

GUERRA, Daniel. **Três proposições para a noção de dispositivo cênico**. Salvador: UFBA. Mestrando no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA; Orientação Érico José de Oliveira; Bolsista CAPES.

RESUMO

Neste ensaio, fruto de uma pesquisa de mestrado em andamento, esboço uma contribuição teórica para a noção contemporânea de *dispositivo cênico* através de três proposições. Fundamento essas proposições num breve histórico do conceito filosófico de *dispositivo*, passando por Michel Foucault, Gilles Deleuze e Giorgio Agamben. Depois desenvolvo minhas próprias contribuições ao conceito — já transposto ao território das artes cênicas, por meio de Patrice Pavis — a partir principalmente de Deleuze e Jaques Lacan. Nessas três proposições desenvolvo as ideias de que: o dispositivo é uma dimensão ontológica de toda obra cênica; que todo dispositivo possui limites e regimes éticos; que na cena o real não irrompe, mas uma realidade acontece; e finalmente, de que é o acontecimento do dispositivo que produz a presença do artista, e não o contrário. Algumas outras contribuições deste breve ensaio são: uma reavaliação do status da noção de “real” nas artes cênicas, assim como a de “presença”, dois conceitos caros à história das teorias da cena.

Palavras-chave: Teorias da cena. Dispositivo cênico. Filosofia. Ontologia da cena. Acontecimento cênico.

ABSTRACT

In this essay, the result of a master's research in progress, I sketch a theoretical contribution to the contemporary notion of *scenic apparatus* through three proposals. I justify these proposals in a brief history of the philosophical concept of *apparatus*, through Michel Foucault, Gilles Deleuze and Giorgio Agamben. Then I develop my contributions to the concept — already transposed into the territory of the performing arts, through Patrice Pavis — based mainly on Deleuze and Jaques Lacan. In these three development I propose the ideas that: the *apparatus* is an ontological dimension of the entire scenic work of art; that every apparatus has limits and ethical regimes; at the scene the real does not “break up”, but a reality happens; and finally, is the happening of the apparatus that produces the artist's presence, and not the other way around. Some other contributions of this brief essay are: a revaluation of the status of the notion of “real” in performing arts, such as “presence”, two dearest concepts in the history of the scenic theories.

Keywords: Scenic Theories. Scenic Apparatus. Philosophy. Scenic Ontology. Scenic Happening.

É comum ver aparecer, nos discursos da arte — sinopses, trabalhos acadêmicos e no próprio jargão dos artistas, críticos e curadores — termos que foram cunhados originalmente em outros campos do saber. É o caso, bastante presente em meio ao torvelinho contemporâneo, da ciência e da filosofia. Um exemplo paradigmático é a exploração do termo *rizoma*, que por si só já havia sofrido um primeiro deslizamento, migrando da botânica para a série filosófica *Capitalismo e Esquizofrenia*, de Deleuze e Guattari (2010; 2011).

Acontece que tal deslizamento só foi possível quando, durante o percurso de tradução epistemológica, algo na palavra foi substancialmente “traído”, sem com isso perder seus fundamentos. Ora, o que um olhar sobre o panorama conceitual da filosofia revela é que um termo, no mesmo instante em que começa a deslizar de uma área para outra, deve ser transformado desde suas bases, para que funcione de forma *estratégica* no novo campo ao qual será incluído. Tal processo de conversão, vemos acontecer “ao vivo” à medida que avançamos as páginas do *anti-Édipo* (2010) ou os volumes do *Mil-Platôs*

(2011). Isso quer dizer que, inversamente, se ocorressem transições bruscas ou mal-pensadas, elas poderiam colocar uma empreitada teórica sob o risco da impostura.

Por isso, o ato de falar contemporaneamente em *dispositivo cênico* (e de fato tem-se falado, principalmente nos círculos acadêmicos) apela simultaneamente a um processo onde a apropriação do conceito se queira integral: não só crítica como propositiva.

Se, por sua vez, este ensaio não quer e não pode, evidentemente, esgotar todos os problemas de tal itinerário étimo-epistemológico, ao menos desenvolverá um pouco mais aquilo que Patrice Pavis esboçou ao transformar o termo *dispositivo cênico* em verbete do seu *Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo*, atestando a importância teórica do conceito no pensamento das artes cênicas contemporâneas: “O termo dispositivo permaneceu [a partir do começo do século XX] o termo técnico para descrever ao mesmo tempo a forma da cena e a maneira como ela organiza o espaço segundo suas necessidades” (2017, p.82).

