos de agradar ao público e obter reconhecimento (estes, pertencentes ao universo da racionalidade, ou seja, de parâmetros inequívocos de seu sucesso) para que se dedique inteiramente a objetivos provenientes do universo ficcional, é possível que o mecanismo alienante das Ações Físicas funcione também em diversas esferas da vida em que nos beneficiaríamos sendo racionais.

Claro, o primeiro obstáculo a ser removido para tal observação é sempre a eliminação da incerteza sobre o erro. Em muitas situações, notadamente na esfera política, a incerteza sobre a localização de erros ou acertos é enorme – uma vez que a divergência sobre a validade e efetividade das políticas é o cerne desta mesma esfera. Entretanto, existem algumas ocasiões onde o interesse dos engajados é vilipendiado por suas próprias escolhas pretensamente livres, e tal erro pode ser comprovado. Isso acontece em relação ao tabagismo, por exemplo, uma vez que os malefícios do tabaco são um consenso científico, ninguém é obrigado a fumar, e mesmo assim a indústria do fumo continua conquistando lucros astronômicos. Também em relação à pandemia do Covid-19, é possível ter certeza do erro, ao comparar medidas anteriormente anunciadas como necessárias para prevenção (ENCARNAÇÃO; SCHNEIDER; BEZERRA, 2021, *passim*) e o custo humano e material de não ter havido engajamento à proposta de prevenção, e sim a outras narrativas irracionais.

³⁰ FREUD, 2010, p. 40

Comprovada a possibilidade do engajamento ao erro, deve-se examinar a possibilidade da engenharia deliberada da adesão ao erro, que é a forma de engajamento que nos interessa examinar, e ajudar a evitar. Para a disseminação de CCI, precisamos compreender o sucesso no engajamento das estratégias de dominação, para podermos criar estratégias emancipadoras pelo menos igualmente sedutoras. O próprio conceito, caso seja provada a impossibilidade de sua disseminação, tornar-se-ia inócuo como dispositivo emancipador. Devemos começar por compreender os impulsos básicos humanos relacionados ao engajamento, e a pesquisa nos direciona a algumas conclusões nesse sentido.

6 CONCLUSÃO

Existem diversas correntes de pensamento e nichos acadêmicos e conceituais para a abordagem do fenômeno do engajamento, alternando geralmente entre um polo cognitivo-positivista e um polo psicanalítico. Também outra oposição pode ser encontrada nos estudos relacionáveis, que pode ser resumida na expressão popularizada na língua inglesa, “*nature versus nurture*”³¹, representando a dúvida persistente entre a origem genética ou cultural dos impulsos humanos (GALTON, 2018, passim). Não pretendemos engajar-nos em qualquer dessas disputas, surgidas da abordagem desses problemas, a um só tempo, nos universos da Ciência da Informação e da *techne* realista, mas apenas oferecer uma visão desse universo epistemológico. Este enquadramento, acreditamos, pode oferecer possibilidades de entendimento sobre os processos de legitimação das reivindicações de verdade.

A questão de saber se ao pensamento humano pertence a verdade objetiva não é uma questão da teoria, mas uma questão prática. É na práxis que o ser humano tem de comprovar a verdade, isto é, a realidade e o poder, o caráter terreno do seu pensamento. A disputa sobre a realidade ou não realidade de um pensamento que se isola da práxis é uma questão puramente escolástica. (Karl Marx, Teses sobre Feuerbach³² apud BEZERRA, 2019, p. 51)

Um elemento que se ressalta, no confronto entre os pontos de vista mencionados (e tentando evitar filiações automáticas a um deles), é a possibilidade da utilização do corpo humano como elemento potencialmente desficcionalizante em nossa análise, ao realizarmos com os processos informacionais a mesma abordagem que fizemos dos corpos no processamento da *techne* do ator. Tentaremos orientar nossa narrativa nessa direção, que valoriza o que os corpos fazem no tempo e no espaço em detrimento de linhas discursivas mais conhecidas sobre os processos informacionais. Em outras palavras, uma tentativa de simplificação que, se por um lado, recorre a alguma supergeneralização, por outro, acreditamos, poderá auxiliar na compreensão da participação de fluxos informacionais não-discursivos, psicofísicos, nos processos de tomada de decisão e engajamento.

Somos seres processadores de informação, como qualquer espécie viva. Essa é uma característica de nossos corpos, mas não nossa exclusividade. Os mais simples

³¹ Natureza versus cultura

³² MARX, Karl. Teses sobre Feuerbach. In: MARX, K; ENGELS, F. A ideologia alemã. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

organismos vivos³³ possuem a capacidade de analisar indícios obtidos em seu ambiente próximo, que indicariam padrões de atração (que permitem, num nível primitivo, a identificação do alimento ou das condições para reprodução da vida) ou repulsa (predadores ou condições ambientais desfavoráveis à vida), para orientação de suas ações ou reações orgânicas. A peculiaridade de nosso processamento de informações é a linguagem, que permite, além da sofisticação de uma múltipla articulação simbólica, também que esse processamento ocorra a um só tempo dentro de nossos corpos e fora deles, através do processamento coletivo de informações (que denominaremos exocorporal) e da acumulação de memórias em meios exteriores (exomemórias). Por este motivo, nossa capacidade de entendimento é limitada por condições cognitivas que são, de certa maneira, também condições culturais, uma vez que integram um circuito inseparável do processamento e armazenamento, corporal e exocorporal (ou seja, social e cultural), de informações – e que são, portanto, historicamente determinadas.

As condições para acumulação de exomemórias variaram tremendamente no processo histórico civilizatório. A invenção da escrita e dos computadores foram marcos da brutal aceleração, e da modificação estrutural, no curso da História, das formas de armazenamento da informação, com efeitos amplos sobre a linguagem e sobre as possibilidades de acesso a grande quantidade e variedade de informações. Já o processamento exocorporal de informações, mesmo ampliado e acelerado por tais modificações, parece sofrer com as limitações humanas para a transformação de informação em conhecimento, as mencionadas condições cognitivas. Mesmo o mais rápido processamento computacional de dados esbarra ainda nessa limitação: a velocidade de compreensão e utilização da informação tem limites humanos, pelo menos até o momento. É importante compreender a diferença entre o desenvolvimento histórico das capacidades de acumulação de exomemórias e de processamento exocorporal de informações, para que possamos imaginar um futuro em que essas capacidades se aproximem. Hoje em dia, mesmo que estejamos defendendo a lentidão da capacidade artificial de processamento, em comparação à capacidade de acumulação de memórias em meios artificiais, a velocidade dos avanços tecnológicos já supera qualquer possibilidade de uma abordagem crítica verdadeiramente transformadora dessas

³³ Como antes, estamos realçando os corpos humanos como elemento potencialmente inficcionalizável. Não seria difícil avançar nessas definições inclusive em direção a entidades não-orgânicas, numa perspectiva hegeliana de sujeito, acrescentando uma complexidade que antagoniza com nosso objetivo, de oferecer uma síntese imaginativa, passível de utilização como ferramenta de mudanças sociais.

inovações, uma vez que, no tempo que demoramos para conhecer, estudar e refletir sobre uma nova tecnologia, enquanto escrevemos, submetemos aos pares e publicamos, aquela tecnologia já foi superada ou modificou-se tremendamente. Talvez estejamos, com as novas possibilidades da Inteligência Artificial, nos aproximando do momento em que a capacidade de processamento exocorporal alcance a possibilidade de interferir em nossas vidas de maneira determinante, sem passar pelo julgamento humano. Não, como hoje, passando pelo julgamento de pouquíssimas pessoas, mas de pessoa alguma. Nesses casos, a programação inicial terá sido feita por humanos, mas a partir de certo momento, as linhas de programação escritas pela própria máquina passariam a superar qualquer capacidade de supervisão humana (inclusive pela superação da linguagem humana, esse elemento limitante de nosso processamento corporal de informações), acelerando o processamento exocorporal de informações a níveis muito superiores àqueles possibilitados por nossos corpos. Ainda não podemos saber o tipo de mudanças que tais tecnologias provocarão, portanto qualquer especulação seria mera adivinhação.

A utilização da informação para benefício da racionalidade, característica que afirmamos como paradigma do verdadeiro conhecimento em oposição à utilização autodeceptiva da informação, depende das possibilidades humanas de entendimento e comunicação, e essas possibilidades dependem por sua vez de um circuito de legitimação inerente à própria comunicação humana, descrito por Pierre Bourdieu (2008) como uma economia de trocas simbólicas e linguísticas, onde o processo comunicacional só se completaria se houvesse demanda do receptor para o capital simbólico e linguístico do emissor.

Um entendimento renovado dos processos cognitivos e culturais que determinam o fluxo das informações relevantes para tomada de decisões, baseado em conhecimentos que remontam os cerca de 150 anos desde o lançamento de *A Interpretação dos Sonhos* e incluem um vasto cabedal de pesquisas sobre a irracionalidade inerente ao nosso comportamento, parece ser crescentemente aceito, e cada vez mais acessível, mesmo ao nível da cultura de massa. Como mencionamos, diversas obras sobre o tema vêm alcançando, nos últimos anos, sucesso altamente relevante de aceitação (e de vendas), oferecendo assim a possibilidade do acesso amplo a tais conhecimentos, de que podemos nos beneficiar ao trazer à consciência a existência de mecanismos de substituição, atuantes em tais processos psicofísicos que nos conduzem à tomada de decisão. Uma perspectiva surgida de tal conscientização, preliminar a este trabalho, foi a do papel dos

processos de organização do conhecimento na atribuição distintiva de valor legitimante a narrativas, tanto no gerenciamento corporal das informações em busca da construção de sentido, quanto no seu gerenciamento exocorporal. Nessa perspectiva, essas narrativas, construídas com a mesma matéria que a ficção, passam por um processo coletivo, potencialmente irracional, de legitimação para ter valor de verdade. Ou seja, uma classificação em graus de valor, com a permanência inevitável de algum espaço de dúvida, motivante de descrença. Todo discurso necessita de um exercício de síntese, uma seleção, para que se transmitam ideias (de maneira atrativa, acrescentando aí valores estéticos) – talvez exatamente por necessidade da legitimação cultural do discurso. O mesmo discurso legitimado, transformado em valor-verdade de referência no processamento exocorporal de informações, é o que sustenta as relações e instituições de nossa sociedade, como narrativas compartilhadas, potencialmente ficcionalizantes. Uma teia de discursos e sentidos, estruturados hierarquicamente por critérios de legitimidade, e, portanto, de valor, costuradas na sua necessidade de coerência para a colaboração.

Parece um esquema Ponzi gigante, não? Mas, se isso é uma fraude, então toda a economia moderna é uma fraude. A verdade é que não se trata de uma fraude, e sim de um tributo às capacidades incríveis da imaginação humana. O que permite que os bancos – e toda a economia – sobrevivam e floresçam é nossa confiança no futuro. Essa confiança é a única garantia para a maior parte do dinheiro do mundo. (HARARI, 2019, p. 317 [sobre economia])

A própria necessidade de articulação retórica – que permite a disseminação de informação necessária à manutenção da vida humana, afirma-se como critério legitimante para o engajamento e é determinada por nossos circuitos mentais relacionados à necessidade de homeostase – acontece numa esfera em que a percepção do mundo é condicionada pelos imperativos biológicos, portanto destinada à utilização do Sistema 1 (mais rápido que o pensamento especulativo) descrito por Kahneman (2011), e potencialmente ficcional. Toda nossa noção de quem somos, e das relações de dependência em que estamos envolvidos, “premissas básicas da autoconstrução, da tematização do eu e da sociabilidade moderna [...]” (SIBILIA, 2008, p. 27), passa por esse sistema. Diante da referida necessidade de legitimação do discurso, os imperativos da homeostase são certamente forças atuantes na construção do entendimento, através da configuração inconsciente de parâmetros de atração, condicionantes de atribuições coletivas de valor, e também, por sua vez, condicionados cultural e biologicamente.

O problema surge com a aceleração do desenvolvimento das possibilidades de modificações no ambiente em que vivemos, e que modificamos apenas por nossa

presença, como parte de nossa natureza. Os parâmetros inconscientes de atração são surgidos das necessidades evolutivas, como recursos de adaptação ao ambiente. Ao que parece, nossa capacidade de processamento corporal da informação corresponde às necessidades de centenas de milhares de anos atrás, mas não nossa capacidade de modificação do ambiente, que evoluiu sem estratégia ou regulação racional, a um ponto ecologicamente inaceitável, que hoje ameaça nossa própria sobrevivência como espécie.

Também é possível, ao assumirmos a hipótese da importância da regulação do corpo em busca da homeostase no processo de tomada de decisões sobre o que nossos corpos farão, perceber a necessidade de um ponto de referência, atuante como princípio de valor homeostático, para essa ponderação inconsciente, química e elétrica. Tal princípio deve ser um parâmetro de normalidade, o equilíbrio homeostático em que os corpos funcionam com a gestão excelente da energia corporal. Na dramaturgia, tal equilíbrio é a normalidade inicial da ação, que deverá ser abalada no primeiro *nó*. A fórmula do *storytelling* comprovadamente mais eficiente para engajamento da atenção de audiências pode ser definida na expressão ‘tudo ia bem até que’ – em que se ressalta a ocorrência subsequente do *nó*, ou do primeiro episódio de tensão proveniente do conflito entre os objetivos dos personagens. Uma das conclusões desta pesquisa é da força da avaliação contrastante, inconsciente, entre situações de normalidade (em que tudo está bem, e, portanto, o mais eficiente funcionamento homeostático é possível), e situações de tensão indicativas de conflito, em que a utilização corporal das energias é deslocada para o modo de reação a ameaças, com um gasto excepcionalmente alto de energias corporais em atividades neurais impossíveis de manter por grande tempo. Independente das palavras utilizadas, pode-se afirmar a ação de um processamento inconsciente do discernimento entre situações de normalidade e de tensão, determinantes dos processos corporais que conduzem os processos decisórios em boa medida. Essa é certamente uma simplificação, aos elementos mais essenciais do processamento corporal, inconsciente, da informação, mas tal conclusão permite a identificação e utilização consciente de procedimentos de naturalização de conflitos e contradições (por exemplo, através dos procedimentos psicofísicos assemelhados ao Método das Ações Físicas, induzindo à aceitação acrítica através do conforto obtido pela repetição, em especial em grupo), ou mesmo da obtenção de estranhamento/distanciamento com a inclusão de elementos detonadores da impressão de conflito (como vimos no caso das imagens causadoras de

nojo) em temas escolhidos, para aprofundar a rejeição ou desnaturalizar discursos socialmente legitimados.

Os processos de apropriação/extração de valor das últimas décadas, determinantes de mudanças sociais dramáticas, utilizaram-se dos emergentes conhecimentos das ciências cognitivas, e das formas, possivelmente inscritas em nosso *DNA*, de disseminação e legitimação de informações, atuantes como referenciais de verdade, e que funcionam ao mesmo tempo como parâmetros para nossas escolhas individuais, e para as reivindicações coletivas. Tais processos foram elaborados, aplicados, testados, aperfeiçoados e utilizados antes que fosse possível chegar a uma narrativa amplamente aceita sobre o sentido do conjunto das pesquisas sobre a cognição humana, que trazem à luz aspectos determinantes do convencimento e do engajamento que operam sem que possamos estar deles conscientes. As obras de divulgação científica sobre o assunto, ou aquelas que pelo menos incorporam esses conhecimentos, são uma excelente fonte para que não-especialistas se informem das conclusões mais importantes provenientes dessas pesquisas. Aquelas que alcançam sucesso de vendas, por sua excessiva exposição, acabam tendo a confirmação de algum consenso sobre aquelas conclusões, semelhante ao obtido pela avaliação por pares, na literatura especializada. Cada uma dessas obras de sucesso foi lida inclusive por muitos especialistas, e qualquer falsificação ou carência no conhecimento dos assuntos teria sido rápida e publicamente desmascarada. Claro, não se podem esperar, ou mesmo deveríamos valorizar, os amplos consensos sobre o tema. A dúvida e o debate são o combustível do avanço.

Se considerarmos as peculiaridades do processo humano de gestão do conhecimento, conforme relatado por pesquisadores da cognição – ou seja, tendo como condição de base psicofísica para as tomadas de decisão um funcionamento visceral e cerebral inconsciente, automático e integrado a qualquer possibilidade de sentir ou pensar – como motivantes e condicionantes da estrutura psicossocial em que surgem as possibilidades efetivas de engajamento entre indivíduos para operacionalização de trabalhos que só podem ser executados coletivamente – nesse caso podemos chegar a novas possibilidades interpretativas para alguns fenômenos que parecem estar associados ao momento político e cultural atual, com implicações severas nos estudos da CI: a *pós-verdade*, as *fake news*, ou, mergulhando mais fundo, a verdade, a mentira, e suas condições de disseminação e legitimação coletiva.

