

“PREFERIRIA NÃO?” DE DENISE STOKLOS. UM DIÁLOGO ESSENCIAL ENTRE O TEATRO, A FILOSOFIA E OS ESTUDOS LITERÁRIOS.

DAVI GIORDANO¹

RESUMO

O presente trabalho busca analisar como a dramaturgia cênica do Teatro Essencial, no espetáculo *Preferiria não?*, opera por meio da *fita de moebius*, a qual é utilizada como potência neutralizante no jogo performático atriz-personagem. Para isso, tomamos como base o pensamento de Roland Barthes e sua conceituação do *Neutro*; e partimos dessa perspectiva para problematizar as noções blanchotianas de *escrita fragmentária* e de *palavra plural*.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro Essencial - Fita de Moebius - o Neutro - Escrita fragmentária - Palavra plural.

INTRODUÇÃO

No início desta introdução, acredita-se necessário esclarecer que a análise deste trabalho não consiste em estabelecer relações entre o conceito de Neutro e o Teatro Essencial. No caso, o projeto de Teatro Essencial se liga a uma pesquisa artística desenvolvida por Denise Stoklos desde 1968 com a criação de seu primeiro espetáculo solo *Círculo na Lua, Lama na Rua*².

¹ Davi Giordano. Mestrando em Artes Cênicas pelo PPGAC/UNIRIO. Brasil. Linha de pesquisa: Estudos da Performance. Bolsista FAPERJ.

² No caso, desde 2009, eu desenvolvo uma pesquisa continuada sobre o Teatro Essencial de Denise Stoklos. Primeiramente, eu elaborei a escrita da monografia *O Teatro Essencial sob uma perspectiva minimalista* no curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação da UFRJ, onde eu desenvolvi um panorama crítico e tracei relações entre o Teatro Essencial e a Arte Minimalista. Posteriormente, em 2010, eu apresentei uma síntese desta monografia na *XII Jornadas de Investigación del instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano Luis Ordaz* (Universidad de Buenos Aires, Argentina). Este texto foi publicado em julho de 2011 na segunda edição da *Revista Lindes – Estudios Sociales del Arte y la Cultura* do governo argentino. Em 2012, eu publiquei o texto *As palavras gestuais de Denise Stoklos: a experiência do teórico-espectador como voyeur-crítico* a partir da experiência de

Torna-se complexa a tarefa de compreender os princípios do Teatro Essencial visto pela teoria do Neutro, e não é desejo deste trabalho levantar um panorama estético em relação ao trabalho de Denise Stoklos. Contudo, o nosso objetivo é situar como ponto de partida uma análise específica do espetáculo *Preferiria não?*, no qual é possível estabelecer um ponto de vista crítico sobre como a construção de sua dramaturgia se dá a partir da noção de *fita de moebius*, para daí sim compreender como entendemos a presença do Neutro no desdobramento atriz-personagem para a criação do jogo performático na escrita cênica.

Sobre o espetáculo, *Preferiria não?* é a penúltima peça do repertório permanente do Teatro Essencial e teve a sua estreia no Festival de Curitiba em 2011. Trata-se de uma adaptação do livro *Bartleby, o Escrivão* escrito em 1860 por Herman Melville³. A cena toma a obra literária como uma interface de reinvenção da própria metalinguagem teatral. A partir desta reflexão, podemos elaborar relações e agenciamentos do Teatro Essencial com referências e marcos dos estudos literários e da filosofia para pensá-los como instrumentos de análise em relação aos procedimentos criativos do espetáculo. Como ponto de partida, parece importante explicar o que seria a estrutura da *fita de moebius*, porque isso tornará claro o processo de construção da dramaturgia cênica do que iremos analisar em seguida:

“Uma das principais figuras topológicas é a *fita de moebius*, criada a partir da junção de duas extremidades invertidas de uma faixa, denominada por Lacan de ‘o oito interior’. Nesta figura um lado e seu reverso relacionam-se continuamente, sendo assim sua faces são simultaneamente externas e internas” (LOPES, 2012, p.80).