Primeiras disposições epistemológicas

Façamos, portanto, uma abreviadíssima história do termo. “Dispositivo” deixou de ser uma palavra exclusivamente jurídica, militar ou tecnológica (AGAMBEN, 2009) quando passou para o campo da filosofia, através de Michel Foucault, a partir da metade dos anos setenta do século XX. Em 2005, o filósofo italiano Giorgio Agamben defendeu, durante uma conferência, que “dispositivo” é “um termo técnico decisivo na estratégia do pensamento de Foucault” (2009, p.27). Nesta ocasião, Agamben se afina com Deleuze, quando este afirma, apenas alguns anos antes: “A filosofia de Foucault muitas vezes se apresenta como uma análise de ‘dispositivos’ concretos.” (1990, p.155). Não à toa os dois filósofos, em épocas distintas, fizeram referência à Foucault em dois trabalhos de título igual, provocativamente articulado em forma de pergunta: “O que é um dispositivo?”

Para chegar a uma primeira formulação, os dois se apoiam no mesmo fragmento de uma entrevista que Foucault concedeu em 1977, na qual o conceito aparece bastante bem delineado:

Por esse termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. *O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos.* Em segundo lugar [...] *entre estes elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes.* Em terceiro lugar, entendo dispositivo como um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência. *O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante.* (2019, p.364-365, grifos nossos)

A partir deste fragmento conseguimos isolar, portanto, três aspectos nucleares do conceito, que poderiam ser postos a funcionar em qualquer dispositivo dado, seja ele visto a partir do campo social, político, econômico ou (o que é fundamental no nosso caso) artístico: dispositivo é *rede, jogo e estratégia*.

Acontece que Foucault se concentra na análise genealógica de dispositivos específicos, que por sua vez se ancoram em instituições sociais tomadas enquanto aparelhos de “governabilidade” (FOUCAULT, 2019). Esse é o caso, por exemplo, das prisões, hospitais e manicômios. Tais agenciamentos estratégicos, atuando diretamente nas linhas de força que o atravessam, produzem indivíduos, subjetividades, comportamentos, corporalidades.

Talvez seja por isso que, somado à tradição idealista do campo da arte, pareça natural que interponhamos um abismo categórico entre a obra de arte e um hospital, um manicômio ou uma prisão, como se entre a primeira e as outras instâncias/aparelhos a

relação com a circulação de poder fosse completamente distinta. Mas não é assim. Desde que há criação material de obras e institucionalização da arte, há produção de discursos; se há produção de discursos, há saber; e finalmente, onde há saber, há poder (FOUCAULT, 2019).

Isso não se dá apenas no nível da macroestrutura, como se os dispositivos socioculturais fosse “vampiros” da “arte real” ou como se existisse uma inocência fundamental da obra de arte (e do artista), contraposta à uma corrupção/perversão do mercado de arte. Conhecemos bem tais discursos.

Pelo contrário: o que gostaria de desenvolver aqui é justamente a ideia da estreita relação entre arte e poder, não apenas na arte tomada enquanto instituição (mercado, galeria, empreendimento/prédio teatral, curadoria), nem somente enquanto produção de representações (que é o foco dos apelos por maior representatividade, por ex.), *mas na arte enquanto acontecimento artístico-ontológico* — e, é claro, no cerne mesmo do ser-artista, tomado *estritamente* enquanto *sujeito ao/do dispositivo*.

A minha hipótese é que, em todo ato criativo cênico e em toda obra cênica, sejam estes articulados enquanto dança, performance, teatro ou “arte híbrida”, está ontologicamente imbricado o caráter de *dispositivo*, não só no agenciamento das relações de poder expostas *através* da representação, mas na produção (tomada tanto como realização ao vivo da obra, quanto como “movimentos de bastidor”, ou seja, captação de recursos, aluguel de espaços etc.), na organização e composição de quaisquer regimes estéticos, incluindo aí todos os elementos tradicionais do espetáculo (iluminação, cenário, figurino, maquiagem, sonoplastia), como também nos corpos dos atuantes, nas vozes, nas palavras; em tudo aquilo que, em suma, apareça ou desapareça, permaneça ou nunca venha-a-ser.