É possível reconhecer hoje, na construção histórica dos discursos dominantes sobre esses temas, contradições que precisam ser abordadas dialeticamente, sem a tentação de elaborar um manual positivo, de oposições perenes e inconciliáveis. Em nosso horizonte próximo parecem estar a crescente e generalizada dificuldade de comunicação, e a consequente perda das condições para gestão dos recursos porventura disponíveis para a articulação necessariamente rápida de reação a ameaças que vêm se acumulando. A idealização de estratégias para salvaguarda de direitos é uma tarefa que a velocidade crescente das ameaças nos conclama a todos à atenção máxima e urgente.

Paradoxalmente à sensação de desorientação frente ao excesso de informação e desinformação acessível, alguns de nós algumas vezes sentem como se a vida de verdade estivesse no palco (ou na ficção), e que toda a realidade orbitaria, tênue, ao redor da densidade do momento de intensa poesia cênica. As possibilidades da ficção para embasamento da conquista de engajamento para a ação coletiva libertária, transformadora da sociedade, deve ser também considerada, como um casamento entre ética e estética. Santoro (1994) se propõe a “pensar a relação entre criação (poiésis/ποίησις) e real (physis/φύσις)”, em busca de um “nexo originário” entre “a Poesia (em *lato sensu*), e a expressão (mímesys/μίμησις) da dinâmica de acontecimento do real (physis/φύσις): a Verdade [...]”:

Se, como diz Hölderlin, a poesia e a filosofia moram em montanhas separadas, é possível, no entanto, pensar um vale, um fundo comum investigado tanto pela ciência do belo quanto pela do fundamento do ser [...]. O Belo, o Real, a Verdade... Será necessário continuar a falar destas ideias em setores distintos do pensamento? Não será este o maior vício da pretensão sistemática do pensamento ocidental? Afinal, estas são ideias que abrem a possibilidade de uma perspectiva fundamental da realidade, isto que buscamos na filosofia. O que a tradição escolar da Filosofia separou em estética, física, lógica etc., na verdade, são caminhos que pensados originalmente, i.e, em direção à origem e ao fundamento, desembocam num fundo comum. Esse fundo deve ser nosso oriente de investigação. (Idem, p. 20 e 21)

Algumas questões podem ser sugeridas, para estudos futuros. O mecanismo de engajamento a ficções compartilhadas proposto por Yuval Harari (2019) propõe a existência de uma série de rituais sociais de auto-sacrifício, e de sacrifício do outro (ou, em outras palavras, de violência) com o objetivo de eliminar a duplicidade da crença (ou, em outras palavras, suspensão da descrença), nas instituições e crenças que conquistam as massas. Segundo Stanislávski, “[...] sem trabalho, nada acontece, e é valioso apenas aquilo que é adquirido com trabalho” (Toporkov, 2017, p. 96). Poderia o trabalho ser também considerado como um desses rituais de sacrifício, homogeneizadores da noção

de valor? A hipótese que surge dessa questão é a possibilidade da fixação de conteúdos através do estabelecimento de vínculos afetivos com trabalho, ou de tarefas corporais associáveis a essa ideia, transmitindo putativamente a partir do valor do trabalho, uma valorização daqueles conteúdos. E as religiões, seriam inseparáveis das práticas de sacrifício e violência contra os diferentes, por necessidade de suspensão da descrença?

Alguns pensamentos que talvez pudessem ser aprofundados no futuro também se tornaram inquietantes na fase de conclusão desta pesquisa. Se imaginamos qualquer elaboração discursiva como potencialmente ficcionalizante, e influenciada de maneira determinante pela estrutura infra-racional, e se desvalorizamos os discursos em benefício das atividades dos corpos, vendo então em ação um sistema complexo formado por processamento corporal de informação e memória influenciados de maneira cabal pelo processamento exocorporal de informações e memórias, somos levados a concluir que o conjunto de atividades e discursos humanos corresponde a um todo inseparável, um sistema em que os processos de engajamento constituem a condição de base para a colaboração social sem a qual não conseguiríamos sobreviver. Ora, se esse sistema depende de engajamento, e a química corporal que permite as sensações de bem-estar e de recompensa (ou punição) tem uma participação importante em sua obtenção, então fica claro que o funcionamento desse sistema necessita da produção dos neurotransmissores responsáveis por tais sensações. Imaginando o sistema coeso, com o trabalho como elemento de reforço da crença, e as dinâmicas psicofísicas para fabricação desses neurotransmissores institucionalizadas (assim como o teatro, mas melhor reconhecidas como religião, política, propaganda, marketing, lazer etc.) e atuando como elementos auxiliares do convencimento para engajamento ao trabalho (e vice-versa), podemos imaginar que a sofisticação máxima do capitalismo, atingida em nosso presente, pode ter sido a transformação desse sistema para encurtar o circuito de extração de valor (DANTAS, 2019): engajados às plataformas virtuais, indivíduos são capazes, a um só tempo, de produzir a química que garante seu engajamento, a atividade psicofísica sacrificante que garante o reforço de sua crença (e a produção dos neurotransmissores), e ainda ser a própria *commodity*, para benefício de outrem. Uma extração máxima de vida, comparável apenas àquela da ficção científica mais delirante, o filme Matrix (WACHOWSKI; WACHOWSKI, 1999). Ou, em outra imagem terrível, mais adaptada à inexistência de uma espécie predadora, a sociedade humana seria como uma colmeia, em que todos os complexos processos comunicacionais e funções individuais são

subsumidos, utilizando o somatório das tarefas individuais e a energia vital de cada indivíduo na manutenção instintiva da coletividade. O consolo é que a compreensão teórica desses processos oferece também rotas para sua superação. Mesmo que as imagens oferecidas possam ser exageradas, não há prejuízo possível na investigação das falhas potenciais, e em submeter as relações de engajamento à permanente dúvida metódica, sob o filtro permanente da consciência de sua insubstituibilidade na obtenção da ação coletiva (trabalho) necessária à sobrevivência de nossa espécie.

A ideia de que procedimentos psicofísicos podem alterar a percepção de dualidades, induzindo narrativas potencialmente ficcionalizantes a serem aceitas acriticamente como verdade pode, pelo menos em parte, ser confirmadas pela utilização que Stanislávski fez das dinâmicas puramente corporais para obter um semelhante engajamento de atores, e, em sequência, do público, na narrativa ficcional. As investigações práticas que descrevemos comprovam a efetividade dessas dinâmicas para os objetivos propostos, relacionados ao engajamento. E, no movimento anteriormente descrito, de um deslocamento em que deixa de ser um fim, e torna-se um meio para obtenção de competência crítica em informação, o teatro realista pode, a partir desse entendimento, fomentar o desenvolvimento de tecnologias sociais que poderiam ajudar na conscientização sobre as manobras embusteiras no mundo do comércio e da política, em especial (por serem mais fáceis de comunicar do que aquelas da política) aquelas que transformam engajamento em atividades apresentadas como lazer, mas que, cada vez mais, vem até mesmo sendo interpretadas (DANTAS, 2016) como trabalho não-remunerado, uma vez que geram valor para o capitalista³⁴. Tais tecnologias sociais libertárias devem envolver a consciência dos processos de imposição da ficção, que são transformadas no teatro em “mentiras sinceras” (CAZUZA, 1984) que permitem a certeza, e a consequente conscientização, da fragilidade derivada de nossa propensão ao engano, provocada pelas narrativas.

O caminho do desenvolvimento de tais tecnologias sociais deve necessariamente considerar as possibilidades de transmissão de um conhecimento do tipo *techne* para a abordagem do universo da informação, e esse conhecimento deve ser desenvolvido e disseminado no ambiente apropriado às suas especificidades. Portanto, não é o

³⁴ É incontestável que certas atividades apresentadas como lazer servem de isca para a produção de dados digitais a serem convertidos em valor mediante dispositivos de coleta e mineração de dados, transformados em metadados ou metainformação monetizável. Entretanto, a ideia do “trabalho” da audiência não é unanimidade entre os estudiosos da economia política da informação, da comunicação e da cultura.

desenvolvimento de uma *episteme* (por mais necessário que seja) que vai dar conta de tal construção, necessariamente coletiva (inclusive por necessidades éticas relacionadas a qualquer viabilidade de uma práxis transformadora), e, por definição, presencial e conectada à materialidade dos corpos. A CCI, em sua disseminação, deve incluir, além das estratégias discursivas, o desenvolvimento de destrezas através do exemplo, em ambientes culturalmente predispostos à criação de uma cultura da criticidade.

Para Vinícius de Moraes a vida era a “arte do encontro”³⁵, e esse seria um importante fundamento poético para o estabelecimento de uma tecnologia que merecesse ser chamada de social, sem que isso representasse um eufemismo para disfarçar imposições de cima para baixo, na verdade estratégias de dominação travestidas (através de recursos embusteiros) de conquistas sociais. É no encontro que as possibilidades de trocas livres podem existir, para desenvolver um caldo de cultura que leve à aquisição da CCI, através do desenvolvimento de uma *techne* para colaboração visando o discernimento e a emancipação.

Uma base para o desenvolvimento metodológico pode ser encontrada em uma proposição simples, porém abrangente, como o “dispositivo de combate à pós-verdade”, proposto em Schneider (2019), denominado CCI-7, em que as letras correspondem ao conceito de competência crítica em informação, e o numeral corresponde aos sete níveis em que a mesma poderia ser adquirida: “1) nível da atenção; 2) nível instrumental; 3) nível do gosto; 4) nível da relevância; 5) nível da credibilidade; 6) nível da ética; 7) nível da crítica” (ibid., p. 75).

O autor propõe, por exemplo, como recurso para incremento da atenção, a “suspensão da cotidianidade” (Ibid., p. 78) identificada com o pensamento de Agnes Heller, e tal operação é parte de um conhecimento com que a tradição teatral teve sempre que lidar. De maneira semelhante ao que propusemos ter ocorrido com a utilização dos recursos psicofísicos na publicidade e na política, o conhecimento adquirido no teatro sobre o aprimoramento da concentração foi evoluindo com a valorização dos procedimentos que funcionavam e o descarte daqueles que não funcionavam, para o objetivo da imersão (de atores, mas, principalmente, do público pagante), sem que o estabelecimento de uma *episteme* se tornasse um objetivo necessariamente valorizado.

O primeiro passo na formação da CCI-7 é a concentração, que consiste em deliberadamente ignorar, a cada momento, a maior parte da totalidade potencialmente informacional que nos cerca e atravessa, e em considerar tão

³⁵ Samba da Benção, letra de Vinicius de Moraes para música de Baden Powell

somente o que parece poder ser, nesse momento, informação relevante. (*Ibid.* p. 80)

Conquanto os níveis 2, 6 e 7 necessitem de desenvolvimento específico, orientados por suas áreas de especialização, universos e procedimentos específicos, e que o nível 3, do gosto, necessite de um status de implausibilidade compatível com as necessidades de liberdade do indivíduo que deve emancipar-se (ou seja, não se pode impor um gosto superior, apenas utilizar os outros níveis para atingir uma base potencialmente desficcionalizante para a liberdade real de escolha), é nos níveis 1, 4 e 5 que os conhecimentos do teatro podem atuar. Além da atuação no desenvolvimento da atenção, que, pelos motivos que mencionamos, pode representar uma aplicação simples e efetiva desses conhecimentos no caminho da conquista de CCI, o nível da relevância pode ser desenvolvido na abordagem a um só tempo intelectual, psicofísica e poética (ampliando as possibilidades narrativas, e, portanto, oferecendo um território mais amplo para a formação do gosto, e para o reconhecimento de uma gama de possibilidades decisórias mais amplas) de textos dramáticos, seja em sua criação coletiva ou na cena, que necessita de um recorte da realidade onde a ação mais importante é realçada, e a necessidade de concisão nos coloca frente à observação e conscientização sobre cada palavra e cada movimento dos corpos no espaço. Finalmente, o nível da credibilidade pode ter múltiplos desenvolvimentos na tecnologia social que propomos, desde o estabelecimento de laços interpessoais e comunitários de confiança (um trabalho agrarianista por excelência, ligado à nossa responsabilidade local) através da disciplina mutuamente concorde e do cumprimento reiterado de compromissos, à operação de dinâmicas teatrais, portanto localizadas na esfera da certeza da mentira, visando a experimentação e posterior debate para reconhecimento da amplitude dos fenômenos de suspensão da descrença, e das estratégias mesmerizantes que podem conduzir ao engajamento. Um prosseguimento desejável seria desenvolver-se objetivos, posteriores à obtenção de um cabedal comprovadamente eficiente de dinâmicas aplicáveis nos encontros presenciais, do aprofundamento crítico sobre a noção de valor, buscando o desenvolvimento histórico dos parâmetros coletivamente estabelecidos, e estratégias embustieras porventura impostas à coletividade nesse percurso.

Além disso, o trabalho com teatro poderia conduzir a práticas comunicativas não-violentas, porém que explorassem ao máximo o potencial para a busca da verdade contido nas contradições e conflitos. Essas práticas podem ser desenvolvidas no universo da dramaturgia, em que o *pathos* da impossibilidade de conciliação dos discursos é

transferido aos personagens, através do trabalho racional, seja individual ou coletivo, da autoria de diálogos, mas também através do exercício patético no universo sabidamente ficcional, em que podemos experimentar inclusive a aproximação afetiva a discursos com que não nos identificamos. Tal processo talvez possa ajudar a desenvolver a aceitação empática da alteridade, reduzindo o potencial destrutivo do desconhecimento do outro, e da expansão incontrolada daquele espaço onde surgem as possibilidades de agressão: o espaço do terror e da morte descrito pelo antropólogo estadunidense Michael Taussig (2010) no contexto do fetiche da mercadoria determinante de padrões de comportamento na cultura sul-americana, que pode ser ampliado em nossa percepção como esse espaço gerador da normatização do outro, esse procedimento essencialmente violento de aniquilação da diferença, que não podemos entender de outra forma que uma expansão do desconhecimento da alteridade em direção ao medo, e deste formando o território onde a agressão se engendra, e se torna uma decisão possível e que colabora na suspensão da descrença pelos mecanismos sacrificantes que já descrevemos.

O conhecimento humano certamente ultrapassa a fronteira da linguagem verbal, e o teatro também pode oferecer, como tecnologia social, uma gama de procedimentos para a compreensão de códigos socialmente compartilhados de comunicação não-verbal, que possivelmente tenham função na legitimação do discurso e na compleição do circuito comunicacional, em resumo, nas condições sutis da predisposição à comunicação, ao convencimento, e ao engajamento a ações coletivas. Esses procedimentos devem ser cultivados sob princípios de compartilhamento das vulnerabilidades humanas, sem a substituição desses impulsos solidários (de justiça, de ânsia por verdade, de parâmetros morais) por sucedâneos compensatórios psicofísicos industrializados, embusteiros, automáticos e virtuais. Como forma de resistência contra o industrialismo informacional de nossos tempos, no sentido combatido por Wendell Berry e pelo pensamento relacionado à ideia de Ecologia da Informação, devemos estabelecer a ritualização presencial do uso de tais tecnologias sociais, uma providência agrarianista e ecológica para o tratamento comunitário da informação, tendo a dúvida metódica como único e necessário dogma, o que envolve dialeticamente a dúvida metódica sobre a própria dúvida, a cada momento concreto de sua aplicação a este ou aquele objeto, conforme ensina Hegel (2014, p. 70) na Introdução da Fenomenologia do Espírito: levar o ceticismo ao próprio ceticismo.

O grupo formado pela prática do teatro, se mantido o princípio acolhedor e não-normatizante, torna-se uma instância privilegiada para o tratamento agrarianista, comunitário, afetuoso, crítico e responsável, da informação.

O deslocamento necessário, de um fim para um meio, também provocará uma mudança no próprio conceito de teatro, que deve, como tentamos fazer em nossa dissertação, ser deslocado da esfera de influência dominante que o enquadra necessariamente como atividade-fim, para, através do realce da *techne* como elemento primordial da cena, tendo o Realismo como paradigma desse conhecimento, passar o poder sobre esse assunto para o praticante, em detrimento do teórico ou do leitor ou espectador. As intenções de desmascaramento inerentes à ideia de competência crítica devem oferecer condições para o deslocamento mencionado, necessário para a utilização do teatro realista como tecnologia social. Importante ressaltar que, de maneira nenhuma, estamos nos referindo à exclusividade da estética realista, ou mesmo de uma obrigatoriedade do uso da *techne* realista. Muito menos de uma superioridade desta *techne*. É, apenas, aquela cuja competência é mais facilmente passível de reconhecimento, e a que possui uma pedagogia mais firmemente estabelecida, podendo auxiliar mais diretamente no (re)conhecimento da mentira. A comédia também poderia oferecer possibilidades semelhantes, mas que à primeira vista não oferecem idêntica oportunidade para o desmascaramento dos procedimentos embusteiros de engajamento (mas talvez ofereçam outras possibilidades positivas, que merecem ser examinadas). Também, o trabalho dos atores de comédia parece oferecer desafios superiores em termos de aprendizagem da técnica, em relação ao drama. Uma observação empírica superficial demonstra que os bons atores de comédia geralmente saem-se bem no drama, não sendo a recíproca necessariamente verdadeira.