assistir todos os dias do evento *As palavras gestuais de Denise Stoklos* no Sesc Copacabana em setembro do mesmo ano. Este texto foi publicado em três mídias: primeiramente pela equipe do Sesc Rio; depois no site oficial da própria Denise Stoklos; e por último ganhou uma publicação recente, em setembro deste ano, na sexta edição da *Revista Performatus*. Eu evidencio esta trajetória de pesquisa para mostrar que este presente texto em específico não pretende fazer um levantamento sobre o conceito de Teatro Essencial, tendo em vista que isso já foi realizado nos textos anteriores. Aqui estou dando continuidade para esta investigação a partir de uma análise direcionada sobre o espetáculo *Preferiria não?*.

³ O texto literário de Herman Melville conta a narrativa de um escriturário que é contratado por um advogado para trabalhar em seu escritório. O equilíbrio do ambiente é desconcertado no momento em que o chefe indica tarefas de execução para o personagem do escriturário e este responde que “Preferiria não”. Daí o motivo da escolha do título do espetáculo, tendo em vista que a sua questão central são as relações de poder, os sistemas de hierarquia e as possibilidades de livre-arbítrio.

Este tipo de operação descrito na citação de acima é transposto para o espetáculo como procedimento dramático no intercâmbio mútuo das instâncias atriz Denise Stoklos e personagem narrador do livro (o chefe do escritório, o mesmo que está inserido no ponto de vista da narração do texto de Melville)⁴. Nesse movimento de interseção entre ambas as figuras, a *fita de moebius* funciona como um procedimento neutralizante capaz de originar outro sujeito: uma instância neutra que dissolve as camadas de ficção do personagem do narrador e o discurso autobiográfico da atriz, tornando difícil distinguir em que medida o texto faz parte de um ou de outro. Esta terceira figura é desdobrável, de caráter entrelaçado, uma figura sem formas que constitui um vazio necessário para a sua existência. Somente assim é possível emergir uma *escrita branca* de acordo com a noção proposta por Barthes no seu livro *O Grau Zero da Escritura* (2004), que nós compreendemos aqui como um espaço advindo da potência de romper o dualismo e instaurar a incerteza como a criação de uma presentificação cênica do Neutro. Isso nos remete ao princípio básico do Teatro Essencial: o mínimo de elementos em contraposição ao máximo de teatralidade⁵. Esta última seria a potência neutra infinita e a criação de estados intensos e fortes, tendo em vista que “burlar o paradigma⁶ é uma atividade ardente, candente” (BARTHES, 2003, p.19). Nesse sentido, é possível compreender um corpo ausente que se torna espaço de instalação para transformações infinitas.

Isso se torna evidente desde o começo do espetáculo quando a atriz entra lentamente pela esquerda alta do palco e se direciona até o centro. A sua primeira fala é: “Tenho 61 anos completados no dia quatorze de julho”. No caso do texto literário original, a frase inicial é: “Já sou um homem de certa idade” (MELVILLE, 1986, p.1). Aqui já localizamos a primeira ação neutralizante da *fita de moebius*. A atriz revela em cena a sua data de aniversário, fazendo com que a performatividade da inserção cênica de um dado autobiográfico se misture à voz narrativa

⁴ Aqui é importante esclarecer que a atriz Denise Stoklos, como acontece em todos os seus outros espetáculos, se encarrega de assumir sozinha a teatralização de toda a narrativa, ou seja, dar expressão para todos os personagens. Porém, nesta peça, por meio da *fita de moebius*, todos os outros personagens se desdobram a partir da perspectiva de intercâmbio das figuras de Denise Stoklos e do personagem do narrador (no caso, o patrão).

⁵ “Um teatro que tem o mínimo possível de gestos, movimentos, palavras, guarda-roupa, cenário, acessórios e efeitos mas que contém o máximo de poder dramático” (STOKLOS, 1993, p.4).

