

Ritcheli de Santana Lisbôa

PARTÍCULAS SONORAS EM CENA
**Reflexões especulativas para um estudo prático de “Philip Glass
compra pão”**

Rio de Janeiro

2024

PARTÍCULAS SONORAS EM CENA

Reflexões especulativas para um estudo prático de “Philip Glass compra pão”

Ritcheli de Santana Lisbôa

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena,
da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito necessário à obtenção do
título de Mestre em Artes da Cena.

Orientador: Professor Dr. Fernando Gerheim

Rio de Janeiro, 2024

AGRADECIMENTOS

Agradeço e dedico essa dissertação

ao meu orientador Fernando Gerheim, pela paciência e cumplicidade nesse processo;

à todos os professores(as) que dinamizaram e potencializaram o meu crescimento;

à minha companheira Julya Avila, por ser o meu farol e sempre mostrar o caminho;

à minha filha Maria Cecília, por ser o sentido de todas as coisas;

ao meu amigo Luan Vieira, pela lealdade, parceria e confiança;

à minha amiga Natália Caruso, por me fazer entender a potência dos encontros;

ao meu amigo Rodrigo Portella, por seguir sendo inspiração;

à minha família, por todo o estímulo e acolhimento;

aos companheiros que estiveram comigo e contribuíram na primeira montagem de Philip Glass compra pão;

aos amigos desse único instante, por tudo que construímos e ainda iremos construir juntos;

à todos os amigos e artistas que estiveram comigo nessa trajetória.

RESUMO

Esta pesquisa parte de uma montagem da cena curta “Philip Glass Compra Pão”, realizada em 2012, que está sendo retomada no presente e desenvolvida simultaneamente à realização deste texto. O estudo se desenvolve com base nas concepções benjaminianas de “tempo”, “história” e “experiência fragmentada”, conceitos fundamentais para a compreensão tanto da cena teatral quanto da realidade física contemporânea. Procuo explorar o conceito de temporalidade múltipla e a relação entre o microuniverso da física de partículas, analisando como esses elementos ressoam nas reflexões de Benjamin sobre a fragmentação, a linguagem e a perda de uma "experiência coletiva do cosmos" na modernidade. Ademais, tendo como referência a obra do dramaturgo americano David Ives, aponto caminhos a serem melhor desenvolvidos na leitura de autores como Gertrude Stein e Valèri Novarina, e de encenadores como Bob Wilson e Heiner Goebbels. Tais caminhos me conduziram à montagem teatral estruturada a partir dos conceitos de “polissemia” e “fragmentação”, característicos, por sua vez, tanto da física de partículas quanto da estética benjaminiana. Trata-se, portanto, de uma investigação que desafia a compreensão convencional de tempo, espaço e experiência, com base em princípios científicos e filosóficos. Ao explorar a multiplicidade de sentidos, o estudo propõe uma reflexão inovadora sobre as possibilidades do teatro como meio de aproximar ciência e arte, tempo e história, colocando em cena questões profundas sobre a condição humana e o universo quântico. Desenvolvo também, análises à luz do trabalho do multiartista alemão Heiner Goebbels e da poeta norte-americana Gertrude Stein acerca da polifonia, da peça-paisagem e do som no espaço da cena, atento ao drama da recepção e adentrando ainda o exercício polissêmico de David Ives referenciado no minimalismo do compositor Philip Glass. Através da combinação entre arte e ciência, este trabalho explora novos modos de percepção e narrativa que dialogam com as complexidades do mundo contemporâneo, tanto no plano quântico quanto no existencial.

PALAVRAS CHAVES: SOM; PHILIP GLASS; MINIMALISMO; TEATRO; CENA.