A possibilidade que vislumbramos deve deslocar o praticante e a *techne* para o centro do fenômeno teatral, como elemento fundamental para sua concretização, mas também como princípio de valor determinante. Uma sensação do praticante, que pode ser descrita como plenitude, mas também como maravilhamento (ou “belezura”, como diria Paulo Freire), deveria ser o objetivo prático de todos os procedimentos, complementados por objetivos teóricos relacionados à conscientização e emancipação, ou em outras palavras, à aquisição de CCI. Para esse objetivo, os procedimentos psicofísicos devem ser experimentados pelos praticantes, de maneira presencial e comunitária, como um exercício de empatia e de interação intercultural, no universo de uma prática de tomada

de responsabilidade no âmbito local, visando a administração de afetos (em especial aqueles relacionados ao medo do que não se conhece) e regulação do sistema neural em nome da sofisticação e acurácia de nossos processos decisórios individuais e, principalmente, para a ampliação das possibilidades de que o engajamento em tarefas coletivas possa beneficiar aos envolvidos. Concomitante com a experimentação da imersão em vidas ficcionais através de procedimentos do Método das Ações Físicas, seria muito interessante desenvolver o conhecimento dos participantes de tais encontros, presenciais, realizados no universo do teatro e do engajamento artístico, sempre amoroso e imperativamente inteligente, sobre a Indústria Cultural e os métodos de convencimento a serviço da “extração do gosto” (SCHNEIDER, 2015, *passim*) e do engajamento irracional contra os interesses do indivíduo ou da coletividade, e a favor da acumulação monopolista, e também sobre como os procedimentos psicofísicos utilizados na prática teatral podem ser utilizados para obtenção de engajamento contra os interesses dos engajados.

O capitalismo monopolista, industrialista e irresponsável, pode ser combatido no território da fruição a partir do controle de uma produção fundamental para nossa própria constituição em relação ao mundo: aquela que poderia ser definida simplesmente como lazer, mas que pode ser também compreendida, no caminho que percorremos em nossa investigação, como experiências altamente ritualizadas de imersão em dinâmicas coletivas, psicofísicas, de afirmação de valores no plano das ideias (mesmo que poucos saibam quais ideias estão sendo afirmadas) e regulação neural no plano corporal. O teatro tem condição de oferecer um ambiente propício para determinados procedimentos presenciais, que definiríamos como agrarianistas em uma transposição do poeta Wendell Berry da gestão agrícola para aquela que fazemos gerenciando afetos e informações, a da confiança. O agrarianismo na informação pode ser relacionado com a ideia da Ecologia da Informação e com a noção de que o espaço informacional deve ser visto como um ecossistema, e também compreendido no quadro geral do sistema, mais amplo, da vida em nosso planeta. Só é informação o que afeta os elementos naturais do planeta, não há informação que paire acima das demandas da gestão da vida. A complexidade do sistema, que só pode ser por nós compreendida de maneira fragmentária, já que não temos a possibilidade de observação da totalidade em que estamos mergulhados, é mencionada por Wendell Berry (1977) ao abordar questões éticas, pertinentes para o debate corrente na CI sobre o assunto:

A única maneira real, prática, disseminadora de esperança, de remediar a fragmentação que é a doença do espírito moderno é uma pequena e humilde maneira – uma maneira que um governante ou agência ou organização não vai nunca pensar: você precisa começar na sua própria vida as soluções privadas que só então podem se tornar soluções públicas. (Ibid., p.23, tradução nossa). [...]

Pode ser que enquanto o direito de uma pessoa possa ser defendido ou mesmo ‘servido’ por uma organização, a responsabilidade pessoal não pode. Pode ser que quando alguém delega sua responsabilidade para uma organização, essa pessoa se torna, por meio dessa destinação, irresponsável. Pode ser que responsabilidade seja intransigentemente um assunto pessoal – que uma responsabilidade possa ser cumprida ou negligenciada, mas não se pode livrar dela. (idem, p. 24, tradução nossa).

Berry está se referindo aos consumidores, ressaltando a responsabilidade local, não-delegável, de cada pessoa. A responsabilidade ética dos consumidores, em ocupar-se pelo menos de alguma produção como atividade local de controle e regulação, defendida por ele, é o que nos inspira a propor a produção local, na esfera presencial e impossível de escalar quantitativamente, de entretenimento, e também de informação compartilhável na comunidade presencial dos encontros onde o teatro seja usado como ferramenta de competência crítica. A ideia de responsabilidade local também pode ser relacionada à imagem que utilizamos anteriormente, da complexidade de um sistema mais abrangente que a esfera local, sendo descrita como a descida de uma corredeira, como metáfora do processo decisório do encenador. A utilização de princípios éticos interculturais, na relação interpessoal e na esfera local, pode auxiliar, a um só tempo, mantermos a distância segura dos obstáculos mais ameaçadores, e, como insiste Wendell Berry, na transmissão de conteúdos éticos e competências (no nosso caso, de CCI) através do exemplo.

Claro, tal proposta, que envolve necessariamente encontros presenciais frequentes e duradouros, pode parecer disfuncional, por representar um freio na velocidade da vida que levamos. Se respeitamos o princípio da dúvida metódica, pressuposto da criticidade, somos exigidos a indagar se o estado das coisas pode ser melhor do que é. A resposta, que deve excluir a impossibilidade de mudança – uma narrativa que deve ser descartada por improdutiva em termos de obtenção de engajamento, em uma conjuntura determinante mesmo da sobrevivência de nossa espécie e, antes disso, de cada um de nós – é que sim, é possível uma vida melhor para a maior parte das pessoas, pelo menos. Se a mudança é desejável, devemos mobilizar-nos coletivamente em seu benefício.

Uma reflexão interessante, que ajudou a formar as conclusões desta dissertação, veio do conhecimento (McCARTHY, 2016) da relação de diversas espécies animais com os chamados hiperestímulos, ou superestímulos. Vários pesquisadores, entre eles Niko Tinbergen (1952) e Deirdre Barrett (2010) desenvolveram com suas equipes e

orientandos experimentos com centenas de espécies animais, desde insetos a grandes primatas, mas também com seres humanos. testando o princípio inicialmente elaborado por Tinbergen, da atração irresistível de animais por elementos artificiais que possam representar superestímulo cognitivo. Tal princípio está presente, por exemplo, no conhecido comportamento de insetos que morrem ao tocar em uma lâmpada quente, ou que são afogados no reflexo da luz na água, mas também em comportamentos irrazoáveis de diversas espécies de aves, por exemplo, que podem descartar seus próprios filhotes para criar em seus ninhos filhotes de outras espécies, maiores ou mais vistosos. Várias pesquisas, durante as últimas décadas, ocuparam-se em oferecer ovos artificiais a diversas espécies de aves, e testar os limites e os graus de interesse para tais trocas. Um exemplo extremo das possibilidades disruptivas dos superestímulos é o dos gansos, sempre dispostos a trocar seus próprios ovos por outros maiores e mais vistosos, podendo, por exemplo, empenhar-se na heroica tarefa de chocar uma bola de vôlei. Uma possibilidade inaceitável, em termos racionais, é a de que nossa espécie tenha ficado presa a tarefas hiperestimulantes, desde a Antiguidade: os grandes monumentos arquitetônicos, os deuses, mitos e heróis, e toda a estrutura dos rituais e eventos espetaculares seriam pontos focais coletivos por seu caráter hiperestimulante, semelhantes em termos de resultado prático aos gansos chocando bolas de vôlei. Nessa hipótese, do poder mesmerizante de estruturas vistosas ou de narrativas, hiperestimulantes e potencialmente convincentes para o engajamento, passamos a imaginar todo o trabalho inútil historicamente acumulado, à custa de tanto sofrimento – e que, provavelmente, foi motivado, sempre, pelo hiperestímulo irrazoável da acumulação de poder ou capital de indivíduos igualmente iludidos. Se esse trabalho todo fosse poupado, talvez tivéssemos tempo até para viver melhor. Tempo para ouvir e ser ouvido, essas condições tão eficientes para redução das ansiedades sociais mencionadas por Freud, que anteriormente citamos.

Uma poesia de Edson Marques, tantas vezes falsamente atribuída a Clarice Lispector (inclusive em propaganda da Fiat automóveis, para quem certamente Lispector valia mais do que o verdadeiro autor, menos reverenciado), pode ajudar a aceitar a lentidão inerente aos necessários processos de mudanças, que devem ser iniciados: presenciais e coletivos, para abordagem das informações relevantes ao grupo e aos seus integrantes; para o aprendizado da escuta do Outro, e compartilhamento de vulnerabilidades; para desenvolvimento das possibilidades de interculturalidade, com o estabelecimento de meios para a contribuição de pessoas, e de formas de pensar distintas

– para, enfim, que a regulação da sensação de bem-estar e tranquilidade possa obedecer a critérios da nossa escolha (e também a da sensação de incômodo que gera reações violentas, necessária como recurso para autoproteção), partindo de considerações éticas.

MUDE

Mas comece devagar,
porque a direção é mais importante
que a velocidade.

Edson Marques

REFERÊNCIAS

ADAMS, Henry. **The education of Henry Adams**. [texto digitalizado] Project Gutenberg, 1918. Disponível em <https://www.gutenberg.org/files/2044/2044-h/2044-h.htm>. Acesso em 07 abr. 2021.

ARISTÓFANES. **Rãs**. Trad. Maria de Fátima Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014. Disponível em: digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/31788/6/R%C3%A3s.pdf. Acesso em 01 fev. 2021.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BABLET, Denis. **Les révolutions scéniques du XXe siècle**. Paris: Société internationale d'art, 1975.

BACON, F. **The advancement of learning**. Nova Iorque: P.F. Collier and Son, 1901). Disponível em: <https://oll.libertyfund.org/titles/1433> . Acesso em 31 de março de 2020.

_____. **A grande restauração** (Textos introdutórios e A escada do entendimento) / Francis Bacon; organização, tradução e notas de Alessandro Rolim de Moura e Luiz A. A. Eva. Curitiba, PR: Segesta, 2015.

BADIOU, Alain. **Para uma nova teoria do sujeito**: conferências brasileiras. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. São Paulo: Hucitec/Unicamp, 1991.
_____. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBARO, Michael. The \$2.7 billion case against Fox News. **The Daily Podcast**. Publicado em 05/02/2021. Nova Iorque: The New York Times, 2021. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2021/02/05/podcasts/the-daily/smartmatic-fox-news.html> . Acesso em: 13 fev. 2021.

BARRETT, Deirdre. **Supernormal Stimuli**: How Primal Urges Overran Their Evolutionary Purpose. Nova Iorque: W.W. Norton, 2010.

BASTOS, P. N. Dialética do engajamento: uma contribuição crítica ao conceito. **MATRIZES**, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 193-220, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/157540>. Acesso em: 24 jan. 2021.

BATES, C. e ROWELL, A.. **Tobacco explained**: the truth about the tobacco industry... in its own words. Londres: Action on Smoking and health (ASH), 1998. Disponível em <https://www.who.int/tobacco/media/en/TobaccoExplained.pdf?ua=1> . Acesso em: 12 jan. 2020.

BELLS, M. **The first skyscrapers** [artigo na internet]. Disponível em: <https://www.thoughtco.com/how-skyscrapers-became-possible-1991649> . Acesso em: 05 jul. 2019

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2015.

BENTLEY, Eric. The Brecht Memoir. **Theater Magazine**. Volume 14, Issue 2. Durham, EUA: Duke University Press, 1983.

BERNAYS, Edward. Manipulating public opinion: the why and the how. **American Journal of Sociology**, Vol 33, Issue 6. Chicago: University of Chicago Press, 1928.
 _____ **The Engineering of Consent**. Norman: University of Oklahoma Press, 1955.

BERRY, Wendell. The agrarian stand. **Orion Magazine**, 2002. Disponível em: <https://orionmagazine.org/article/the-agrarian-standard/> . Acesso em: 22 jan. 2021,
 _____ **The Unsettling of America: Culture & Agriculture**. San Francisco: Sierra Club Books: 1977
 _____ **Solving for Pattern**. [capítulo] In: The Gift of Good Land: Further Essays Cultural & Agricultural (North Point Press, 1981).

BERTHOLD, Margot. **A história mundial do teatro**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BEZERRA, Arthur C.. **Teoria crítica da informação**: proposta teórico-metodológica de integração entre os conceitos de regime de informação e competência crítica em informação. In BEZERRA... [et al.] (ORG.). *Ikritika: estudos críticos em informação*. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

_____ Vigilância e cultura algorítmica no novo regime global de mediação da informação. **Perspect. ciênc. inf.**, Belo Horizonte, v. 22, n. 4, p. 68-81, Dec. 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-99362017000400068&lng=en&nrm=iso. Acesso em 22 set.2020.

BEZERRA, Arthur C.; CAPURRO, Rafael; SCHNEIDER, Marco. Regimes de verdade e poder: dos tempos modernos à era digital. Rio de Janeiro: **Liinc em Revista**, v. 13, n. 2, 2017.

BOOTH, Michael R.. **Nineteenth century theatre**. In: The Oxford Illustrated History of the Theatre. Org.: John Russel Brown. Oxford: Oxford University Press, 2001.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Trad. M. L. Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

_____ **A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer**. Trad. S. Miceli e outros. São Paulo: Edusp, 2008. 2ª ed.

_____ **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. Tradução de D. B. Catani. São Paulo: UNESP, 2004.

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB)**. Lei número 9394, de 20 de dezembro de 1996.

BRECHT, B., MUELLER, C. Notes on Stanislávski. **The Tulane Drama Review**, vol. 9, no. 2. Massachusetts: MIT Press, 1964. pp. 155–166. JSTOR, www.jstor.org/stable/1125107. Acesso em: 4 nov. 2020.

BROOK, P. **The shifting point**: Forty years of theatrical exploration 1946-1987. Londres: Methuen Drama, 1994a.

_____. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970

_____. **O Ponto de mudança**: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987/ Peter Brook. Trad. Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994b.

_____. **With Grotowski**: theatre is just a form. Ed.: G. Banu, G. Ziolkowski. Varsóvia: The Grotowski Institute, 2009.

CALVERT, Dorys Faria. teatro e neurociência: o despertar de um novo diálogo entre arte e ciência. **Brazilian Journal on Presence Studies**. v. 4, n. 2, p. 223-248, maio/ago. 2014. Porto Alegre: UFRGS, 2014. Disponível em seer.ufrgs.br/presenca.

CALVINO, Ítalo. **O barão nas árvores**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

CAPURRO, Rafael. **Epistemologia e ciência da informação** - Anais do V Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (2003). Versão digital em www.capurro.de/enancib_p.htm. Visitado em 28/08/2018

_____. **Towards an information ecology**. In: Information quality: definitions and dimensions. Ed.: Wormell. Londres: Taylor Graham, 1990. p. 122-139.

CAPURRO, R.; HJORLAND, B. **O conceito de informação**. Perspectivas em Ciência da Informação, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 148-207, jan./abr. 2007. Disponível em: <http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/view/54/47>. Acesso em: 11 jul. 2019.

CARNEIRO, Leonel Martins. **A atenção e a cena**. 2011. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. São Paulo: ECA/USP, 2011.

CASSIN, Barbara. **O efeito sofisticado**: sofística, filosofia, retórica, literatura. São Paulo: Ed. 34, 2005.

CAZUZA. **Maior abandonado**. [letra de música, em parceria com FREJAT, Roberto] Rio de Janeiro: Som Livre, 1984.

CHOMSKY, Noam; HERMAN, E.S. **Manufacturing consent**: the political economy of the mass media. Nova Iorque: Pantheon Books, 1988. Kindle e-book.

COHEN, Peter. **A arquitetura da destruição**. [documentário em vídeo] Estocolmo: Poj Filmproduktion AB, 1989.

COLERIDGE, S. T. **Biographia Literaria**. [fac símile - Londres: 1817]. Disponível em: http://viscomi.sites.oasis.unc.edu/viscomi/coursepack/coleridge/Biographia_Literaria.pdf. Acesso em: 19 fev. 2021.

CUDDY, Amy. **O poder da presença**. Rio de Janeiro: Sextante, 2016

DAMÁSIO, António R. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. Tradução D. Vicente e G. Segurado. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

DANTAS, Marcos. The Financial Logic of Internet Platforms: the Turnover Time of Money at the Limit of Zero. **TripleC** v. 17, n. 1, 2019. Disponível em: <https://www.triplec.at/index.php/tripleC/article/view/1088> . Acesso em: 04 jan. 2021.
 _____ Information as work and as value. **TripleC**, v. 15, n. 2, p. 816-847, 2017. Disponível em: <http://marcosdantas.com.br/conteudos/2019/05/18/information-as-work-and-as-value/>. Acesso em: 10 abr. 2021.

_____ **Trabalho material signico e mais-valia 2.0 nas condições do capital-informação**. In: Sierra Caballero, F. (Org.), *Capitalismo cognitivo y economía social del conocimiento*, Quito: Ediciones Ciespal, 2016. Disponível em <http://marcosdantas.com.br/conteudos/2016/03/01/trabalho-material-signico-e-mais-valia-2-0-nas-condicoes-do-capital-informacao/> . Acesso em 10 abr. 2021.

DÉBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEMORI, Leandro; MARTINS, Rafael Moro; NEVES, Rafael. ‘Um Transatlântico’: o namoro entre a Lava Jato e a Rede Globo. 09 de fevereiro de 2021. **The Intercept Brasil**. Disponível em: <https://theintercept.com/2021/02/09/namoro-lava-jato-rede-globo/> . Acesso em: 10 fev. 2021.

DIDEROT, Denis. **Paradoxo sobre o comediante**. In *A filosofia de Diderot: introdução, seleção e tradução de textos e notas por J. Guinsburg*. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1978.

DIDEROT, D. e D’ALEMBERT, J. R. **Encyclopédie**. Paris: Redon, sem data. Versão em CD-Rom. Site na internet: www.dictionnaires-france.com

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993
 _____ **Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo**. Tradução de Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
 _____ **A ideologia e suas vicissitudes no marxismo ocidental**. In: ZIZEK, Slavoj (Org.). *Um mapa da ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. P. 179-226.

ENCARNAÇÃO, F. L.; SCHNEIDER, M.; BEZERRA, A. C.. Pandemia e aspectos disfuncionais do regime de informação hegemônico. **Informatio** - Revista Del Instituto De Información De La Facultad De Información Y Comunicación, Vol. 26, no. 1, 2021. p.104-122. Disponível em: <https://doi.org/10.35643/Info.26.1.6> . Acesso em: 09 jun. 2021

ESTEVINHO, Maria Fernanda; FORTUNATO, J. Soares. Dopamina e receptores. **Revista Portuguesa de Psicossomática**, vol. 5, no. 1, junho. P. 21-31. Porto, Portugal: Sociedade Portuguesa de Psicossomática, 2003. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/287/28750103.pdf> . Acesso em: 12 fev. 2021.

FERREIRA, A.A.L.. O lugar da psicofísica de Gustav Fechner na história da psicologia. **Memorandum**, 5, 86-93. Ano 2003. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos05/ferreira01.htm>. Acesso em: 28 dez. 2020.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes/Portugália Editora, 1967.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis RJ: Vozes, 2005.

FREUD, Sigmund. **Psicologia das massas e análise do eu**. Trad. Paulo César de Souza. [epub]. São Paulo: LeBooks, 2020.

_____. **Além do princípio do prazer**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GALTON, Francis. **Inquiries into human faculty and its development**. Londres: Gavan Tredoux, 2018. Disponível em: <http://galton.org/> Acesso em: 17 nov 2020.

GONZÁLEZ DE GOMEZ, M. N. (1). Novos cenários políticos para a informação. **Ciência Da Informação**, 31(1), 2002. Disponível em: <http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/975> . Acesso em: 10 abr. 2020.

GREENWALD, Glenn; POUGY, Victor. ‘MAFIOSOS!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!’: exclusivo: procuradores da Lava Jato tramaram em segredo para impedir entrevista de Lula antes das eleições por medo de que ajudasse a ‘eleger o Haddad’. **The Intercept Brasil**. 09 de junho de 2019. Disponível em: <https://theintercept.com/2019/06/09/procuradores-tramaram-impedir-entrevista-lula/> Acesso em 11 fev. 2020.

HABERMAS, Jürgen. **Consciência moral e agir comunicativo**. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

HAIDT, J.. The emotional dog and its rational tail: A social intuitionist approach to moral judgment. **Psychological Review**, 2001. 108(4), 814–834. Disponível em: <https://doi.org/10.1037/0033-295X.108.4.814> . Acesso em 18 dez. 2019.

HARARI, Yuval Noah. **21 lições para o século 21**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 441 p. Tradução Paulo Geiger.

_____. **Homo deus: uma breve história do amanhã**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 443 p. Tradução Paulo Geiger.

_____. **Sapiens: uma breve história da humanidade**. 44. Ed. Porto Alegre RS: L&Pm, 2019. 459 p. Tradução de Janaína Marcoantonio.

HEGEL, G. W. F.. **Fenomenologia do espírito**. Trad. P. Meneses. 9ª ed. Petrópolis RJ: Vozes, 2014.

HERZOG, Werner. **O Enigma de Kaspar Hauser**. [filme] Direção e Roteiro de Werner Herzog. Berlim: ZDF, 1974.

HESMONDHALGH, David. **The cultural industries**. 3ª. Ed. Los Angeles; London: SAGE, 2007.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (Org.). **A Invenção das Tradições**. Trad. Celina C. Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977

HOLLAND, Peter; PATTERSON, Michael. **Eighteenth century theatre**. In: The Oxford Illustrated History of the Theatre. Org.: John Russel Brown. Oxford: Oxford University Press, 2001.

JAMESON, Fredric. Antinomies of the Realism-Modernism Debate. In **Modern Language Quarterly** 73:3. Washington: University of Washington Press, 2012. Disponível em: http://read.dukeupress.edu/modern-language-quarterly/article-pdf/73/3/475/442729/MLQ733_12Jameson_FPP.pdf . Acesso em: 02 nov. 2020.

JUECHEMS, Keno e SUMMERFIELD, Christopher. Where does value come from? **Trends in Cognitive Sciences**. Volume 23, Issue 10, Outubro de 2019, P. 836-850.

KAHNEMAN, Daniel. **Rápido e devagar**: duas formas de pensar. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

KOEPP, M., GUNN, R., LAWRENCE, A. et al. Evidence for striatal dopamine release during a video game. **Revista Nature** no. 393, p. 266–268. Londres: Nature Research, 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.1038/30498>. Acesso em: 09 fev. 2021.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise, 1969-1970**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

MAIA, Luciano P.. **O conceito de verdade na interpretação realista para o teatro, a partir de algumas conceituações referenciais do Sistema de Interpretação de Constantin Stanislavski**. Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas 2010. Disponível em <http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Luciano%20Pires%20Maia%20-%20O%20conceito%20de%20verdade%20na%20interpreta%E7%E3o%20realista%20para%20o%20teatro%20Constantin%20Stanislavski.pdf>. Acesso em 26 dez. 2020

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política – Livro II**. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. **Grundrisse – Manuscritos Econômicos de 1857- 1858: esboços para a crítica da Economia Política**”. São Paulo: Boitempo, 2011.

MATLACK, S. **Quantum poetics**: why physics can't get rid of metaphor. In The New Atlantis Journal of Technology and Society. Summer/Fall 2017. Disponível em: <https://www.thenewatlantis.com/publications/quantum-poetics> . Acesso em: 11 jul.2019.

McCARTHY, Kieran. The Hyperevolution of Hyperstimulus. **Joyous and Swift**: a skeptic's search for enlightenment. Data da postagem: 20 de junho de 2016. Disponível em: <http://joyousandswift.org/hyperstimulus/> . Acesso em: 07 fev. 2021.

MILLER, H. **Sexus**: a crucificação encarnada. Porto Alegre: L&PM, 1974.

MONTENEGRO, Fernanda. **Documentos**: carta. In RITO, Lúcia. Fernanda Montenegro em o exercício da paixão. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

MOSCHKOVICH, Diego F. G.. **O último Stanislávski em ação**: tradução e análise das experiências do Estúdio de Ópera e Arte Dramática (1935-1938). Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2019. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-25102019-184745/publico/2019_DiegoFernandesGarciaMoschkovich_VOrig.pdf . Acesso em: 21 dez. 2020

ORTEGA y GASSET, José. **A idéia do teatro**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Em torno a Galileo**: esquema de las crisis. In Obras completas, Tomo V (1933-1941) 6ª ed. Madrid: Revista de Occidente, 1964.

_____. Ideas sobre el teatro e la novela. Madrid: Alianza, 1982. Tradução de Maria Lucia Mexias-Simon. In Mosaico - **Revista Multidisciplinar de Humanidades**, Vassouras, v. 2, n. 2, p. 125-128, jul./dez., 2011

PRSA – Public Relations Society of America (2020). Silver Anvil Awards. Disponível em: <https://www.prsa.org/conferences-and-awards/awards/silver-anvil-awards>

PIAGET, Jean. **Psicogênese dos conhecimentos e seu significado epistemológico**: esquemas de ação e aprendizagem da linguagem. In: PIATELLI-PALMARINI, M., org. teorias da linguagem, teorias da aprendizagem: o debate entre Jean Piaget e Noam Chomsky. São Paulo: Cultrix, 1983.

RIEFENSTAHL, Leni. **O triunfo da vontade**. [filme]Berlim: NSDAP Reichspropagandaleitung Hauptabt, 1935.

ROE, D.L. From DOPA to Parkinson's disease: the early history of dopamine research. **Journal of the History of the Neurosciences**. Dec;6(3). P. 291-301. Londres: Taylor & Francis, 1997. Disponível em <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/11619865/> . Acesso em 17 fev. 2021.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**: 1880-1980. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1982.

_____. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

SALDANHA, Gustavo S., **Sem e cem teorias críticas em ciência da informação**: autorretrato da teoria social nos estudos informacionais, uma biografia benjaminiana aberta. In Ikritika: estudos críticos em informação. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

SANTORO, Fernando. **Poesia e verdade**: interpretação do problema do realismo a partir de Aristóteles. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

_____. Sobre a estética de Aristóteles. **Viso • Cadernos de estética aplicada**: Revista eletrônica de estética. V. 1, Nº 2, mai-ago/2007. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/> . Acesso em 21 mai. 2019.

SCHMITT, Natalie Crohn. **Stanislávski, Creativity, and the Unconscious**. New Theatre Quarterly 2 (8). Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

SCHNEIDER, M. **A dialética do gosto: informação, música e política**. Rio de Janeiro: Circuito, 2015

_____. **A Sociogênese do capital midiático através da música**. Documento eletrônico: Disponível em: <https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/153/147>. Acesso em: 15 ago. 2018.

_____. **Ética, política e epistemologia: interfaces da informação**. In: ALBAGLI, Sarita. **Fronteiras da Ciência da Informação**. Brasília, DF: Ibict, 2013. p.57-77. Disponível em: <http://repositorio.ibict.br/bitstream/123456789/448/1/Fronteiras%20da%20Ci%C3%aan%20da%20Informa%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2019.

_____. **Competência crítica em informação (em 7 níveis) com dispositivo de combate à pós-verdade**. In BEZERRA... [et al.] (ORG.). *Ikritika: estudos críticos em informação*. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

SCHNEIDER, Marco; PIMENTA, Ricardo M.. Walter Benjamin e a pós-verdade. **Carta Maior**. Publicado em 06/12/2019. Disponível em:

<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Sociedade-e-Cultura/Walter-Benjamin-e-a-pos-verdade/52/46008> . Acesso em: 14 abr. 2021.

SCHNEIDER, Marco; SALDANHA, Gustavo. S.; BEZERRA, Arthur C.. Por uma ética intercultural da ciência. In: Maria Nélida Gonzalez de Gomez; Regina de Barros Cianconi. (Org.). **Ética da Informação: perspectivas e desafios**. 1ed.Rio de Janeiro: Garamond, 2017, v. 1, p. 82-109

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SILVERMAN, Craig; LYTYNENKO, Jane; KUNG, William, Disinformation for hire: how a new breed of PR firms is selling lies online. **BuzzFeed News**, 6 Jan, 2020. Disponível em: <https://www.buzzfeednews.com/article/craigsilverman/disinformation-for-hire-black-pr-firms> Acesso em: 06 fev. 2021.

SMELIANSKY, Anatoly. The Last Decade: Stanislavsky and Stalinism. **Theater Journal**. Nº 22, 2ª edição. Carolina do Norte: Yale School of Drama, 1991.

_____. **Konstantin Stanislávski. after My Life in Art, Part 3: the return**. [documentário em vídeo] Oxfordshire, Inglaterra: The Routledge Performance Archive: Taylor and Francis, 2016a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pXKOskvAIRI> . Acesso em: 08 jan. 2021.

_____. **Konstantin Stanislávski. after My Life in Art, Part 4: the system**. [documentário em vídeo] Oxfordshire, Inglaterra: The Routledge Performance Archive: Taylor and Francis, 2016b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l6tEXK-6JNo>. Acesso em 09 nov. 2020.

SMYTHE, Dallas W. Communications: Blindspot of Western Marxism. **Canadian Journal of Political and Social Theory**, Vol 1, no. 3: p. 1-27. 1977

SOFIA, Gabriele; Towards a 20th Century history of relationships between theatre and neuroscience. **Brazilian Journal on Presence Studies**. v. 4, n. 2, p. 313-332, maio/ago. 2014. Porto Alegre: UFRGS, 2014. Disponível em seer.ufrgs.br/presença.

STANISLÁVSKI, Constantin. **An Actor's Work**: A Student's Diary. Trad. J. Benedetti. Londres: Routledge, 2008

_____. **Minha Vida na Arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989 (C

STRASBERG, Lee. **Um sonho de paixão**: o desenvolvimento do método. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1990.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TALEB, Nassim. **A lógica do cisne negro**: o impacto do altamente improvável. Trad. Marcelo Schild. Rio de Janeiro: Best Seller, 2015. [epub]

TAPLIN, Oliver. **Greek theatre**. In: The Oxford Illustrated History of the Theatre. Org.: John Russel Brown. Oxford: Oxford University Press, 2001.

TAUSSIG, Michael. **O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul**. São Paulo: Unesp, 2010.

TAYLOR, Charles. **Hegel**: sistema, método e estrutura. Trad. N. Schneider. São Paulo: É Realizações, 2014.

TINBERGEN, Niko. **The study of instinct**. Oxford: Oxford University Press, 1952.

TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo**. Trad. Maria de Santa Cruz. Coleção Signos. São Paulo: Edições 70, 1977.

TOPORKOV, Vassíli. **Stanislávski ensaia**: Memórias de Vassili Toporkov. Tradução de Diego Moschkovich. São Paulo: É Realizações, 2017.

TYE, Larry. **The father of spin**: Edward L. Bernays and the birth of Public Relations. Nova Iorque: Crown, 1998. Kindle e-book.

VEIGA, G. **Teatro e teoria na Grécia Antiga**. 2 ed. Brasília: Thesaurus, 2008.

WACHOWSKI, Lilly; WACHOWSKI, Lana. **Matrix**. [filme] Hollywood: Warner, 1999.

APÊNDICE A - Um prefácio para quem começa a ler pelo fim

Quando Francis Bacon, e depois Diderot e d'Alembert na Enciclopédia, todos seguindo a diretriz classificatória da organização do pensamento e do conhecimento herdada de Aristóteles, abordam “os verdadeiros fins do conhecimento” (BACON, 2015, p. 30) e partem do geral para o específico como ensinara o filósofo de Estagira, a primeira e mais fundamental divisão daquilo que pode ser conhecido ou aprendido é apresentada através da imagem dos três “ramos” principais da “árvore” do conhecimento: o primeiro, derivado da faculdade da mente que é a Memória, junto com a História, atividade humana que resulta dessa capacidade; o segundo, proveniente da capacidade denominada de Razão, cuja atividade por excelência seria a Filosofia; e no terceiro e último “galho”, a Imaginação junto com a Poesia, abrangendo nessa denominação todas as formas artísticas. Em sua abordagem, o ramo da Imaginação e da Poesia não parece ser visto como parte constituinte do processo de interpretação/representação do real: é ferramenta pouco confiável para se chegar às misturas e separações “naturais”, pois seria

[...] um tipo de conhecimento geralmente confinado à medida das palavras, mas por outro lado extremamente licencioso, e verdadeiramente pertencente à imaginação, que, sendo irrestrita em relação a quaisquer leis, pode fazer as combinações ou separações que deseje. (BACON, 1901, p.55, tradução nossa).

O pensamento que embasa a verdade da obra filosófica deve estar fundado no terreno firme dos dois ramos ordenados à frente, numa disposição hierarquizante, daquele da imaginação e da poesia. Incrivelmente, ou talvez até de maneira bastante previsível para quem considere que o lugar humano de fala é sempre aquele da disputa por poder, a operação mental bastante imaginativa e de efeito potencialmente ficcionalizante que gerou a metáfora botânica e teceu a narrativa em prosa que permite o compartilhamento dessa imagem não levaram a qualquer dúvida sobre, por exemplo, se essa divisão não poderia estar sofrendo, já em sua origem, os efeitos licenciosos da imaginação.

Com o objetivo da investigação sobre o processo e as possibilidades de conhecimento da verdade, inseparáveis de qualquer análise dos processos e possibilidades de disseminação da mentira, e aventando a possibilidade de que a imaginação e a poesia possam estar mais imbricadas em qualquer processo cognitivo (e, consequentemente, classificatório) do que supuseram os filósofos mencionados, devemos abdicar de adotar imediatamente a divisão amplamente aceita, e confiar nos resultados da auto-investigação para buscar classificações do conhecimento surgidas dos processos interiores, seguindo o

percurso do pensamento no único lugar em que acontece o ‘entendimento’. O *lócus* de todo conhecimento é o pensamento, e é “[...] a questão do próprio pensar que introduz e dispõe [...] a tarefa do pensamento.” (SANTORO, 1994, p. 26).