⁶ Conceituação do Neutro segundo Roland Barthes: “Defino o Neutro como aquilo que burla o paradigma, ou melhor, chamo de Neutro tudo o que burla o paradigma” (BARTHES, 2003, p.16).

em primeira pessoa do personagem do narrador. Dessa forma, identificamos reflexos de uma figura na outra, como um jogo de espelho que será potencializado ao longo do espetáculo.

Após esta primeira imagem, a iluminação nos permite uma vista mais ampla do espaço cênico. Em destaque no centro, encontram-se uma mesa, uma cadeira e uma luminária, foco das cenas onde trabalha o personagem do escriturário. Ao redor do palco, vemos dispostas cinco estantes musicais. Ao invés de partituras, sobre elas estão livretos onde em todos está escrito "BARTLEBY" (com letra maiúscula em cor branca). Dessa forma, a metáfora musical nos permite interpretar que a atriz assume o papel de regente das narrativas do escriturário. Ela é aquela que orquestra as "vozes ressonantes"⁷. Sejam as vozes do narrador de Bartleby e as vozes da própria atriz que se misturam, sejam as vozes dos outros personagens, ou então as vozes do público que também estão trabalhando a sua leitura sobre aquilo que assistem. São vozes invisíveis e sem formas que permeiam o espaço do teatro. Daí a necessidade de um palco vazio, porque isso se torna essencial para que o público construa as suas próprias imagens sem uma intervenção impositiva, fechada e pré-determinada da composição cenográfica. Nesse sentido, parece interessante comentar como o espetáculo utiliza somente luzes brancas, porque isso nos permite a aparência de um palco sem caráter de ilusão e efeito cênico. Em contraposição, nós estamos diante de um espaço aberto para ser preenchido pela imaginação ativa do espectador.

O momento central do espetáculo acontece quando vemos a encenação do "Preferiria não?" (título do espetáculo), porque é justamente aqui que é colocada em questão a maneira como o personagem do narrador é questionado pelo seu empregado. A atriz comenta a vinda do patrão ao solicitar mais uma atividade para o escriturário e quando ele diz "Preferiria não?", instala-se uma música psicodélica da cantora islandesa Björk que rompe o equilíbrio e ativa uma brusca mudança de ritmo. O corpo da atriz dispara ao redor do espaço e cria uma "dança da exaustão". Criamos este termo para pensar um corpo com qualidades de movimentos rápidos, indiretos e fortes. Tal dança é a imagem direta da provocação interna que foi causada no personagem do patrão através do proferimento do ato de fala do personagem do escriturário. O corpo da atriz se solta pelo palco, tornando difícil identificar a precisão tão característica na

⁷ Aqui inserimos um jogo de palavras, fazendo referência ao título do espetáculo *Vozes Dissonantes* criado em 1999 como parte integrante do repertório permanente do Teatro Essencial.

elaboração de partituras físicas de seu trabalho. Ao invés disso, neste momento do espetáculo, é interessante ver a expressão de um corpo solto, desprovido de regras, um corpo com necessidade de movimentação indisciplinada que deseja desterritorializar a cena circundante. A inserção de uma sonoplastia para um teatro dito essencial se justifica pela escolha precisa do momento de questionamento ao sistema, a burla de paradigmas, a manifestação da liberdade e do livre-arbítrio. Após a dança, assistimos a mais duas tentativas que reiteram a mesma solicitação do chefe e ao mesmo questionamento do escriturário. Na medida em que a encenação faz uso de duas repetições sobre este momento, potencializa-se o desvio dos atos de fala, um ação que provoca aquilo que Blanchot (2010) denomina como o *pensamento enigmático*, porque interrompe o esperado e foge da lógica linear e causal já pré-determinada. Quando a encenação desdobra o ato de fala de Bartleby através dos recursos da interrupção, da suspensão e da repetição, a cena potencializa a teatralidade do personagem através da expressão de sua singularidade. O Neutro acontece pelo ato de deslocamento do paradigma, de desvio da ordem soberana e da ruptura com a instância estabelecida.