ABSTRACT

The based of this research is a short scene “Philip Glass Buys Bread”, made in 2012. This short scene is being revisited in the present, simultaneously with the production of this text. The study is developed based on Benjamin's conceptions of “time”, “history” and “fragmented experience”, fundamental concepts for understanding both the theatrical scene and contemporary physical reality. I explore the concept of multiple temporality and the relationship between the microuniverse of particle physics, analyzing how these elements resonate with Benjamin's reflections on fragmentation, language, and the loss of a "collective experience of the cosmos" in modernity. In addition, using the work of American playwright David Ives as a reference, I point out ways to be better developed by reading authors such as Gertrude Stein and Valèri Novarina, and directors such as Bob Wilson and Heiner Goebbels. These paths led me to theatrical production structured based on the concepts of “polysemy” and “fragmentation”, characteristic, in turn, of both particle physics and Benjaminian aesthetics. It is, therefore, an investigation that challenges the conventional understanding of time, space and experience, based on scientific and philosophical principles. By exploring the multiplicity of meanings, the study proposes an innovative reflection on the possibilities of theater as a means of bringing together science and art, time and history, raising deep questions about the human condition and the quantum universe. I also develop analyzes in the light of the work of the German multi-artist Heiner Goebbels and the North American poet Gertrude Stein about polyphony, the landscape piece and sound in the space of the scene, paying attention to the drama of reception and also entering into the polysemic exercise by David Ives referenced in the minimalism of composer Philip Glass. Through the combination of art and science, this work explores new modes of perception and narrative that dialogue with the complexities of the contemporary world, both on a quantum and existential level.

KEYWORDS: SOUND; PHILIP GLASS; MINIMALISM; THEATER; SCENE.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I - A PALAVRA EM CENA: MATERIALIDADE, OPACIDADE E PRODUÇÃO DE SENTIDOS NO TEATRO CONTEMPORÂNEO	13
1.1 ENTRE O ENCANTAMENTO E A EMERGÊNCIA: A PALAVRA COMO CORPO SONORO E SENSORIAL	13
1.2 CORPO - SOM - PALAVRA: RITMO, MATERIALIDADE E HIBRIDISMO NA CENA TEATRAL	30
1.3 REPETIÇÃO, RITMO E ESTÉTICA DO VAZIO: DIÁLOGOS ENTRE BECKETT E GLASS SOBRE TEMPO E LINGUAGEM.....	37
1.4 A PALAVRA COMO ENIGMA E ACONTECIMENTO: TRAGÉDIA GREGA, NELSON RODRIGUES E A POÉTICA DA CRUELDADE	42
CAPÍTULO II – PASSADO, PRESENTE E FUTURO: ENTRE O TEMPO MESSIÂNICO E A “PARTÍCULA DE DEUS”	47
2.1 FÍSICA E FILOSOFIA: ENTRELAÇAMENTOS E NOVOS CAMINHOS PARA A COMPREENSÃO DO UNIVERSO	47
2.2 LINGUAGEM: ARTICULAÇÃO ENTRE CONCEITO E DESCOBERTA.....	55
2.3 “PHILIP GLASS COMPRA PÃO”: PARTÍCULA, TEMPO, LINGUAGEM E SUAS SEMELHANÇAS.....	62
CAPÍTULO III – VOZES PARA UMA COREOGRAFIA DOS SENTIDOS.....	75
ÚLTIMO INSTANTE: AMASSANDO O PÃO DO SONHAR COLETIVO	78
Referências Bibliográficas	86

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como foco central a investigação prática da obra dramaturgica “Philip Glass compra pão”, que integra o livro *All in the Timing* (1994), do autor norte-americano David Ives (1950). Com tradução e adaptação para o português da crítica e pesquisadora de teatro Ana Bernstein, essa coletânea de sete peças curtas apresenta múltiplos cenários verbais e propõe um eufônico jogo da linguagem. Ives, ao abordar sua prática dramaturgica, compara o ato de escrever para o teatro à composição musical, afirmando que “escrever para o teatro é como se você tivesse não só que escrever uma sinfonia, mas também inventar os instrumentos” (Bernstein, 1999). Essa analogia com a música evidencia o interesse do autor em tratar o texto teatral como uma peça sonora, em que as palavras são vistas como matéria poética, dotada de uma potência própria.

A escrita de Ives não se restringe à transmissão de mensagens; ao contrário, o autor procura delatar as inúmeras dificuldades da comunicação através da construção e da desconstrução da escrita dramaturgica e cênica. Nas obras de Ives, as relações entre as personagens são características como um caleidoscópio de sons, ritmos e estruturas temporais. Ao propor um jogo melódico de palavras, ele organiza o caos comunicativo através da desordem, reinventando e explorando uma nova língua estruturada por características sonoras e performáticas.

A pesquisa sobre a linguagem no teatro, portanto, é um campo de experimentação que subverte a função tradicional de significação, enfatizando a sonoridade, a concretude das palavras e a evocação de múltiplos sentidos, o que possibilita uma nova forma de escuta e percepção. Trata-se de reflexão sobre os limites e as potencialidades da linguagem no teatro, e sobre como essa linguagem, ao ser performada, pode transcender as barreiras da comunicação convencional para abrir caminho a novas formas de significado, sonoridade e experiência estética.