Pois toda cena traz em si um *regime de visibilidade*, que não apenas faz com que entes (corpóreos ou incorpóreos) existam, mas também com que outros apenas subsistam enquanto entidades “marginais”, e que, por sua vez, outros desapareçam subitamente enquanto outros permaneçam, desde sempre, excluídos. Todo esse movimento, essa seleção, essa decisão e disposição (para lembrar as definições de Agamben) sugerem uma *consistência ética* da obra cênica, singular em cada caso, cuja existência e funcionamento não depende apenas da *intencionalidade* de um encenador, coreógrafo ou *performer*. Pelo contrário, eles *participam* no dispositivo; ou ainda, são *produzidos*, nele, enquanto sujeitos-criadores: “[...] os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito.” (AGAMBEN, 2019).

Não a toa foi no teatro — uma das linguagens artísticas mais tradicionais do mundo ocidental —, e especificamente, no texto dramático, que o pesquisador Freddie Rokem encontrou essa dimensão maquínica do dispositivo cênico:

Os princípios que regulam os surgimentos e desaparecimentos das figuras e dos objetos e imagens dentro de um espaço designado do palco, onde podem ser percebidos pelos espectadores por um certo período durante o evento teatral, são uma característica básica do dispositivo do teatro. Quando um determinado personagem ou imagem cumpre sua função básica, ele, via de regra, sai ou desaparece do espaço específico que chamamos de palco. Entradas e saídas de figuras humanas possibilitam os encontros e os confrontos entre os personagens, independentemente do que o palco represente ou de como essa representação tenha sido construída. Os mecanismos reguladores das entradas e saídas são condição *sine qua non* de todo texto dramático, bem como de suas realizações cênicas, criando um maior grau de sobreposição entre as dimensões textual e performativa do meio. As saídas/entradas devem ser inscritas no texto como tal. (2020, p.7)

Mas no nosso caso, antes de simplesmente transferir o termo “dispositivo” para as artes cênicas em geral (e não apenas com relação ao texto dramático), deveríamos primeiro desdobrá-lo a partir de sua definição mais abrangente, para depois voltar a especificá-lo enquanto dimensão ontologicamente intrínseca a qualquer obra cênica.

Nesse sentido, teríamos de encarar o dispositivo não apenas enquanto uma *positividade* coercitiva, como Agamben (lendo Foucault) o trata, mas como um *sistema de disposições*. Não é isso o que nos sugere a própria definição de Foucault sobre o seu conceito enquanto *rede, jogo e estratégia*?

E mesmo em Agamben, já encontramos pistas para encará-lo assim. Segundo o filósofo, o *dispositivo*, no sentido jurídico, é “a parte da sentença (ou de uma lei) que decide e *dispõe*”; no significado tecnológico, é “o modo em que estão *dispostas* as partes de uma máquina ou de um mecanismo”; e no militar, “o conjunto dos meios *dispostos* em conformidade com um plano.” (2009, p.34, grifos nossos).

Ora, o que há de constante nas três definições, e, ainda, no desenvolvimento filosófico que Agamben dá ao conceito, é justamente a palavra *disposição*; e dispor, em termos cênicos, é simplesmente “reunir junto o material e o imaterial.” (PAVIS, 2017, p.83).

Portanto, longe de querer interpretar toda obra cênica como resultado de uma construção sociocultural opressora, de uma intencionalidade “maquiavélica” operando *sobre* os corpos (por sua vez tomados idealmente enquanto substâncias puras) ou algo que o valha, a ideia é abranger mais significados sob a palavra poder, fazendo-a, por sua vez, soar mais ágil e afeita ao campo da arte. Como não há separação, ao menos desde Foucault, entre saber e poder, também não haverá, conseqüentemente, entre poder e arte.

O poder, portanto, na cena, circula em todo *sistema de disposições, com seus regimes e produções específicas de realidade*.

Passo agora às minhas três proposições para a noção de dispositivo cênico.

Proposição 1 - Cada dispositivo possui limites, erigidos enquanto barreiras ou fronteiras

Baseando-me no ensaio de Deleuze (2002), *Imanência: uma vida...*, proponho que os limites *transcendentais* do dispositivo cênico são aqueles que, previamente cristalizados no devir histórico das artes cênicas, amparam ou perturbam a imanência própria de cada acontecimento. Já os *imanes* se constituem no instante mesmo do dar-se em direção à transcendência: são “o acontecer do fato, *de repente*, que há, que é, que se dá ou que se faz ser, isto é, mundo, sentido-mundo” (FOGEL, 2017, p.24).

Mas certamente não existem limites apenas transcendentais ou apenas imanes, até porque “a transcendência é sempre um produto de imanência.” (DELEUZE, 2002, p.14). Ou seja, ao passo que a imanência sedimenta planos de transcendência, a transcendência fundamenta planos de imanência: “o campo transcendental se define por um plano de imanência, e o plano de imanência, por uma vida.” (DELEUZE, 2002, p.12).