Neste momento, consideramos importante refletir sobre o título do espetáculo: *Preferiria não?*. Primeiramente, a escolha pela frase emblemática do conto evidencia a ação de contestação, de desvio e de burla do paradigma. O segundo ponto diz respeito à tradução da frase original "I would prefer not to" (MELVILLE, 2002, p.10) para o português através da conjugação do verbo na variação condicional e no futuro do pretérito simples, a qual transmite uma flexão verbal de qualidade sinuosa, indireta e flexível. Já a interrogação é o terceiro e último ponto sobre o qual devemos ter mais atenção. No caso, é importante apontar que ela não está presente na obra literária de Herman Melville. Trata-se de um procedimento performativo de acréscimo da atriz ao título de sua obra e também para esta cena central do espetáculo. A interrogação como possibilidade de resposta se transforma esteticamente na tríade de relação discurso - linguagem - poder. No caso, a interrogação não fecha o discurso. Ao invés disso, Denise Stoklos insere uma interrogação, a qual transforma a sua sentença numa pergunta que permite o espaço indefinido para a continuidade do diálogo. Dessa forma, tendo como inspiração aquilo que Blanchot

denomina como a *palavra plural*⁸, nós fazemos uma transposição dessa proposição para o presente debate, transformando-o no conceito que decidimos chamar de *interrogação plural*. Dessa maneira, nós podemos compreender o procedimento performativo de Denise Stoklos na inserção da interrogação como uma abertura significativa desde o momento do contato do público com o título da peça. Visto por esta perspectiva, o teatro funciona por meio da evidência do enigma “por uma escrita do fragmento e por uma pluralidade da palavra” (VASCONCELLOS, 2007, p.135).

Neste caso, a interrogação expressa o enigma, porque provoca o caminho curvo e indireto, algo que não é nem a recusa nem a aceitação. A expressão da singularidade imediata seria a forma de uma força urgente na medida em que, nesta oração, o ato de fala está preenchido por um “apelo desejanter” (BLANCHOT, 2010, p.82). Evidencia-se uma força perlocucionária na maneira como a sua fala mobiliza o desequilíbrio do outro. Dessa forma, a cena apresenta de maneira autêntica a encenação da pequena manifestação de desejo de Bartleby como um campo possível de indeterminação. No caso, a interrogação problematiza que o personagem não se recusa a realizar a obrigação de seu trabalho, como é equivocadamente dito em vários textos críticos sobre o espetáculo. Dizer que o personagem se recusa é o mesmo que considerar a sua atitude tão impositiva quanto a de seu chefe. Contudo, o que ele faz é apresentar um desvio necessário: apresentar a manifestação de uma preferência, algo que não é controlável pelo sistema capitalista (esta última sendo a zona de controle do patrão).

Neste ponto, encontramos uma questão fundamental para desvendar a análise do espetáculo. Aqui identificamos um procedimento de *efeito de estranhamento* no campo narrativo, o que se qualifica como uma operação brechtiana em termos de encenação. Isso evidencia a maneira como a interpretação da atriz propõe um jogo cênico para logo em seguida desarmá-lo. Tratemos agora de pensar como as intervenções críticas da atriz criam procedimentos de

⁸ Em relação a isso, podemos incorporar para a discussão aquilo que, em seu primeiro volume do livro *A conversa infinita*, Maurice Blanchot denomina como a *palavra plural* (BLANCHOT, 2010, p.139-142). Nele, o autor discute a história de Admeto em sua confrontação com o deus Apolo para abordar o nascimento do diálogo. Neste debate, os deuses são responsáveis pelo pensamento uno, enquanto que os homens possuem a capacidade de “falar duplamente num mesmo ato de linguagem” (ibidem, p.140).

interrupção e suspensão da narrativa como caminhos que evidenciam a metalinguagem. Podemos dizer que as intervenções da fala da atriz se misturam à narração, o que produz uma performatividade em termos de distanciamento brechtiano no sentido de criar cortes e fragmentos na dramaturgia. Sobre isso, consideramos importante a seguinte passagem:

“O que ocorre com essa intrusão irregular? Ela não é de ordem moral, tomada de posição contra tal personagem, ela não consiste em esclarecer de fora as coisas, ajudinha do criador que dá forma a seu bel-prazer às figuras. Ela representa a intervenção do narrador contestando a própria possibilidade de narração – intervenção, em consequência, essencialmente crítica, mas sob a forma da brincadeira, da ironia maliciosa” (idem, 2010, p.145).