Pretendo, no horizonte dessa investigação, compreender a disposição das palavras concretas como uma partitura musical que será lançada ao espaço por vozes treinadas. Trata-se de uma nova dimensão cênica, na qual a encenação terá como premissa debruçar-se sobre a teia de conexões entre elementos, sem abrir mão das contribuições da fricção teórica. Para além disso, busco estabelecer pontos de contato entre arte e ciência, pensando nas tensões entre as reflexões teóricas e as experimentações práticas.

No trato de cruzamentos aparentemente distantes – como os estabelecidos entre a física de partículas, a filosofia da linguagem e a cena teatral contemporânea –, promovo

um entrelaçamento que, em primeiro instante, pode parecer desconexo, mas, quando dinamizados, garantem revelação cada vez mais significativa à medida que o teatro contemporâneo se dedica à fragmentação, multiplicidade de perspectivas e incorporação de novas formas de materialidade cênica.

A cena curta “Philip Glass compra pão” captura um momento ordinário da vida do compositor minimalista Philip Glass, oferecendo uma oportunidade única para explorar certas confluências. Seu caráter repetitivo, sua estrutura fragmentada e seu minimalismo formal evocam questões centrais tanto da física moderna quanto da teoria da linguagem, tornando-a um objeto privilegiado para uma análise que busca refletir sobre as questões que abrangem a fragmentação e a temporalidade.

A fragmentação sugere uma multiplicidade de pontos de vista e temporalidades coexistentes. Através da desconstrução, da continuidade e da casualidade, abre-se um espaço para novas formas de percepção e compreensão da cena. No teatro contemporâneo, a fragmentação age como estratégia estética e conceitual que desafia as noções tradicionais de unidade, narrativa linear e coerência dramática. Essa abordagem estabelece pontos de contato com desenvolvimentos recentes da física de partículas, sobretudo no que diz respeito à descoberta do Bóson de Higgs e ao advento de teorias como a física quântica, que a partir de seu caráter, também processual, revela um universo fragmentado e repleto de incertezas. Ao passo que tais estudos buscam a compreensão das menores partículas que compõem a matéria, o teatro contemporâneo lança-se na investigação da fragmentação, da experiência humana e da linguagem. Não necessariamente essa fragmentação implica desintegração ou caos, mas reconfigura elementos que, compostos, criam novos significados.

Em 2012, uma partícula elementar que confere massa às partículas subatômicas foi descoberta. Considerada um marco na física quântica, a descoberta do bóson de Higgs aprofundou toda uma compreensão sobre a estrutura da matéria e a forma como o universo é constituído. Elétrons, quarks, fótons, glúons e neutrinos compõem com o bóson de Higgs, detectado em Genebra, na grande máquina do CERN (Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire), “as peças de um Lego gigantesco com as quais é construída toda a realidade material em torno de nós” (Rovelli, 2014, p. 40). Essas partículas elementares, cujo modo de se mover e sua natureza são descritos pela física quântica, não são comparáveis a pedrinhas, são “mais propriamente os ‘quanta’ de correspondentes campos elementares”, ou o que poderíamos chamar de “excitações elementares” (idem, p. 41). Nas palavras de Rovelli: “São minúsculas ondinhas que correm. Que desaparecem

e reaparecem segundo as estranhas regras da mecânica quântica, na qual aquilo que existe nunca é estável; não passam de um saltar de uma interação a outra.” (idem, p. 41) Longe de minúsculas pedrinhas frias vagando eternamente ao longo de trajetórias precisas num espaço geométrico imutável, a mecânica quântica e os experimentos com as partículas nos ensinaram que “o mundo é um pulular contínuo e irrequieto de coisas, um vir à luz e um desaparecer contínuo de efêmeras entidades. Um conjunto de vibrações, como o mundo dos hippies dos anos 1960. Um mundo de eventos, não de coisas.” (idem, p. 42) O comportamento dessas partículas elementares seria semelhante à cena contemporânea, que trabalha com a fragmentação e seus interstícios, explorando aspectos fundamentais da existência teatral como o corpo do ator, o espaço cênico e o tempo. A fragmentação, assim como a partícula elementar do bóson de Higgs, nos convida a compensar a totalidade e a inter-relação entre os elementos cênicos. O que confere substância a uma cena fragmentada? Como os fragmentos da ação, do tempo e da linguagem se conectam para formar algo significativo? Essas questões espelham as investigações da física de partículas, em que a materialidade surge da interação de elementos invisíveis e imateriais.