A imposição institucional, como por exemplo a arquitetura dos prédios teatrais ou certas produções cênicas de textos clássicos, e, por outro lado, a instalação “em tempo real” de uma performance (digamos, uma ação urbana em que o artista delimita o espaço de ação ao mesmo tempo em que os transeuntes devém espectadores) são dois exemplos de desenvolvimentos estruturais respectivamente transcendentais e imanes, cujo funcionamento revela o caráter ou a particularidade de cada abertura cênica *já agenciada num arranjo dispositivo*.

Por exemplo: o teatro italiano, como construção transcendental, foi se sedimentando através da imanência histórica ocidental, permitindo, agora, múltiplas obediências e transgressões, ao passo que uma obra de *Land Art*¹, enquanto acontecer disruptivo de uma imanência (ação artística), produz fissuras no corpo da terra; a partir daí, tais fissuras se transformam, pela duração mesma da sua permanência, em dispositivos transcendentais, que servirão, por sua vez, a outras ações/intervenções imanes, certamente imprevisíveis.

¹ Linguagem artística (das artes visuais) em que o próprio ambiente “natural” é encarado, utilizado e transformado enquanto obra de arte.

É por isso que, enquanto os limites transcendentais aparecem, no mais das vezes, como *barreiras* (os muros do próprio teatro, a elevação do palco italiano, o fosso de orquestra ou certos gestos de um suposto “teatro tradicional”), os imanentes se erigem como *fronteiras* (as grades de uma praça dividindo público e artista; os ombros e as cabeças das pessoas, assim como os espaços vagos entre elas) — e é essa relação mesma entre limites que permitem mais e limites que permitem menos que determinarão o *ethos* de cada dispositivo cênico. Portanto, determinarão também a sua política.

Mas não necessariamente os limites mais permissivos seriam “mais políticos” ou “mais engajados”.

O que conta aqui, quando falo de limites, é a relação ética singular que cada dispositivo cênico mantém com os atravessamentos que deixa ou não deixa passar, que decide esconder ou revelar, subverter ou transformar, instituindo o seu horizonte estético como aquilo que vivenciamos, numa obra, como tendo a consistência de uma realidade — e “a realidade, nesse caso, é o que funciona, funciona verdadeiramente.”² (LACAN, 2007, p.128).

Proposição 2 - O real não irrompe: uma realidade acontece

O real não é algo já dado “lá fora” da obra cênica, que existiria em bloco e que só depois deviria numa multiplicidade de atravessamentos.

No acontecimento cênico, o real só se realiza (ou seja, só passa a constituir mundo) quando o *indizível* (o impensável ou o impossível) atravessa as fronteiras da cena. Até que sobrevenha o evento — traumático ou não — de tal atravessamento, “abordar esse impossível não poderia constituir uma esperança, posto que é impensável, é a morte — e o fato de a morte não poder ser pensada é o fundamento do real” (LACAN, 2007, p.121).

Assim, é somente a partir da entrada no aberto da cena que todo ente se torna possível: um corpo humano, um personagem, um signo, um cachorro, uma palavra, um fio de cabelo, o rastro da luz de um refletor, um grão de poeira, um momento de silêncio, um grande gesto, a sombra de uma ausência.

É justamente para dar conta dessas presenças e ausências que cada dispositivo — ao modo das instituições de poder — dispõe de um regime de visibilidade. “O poder produz; ele produz real; produz domínios de objetos e rituais de verdade.” (FOUCAULT, 2019, p.20).

Por isso, não podemos concordar plenamente com Hans-Thies Lehman (2008) sobre uma “irrupção do real” na “cena pós-dramática”. Porque o real não é algo previamente presente e escondido “lá fora”, e que só posteriormente se revelaria numa relação de oposição ao ficcional, como um suposto “mundo social”, uma “atualidade”, uma “realidade cotidiana” qualquer, ou simplesmente como o suor ameaçador da bailarina durante um *grand jeté* n’*O Lago dos Cisnes*. Portanto, a interpretação corrente da “irrupção do real” proposta por Lehman promove uma confusão conceitual entre “real” e “realidade”, o que acarreta num sem número de trabalhos acadêmicos sustentados sobre este terreno ontologicamente frágil.

Mas a dita “realidade do mundo”, seja ela incorporada ou renegada, acontece apenas quando a própria cena já instaurou a sua linguagem-mundo; só então o real — até então impossível, impensado — passa a ser nomeado enquanto realidade.