A colocação de acima se trata de um comentário de Blanchot em relação à escrita literária de Thomas Mann como uma possibilidade específica de escrita neutra que rompe a regra da não intervenção do autor em relação à obra. Acreditamos que o caso de Thomas Mann na literatura se associa à natureza de atuação de Denise Stoklos no teatro. No caso, em alguns momentos significativos do espetáculo, a experiência cênica não tem o seu foco na narração, mas sim no jogo que se desdobra a partir dela. Dessa forma, a dramaturgia cênica do Teatro Essencial aponta um estilo de narração fragmentária que implica numa consequente suspensão de sentido, logo a instauração de uma relação plural e enigmática. Sendo assim, opera-se “uma distância em que são antecipadamente neutralizados todo sentido e toda falta de sentido” (Blanchot, 2010, p.142). Com isso, é trabalhada uma desconstrução a partir da qual a atriz propõe um modo narrativo que interroga os limites e a composição da mesma. O Teatro Essencial propositadamente produz uma ilusão para logo em seguida fazer com que ela seja evidenciada, rompida, restaurada e transformada. Isso se torna um mecanismo de jogo, entendido como uma brincadeira visível na relação de interação com o espectador. Assim, é possível conceber a ideia de um fio imaginário que se rompe e se reconstrói continuamente. Dessa forma, como problematiza Blanchot, o Neutro é possível quando não há centralidade que conduz a narrativa e quando a obra não existe como um todo acabado; logo a narrativa seria uma instância neutra que

opera como um centro externo, móvel e circundante (Blanchot, loc. Cit.). Por isso, para que haja a consciência narrativa, é necessária esta distância que, no caso do teatro, se dá por meio da interrupção, da suspensão e da ruptura da linearidade narrativa em seu sentido convencional. Como uma de suas características, o trabalho de Denise Stoklos caminha todo o tempo no sentido de transformar a narração em evidência. Por isso, o humor se instaura quando a ilusão não se torna meio nem fim, mas sim um recurso irônico para pensar o distanciamento teatral no ato de narrar.

Chegado neste ponto, retomamos novamente o conceito de *palavra plural* proposto por Maurice Blanchot. Porém, dessa vez, apropriamo-nos do termo para sugerir outra noção relacionada à discussão de acima que aqui chamamos de *dramaturgia plural* para caracterizar as qualidades performáticas do texto cênico de Denise Stoklos, visto que ele opera por meio de uma produção da ambiguidade. Aqui trazemos de volta a imagem da *fita de moebius* como aquilo que provoca o deslizamento do sujeito narrante, tornando a mobilidade um lugar interessante de fragmentação, o que “marca assim a intrusão do outro – entendido como neutro – em seu estranhamento irreduzível, em sua perversidade astuta. O outro fala” (ibidem, p.149). Isso seria a configuração de um lugar móvel e instável o qual está na constante busca de sua ocupação. O lugar da narração está sempre preenchido pela pluralidade simultânea da narradora-atriz e do narrador-personagem. No caso, quando a atriz interrompe a narrativa para inserir algum de seus comentários sobre o texto, o que ela está fazendo não é uma tentativa de explicar o texto original ao pé da letra ou desvendar a intenção e o sentido do que o autor gostaria de dizer. Ao invés disso, a atriz descobre um caminho mais interessante que é refletir sobre como é possível operar distintas leituras sobre o texto, ou seja, explicitar como o texto é escrito para daí refletir sobre o próprio ato de leitura. Consequentemente, cria-se a constituição de uma experiência de linguagem teatral que exprime qualidades intermináveis e incessantes. Por isso, podemos dizer que o neutro funciona no sentido de estimular a recepção ativa do público espectador. “O melhor Neutro não é o nulo, é o plural” (Barthes, 2003, p.247). Logo, ao espectador são oferecidos caminhos possíveis de leitura uma vez que o procedimento da *fita de moebius* permite abrir “um abismo, o mesmo que qualquer significação abre entre o seu bordo significante e o seu