Em todo pensamento e discurso, em toda obra da linguagem, aquilo que é o poder, a força instauradora e o princípio de toda vigência de sentido, aquilo que é a própria potência do pensamento retrai-se e se ausenta para o porvir, retrai-se e se ausenta para fazer valer a dinâmica instauradora do acontecer abrupto que dá o pensar. Vigé o pensar não no pensamento exposto, mas na força que retraindo-se em todo pensado, abre o silêncio para uma nova realização de realidade, para a retomada da sua própria tarefa. Pensar não é nenhuma coisa que por fim se alcance e se detenha em configurações e modos determinados. Pensar é a vontade e o exercício de conquistar, intensificar e realizar a força e a disposição já vigentes em nossos próprios limites de ser e existir. (ibid., p. 27)

Essa abordagem filosófica do processo do entendimento no *lócus* do pensamento, em que disposições externas são consideradas apenas como acessório da transformação relevante, pode ser relacionada com outro processo, contido na definição de informação do russo Karpatschov, citada por Capurro e Hjørland (2007):

Informação. A qualidade de um certo sinal em relação a um certo mecanismo de liberação. O sinal sendo um fenômeno de baixa energia que preenche algumas especificações para a liberação. O sinal é, portanto, uma causa indireta e o processo do mecanismo de liberação, a causa direta da reação de alta energia resultante. (KARPATSCHOV³⁶, apud CAPURRO; HJORLAND 2007, p.175)

Considerando o pensamento como origem, objeto e objetivo dos processos informacionais que investigaremos, talvez possamos prover um ponto de partida que não seja já uma classificação obtida anteriormente ao ato da escritura, mas um breve relato de caso, uma investigação que parte do corpo pensante, de como uma ideia ainda não estruturada passa pelo processo em que poderá se transformar em conhecimento coletivamente compartilhável, descrevendo um percurso propriamente informacional. Mas seria possível perceber claramente distinções para os impulsos iniciais de uma criação? Qual a origem do conhecimento novo, criado? Conhecimentos associados ao mundo das artes talvez possam, pela especialização na criatividade e ênfase no ineditismo, fornecer alguns caminhos para a construção de tal entendimento.

Para o diretor de teatro inglês Peter Brook (1994a; 1994b), sua criação se iniciaria no que ele chama de “[...] um palpite sem forma, profundo, que é como um cheiro, uma cor, uma sombra” (Ibid., p. 3, tradução nossa). Para um artista, comprometido com

³⁶ KARPATSCHOV, B. Human activity: contributions to the anthropological sciences from a perspective of active theory. Copenhagen: Dansk Psykologisk, 2000.

valores relativos à autenticidade na relação com suas sensações e impressões subjetivas, em integração com o processamento interior da realidade exterior, essa provavelmente é uma origem bem plausível para uma ideia. Algo que surge, sem forma ou motivo. Aristóteles, Bacon, D'Alembert ou Diderot não conheceram Freud nem os psicólogos experimentais dos dias de hoje, estamos numa vantagem brutal sobre eles nesse particular, cujo universo de possibilidades teóricas aceitava mais facilmente entes não-físicos que inclinações e processos não-conscientes de criação do conhecimento.

No caso estudado, uma ideia, inicialmente sem forma clara, apareceria insistentemente na cabeça de um artista do teatro, que estivesse, por exemplo, experimentando seu corpo numa nova atividade em que não está habituado, como, por exemplo, num curso de Mestrado em Ciência da Informação.

Ao sentar-se por várias horas em uma cadeira em uma sala de aula, ou mesmo lendo os livros ou textos no computador, ou escrevendo, muitas vezes se lhe teria vindo à mente a imagem de um ascensorista.

A princípio uma distração incômoda, despropositada, mas com o tempo nosso artista poderia ter-se deixado viajar algumas vezes com esse pensamento em momentos em que sua atenção deveria estar focada em coisas sérias. Sempre teria gostado dessa profissão, por algum motivo realmente incompreensível, mesmo para ele mesmo. Lembrava-se de ter algumas vezes invejado os ascensoristas dos edifícios, especialmente algum que tivesse sob seu comando aqueles elevadores antigos, de alavanca. Impressões disformes, ininteligíveis a princípio. De onde teria vindo essa construção?

O que se faz com uma imagem de um ascensorista, distraindo o caminho dos pensamentos? Onde deveria haver, por um consenso das convenções sociais de classificação valorativa das atividades humanas, um pensamento organizado, útil, relevante, auxiliando no caminho da busca da verdade, lá estava o ascensorista. A frequência daquela imagem incomodaria um estudante de mestrado em suas atividades de leitura e escritura, e também nas aulas, e ele tentaria muitas vezes se livrar daquela imaginação insolente. Provavelmente não o incomodaria no caminho de casa, ou em atividades que não requeressem a concentração em algo exterior a si-mesmo. Em algumas dessas ocasiões, refletiria brevemente sobre aquela que teria se tornado uma verdadeira 'assombração', um estorvo: um pensamento recorrente, despropositado. Num processo diferente daquele que gerara a imagem fantasmática, passaria a interrogar-se sobre causas e efeitos. Mesmo para se livrar daquela perseguição dispersiva, teria que raciocinar sobre

as causas daquela figura específica surgir tão frequentemente em seus pensamentos. Não um jardineiro, um marinho, um policial, ou qualquer outra profissão maluca, ou pelo menos uma variação delas. Sempre, o ascensorista estava lá.

Um pensamento plausível que esse artista-estudante poderia ter, para resolver essa situação incômoda, seria tentar identificar as origens do problema. Afinal, ele não teria tido essa obsessão antes, apenas alguns pensamentos estranhamente simpáticos quanto à figura profissional de ascensoristas. Quando teria começado? – essa poderia ser uma pergunta útil.

Digamos que toda a situação obsessiva em relação ao ascensorista, e aqui nos referimos à simples ideia repetitiva de um ascensorista sem rosto ou roupa definidos – apenas uma ideia sem forma – tenha se iniciado nos primeiros estudos visando o Mestrado, e se intensificado posteriormente em sala de aula. Ora, talvez possa haver aqui uma relação. Um artista de teatro provavelmente tem em suas atividades cotidianas um uso diferenciado de seu corpo em relação às atividades corporais de um estudante, pois ator é o que age, e as características da educação institucionalizada não permitem a ação, e sim a passividade física, relacionada talvez a uma busca de uma interiorização racional, introspectiva e dissociada do movimento corporal.

O filósofo espanhol Ortega y Gasset (1991) percebe essa contradição no teatro, entre corpos hiperativos, dos atores, e hiperpassivos, dos espectadores. Uma clara relação pode ser feita entre a passividade/pacificação do corpo na plateia do teatro e na sala de aula. O carioca Guilherme Veiga, em seu notável “Teatro e Teoria na Grécia Antiga” (1999, p. 27), ressalta a origem da palavra teoria no teatro, quando ‘teórico’ era o espectador da tragédia, um paralelismo também explorado por Fernando Santoro (1994, p. 18). Sendo assim, a excepcionalidade causadora do ascensorista, que parecia desconectada da realidade e surgida de uma dimensão independente da existência objetiva das coisas, poderia na verdade estar associada a fatos bem reais e relacionados ao corpo, e à sua utilização no compartilhamento do espaço, e talvez a fatores simbólicos relacionados. A figura de um ascensorista em seu trabalho traz a ideia de uma restrição corporal extrema, uma hiperpassividade corporal análoga à do teorista ou do espectador do teatro. Analisemos quem são os ascensoristas. Uma imagem simbolicamente relevante para expressar uma transição da utilização do corpo, de homem de teatro hiperativo a teorista corporalmente hiperpassivo, talvez?

A profissão de ascensorista se desenvolveu junto com o progresso vertical da engenharia nos Estados Unidos, pela necessidade de transporte de grande quantidade de pessoas e cargas nos arranha-céus da cidade de Chicago, no final do século XIX (BELLS, 2018). Os primeiros elevadores mecânicos eram operados por um sistema de comando que consistia numa meia-manivela que punha o elevador em movimento e aumentava a velocidade na medida em que o operador movia a manivela em direção a si. A operação de um equipamento com tais características exigia destreza e oferecia riscos potenciais, então a solução mais adequada foi a incorporação de um profissional ao elevador, mesmo com as desvantagens representadas por sua presença, e o consequente lugar a menos no elevador.

Não é difícil imaginar que um ascensorista por demais corpulento não teria grande sucesso profissional, por uma inadequação física ao serviço. Um profissional verdadeiramente eficiente para o serviço não poderia ocupar muito espaço no elevador. O ascensorista, portanto, é alguém que adequa seu corpo à sua função, não apenas nos padrões de movimentação, mas em um processo de restrição antinatural do corpo à exiguidade do espaço.

Além das características da disciplina restritiva do corpo no espaço, que poderia oferecer um paralelismo entre a nova configuração corporal de um artista do teatro ao enfrentar as exigências físicas de sua nova função de estudante e dessa maneira motivar a insistente imagem incomodativa, existiria alguma outra analogia possível entre um ascensorista e um estudante ou um pesquisador? Ou qualquer profissão intelectual? Afinal, há uma ampla gama de profissões intelectuais em que os profissionais desenvolvem uma disciplina espacialmente restritiva para seus corpos. Seria essa a única conexão, corporal e espacial?

Em *O Capital*, Marx discorre sobre o adestramento do trabalhador, para se adaptar às máquinas, que, por sua vez, seriam adaptações técnicas aperfeiçoadas (mais produtivas e poupadoras de salário) dos movimentos mais sofisticados dos artesãos, que além do mais aliavam ao seu fazer o conhecimento do que estavam fazendo. As máquinas seriam uma apropriação do saber do artesão pelo capital e uma reconfiguração da ação física do trabalhador num sentido repetitivo, mecanizado, para o qual o trabalhador, em sua nova função de operador ou complementador da atividade da máquina, deverá por sua vez adaptar seu corpo. Parece um *moto perpetuo* com efeitos determinantes para a produção de sentido, em que o trabalhador e a máquina se misturam, em benefício da legitimidade

simbólica e da valorização do capital em relação ao trabalho, nas identidades de criador e criatura, com enorme potencial ficcionalizante dessas relações.

O ascensorista é importante para que o elevador faça os movimentos corretos, descrevendo as trajetórias mais relevantes do ponto de vista do transporte maximamente aperfeiçoado de pessoas pelo prédio. Seu conhecimento específico trata de quando abrir ou fechar as portas, colocar o elevador em movimento ou manter parado, e qual trajetória escolher entre duas únicas opções possíveis (para cima ou para baixo). É, em última análise, um gestor de importante recurso, a energia, que coloca as portas e o elevador em movimento. Para tomar decisões, deve se basear na necessidade-fim de seu trabalho, de movimentar as pessoas sem que ninguém tenha que se deter por muito tempo em sua trajetória. Paradoxalmente, mantém seu corpo restrito em um pequeno espaço dentro do elevador, e mantém o elevador (com seu corpo junto) numa trajetória extremamente repetitiva, para que outros possam se movimentar sem as mesmas restrições, seguindo suas trajetórias após o uso do elevador.

A administração do movimento do elevador se dá através de ferramentas de controle, que talvez possam, com um exercício de imaginação, ser equiparadas aos mecanismos de utilização da linguagem em que se limita ao máximo as possibilidades semiológicas em nome da eficiência da energia comunicacional, com propósitos específicos. Assim talvez seja possível estabelecer uma correspondência simbólica entre o painel do ascensorista e o uso da linguagem na teoria, com vocabulários técnicos, e chegando ao cartesianismo informacional absoluto dos vocabulários controlados. O painel do elevador é um mecanismo de controle que concentra e simplifica a interação dos usuários com as complexas operações físicas e químicas da conversão da energia elétrica em cinética, e outras operações mais ou menos complexas, relacionadas à adequação do veículo e da trajetória às suas especificações de finalidade, incluindo critérios de segurança que foram considerados na invenção dos elevadores, mas de que absolutamente pessoas não-especializadas não nos fazemos conscientes ao lidar com eles. Nas mãos do ascensorista estão uma alavanca, em que o movimento é escalonado por velocidade entre zero e dez, e/ou botões correspondentes aos andares ou às operações requeridas (parar, abrir porta, soar alarme etc.). Não haveria grande problema na operação do elevador se o ascensorista não soubesse falar a língua dos passageiros, por exemplo. Bastaria ele conhecer um vocabulário limitado de palavras, correspondente à limitação de opções de que dispõe através de seus controles. Como os teóricos em seu processo de

processo de definição e classificação, os ascensoristas lidam com simplificações de coisas complexas (com propósito definido e louvável, da eficiência informacional), um léxico próprio e um conhecimento específico que não precisam ser constantemente recordados para execução do ofício, e que são incorporados aos seus atos cotidianos. Também são ambos simplificadores, em nome do uso social de seu conhecimento, com todas as diferenciações cabíveis: enquanto o trabalho do ascensorista se caracteriza como trabalho repetitivo, o trabalho do teorista deveria ser criativo, demandante da suspensão do fluxo das percepções para identificar regularidades, causalidades, relações etc. – mesmo que as estruturas institucionais legitimamente responsáveis pela gestão do trabalho teórico passem sempre a determinar mecanismos de controle (sejam conscientes ou inconscientes, simbólicos ou materialmente objetivados) que limitam a disponibilidade de tempo dos trabalhadores da teoria com trabalhos repetitivos. Os dois processos podem ser entendidos como uma perda voluntária de liberdade (de movimento, ou de definições de coisas complexas) em nome do bem comum (todos chegarem ao seu destino de maneira rápida e coordenada, ou a utilização das definições e classificações para entendimento das coisas).

Outras relações poderiam ser traçadas aqui entre a vida do artista de teatro adequando-se à nova atividade de teorista e o nosso ascensorista. Um artista de teatro poderia talvez perceber muitas semelhanças entre o cotidiano de um ascensorista e de um pesquisador.

Nesse ponto do texto alguns intelectuais poderão sentir-se revoltados com a comparação com uma profissão subalterna e socialmente menosprezada, mas seguramente qualquer impressão desfavorável contida nessa comparação terá sido mera reprodução de disposições classistas, mais ou menos consciente, e com configurações simbólicas relacionadas com hierarquias imaginárias, que não deveriam existir como elemento valorativo de seres humanos. A profissão de ascensorista, além disso, é extremamente útil e necessária. Pelo menos nos elevadores mais antigos.

Um ascensorista, como um teorista, é um classificador da informação. Ele parte de um *input* no sistema, acionado pelo passageiro que chama ou entra no elevador, uma informação inicial que põe o sistema em movimento. A partir daí, deve decidir se aceita ou não a requisição do usuário (que pode acontecer em diversas situações, de falta de condições de segurança, ou da necessidade de outra trajetória prioritária, ou da inadequação do usuário às condições requeridas para o uso do serviço etc.), se faz a

trajetória solicitada ou se a adapta às necessidades de outros passageiros (sob critérios de relevância, de eliminação da redundância, da relação entre custo e benefício da ativação dos mecanismos – em última análise, classificando os *inputs* de acordo com o valor do *output* final, em termos de movimentação do passageiro). As informações coletadas são classificadas de acordo com as finalidades de seu trabalho, em uma hierarquia que deve ordenar a gestão dos recursos, baseada numa atribuição de valor que tem como fundamentação e objetivo final o auxílio aos usuários para que alcancem seus próprios objetivos. No caso, esse objetivo é a sua mobilidade em direção àquilo que os move: seja salvar o planeta ou cometer um genocídio.

Um artista do teatro seria levado a uma reflexão dos motivos da escolha de ambos os caminhos profissionais, o do teorista e o do ascensorista, imaginando as razões que levariam a escolher uma atividade determinante de tal restrição dos movimentos, sejam eles intelectuais ou físicos. No teatro existe liberdade para imaginar, e comunicar o que quer que se imagine, e de expandir o corpo no espaço, mesmo em uma expansão anticonvencional dessa utilização espacial, e de explorar amplitudes materiais e simbólicas inexploradas, por inusitadas que sejam. A conclusão plausível, dada a discrepância entre liberdade e restrição forçosa do movimento, é que as profissões não são escolhidas por causa dessas características inerentes à participação da pessoa, em sua encarnação inequívoca através da presença do corpo e da utilização de corpo e subjetividade, mas sim por fatores externos à psicofísica do exercício da profissão. Em última análise, são ambos processos adaptativos do corpo destinados à gestão de recursos.

Chegando ao fim da investigação que pretendeu partir de um relato, e também do corpo e da sua inevitável vinculação à potência bruta, e verdadeiramente incompreensível, representada pelo poder da criação artística ou intelectual, sobre (1) o percurso de uma ideia desde seu estado amorfo, na etapa de sua proto-existência como coisa no mundo, ao (2) processamento desta ideia utilizando recursos de memória e raciocínio (de maneira indivisível, apoiada em representações socialmente construídas e corporalmente processadas em impulsos de atração e repulsa), e (3) sua comunicação através de recursos das linguagens especulativa e ficcional, e finalmente (4) sua existência como coisa no mundo, percebe-se a utilização conjugada das três faculdades, relacionadas com os três “ramos” da “Árvore do Conhecimento”.