Nesse contexto, a filosofia da linguagem, especialmente na tradição de pensadores como Walter Benjamin, fornece ferramentas valiosas para pensar a cena contemporânea. Benjamin inclui o tempo em filosofia da linguagem. Sua noção de “tempo messiânico”, um tempo redentor que interrompeu a linearidade histórica, ressoa fortemente nas práticas teatrais contemporâneas, que frequentemente suspendem a temporalidade contínua em favor de uma multiplicidade de tempos, fragmentados e simultâneos. Através de um tempo disnarrativo, dilatado e repetido, a peça *Philip Glass compra pão* provoca uma reflexão sobre o ritmo da vida cotidiana e a percepção subjetiva do tempo.

A repetição e a circularidade do texto nos conduzem a uma noção de fragmentação temporal, criando uma experiência cênica que dinamiza o tempo por meio da desconstrução e da reconstrução permanentes. A obra de Philip Glass, marcada por sua estética minimalista e repetitiva, também oferece um paralelo aos conceitos da física de partículas. Assim como a teoria quântica revela um universo feito de interações repetitivas e padrões que, embora mínimos e efêmeros, possuem uma complexidade interna imensa, a música de Glass trabalha com a reprodução de pequenas células melódicas que se transformam progressivamente. Essa lógica de variação aparece na estrutura de “Phillip Glass compra pão”, em que, a partir da elevação da simplicidade do ato cotidiano, propõe uma reflexão existencial, tendo em vista uma reprodução que transcende a ação banal para possibilitar a revelação de camadas mais profundas de significado.

A fragmentação, aqui, não é caótica. Ela se organiza de maneira precisa, refletindo uma estrutura interna que remete à lógica das partículas e à construção da realidade no nível subatômico. Por outro lado, ao pensarmos nas interseções entre a filosofia da linguagem e a física de partículas, os aspectos concretos presentes na obra “Philip Glass compra pão” ganham nova dimensão. Se a física quântica sustenta a ideia de que a matéria, em sua essência, é energia condensada, e que as partículas podem existir em múltiplos estados simultaneamente, o teatro contemporâneo também vai explorar a fluidez e a multiplicidade dos elementos cênicos. O corpo do ator, o espaço e os objetos em cena deixam de ser apenas representações e tornam-se materialidades dinâmicas que interagem com o público gerando múltiplas interpretações e significados cambiantes.

A cena teatral, como o universo quântico, é um campo em que as possibilidades são múltiplas, em que o real e o simbólico coexistem e se transformam. Esse estudo prático de "Philip Glass compra pão", portanto, propõe uma reflexão interdisciplinar que une teatro, física e filosofia. Busca-se expandir as fronteiras da cena contemporânea a partir da exploração das noções de fragmentação e de polissemia, à luz da física de partículas e da filosofia da linguagem de Walter Benjamin, desafiando as convenções dramáticas e propondo novas formas de pensar o espaço, o tempo e a ação. Nesse contexto, a fragmentação não é uma mera desconstrução, mas uma estratégia produtiva que abre caminhos para uma compreensão mais profunda da materialidade da experiência cênica. Assim como o bóson de Higgs revela uma estrutura invisível que sustenta o universo material, a fragmentação no teatro contemporâneo nos revela as estruturas invisíveis que sustentam o significado da ação e da linguagem.

Ao tensionar ciência e arte, este estudo busca iluminar novas possibilidades de criação e interpretação na cena teatral contemporânea. A relação com o aporte teórico, com o material humano e com propostas de procedimentos de pesquisa físico-sonora em sala de ensaio será disposta e correlacionada com o material teórico em etapas da experimentação. No que tangencia a adaptação do texto teatral para a montagem, o que se pretende é um alargamento da cena proposto por Ives. Tal proposição será trabalhada com a produção de exercícios que atomizem o espaço sônico através do contato com o estudo da peça-paisagem da poeta norte-americana Gertrude Stein (1874 – 1946). A mobilização da materialidade das palavras nesse trajeto de construções será capitaneada pelas recombinações sintáticas de vocábulos curtos, através do seu característico tipo de sintaxe, promovendo a interação fonético-espacial através da fragmentação e da repetição em razão de deformar o tempo.