bordo significado” (idem, 1987, p.77). Dessa forma, não há um foco privilegiado para o direcionamento da enunciação da narrativa. Este mecanismo de atuação de Denise Stoklos permite uma abertura da obra de Bartleby a derivações infinitas, permitindo que a obra literária de Melville seja atualizada por cada espectador que se torna responsável por preencher a obra com suas próprias memórias e imaginações.

Como último ponto de análise, debruçamo-nos sobre a cena final do espetáculo. Primeiramente, é importante comentar que, no livro original, o escriturário termina numa prisão, enquanto que, no espetáculo, ele termina num hospício. Neste momento, não resta mais dúvidas de que a peça se realiza enquanto criação autônoma. Ele parte do texto original, mas alcança sua independência. Por isso, podemos dizer que a literatura original é tratada como uma intermediação, e não como um fim. A mudança de local que a peça sugere para o texto original propõe uma reflexão sobre o que seria o isolamento contemporâneo de um indivíduo que se revela contestador e cuja singularidade é uma ameaça ao sistema de poder dominante. Em cena, temos a imagem da atriz no centro médio do palco, as luzes do teatro se apagam e resta somente um foco de luz que envolve o corpo da atriz enquanto a música “Perólas aos Poucos”, de Zé Miguel Wisnik, atravessa este momento final. Esta segunda e última música traz a atmosfera do devir, principalmente se consideramos que a cena final faz uma referência à ação de entrada da primeira cena. Isso seria a expressão do movimento daquilo que vem e volta, o movimento continuado do mundo. Em relação a isso, podemos pensar que o neutro se dá por meio do devir narrativo, o devir histórico, o devir autobiográfico e o devir mundo. A última ação do espetáculo com tal movimento propõe um final aberto com a possibilidade permeável de uma infinita escritura.

Criado exatamente dois anos antes das *Jornadas de Junho de 2013*, o espetáculo problematiza a questão do comum na medida em que o acréscimo da *interrogação plural* para a frase emblemática da obra literária acentua a singularização do personagem de Bartleby como aquele que se diferencia da multidão e faz a escolha pela tangente. É exatamente o seu gesto de desvio que revela outras possibilidades para além da imposição dominante do sistema político.

Principalmente se levamos em consideração a possibilidade de transposição da figura baudelairiana do *flâneur*, semelhante ao contexto de Bartleby, para pensar a realidade da experiência do anonimato e da indistinção da multidão na era contemporânea das Novas Tecnologias da Informação e da Comunicação como as redes sociais; no caso, o *facebook*, como é comentado no espetáculo. Nesse sentido, pensar a questão do *comum* é entender o complexo conjunto humano no qual estamos inseridos. Num debate mais tradicional, o *comum* era visto pelo encontro das semelhanças entre os indivíduos. Porém, como constata o autor Peter Pál Pelbart em seu texto *Elementos para uma cartografia da grupalidade* (2008), de acordo com uma corrente filosófica incluindo autores como Toni Negri, Giorgio Agamben, Paolo Virno, Jean-Luc Nancy e outros, podemos constatar uma crise do *comum* (PERBART, 2008, p.4)⁹. Atualmente, o *comum* pode ser verificado não somente nas suas semelhanças, como também nas diferenças, e isto enriquece o nosso debate do ponto de vista da pluralidade em questão em relação às indagações políticas e sociais do Brasil no momento do presente. Assim, a manifestação de singularidade de Bartleby ganha ressonância através desta encenação no Brasil de 2013. A marca de atualização da cena se torna uma consciência das múltiplas possibilidades ao operar os tempos fragmentários, os pluralismos e as disjunções abertas. Sendo assim, “nossas relações no mundo e com o mundo são sempre, finalmente, relações de potência, onde a potência está em germe na possibilidade” (BLANCHOT, 2010, p.86). Esta constatação de Blanchot é eficiente para pensar a maneira como a atriz desenvolve uma postura crítica e intelectual de sua produção artística sobre a natureza do seu próprio tempo e sobre o contexto no qual ela está inserida. Dessa forma, o espetáculo cria um jogo de entrelaçamento do imaginário passado referente ao contexto nova-iorquino de Wall Street do século XIX (símbolo do capitalismo financeiro) com o contexto brasileiro do trabalhador oprimido pelo patrão e pelo governo.