Como trabalhador da linguagem ficcional, nosso personagem-artista teria percebido que a linguagem utilizada para a especulação, para a teoria e para a ficção são

as mesmas, e os processos mentais de sua elaboração e recepção também parecem ser os mesmos. Após a criação de uma representação que seja imposta à vida e compartilhada, ela se afirma à realidade, possivelmente mesmo que oriunda da mera imaginação ou de parâmetros metafísicos desconhecidos e duvidosos, como, por exemplo, a imagem original, bíblica, da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal de que Adão e Eva comeram os frutos que os expulsaram do paraíso (sobre isso ver SCHNEIDER, 2015), parente, talvez?, daquela de Bacon, Diderot e D'Alembert.

Possivelmente, uma tentação acometeria nosso artista, talvez relacionada a uma vontade de rebeldia quanto a qualquer constrangimento imposto externamente, ou contra os padrões consagrados regulados por valores medíocres – nesse estado qualitativo estacionário possibilitado pelas negociações e comércios materiais e simbólicos dos homens, entre a burrice e a inteligência máximas dos atores sociais de qualquer campo ou momento histórico diante do devir – seria, além de propor caminhos inusitados para pensar sobre o que existe, a proposta de pensar sobre o que poderia vir a existir em condições melhores possíveis. E a investigação sobre o porquê de não ser ainda desse jeito melhorado.

Um ascensorista com espírito de artista, desses que contribuem com o curso das coisas com uma visão única e inusitada, provavelmente seria um inconformado. Ambicionaria um elevador utópico, que não tivesse apenas pouquíssimas opções de movimento, e onde ele não precisasse se tornar imperceptível, como se não estivesse ali um ser humano completo, que possa ser representado como sujeito e não apenas por sua categorização e atividade profissional. No mínimo, ele sonharia com um elevador com um assento espaçoso e confortável, com uma janela aberta para uma paisagem sempre variada, e possibilidades ilimitadas de trajetórias; um painel de controle com linguagem natural, que pudesse fazer por ele e por todos os usuários as operações de classificação e avaliação. Sem condicionamentos do corpo, que poderia se movimentar, sonhar e, incluindo a totalidade das aspirações plausíveis de um indivíduo saudável, relacionar-se num nível mais profundo e gratificante com os outros indivíduos que cruzassem sua trajetória. Mas sem, de maneira alguma, subverter a tarefa original do elevador, de possibilitar a mobilidade de pessoas. Seria uma transformação, de um elevador em um 'levador' e do ascensorista em um companheiro de viagem dedicado a acompanhar cada pessoa, e partilhar essa humanidade tão falha e vulnerável durante os momentos de compartilhamento da vida no convívio diário. Um semelhante ator social, com tal grau de

liberdade, poderia, talvez, sonhar acordado, libertando a linguagem dos entraves que a impedem de trazer a poesia para a vida, libertando a arte da oposição identificada por Henry Miller:

Homem nenhum colocaria uma palavra no papel se tivesse a coragem de viver aquilo em que acreditava. Sua inspiração é desviada na fonte. Se é um mundo de verdade, beleza e mágica que deseja criar, por que põe milhões palavras entre si e a realidade daquele mundo? Por que retarda a ação - a não ser que, como outros homens, o que realmente deseja seja o poder, a fama, o sucesso. (MILLER, 1974).

Ora, a poesia permite uma ampliação do espectro comunicacional, introduzindo múltiplos elementos para construção de significados. As ditas ciências ‘duras’, no atual panorama da inexistência de conceitos que deem conta da dinâmica do real observável em escala quântica, já assumiram a necessidade de metáforas para a comunicação dos fenômenos (MATLACK, 2017, *passim*). Imagens obtidas através de narrativas eficientes oferecem modelos mentais para o pensamento, que atuam como pano de fundo para a busca de um referencial em comum, obrigatório para o estabelecimento das condições linguísticas para a comunicação eficiente, ou para a legitimação social de qualquer saber.

Aqui deve ser feita uma pausa no desenvolvimento da narrativa, para considerações metodológicas e formais. Os rumos e objetivos desta investigação não estão situados na esfera do livre desenvolvimento da imaginação, mas da busca teórica, em torno de um tema instigante: como é possível acreditar-se em tanta mentira?

O texto deve ser marcado com as datas em que foi concebido, elaborado e finalizado, já que o enquadramento histórico tem sido determinante para os rumos da pesquisa. O plano de trabalho foi esboçado após a eleição do Presidente Jair Bolsonaro, no final de 2018, buscando uma aproximação entre teatro e Ciência da Informação (CI) que pudesse iluminar determinados dilemas específicos do ensino de teatro. Durante o ano de 2019, uma mudança de rumos aconteceu com o mergulho necessário em alguns temas centrais da CI, pois uma determinada relação entre as duas áreas se impunha à curiosidade do pesquisador: a mentira era essa relação. A escritura para a qualificação tomou forma durante os primeiros meses do isolamento social provocado pela pandemia de Covid-19, em 2020. Seu desenvolvimento aconteceu em um ano inteiro de isolamento radical e solitário, embora agradável na maior parte do tempo, ao lado de duas cadelas, duas galinhas e um galo.

O desenvolvimento da forma textual que as presentes linhas trariam em seu tratamento definitivo sempre foi uma questão *quente* na etapa de pesquisas. A consciência progressiva dos códigos da escrita acadêmica, e sua fatura de marcadores discursivos de

adesão a nichos conceituais (que também se referem a grupos políticos) e recursos potencialmente ficcionalizantes, trouxe sempre a inquietação: como romper com tradições arraigadas sem deslegitimar-se? Até que ponto tais mecanismos, em última análise destinados à gestão eficiente de recursos informacionais, seriam justificáveis, e até que ponto seriam ferramentas de poder injustificáveis diante das necessidades desta investigação? A opção mais conveniente deve reconhecer os códigos de engajamento, valorizar as ações de pertencimento ou legitimação, e ao mesmo tempo submeter cada conclusão ao escrutínio da dúvida metódica, descartando os elementos ficcionais se possível.

A opção de incluir a história do ascensorista se justifica como um trecho transicional, alusivo a determinadas decisões sobre a escritura desta dissertação.

A investigação sobre o embuste deve levar em conta os recursos potencialmente embusteiros, e recusá-los; mesmo com toda a compreensão da função, ou mesmo da necessidade, de estratégias de legitimação e pertencimento para o circuito da informação, até sua utilização/transformação. Isso determina o aprofundamento sobre a cognição humana, e sobre a transmissão social dos conhecimentos, tentando um aprofundamento nos limites corporais de nosso processamento de informações, em busca de condicionamentos que nos obscureçam a razão e tornem-nos propensos a sermos enganados.

Quem escreve (e quem lê) é um corpo. O corpo, em uma investigação sobre a mentira, deveria ser um balizador, talvez como instância mínima potencialmente inficcionalizável, e, portanto, uma aposta segura em termos de valor-verdade. Não que nossa visão do corpo não possa ser contaminada pelos conteúdos simbólicos associados. Talvez, tentar definir corpo como aquilo que materialmente está sob a pele de cada indivíduo, como uma delimitação potencialmente anulante de atribuições ficcionalizantes, possa ser uma boa opção. Para justificar essa escolha que pode parecer radical, deve-se fazer a transição, mais sutil, a outro tipo de escrita, em que o “eu” que escreve, e as circunstâncias da escrita, se revelem completa e profundamente.

O tema escolhido parecia simples, associado ao surgimento e disseminação dos termos *fake news* e *pós-verdade* na cena política. Desde o início do processo, não foi assim. O ascensorista do relato foi um acontecimento real. Como se o corpo cobrasse um preço em imaginação para a sua perda de liberdade e movimento, como se uma rebeldia se instaurasse, o ascensorista passou a dominar boa parte dos pensamentos deste autor no

início do processo de estudos. Só foi possível apaziguá-lo com a escrita, um texto introdutório e um monólogo sobre o ascensorista. O texto introdutório, modificado, foi adaptado para este apêndice. O monólogo virá no Apêndice B, e foi escrito para o ator Luiz Carlos Persy, que em certo momento, enquanto eu escrevia, me revelou que o nome de batismo de seu avô materno era Ascendino Simplício.

De onde surgiu o personagem desde então batizado com nome e sobrenome como Ascendino Simplício? Claro, ele só passou a existir através do trabalho das mãos e do pensamento deste autor, portanto seu criador. Entretanto, o Ascensorista antecede qualquer elaboração consciente. As tantas coincidências que oferecem um sentido para a narrativa devem ser postas em dúvida na presente investigação, pela suspeita de que a criação de sentido e atribuição de agência a entes diversos seja uma função da mente, que pode nos induzir a erros. Coisas que parecem claras devem ser problematizadas, questionadas, para a seriedade da investigação no tema escolhido.

Afinal, existe a possibilidade real da construção de um conhecimento sobre o real? Ou nossa cognição estaria comprometida irremediavelmente, confinada numa moldura de trocas simbólicas irracionais e inconscientes?

A conclusão em que se fundamentou o trabalho subsequente a tais indagações é de que a crença na verdade é obrigatória para aqueles que acreditam na mentira. Embora a comprovação definitiva da verdade esteja submetida aos limites de nossa observação consciente, e da nossa possibilidade de processamento da informação obtida, a mentira é facilmente comprovável: se eu digo que sou um “sapo das árvores”, estarei mentindo deliberadamente. A comprovação empírica da existência da mentira tem a consequência lógica da existência da verdade, mesmo que não a conheçamos. Para mentir deliberadamente, há que conhecer-se ao menos uma versão aproximada da verdade, para poder afastar-se dela e mentir. Não sou um sapo da árvore. Mas o que serei eu? A abordagem ontológica do tema não teria um desenvolvimento adequado por parte deste que escreve, não um filósofo, mas um ator em uma investigação na área da Ciência da Informação. Estabeleçam-se os limites da abordagem, pois. O objetivo não deve ser a definição perfeita do real ou da Verdade, mas a investigação sobre aquelas definições ou narrativas sabidamente imperfeitas. Uma busca da mentira, ao invés de uma busca da verdade. É, portanto, uma “via negativa” que define os rumos do trabalho: a investigação deve tocar superficialmente na evolução do pensamento filosófico sobre a verdade, em seus aspectos ontológico, epistemológico e axiológico, mas tendo como fio condutor a

mentira, mais fácil de identificar, e que tem possibilidades reais de comprovação empírica.

Essa “via negativa” está presente em uma cena do filme “O Enigma de Kaspar Hauser”, dirigido por Werner Herzog (1974). O protagonista Kaspar, que havia crescido em situação de isolamento absoluto, sem contato com outros seres humanos e sem ser apresentado à comunicação verbal até os 16 anos de idade, estava sendo ensinado intensivamente, já há algum tempo, por um professor de lógica, quando este lhe propõe um enigma: imagine uma pessoa que chegasse a uma encruzilhada entre dois caminhos, que levariam a duas cidades – uma onde todos os moradores só falassem a verdade, e uma em que todos os moradores seriam mentirosos. Qual pergunta teria que ser feita para chegar à cidade da Verdade, sem saber se o interlocutor falaria a verdade ou mentira? Apenas uma única pergunta poderia ser feita. A resposta do descondicionado Kaspar é fascinante, porém desdenhada pelo professor: ele diz que perguntaria se o interlocutor é um sapo das árvores, e se ele dissesse que sim ele saberia que ele viria da Cidade da Mentira. Não é essa a lógica aceitável do sistema mental do professor. A resposta que ele apresenta é igualmente fascinante, e muito engenhosa, e quase temos preguiça de tentar entender o que ela diz: “se o senhor viesse da outra cidade, responderia ‘não’ se eu lhe perguntasse se vem da cidade da mentira?”. Deixaremos o enigma de Kaspar Hauser sem outro comentário (até porque o mais delicioso dessa construção é nos obrigar a passar pelo processo ficcionalizante de imaginar-se em situações hipotéticas de diversos personagens, e articular especulativamente o pensamento), além de dizer que a busca da verdade passa, nesse caso, pela operacionalização da mentira (ficção). Num panorama onde verdade e mentira não se distinguem, a ficção é a certeza da mentira, e um solo firme para pensarmos o presente sem esconder sua “qualidade alucinatória” (TAUSSIG, 1993). A imaginação artística talvez seja a plataforma adequada para lidarmos com ameaças, e também projetarmos um futuro, igualmente sem precedentes.

No isolamento do Novo Coronavírus, com todas as estruturas socioculturais que forneciam a base de nossa sociedade começando a falhar, estas linhas foram escritas. Uma avalanche está acontecendo, e existe um corpo ameaçado. Bilhões deles, na verdade. O fenômeno social do isolamento biológico ainda calcula a fatura que as próximas gerações pagarão. Não há uma previsão possível, nesse momento. Mas há uma análise de conjuntura a ser feita e refeita, e incluída no balanço geral da busca incessante, necessária, metódica, pela mentira, como uma conclusão possível e desejável para a investigação

teórica, destinada a um presente que deve ser pensado em bases necessariamente distintas do passado.

APÊNDICE B: O ASCENSORISTA

O palco é o espaço de um elevador. Figurantes podem ser utilizados para simular a entrada e saída de passageiros no elevador.

ASCENDINO SIMPLÍCIO - *cerca de 50 anos de idade, vestido com uniforme de ascensorista de hospital.*

CENA ÚNICA

ASCENDINO entra lentamente no espaço do elevador. Parece interessado por cada pequeno detalhe, e um pouco melancólico. Passa os dedos por cima das teclas do painel de controle, e tira uma poeira da quina da parede, que enrola com o dedo e joga para fora do elevador. Faz uma pequena pausa, encarando o público, tira a máscara, dobra, coloca num saquinho e depois no bolso.

ASCENDINO - Quando eu tinha 25 anos um amigo me disse que tinha um tal de concurso público, e me deu o edital publicado. Tinha vaga para um monte de coisa, e as regras do concurso, naquele papel. Eu tinha acabado o Ensino Médio e não tinha passado no vestibular, então estava mesmo de bobeira. Vi que tinha vaga para **ascensorista de um hospital**.

Li o edital de cabo a rabo, e encontrei um manual do concurso. Soube que tinha pouco inscrito para o cargo, porque era de nível fundamental e eles tinham posto de nível médio no edital, então não tinha muita gente de nível médio que queria ser ascensorista. Isso naquele tempo, porque hoje se abrisse esse concurso dava até doutor.

Passei, sei lá, umas duas semanas me preparando para esse concurso. E isso me levou ao meu trabalho de toda a minha vida, aqui, no comando deste elevador da marca Schnitzer modelo turboeletro de engrenagem infinita, com velocidade de 600 metros por minuto e capacidade para 1200 quilogramas, “ten feet by ten feet by ten feet”... mentira: dois e vinte por um e cinquenta de tamanho, dois e quinze de altura, duas portas. Espaço suficiente para caberem duas macas e dois maqueiros, além de mim - e nada mais. Sem as macas, espaço para doze pessoas... aglomeradas, infelizmente... treze comigo. **(pequena pausa)** Um pequeno banquinho retrátil acoplado à parede do equipamento me fornece um lugar de trabalho. Permita-me me apresentar: meu nome de batismo é Ascendino Simplício, e eu sou o ascensorista, que o conduzirá em seu percurso desta noite. Pela última vez.

(abre o banquinho, e começa a falar como se fosse uma narração com um sorriso protocolar no rosto)

Ao iniciar seu trabalho, um bom ascensorista deve verificar o estado do equipamento. No caso, uma inspeção visual dos equipamentos elétricos e mecânicos... *(verifica itens técnicos do teatro: confere luzes, sobe e desce uma vara cenográfica etc.)* Tudo funcionando bem.

(volta ao banquinho, olha detidamente para este, mas ainda não senta. Volta novamente a atenção para o público.)

Sim, porque eu sou do tempo que ascensorista tinha uma formação. Não é como hoje em dia, que qualquer... qualquer... sistema eletrônico... qualquer pessoa... pode fazer o serviço. Esse elevador aqui, já tinham falado em **modernizar** *(fala a palavra com desdém)* um monte de vezes, mas aí, ia fazer o que com os ascensoristas? Um já tinha se aposentado, mas tinha três ainda. Tudo funcionário público concursado. Só que os três concursados não cobrem o plantão todo, e o elevador do jeito que é não dá para funcionar sem ascensorista, então eles contratam esses terceirizados... Mas eles não tiveram treinamento nenhum, não viveram o que a gente viveu. Não sabem quanta coisa pode acontecer num dia de trabalho comum de um ascensorista.