Digo o *real* e não a *realidade*, pois a realidade está constituída por todos os cabrestos que o simbolismo humano, de maneira mais ou menos perspicaz, passa pelo pescoço do real quando faz deles objetos de sua experiência. O que é próprio dos objetos da experiência, é

² “Mas o que funciona verdadeiramente não tem nada a ver com o que designo como real” (LACAN, 2007, p.128).

precisamente deixar de lado [...] tudo o que no objeto escapa dessa experiência. (LACAN, 2016, p.512)

Assim, o “suor da bailarina” não é, num platonismo evidentemente rasteiro, uma “ideia-suor”, entidade que invadiria a cena enquanto materialidade preexistente, mas o instante mesmo da fricção da pele da intérprete, as condições térmicas do espaço, disposições e indisposições psicofísicas etc. Só a partir daí — momento de sua produção — o real poderia constituir realidade, sendo assumido enquanto matéria criativa ou barrado enquanto fora constitutivo; encarado como objeto “ficcional”, “hiperrealista”, “autobiográfico” ou quaisquer outros desdobramentos poéticos possíveis.

Ao dispositivo, portanto — enquanto dimensão cênica *suportada* pelo simbólico (no sentido lacaniano) — cabe determinar a presentificação específica do ser da cena. “É no simbólico que o real é afirmado ou rejeitado ou negado. [...] O ser não está em nenhum outro lugar [...] senão nos intervalos, [...] ou seja, no corte. O ser é a mesma coisa que o corte. O corte o presentifica no simbólico.” (LACAN, 2016, p.437).

Da mesma forma, é no dispositivo que se decide, a cada instante, se o suor da bailarina virá como trauma, acidente ou revelação; se pertencerá ou não ao mundo de possibilidades aberto pela cena: se subsistirá como real recalcado — ameaça — ou se será assumido e desenvolvido esteticamente, subvertido ou transformado (por exemplo, há uma diferença abissal de linguagens, e por conseguinte, de mundos, entre uma montagem de *O Lago dos Cisnes* feita numa perspectiva “clássica”, “moderna” ou “contemporânea” — se é que nos cabe ainda falar nesses termos: em cada uma dessas linguagens o suor se mostrará ou não de maneiras completamente distintas).

Proposição 3 - O dispositivo produz a presença do artista, não o contrário

É pelos motivos expostos nas proposições anteriores que, desde o ponto de vista do acontecimento cênico (e não do artista — porque isso é outra história), quem determina a *consistência* poética, ética e política de cada obra, assim como o caráter de sua realidade, *são os atravessamentos*, e não uma massa suposta de indivíduos (ou indivíduos deduzidos da massa) dispostos previamente num campo sociocultural, com a intenção de produzir ou comparecer a tal ou qual evento artístico. Tudo isso só chega “depois” (ontologicamente falando). Os sujeitos, assim como essa massa numérica que na linguagem da produção cultural se chama público, apesar de constituírem linhas de força *no* acontecimento, são precedidos e englobados por este. “Um espectador” e “um artista” são, aqui, atravessamentos entre outros atravessamentos, os quais, juntos, constituem a qualidade *maciça* ou *porosa* de cada dispositivo, seja penetrando uma cena esburacada como esponja, seja “ficando de fora” de outra, dura como pedra.

A consequência — talvez salutar — deste modo de pensar é que, no limite, não resta diferença ontológica, nem hierárquica, nem moral, entre, por exemplo, um prego, um crítico e um “monstro sagrado”. Todos têm a possibilidade de se tornar visíveis ou invisíveis, falantes ou não-falantes, pensantes ou não-pensantes, figura ou fundo etc., *dependendo* do dispositivo implicado no agenciamento cênico e do que, a cada momento, ele escolhe privilegiar, em meio à iridescência multifacetada de possibilidades abertas na cena. Eis o ponto de partida para pensarmos uma *etopolítica* do acontecimento cênico, já desembaraçada de qualquer metafísica da presença.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed.34, 2010.

_____. *Mil-Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed.34, 2011.

DELEUZE, G. Qué es un dispositivo? *In: Michel Foucault, filósofo*. Trad. de Wanderson Flor do Nascimento. Barcelona: Gedisa, 1990.

_____. Imanência: uma vida... *Educação & Realidade*. Porto Alegre, 27(2), 10-18, jul./dez., 2002.

LACAN, J. *O Seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

LACAN, J. *O Seminário, livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LEHMANN, H. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

FOGEL, G. *O desaprendizado do símbolo: ou da experiência da linguagem*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2017.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.