Podemos começar as costuras teóricas da análise desenvolvida a partir da cena final comentada anteriormente. O espetáculo termina sem explicitar uma conclusão definida. Com isso, não se

⁹ “Diríamos que o comum é um reservatório de singularidades em variação contínua, uma matéria anorgânica, um corpo sem órgãos, um ilimitado (*apeiron*) apto às individualizações as mais diversas” (ibidem, p.4).

trata de um teatro que busca resolver a questão proposta. Ao invés disso, a cena final é representativa de todo o espetáculo no sentido de que todo o tempo ele é conduzido por meio de ações de perguntas, de interrogações e de contestações. Nesse caminho, estamos lidando com um teatro que cria arestas de aberturas significantes para que o público problematize as suas próprias dúvidas, respostas e indagações.

Nesse sentido, o processo artístico não coloca como objetivo afirmar uma finalidade causal da obra. O seu interesse está mais voltado para a inscrição do gesto artístico como a expressão do *Fora*, aquilo que extrapola a ação teatral e vai além da intenção restrita da escrita cênica. O que buscamos é entender o gesto artístico como uma zona de indeterminação e um movimento de fuga em direção ao terreno movediço da incerteza. No presente espetáculo, o Neutro aparece na medida de uma força necessária para a criação de tais fissuras e arestas. Em seu lugar, ao espectador é possibilitada a imersão na experiência do *Fora* que está presente no procedimento cênico da *fita de moebius* se levamos em consideração que: “o puro exterior da origem é o exterior sempre recomeçado da morte” (Bruno, 2007, p.155). Os movimentos de passagem entre as instâncias de atriz, de personagem, de narrativa, de interrupção, de restauração, de transformação etc; este devir infinito de transições e permutações se torna essencial para a mobilização do fluxo narrativo de *Bartleby* e sua inscrição no contexto da contemporaneidade. A partir dessa lógica, podemos compreender a maneira como o recurso da repetição das interrupções e das restaurações permite o constante processo de morte e renascimento da narrativa cênica. Isso se relaciona com a afirmação de Karl Eric Schollhammer de que “a essência da arte consiste em seu nascimento perpétuo” (Schollhammer, 2007, p.158). Este procedimento da repetição elaborado pela atriz propõe um jogo de tentativas infinitas para alcançar aquilo que seria a essência da natureza humana: a impossibilidade de concretude e de definição em contrapartida à instauração da necessidade perpétua de devir. Assim, a *fita de moebius* representa o eterno infinito, já que a sua existência se configura na premissa de que não há começo nem fim. A cena trata de presentificar aquilo que imediatamente se tornará passado. Por isso, o recurso da repetição se torna um símbolo de resistência para que seja possível “burlar o paradigma” e revelar os modos conflituosos do discurso. Assim, narrar é o ato criativo por

arruinar toda a memória (Blanchot, 2010, p.148). Aqui podemos fazer uma associação direta com o subtítulo do espetáculo *Louise Bourgeois: "Faço, Desfaço, Refaço"*. Isso problematiza o fato de que trabalhar sobre a narrativa é criar uma ação constante de desvio para o espaço móvel de sua construção e de sua conseqüente desconstrução.