A produção artística é basilar para a pesquisa proposta, e a premissa é que se possa fragmentar o material, não só como uma das definições estéticas pretendidas em estudo cênico, mas enquanto elemento estruturante. Numa pesquisa sobre o trabalho do multiartista alemão Heiner Goebbels (1952) e de Gertrude Stein acerca da polifonia do estudo da paisagem do som no espaço da cena, em um pretendido drama da recepção, e adentrando ainda o exercício polissêmico de David Ives referenciado no minimalismo de Philip Glass e no tempo particular de Bob Wilson, o trabalho encontrará abrigo lançando-se à percepção cosmogônica da pesquisa sensível, na qual saberes de povos originários, como os do xamã e escritor Davi Kopenawa Yanomami (1956), poderão ser vistos e pensados na relação com o corpo, com as danças e movimentos, com os gestos e o som.

Registro em video da cena curta Philip Glass Compra Pão, dirigida por Ritcheli Santana. Cena gravada na íntegra no Festival de Cenas Curtas de Nova Iguaçu.



[HTTPS://YOUTU.BE/MEJN2D8T4EY](https://youtu.be/MEJN2D8T4EY)

CAPÍTULO I - A PALAVRA EM CENA: MATERIALIDADE, OPACIDADE E PRODUÇÃO DE SENTIDOS NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

1.1 ENTRE O ENCANTAMENTO E A EMERGÊNCIA: A PALAVRA COMO CORPO SONORO E SENSORIAL

A trajetória de um artista no teatro é frequentemente marcada por uma busca incessante por formas de expressão que ultrapassem os limites do visível e do inteligível. No caso específico da minha prática como encenador, essa busca sempre esteve atravessada por uma concepção peculiar de linguagem, cujas implicações não consideram a palavra como mero veículo de comunicação. Ao longo dos espetáculos que integram minha trajetória, uma reflexão constante sobre as relações entre som, movimento e imagem emergem como eixo central, desenhando um campo de pesquisa em que a materialidade e a sonoridade da palavra assumem papel de destaque. Este trabalho se posiciona, assim, em defesa da palavra como veículo poético e expressivo, que, em sua dimensão encantatória, torna-se capaz de mobilizar o espectador para além do racional, tocando-o em níveis sensoriais e emocionais.

Na análise dos espetáculos que marcaram minha trajetória, destaco como o som, o movimento e a imagem dialogam com a palavra em cena, deslocando seu sentido de comunicação estrita para o campo do sensível. Essa reflexão culmina na experiência prática de “Philip Glass compra pão”, cena curta que integra o livro *All in the Timing* do dramaturgo norte-americano David Ives. Antes da análise da dramaturgia de Ives, vale pensar o fato de que, no teatro, a palavra encantatória – aquela que se faz ouvir em sua materialidade e ritmo, antes mesmo de ser compreendida – ocupa um lugar especial. Distanciando-se de sua função comunicacional imediata, a palavra torna-se um veículo para o sonho e a magia, abrindo um campo de expressividade que é acessado tanto pelo ator quanto pelo espectador, que ao sofrer seu efeito desempenha um papel ativo. Trata-se de um uso da linguagem que evoca a tradição do encantamento, na qual o som, a cadência e a repetição transformam a palavra em algo físico e sensorial capaz de impactar os corpos na cena e na plateia.

Essa perspectiva, inspirada em estudos de poéticas sonoras e rítmicas – da poesia oral às práticas contemporâneas do teatro experimental –, desafia a ideia de que o teatro deve apenas transmitir histórias de forma linear e clara. Pelo contrário, propõe-se aqui que a palavra no teatro ganha potência justamente quando é tratada como emergência

vibrante, algo que ressoa no espaço e gera movimento no espectador. O espetáculo “Philip Glass compra pão”, em sua primeira montagem¹, foi concebido como um experimento para investigar essas possibilidades da linguagem no teatro. Ao articular palavra, som, movimento e imagem, essa montagem buscou transformar a palavra falada em um campo polifônico de sentidos, no qual a comunicação tradicional cede lugar a uma experiência sensorial e rítmica. Cada palavra dita pelo ator não se fechava em um significado único, mas abria-se a uma multiplicidade de interpretações que se construíram no espaço entre cena e plateia. Nesse processo, o espectador não é um receptáculo passivo de uma mensagem, mas um cocriador de sentidos, influenciado pelo caráter sonoro e pulsante da linguagem.