(foca de novo no banquinho, como se estivesse evitando olhar para ele até esse momento. Em seguida ajeita a bunda e senta, pomposamente)

Quando eu cheguei aqui eu ficava incomodado com o banquinho. Muito duro para minha bunda ossuda. E quando o elevador chega na capacidade máxima? A coisa fica apertada *mermo*, eu fico prensado aqui na parede, e lá vai bolsa e mochila na cara, lá vai piroca roçando no ombro. Não, porque as pirocas roçando é que são dose. O cara finge que não sabe que aquela pirocona tá roçando no meu ombro. Tem um colega que gosta. É um terceirizado. Assume mesmo. Diz que é o x da questão. Sei lá o que ele quer dizer com isso. Dá um risinho safado e diz que é o xis da questão. Mas o que eu entendo é que ele gosta da coisa, que é por isso que ele trabalha aqui. Olha só!? O que é especialmente ruim para mim é especialmente bom para ele, não é mesmo? Vai entender. Eu costumava dizer que esse era um destino que eu não desejaria nem para meu pior inimigo, e vejam só: o terceirizado me mostrou que eu poderia desejar isso para ele como uma grande vantagem... *(pausa)*

O banquinho não é tão ruim. Meus antepassados trabalhavam em posição muito pior. Nossos antepassados, de todo mundo, ficavam agachados ou encurvados no tempo,

plantando. Aqui fica-se sentadinho, no ventilador. Eu tenho o maior orgulho do meu trabalho. Não existe mais. Quantos ainda podem se dizer ascensoristas profissionais? Hm! Eu sou um poupador de energia. Energia é uma coisa séria, amigo. Todo mundo fala de energia o tempo todo, tem guerra e o escambau. E eu poupo, administro direitinho. Meu elevador não para quando está cheio, para começar. O maior consumo de energia acontece quando o elevador está parado e começa a andar... Sabe aquele papo de sair da inércia? Então! Eu fiz Ensino Médio, eu sou estudioso! ...então o maior mal a ser evitado é a parada desnecessária, e isso eu atendo completamente. Simplesmente não acontece. O botão DIRETO permite anular todas as chamadas, e ir direto ao térreo ou aos andares escolhidos. Esse botão fica dentro de uma portinha que só o ascensorista tem a chave. Tá entendendo? Esse botão é só do ascensorista, não vai ter nunca esse botão no elevador inteligente, mais sofisticado. É um atalho, em que você suspende todas as instruções e manda ir direto para onde quer que você queira ir, sem parar em lugar nenhum. Não é difícil escolher: quando não tem mais vaga e todos vão para o mesmo andar (geralmente é o térreo), eu aperto o DIRETO, depois o andar, e ele anula todas as trajetórias anteriores e segue pela trajetória escolhida! Ou então quando tem paciente acidentado, que precisa de urgência. Mas nesse caso não é por critério de economia de energia, é de prioridade. *(pequena pausa)* Não é simples, mas ao mesmo tempo genial? Eu ainda gosto muito da sensação da clareza da decisão a ser tomada, quando eu vejo que estão reunidas as condições para apertar o botão DIRETO. Ah! Não tem dúvida, não tem vacilação nenhuma. Na vida da gente tudo é dúvida, tudo obscuro. Nunca sabemos direito o que fazer. Mas ali, naquela situação? Tá cheio? DIRETO!

E a sensação de poder? Ali naquele momento quem está no controle sou eu. Na vida a gente nunca controla nada, não é mesmo? Mas ali... Aperto o DIRETO e ele só obedece a mim. Claro, tem que ser criterioso, tem que saber mesmo que todo mundo vai para o mesmo lugar, senão o que acontece, além do desperdício de energia, é uma reclamação do passageiro, com razão. Os temporários fazem isso direto. Ficam com a cabeça nas nuvens, e esquecem que tem um passageiro que não está indo no mesmo caminho dos outros. Aí a coisa pode ficar feia. Além das pirocas, é outra coisa chata do trabalho. Reclamação do usuário. Mas só acontece quando você dá bobeira. Porque o normal é ninguém nem notar o ascensorista. Se você fizer seu trabalho bem, ninguém vai nem notar que você existe. Quer dizer, tem os que percebem, que falam com a gente, que dão valor. Mas se ninguém nem notar eu não fico triste não. Fico até orgulhoso. Quer ver

todo mundo te notar? Faz um monte de merda, para nos andares errados, deixa de parar nos andares pedidos, para você ver... todo mundo olha para você, no ato.

O ascensorista tá aqui para ajudar as pessoas a se deslocarem melhor. É um momento em que, para elas circularem com liberdade, têm que passar por este elevador. Ficar paradinho um pouco para poder chegar rápido aonde quer. Não é curioso? Parece uma contradição. E todo mundo entende isso direitinho, sempre fico abismado como as pessoas obedecem sem questionar. Aqui eu preciso garantir uma ordem, para ajudar a todo mundo. Se cada um quer chegar em seu destino mais rápido, de maneira mais eficiente, eu tenho que coordenar. É raro alguém bagunçar, em geral todo mundo obedece direitinho.

Veja só como isso é diferente do que acontece na vida real: aqui todo mundo obedece à necessidade de segurar as pontas, se restringir um momentinho para atingir objetivos pessoais, integrando seus objetivos num processo coletivo, onde todo mundo se respeita. Sempre fico pensando nisso. Não é incrível? Fico vendo as pessoas no meu bairro, em todo lugar, desde as crianças até os coroas: todo mundo luta com unhas e dentes para nunca aceitar restrição nenhuma, não é mesmo? Tão disputando o tempo todo, em disputa com a coletividade.

Se todo mundo participasse da vida social como usa um elevador, as coisas iam ficar muito melhores. Não dói nem nada, você se restringir um pouco para que todos possam chegar aonde querem.

Mas, quer dizer, na verdade não é uma operação tão simples usar um elevador. Se você pega alguém que nunca usou um elevador, talvez fosse complicado entrar numa caixa metálica totalmente fechada, ficar entulhado com um monte de gente que você nunca viu, e ser transportado sabe-se lá para onde. O uso de um elevador depende de uma série de competências socialmente adquiridas, e que passam de uma geração para outra. Ó! Falei difícil. Mas é isso mesmo, eu me dou o direito a ser ascensorista sem ser burro.

Aqui no elevador a gente aprende muito: A observação do que está acontecendo é o ponto fundamental para decidir o que fazer, no meu trabalho e na vida. Às vezes você pode errar, porque errar é humano. Mas o ascensorista só é útil se ele toma decisão. E de preferência rápido. Então ele tem que apostar numa interpretação dos fatos para agir. Tem que decidir o que é verdade.

Quando a gente fala assim, sem um exemplo prático na vida, às vezes pode ficar difícil de entender. Mas o elevador me permite demonstrar algumas coisas de uma

maneira muito bacana. E nesses anos todos, eu acho que eu tenho uma história para contar sobre cada situação da vida.

Teve um dia desses, numa discussão boba com o contínuo do laboratório, que ele me acusou de dono da verdade. Eu estava tentando mostrar para ele que ele estava divulgando uma *fake news* na rede social. Ele não aceitava, cabeça dura. Brigou comigo feio. Eu disse que eu sabia coisas sobre aquela situação que saiu no jornal. Minha tia tinha trabalhado naquela organização que ele estava criticando, e era uma coisa muito boa, que atendia muita gente de graça. Eu sabia disso, porque minha tia tinha trabalhado lá muitos anos. E minha tia é uma pessoa de confiança, íntegra a vida inteira. Então a informação dela vale muito. É verdade o que ela falou. O contínuo do laboratório tinha uma notícia de um desses sites com fake news, e ficava espalhando mentiras sobre a tal da ONG. Eu tentei mostrar para ele que eu sabia mais do que ele sobre o assunto, mas aí ele me acusou de dono da verdade. Dono da verdade é um sujeito que é o cão. É o que impõe seu ponto de vista, autoritário. Não era isso que eu estava fazendo. O cara quando me acusa de dono da verdade eu já entendo que ele é o meu inimigo, não é amigo. Porque amigo não se sente atacado quando o outro diverge. Quem ataca é o inimigo. E se o cara acha que eu vou atacar, ou me ataca, é que ELE é meu inimigo...

Nesse momento da conversa com o contínuo do laboratório, aconteceu uma coisa incrível. O elevador parou, do nada. Eu sabia exatamente o que tinha acontecido, mas não fiz nada para consertar. Parece que foi uma coisa encomendada, para eu ensinar uma coisinha para o cabeça dura do meu colega. Parou geral, ficou congelado entre dois andares. O contínuo passador de *fake news* foi logo perguntando: “você não vai fazer nada?”. E eu: “ah, fiquei com medo de ser chamado de dono da verdade. Quis deixar para você resolver”. E ele, assustado: “eu, como assim?, eu não sei consertar isso”. “Ah, é”, eu disse, “sou EU quem tem a informação correta.” (*cara de espertalhão*)

Tá vendo como o elevador ajuda a entender umas coisas? É que o elevador simplifica coisas que são complicadas. E aí, para mim, que fico aqui o tempo todo, esse elevador e seus controles se tornaram como que um... um molde... um... um modelo mental. Eu entendo o mundo a partir daqui. (*pausa*) Eu na vida sou um ascensorista, a vida inteira. Minha tarefa aqui é a de simplificador, eu junto com a máquina. Nós simplificamos. Pensando bem, essa é a tarefa de um montão de gente. Olha, nunca tinha pensado nisso. Somos simplificadores, uma raça de simplificadores. Professores, teóricos, matemáticos, físicos, economistas. Todos envolvidos num processo de

avaliação e classificação das informações... Os artistas, talvez eles escapem. Talvez a poesia esteja num lugar diferente, sei lá. Entre a simplificação do mundo e o seu oposto, a complexificação, uma certa obtenção de densidade, sei lá. *(ri sozinho de suas ideias, e balança a cabeça, quase incrédulo consigo mesmo)*

Essa ideia de coisas que são simplificadas, eu gosto muito. Vou explicar porque eu digo que sou um simplificador, junto com a máquina. Sou um classificador. Um cara que classifica, que avalia. E isso é um processo simplificante do caos que é a realidade. Um processo de ênfase ou descarte de informações, de acordo com objetivos mais ou menos conscientes. Parece complicado, e é. Mas eu vou simplificar. Ascendino Simplício vai te levar nesse caminho, simplificando.

A gente anda de elevador como se isso fosse natural, e não se detém para analisar o que está acontecendo. O que está acontecendo no mundo real, fora das estruturinhas que nossa mente está viciada em ver, a gente nem repara. O que acontece quando a gente aciona o botão do elevador? Parece simples, mas não é. Foi simplificado para você, para poder utilizar. Cada vez que apertamos um botão de elevador detonamos uma série de processos físicos e químicos extremamente complexos. Em algum lugar do planeta a energia elétrica foi gerada a partir de uma transformação de energia térmica ou cinética em eletricidade. Para realizar esse processo, foi necessário coordenar uma série de conhecimentos, instrumentos e ainda outros processos, que são o resultado das colaborações humanas em grandes contingentes, historicamente acumuladas e aperfeiçoadas. Mesmo para transmitir a eletricidade desde a usina geradora até o consumidor final, que vai transformar de novo a energia elétrica em cinética para controlar os motores do elevador, o nível de sofisticação dos processos e produtos necessários para essa transmissão é incrível: pense na mineração do cobre e extração do petróleo para fazer cabos e isolamento. Tem que cavar fundo, com tecnologia e risco de muitas vidas, para fazer a porcaria do fio que conduz a eletricidade, vê só! A operação humana é incrível, quando a gente vê desse ponto de vista do conhecimento acumulado por gerações... Mas toda essa complexidade é simplificada ao extremo no elevador.

(O DISCURSO TÉCNICO SUBSEQUENTE DEVERÁ SER CONTRASTADO COM IMAGENS DE HUMANOS EM TRABALHO COLETIVO, E DE ELEVADORES UTILIZADOS NA CONSTRUÇÃO DAS PIRÂMIDES DO EGITO E DO PARTHENON, E DO USO DE MÁQUINAS SIMPLES NAS CARAVELAS,

NUMA EXIBIÇÃO DO DESENVOLVIMENTO DO ENGENHO RELACIONADO À EXISTÊNCIA ATUAL DOS ELEVADORES.)

Olhe só com que eu lido (e os usuários do elevador nem notam, só pensam no andar onde querem chegar)! O motor que leva o elevador para cima ou para baixo só faz duas coisas: gira um eixo para um lado ou para o outro. Nesse eixo se enrola o cabo principal do elevador. Enrolando o cabo o elevador sobe, e desenrolando ele desce. Percebam a simplicidade desse motor. Um circuitinho com duas possibilidades. Deixou a energia elétrica passar para um lado, o eixo gira para aquele lado. Deixou a energia passar para o outro lado, o eixo gira na direção inversa. O elevador só tem dois mecanismos funcionando: esse eixo que movimenta o cabo de tração e o motorzinho que abre a porta. Energia elétrica entra no sistema e faz os dois motores se movimentarem, um de cada vez: o das portas e da tração. Portas nunca abrem com o elevador em movimento porque a energia elétrica é direcionada para um desses processos de cada vez. Duas possibilidades de movimento: porta abrindo ou porta fechando, sempre com o elevador parado. Elevador subindo ou elevador descendo, com portas fechadas. Falta de movimento corresponde ao corte da alimentação do motor com energia elétrica, provocada por interrupção no fornecimento (que pode ser causada por defeito no motor, ou por um dos mecanismos de segurança que ninguém sabe que existem). Então aqueles processos complexos são extremamente simplificados pela máquina, é para isso que ela serve, para que possamos utilizar essas limitadíssimas possibilidades de movimento auxiliado pela mecânica.

Mas o elevador, se tivesse apenas os controles que utilizam essas possibilidades simples de movimentação do motor, seria uma ferramenta com um uso muito difícil. Mesmo nessa simplicidade dos movimentos limitados, a sua eficiência e seu risco seriam enormes. Foi preciso classificar os movimentos de acordo com a necessidade de deslocamento dos usuários, e estabelecer uma predefinição dos exatos movimentos que deveriam acontecer para a eficiência do sistema.

O sistema de um elevador estabelece uma seleção de movimentos possíveis, coordenados entre si: a máquina que movimenta o eixo que puxa os cabos que movimentam o elevador tem seu funcionamento limitado a uma série de movimentos precisos, integrados com o abrir e fechar das portas. No meu caso, um prédio de seis andares, as únicas trajetórias possíveis partem do exato local em que a abertura das portas

internas coincide com as portas externas do elevador, ativando-as ao mesmo tempo, e o elevador só para nesses seis andares, no local exato. Claro, a não ser que ocorra uma falta no fornecimento de energia, aí o elevador para aonde estiver.

Eu opero um painel de botões. Um vocabulário limitado de comandos possíveis, predefinidos, de conceitos precisos. O botão de número um corresponde a uma requisição ao sistema de proceder o enrolar ou desenrolar do cabo de tração para que o elevador se dirija àquele andar, abrindo as portas ao lá chegar. O meu quadro de comando, com meus botões, me dá opções mais amplas do que os usuários do sistema. Eu sou o encarregado de coordenar o movimento do elevador visando sua máxima eficiência, inclusive energética. Os usuários do sistema só têm direito a dois inputs. O primeiro acontece ao chamar o elevador em seu andar, apertando o botão, realizam um input no sistema que é uma requisição de movimento em sua direção. O elevador tende a atender a esses inputs na ordem do movimento, não importando a ordem dos pedidos. Se o elevador está no sexto andar, e alguém chama no segundo, ele se dirige ao andar requisitante, mas se no caminho, dentro da mesma trajetória, alguém mais chamar, ele vai parar.

O segundo input possível do usuário no sistema é a requisição do destino. O passageiro entra no elevador e anuncia o andar para onde deseja ser transportado. Eu classifico essas informações, partindo dos inputs dos usuários, e de acordo com uma decisão que eu acredito que utiliza a energia de maneira mais eficiente eu defino as trajetórias. Meu critério principal é a relevância do trajeto (no sentido de levar o maior número de pessoas ao seu destino final). Eu tenho que eliminar a insignificância e a redundância nos inputs, e substituí-los por um input baseado em uma avaliação privilegiada do sistema todo e do universo de inputs. Só eu tenho esse ponto de vista mais geral, que possibilita a tomada de decisão.