Visto por esta perspectiva é que podemos indagar que o conceito proposto como *dramaturgia plural* permite compreender a escrita cênica do Teatro Essencial como uma potência de combate em prol da transformação e da reinvenção da obra literária de Herman Melville. As dinâmicas de atualidade do espetáculo em relação ao texto literário se dão por meio da qualidade de presença dos espectadores, estes últimos considerados responsáveis por operar a sua própria reinvenção da narrativa. Com isso, nós identificamos o caráter político na medida em Denise Stoklos se apropria do texto original de Melville e transforma-o de forma que a palavra cênica se torna uma abertura poética da palavra literária, revelando aquilo que está possivelmente obscuro e enigmático.

Para isso, a ironia, que é colocada desde o título do espetáculo por meio do recurso da interrogação na frase emblemática de Bartleby ("Preferiria não?"), se torna o primeiro dispositivo de contato com o espectador e será um elemento que atravessa toda a duração da experiência da peça. Isso faz com que a ironia seja utilizada como um recurso necessário para ativar o distanciamento metalinguístico e a consciência crítica dos espectadores, porque ela carrega em si o devir permanente, ou seja, tudo aquilo que pode existir dentro das potências infinitas da mobilização cênica.

Por último, pensamos que o espetáculo se torna uma reflexão sobre o comum pela cena do presente, tendo em vista que a *fita de moebius* permite as ações de aproximação das semelhanças e das diferenças na configuração de um ser outro. Nesse movimento de passagem, instaura-se uma potência de alteridade que também é estendida na relação palco e plateia. Isso permite que a presente encenação se torne uma reflexão sobre a própria natureza humana. Assim, podemos considerar o espetáculo *Preferiria não?* uma cena política de forma indireta, porque não almeja

fechar o sentido político e logo se torna a fuga do paradigma. O palco se revela como um campo em devir, sem solução. Em suma, a indagação é o ponto-chave do debate.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*, Martins Fontes, São Paulo, 2004.

_____. *O Neutro*, Martins Fontes, São Paulo, 2003.

_____. *Crítica e verdade*, Ed.70, Lisboa, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*, Escuta, São Paulo, 2010.

_____. "A voz narrativa" em *A conversa infinita: a ausência do livro*, Escuta, São Paulo, 2010.

_____. *O espaço literário*, Rocco, Rio de Janeiro, 2011.

LOPES, Maria Cláudia Santos. "Contágios do espaço cênico na poética do ator" em *II Seminário Nacional de Pesquisa em Teatro. O ator e a cena contemporânea. Anais*, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*, Rocco, Rio de Janeiro, 1986.

_____. "Bartleby, The Scrivener" em *Melville's Short Novels*, Ed. Dan McCal, New York: Norton, 2002.

PELBART, Peter Pál. "Elementos para uma cartografia da grupalidade" em *Próximo ato: Questões da Teatralidade Contemporânea*, Itaú Cultural, São Paulo, 2008.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. "O nascimento da arte – um diálogo entre arte e escrita" em *Barthes/Blanchot: um encontro possível?*. André Queiroz; Fabiana de Moraes; Nina Velasco e Cruz (org.), Vários autores, 7 letras, Rio de Janeiro, 2007.

STOKLOS, Denise. *Teatro essencial*, Denise Stoklos Produções Artística Ltda, São Paulo 1993.

_____. *Preferiria não?* [CD áudio do espetáculo], Denise Stoklos Produções Artística Ltda, São Paulo, 2011.

VASCONCELLOS, Jorge. "A escrita fragmentada, a palavra plural e o pensamento enigmático: Blanchot leitor de Nietzsche" em *Barthes/Blanchot: um encontro possível?*, André Queiroz; Fabiana de Moraes; Nina Velasco e Cruz (org.), Vários autores, 7 Letras, Rio de Janeiro, 2007.