(FIM DAS IMAGENS SIMULTÂNEAS)

Minha mulher sempre goza da minha cara quando eu começo a falar dessas coisas. Ela diz que eu fico falando como se fosse um intelectual, mas que na verdade meu trabalho é aturar peido dos outros. Não deixa de ter um fundo de verdade. Os peidos e as pirocadas são o pior, mas são mesmo parte da profissão. Só que tem um lado muito bacana. As pessoas esquecem dessa utilidade, de como a gente fica ali, paradinho,

encolhido, aguentando peido e pirocada para as pessoas se movimentarem com mais liberdade. *(pausa)*

Eu estive aqui há muitos anos, esse era meu lugar. Passei por muita coisa. Há algum tempo, só pensam em nós de uma maneira ruim. Ascensorista, depois que inventaram essa expressão ‘elevador inteligente’, virou sinônimo de burro ignorante. Sim, porque se o elevador é inteligente, e nos substitui... Mas eu não sou burro, não. Fico lendo meus livrinhos quando o movimento está tranquilo. Fui lendo esses anos todos. E entendendo algumas coisas. Aprendo com os causos e aprendo com as palavras. Eu só sou um mero ascensorista, mas posso ter ideias minhas se eu souber usar as palavras como ferramentas para impor minhas ideias ao mundo. Então eu li e sei um monte de coisas, mas não gosto de ficar falando difícil. Ia me sentir ridículo. Quer dizer, acho que às vezes falo difícil. Mas é só para ser respeitado. Por isso eu tentei entrar numa faculdade, achava que ia ser mais respeitado por ter um diploma. Passei fácil para uma federal, mas não aguentei duas semanas por lá. Quando fui ler os textos, descobri que era igualzinho ao meu trabalho no elevador. Não está vendo a relação? Eu faço. O cara que escreve nunca fala nele mesmo. Ele quer fazer as pessoas acreditarem naquela sabedoria que ele está escrevendo ali, então ele tenta soar como se fosse uma entidade impessoal, a voz da razão. Nos textos teóricos nunca tem “eu acho”, é tudo afirmação, com busca de uma legitimação como verdade. Tudo isso é muito doido para mim. Eu faço a mesma coisa no elevador. Eu fico pequeno, disfarço minha presença, pela função. A teoria tem essa tendência, da ocultação do que é anterior às palavras: a pessoa que pensa, com os interesses motivados pelo seu corpo. E eles também ficam classificando as coisas o tempo todo, e simplificando: simplifica em uma definição, encaixa em uma classificação, generaliza, e aí vai fazendo outras definições a partir dessa primeira. Os tais dos conceitos. Conceito de cu é rola, meu camarada. Aqui entre nós.

Fiquei tão intrigado pelas coisas que eu vi na universidade, que fui estudar mais para entender. Não estudar aquelas coisas lá que eles me indicavam, uns capitulozinhos de texto que eu tinha que tirar cópia, uma coisa horrorosa com cheiro de produto químico, muito diferente dos livros que eu estava acostumado a ler, e que tinham cheiro, gosto, tato, por assim dizer. Ou mais simples, davam prazer de tocar e cheirar. O que eu fui estudar foi o que eles faziam ali na universidade, todos aqueles professores e teóricos. E eu tinha essa impressão marcante, de que eles faziam a mesmíssima coisa que eu fazia em meu trabalho. Se for falar bonito que nem eles falam na universidade, sai assim:

classificação valorativa da informação, visando em última análise a gestão de recursos, e submetendo a materialidade do corpo (que é uma coisa desejante, sei lá, é essa a impressão que tenho do corpo, de lugar e fonte de todo desejo) a um objetivo fora dele. Dá para entender ou compliquei demais?

Pode parecer maluquice, e minha mulher diz que é, mas eu olho para um daqueles professores e vejo um ascensorista. Ele restringe o movimento de seu corpo a um padrão antinatural, como eu em meu trabalho. Afinal, o processo de aprendizado foi já moldado na imobilidade das escolas, e da concentração na leitura, restringindo os movimentos do corpo. Para entender um texto ou escrever um, é preciso classificar as informações, sabendo assim onde está a ênfase, o ponto principal dos argumentos, e quais são argumentos de apoio ou fundamentação.

O que eu ia dizendo que fui estudar foi a palavra teoria. Olha só que interessante: a palavra surge na Grécia Antiga, na tragédia grega. Naquele momento, o ‘teórico’ era o espectador do teatro. As duas palavras, teoria e teatro, na verdade têm a mesma origem. As duas vêm dessa ideia de observar de longe, de um distanciamento necessário ao entendimento. Aí eu fui estudar um pouco mais sobre teatro, e descobri um livrinho do Ortega y Gasset, conhece?, em que ele analisa o teatro do ponto de vista da divisão entre espectadores hiperpassivos e atores hiperativos. Essa hiperpassividade do corpo está na origem da teoria, uma coisa de contemplação, não é mesmo? O ascensorista também é um hiperpassivo. Tô falando do uso do corpo no espaço, não me venha de sacanagem. Corpo hiperpassivo e camuflado, disfarçado. Impulsos egoístas dissimulados. Sei não. No elevador isso me parece a coisa certa a fazer. Mas não na teoria acadêmica, que devia ser para a gente conhecer as verdades... *(pausa)*

Eu penso muito, me diga se eu estou ficando maluco. Minha mulher, já sabe, diz que estou pirado da cabeça. Ela morre de rir. Não entende nada do que eu falo, mas se diverte com minha cara. *(pausa)* Acho que ela vai gostar, que agora eu vou poder ficar mais um pouco em casa. Tanta coisa louca que aconteceu esse ano.

Amanhã eles iniciam a ‘modernização’ do elevador, vai virar ‘inteligente’. *(aponta para si mesmo enquanto fala)* Era burro, parece. *(pausa)* Acabou a carreira de ascensorista na Secretaria de Saúde. Vou ser absorvido por uma repartição, para fazer outra tarefa. O chefe já falou que como eu vou me aposentar em poucos anos, ele não vai me dar tarefa nenhuma...

O futuro, só Deus sabe... Foi só eu sair da licença e chegar no trabalho, primeiro dia, hoje!, para ser comunicado. Eu estava de licença há um tempo. Peguei para tratamento. Passei por um troço escabroso aqui no serviço. Deu trauma e o cacete, mesmo! Como é que chama? Estresse pós-trauma? Síndrome do pânico, essas porras. Me meti numa cagada, que provocou essa rebordosa. Mas não foi minha culpa, só fiz o que tinha que fazer.

Eu tava no plantão noturno, que às vezes é mais louco, mas ganha um adicional. Tava lá tranquilo, movimento fraquíssimo, de repente começa uma correria. Duas ambulâncias do SAMU chegaram, com feridos. Transporte, junto com dois auxiliares de enfermagem, duas macas para a CTI, uma com o cara apagado e todo ensanguentado e outra com um garoto com um tiro na barriga, mas consciente, e falando. Ele ficava repetindo que os PMs tinham pirado. Que eles tinham chegado atirando. Garoto bom, com um ferimento grande e demonstrando coragem. Português correto, articulado. Mas hoje em dia, quem sabe se é verdade essa história?

Levei os dois para o andar da CTI, e desci para o térreo. Logo em seguida chega uma viatura da PM com dois policiais numa situação muito esquisita. Os caras nem falavam direito, pareciam drogados, sei lá. Boca torta. Lobisomem, aquela coisa horrorosa. Lembra do Collor na TV? Muitos aqui nunca viram essas imagens, do Collor parecendo cheiradão na TV. Os PMs estavam iguaizinhos. O garoto tinha falado a verdade. De longe, antes dos dois PMs chegarem perto do elevador, eu já tinha sacado a deles. Tinham matado dois, execução brutal, e erraram o alvo. Cheios de pó, fizeram merda. Estavam tentando se safar. Estavam tirando os “presuntos” do banco de trás, e colocando numa maca para parecer que eles tinham socorrido. Iam dizer que quem matou foi bandido, eles só tentaram socorrer. Iam querer deixar os caras mortos aqui e se mandar sem registrar as mortes no nome deles. Muitos anos de hospital público, a gente fica malandro com essas coisas. No plantão de um colega fizeram isso, deixaram os presuntos como se estivessem vivos, e se mandaram sem registrar as mortes na operação. E aí o médico se recusa a dar entrada no cadáver que não morreu na mão dele, e como é que fica? O ascensorista é que toma.

Eu vi, entendi o que estava acontecendo, e tomei uma decisão rápida. O segurança não ia barrar os PMs, e eles iam deixar os corpos no elevador e ir embora. Enquanto eles ainda estavam envolvidos em tirar os corpos da viatura, eu fechei meu banquinho (*fecha o banquinho*), peguei minhas coisas e fui caminhando para longe do elevador. O policial

mais velho dos dois me viu saindo de fininho e gritou: “para aí, ascensorista, leva esses feridos aqui para o CTI! É caso grave.” Argumentei qualquer coisa, que tinha dado a minha hora e minha carona ia sair, e disse que ele podia subir, que estava no automático. O PM ficou valente, acho que a travessão deixava brabo. Fiquei com medo, mas eu é que não ia levar os cadáveres para cima na minha própria responsabilidade. Disse: tá funcionando sem ascensorista, é só levar lá no quarto andar.

Os dois PMs se olharam, e como eu falei e saí andando, eles não viram nenhuma outra solução e decidiram subir cada um com uma maca, pensando em deixar os presuntos no andar da CTI e sumir dali. De longe, olhei com minha visão periférica enquanto andava, até ter certeza que a porta do elevador tinha se fechado. Parada ninja, tá sacando? Daí, saí desembestado na direção do quadro de força e clec! desliguei o disjuntor do elevador. Liguei para a polícia e para o sindicato, e deixei os dois pms assassinos no elevador quente e escuro com os presuntos deles lá, por mais de uma hora, até chegar o delegado. Pelo que eu sei, foram punidos. Merecidamente. Mas o sindicato falou com a diretoria do hospital, e concordaram em me colocar em licença para tratamento da cabeça por uns tempos, e para os caras não se vingarem de mim, também.

(Pausa. Expressão de sufoco. Em seguida, uma expressão de convicção com trabalho bem-feito)

É isso que eu digo. O sujeito tem que pensar. Sem pensar, você liga no piloto automático e vai fazendo as coisas. Faz o que todo mundo faz. Repete o que faz todo dia. No piloto automático, sem nem pensar nisso. Mas para dizer não... Para fazer o contrário do que você deveria fazer, você precisa saber muito bem o porquê das coisas. Porque fazer o barco andar, e porque fechar o barraco, ou mesmo fechar o tempo. Ou, no caso, fazer o elevador andar ou parar, fechar ou abrir as portas. Meu trabalho, se eu pensasse raso, seria apenas transportar as pessoas para onde elas querem ir. Não é verdade. Sou um ser humano inteiro, não uma ferramenta. *(com desprezo)* Não sou um controle inteligente de elevador. O controle nunca teria subvertido a função de transportar para FAZER O QUE DEVIA SER FEITO. No caso, era NÃO TRANSPORTAR. O justo, o correto, era parar. O instrumento de fazer as pessoas se moverem pode ser usado para prender o sujeito parado no mesmo lugar. A decisão é de quem estiver no controle. *(pausa)* Mas é tão raro estar no controle...

Veja meu lugar, o lugar onde ganhei meu pão todos esses anos... Não tinha mais jeito. Uma hora iam modernizar. Elevador não será mais o mesmo, não será mais o meu elevador, esse elevador, de que me despeço. *(pausa)*

A vida da gente é que nem esse elevador aqui. O conjunto das possibilidades é limitado, mas você pode explorar o que tem ao máximo. Usar o espaço, se aprimorar no uso dos controles. Ser um mestre no pequeno espaço de opções que você tem...

E sonhar, claro. Que a gente tem que sonhar. Às vezes eu tenho pesadelo, também. Meu pior pesadelo sempre foi aqui no elevador. Eu preso no banquinho, com o elevador cheio, as pirocas e os peidos... mas o elevador está parado, ou vai e volta para lugares onde ninguém quer ir, ou de onde ninguém vem. E aí não sai ninguém, e toda a restrição do elevador perde o significado, e vira uma tortura, uma coisa torturante e que dá uma angústia!...

O antídoto é o sonho. Eu sonho acordado o tempo todo. *(com um brilho no olhar)* Eu ficava aqui parado o dia todo. Sobrava tempo para pensar, e eu gosto. Na licença, em casa, essa mania cresceu ainda mais. É como se fosse uma conversa comigo mesmo. Fico pensando como poderia ser se a vida fosse boa. Sim, porque o que eu quero é a vida boa. Meus planos acabam aí. Às vezes a gente acha que tá fazendo uma coisa que é um bem para a gente, e quando vai ver, aquilo não tá ajudando nada e só tá dando trabalho. Então eu penso até entender como as coisas são e como elas seriam se a vida fosse boa. E depois eu quero saber o que eu tenho que fazer para tornar a vida boa. Porque eu sou um guerreiro, meu chapa. Um guerreiro da vida boa! Não luto por uma ideologia, por umas palavras de ordem. Eu quero a vida boa, inteira. Você não quer não?

Então... meu sonho tem a ver com o elevador também. Afinal, eu passava quarenta horas por semana dentro dele, onze meses por ano. É meu lugar... Ou era... Fico pensando no que o elevador poderia ser se a vida fosse boa. Digo, boa, boa mesmo. Minha vida é boa, era boa. Mas não BOA. BOA mesmo, não é. Como seria o elevador da vida boa? Seria um elevador inteligente? Mas aí eu não seria o ascensorista. Para que eu serviria? No elevador da vida boa eu teria um lugar. Acho que não pode faltar três coisas: os passageiros não pode faltar. Sem passageiros, é loucura, não tem elevador. Não pode faltar o movimento, com um sentido de libertação, de botar as pessoas para frente, de transportar as pessoas. Transportar para onde elas querem ir. Ou melhor, para onde elas precisam ir. Aqui no elevador ninguém quer ir para a CTI, nem para... o necrotério do

segundo andar. Mas o elevador serve para transportar para o lugar onde as pessoas precisam ir.

Então, o elevador da vida boa, do sonho que eu fico aqui sonhando acordado, tem passageiro e tem movimento com esse sentido de libertação, de emancipação. Mas tem que ter EU! Senão não faz sentido nenhum eu ficar pensando em elevador. O elevador que se foda, é só uma ferramenta. Eu tô pensando em aperfeiçoar a ferramenta, mas se eu ME jogar fora, não serve para porra nenhuma. Veja só, precisou de um monte de gente, de gerações, para existir um elevador assim desse jeito. E esse aqui é dos bons, não dá defeito, o que num hospital é de grande valia. Quanta gente deu suor e mufa para criar e construir, para instalar, foi trabalho pra burro. Agora que a coisa ficou boa, a gente vai deixar ele SEM NENHUM REPRESENTANTE DESSA GALERA TODA QUE TRABALHOU? Tu é puto. Sou eu esse representante. De todo trabalho que tornou o elevador possível. Eu tenho que estar junto. Não desse elevador, que hoje eu deixo para trás, mas que vai me acompanhar sempre, de alguma maneira. Meu elevador do sonho não é um cubículozinho como esse, não é nele que eu penso quando falo do elevador da vida boa. Penso é num elevador aperfeiçoado, onde eu não ia precisar ficar encolhido, nem trancado. O elevador podia ser inteligente, usar toda a tecnologia do mundo para passar os limites, mas ia estar a nosso serviço. De um inteligente humano, com capacidade crítica. De quem trabalhou, dos vivos e dos mortos, e dos que vão ser transportados, mesmo os não-nascidos. Se ele usar inteligência artificial, estiver ligado na rede na internet das coisas, e usar Big Data, não vai precisar de painel. Poderemos dizer para onde vamos em linguagem natural, humana, e ele vai nos levar. E não vai precisar ser só para cima e para baixo. Fico pensando nisso, nessa liberdade do elevador ir a qualquer lugar. Claro, todo o sentido da atividade mudaria. Mas o preço da vida boa ia valer a pena. Um elevador deixaria de ser um elevador. Seria um LEVADOR. Com uma janela, de onde se possa ver a natureza (preservada!) e coisas bonitas. Uma boa poltrona para o ascensorista.

O que eu faria, nesse caso? Sim, porque o elevador poderia fazer tudo sozinho, e não existe vida boa se a gente não for útil. Eu sei qual seria meu trabalho na vida boa. Seria compartilhar. A energia. O trajeto. A humanidade. Um ascensorista se transformaria em um compartilhador. Compartilhador de fragilidades. Um companheiro de trajeto, vivenciando conjuntamente nossa vulnerabilidade. Isso é ser um ascensorista de verdade. Sim, porque até agora nos chamavam de ascensoristas, mas éramos ascensoristas só em metade do trabalho. Na outra metade éramos descensoristas, já que levávamos para baixo

também. Agora, depois dessa minha ideia, um ascensorista se torna uma coisa diferente. Só para cima. Não no sentido físico, mas moral. (*saboreia a palavra*) Ascensorista.

Deve ter gente pensando aí que isso é tudo bla-bla-bla. Tão já pensando que eu me tornei superado, anacrônico. É uma maneira de ver as coisas. Eu vejo de outro jeito. O elevador já é mais importante como modelo e treinamento de cooperação do que qualquer coisa. Afinal, se for cada um por si o cara pode sempre subir escadas. MEU elevador vai continuar a ser assim: como um templo. Ou uma casa de espetáculos. Um teatro. Lugares que não são úteis, mas são NECESSÁRIOS.

É assim que eu imagino o final de minha história. Um monte de gente reunida, em ordem, buscando que a necessidade comum seja atendida antes das vontades individuais. Eu imagino um “levador” cheio, mas com espaço blábláblá, beleza e conforto. E as pessoas dando o melhor de si no trajeto. (pausa) Mas sem peidos, por favor!

(FIM)