No início deste século, o debate em torno da criação artística revela uma preocupação crescente com a relação entre a obra e seu público. No teatro, em particular, destaca-se uma crítica à trajetória percorrida ao longo do século XX, caracterizada por uma experimentação intensa com as possibilidades da linguagem. Essa experimentação, embora tenha ampliado os horizontes estéticos e filosóficos da arte, teria, segundo alguns críticos, afastado a cena de seu público. Ao priorizar a reflexão sobre os elementos que representam a linguagem teatral, o espetáculo teria se tornado um território hermético, acessível apenas aos iniciados em sua gramática específica, distanciando-se, assim, de sua função.

Essa crítica aponta para uma suposta ruptura entre teatro e plateia, um movimento em que o palco, ao voltar-se para si mesmo, teria se desviado de sua "tarefa fundamental" – contar histórias. Esse afastamento não é percebido apenas no teatro, mas em outras manifestações artísticas que, ao longo do século XX, assumiram o risco de questionar a natureza da arte, da narrativa e da linguagem. No Brasil, intelectuais e críticos associaram essa tendência ao legado de Marcel Duchamp (1887 – 1968), cuja obra, que coloca em cena o artista inventor, dinamizaria um estado de incerteza que desafiava as noções tradicionais de arte. Essa incerteza, no entanto, suscita um dilema fundamental: ela representa um enfraquecimento da arte ou, pelo contrário, sua plena realização? A complexidade dessa questão reflete um dos grandes paradoxos da arte contemporânea.

Por um lado, o teatro do século XX, marcado por movimentos como o simbolismo, o expressionismo, o teatro épico brechtiano e o teatro do absurdo, rompeu com as convenções realistas e narrativas, propondo novas formas de pensar e experienciar a cena.

¹ Refiro-me à montagem de 2012, da qual assinei a direção, e que teve a sua estréia no festival de cenas curtas em Cabo Frio – RJ.

Esses movimentos experimentaram com a forma, desconstruíram o texto dramático e desafiaram o público a se envolver com o espetáculo de maneira mais ativa e interpretativa. Por outro lado, essas mesmas inovações são frequentemente acusadas de tornar a arte um “enigma”, afastando-a de sua função social. Ao examinar esse debate, torna-se evidente que a questão central não é apenas a arte em si, mas uma certa concepção de linguagem que ela implica.

A linguagem teatral, ao ser submetida a um processo de autorreflexão e desconstrução, revelou sua própria materialidade, desvinculando-se das obrigações de representar ou narrar e, em vez disso, assumindo-se como um campo de possibilidades múltiplas e abertas. Nesse sentido, a impermeabilidade do teatro contemporâneo não seria um defeito ou uma falha, mas uma estratégia para reconfigurar a relação entre cena e espectador. No entanto, a reivindicação contemporânea por uma maior comunicação com a plateia não deve ser vista como uma negação dessas experimentações, mas como um esforço para reequilibrar essa relação. Não se trata de retornar a um teatro puramente narrativo ou realista, mas de explorar novas formas de diálogo entre palco e público, formas que reconheçam tanto a autonomia da linguagem teatral quanto a necessidade de engajamento comunicativo.

O teatro, ao revisitar sua relação com o espectador, questiona o papel da arte na sociedade e, mais amplamente, as condições de comunicação. No contexto brasileiro, em que a arte sempre esteve profundamente imbricada com questões sociais e políticas, essas reflexões assumem uma relevância particular. O legado de artistas como Duchamp, embora frequentemente visto como um símbolo de afastamento e hermetismo, pode ser reinterpretado como uma abertura radical para o novo, para o inesperado e para o incerto. Nesse sentido, a incerteza não é um enfraquecimento da arte, mas uma afirmação de sua capacidade de questionar e de desestabilizar. O teatro, ao desafiar suas próprias convenções e ao explorar os limites da linguagem, não abandona seu público, mas o convida a uma nova forma de encontro – um encontro que é, ao mesmo tempo, estético, filosófico e político.

Essa perspectiva abre caminhos para pensar a arte como um espaço de resistência e de criação, um lugar em que a linguagem materializada e dinamizada funciona para a abertura de múltiplas experiências que estão para além de seu aspecto unicamente comunicacional. A arte do século XX insurge-se contra a tradição que a precedeu, rompendo com a ideia de representação mimética e afastando-se do ideal de beleza

clássica. Esse movimento não apenas reconfigura a estética, mas também altera radicalmente a concepção de linguagem na arte.

Ao abdicar de uma visão idealizada e monumental, a produção artística do século passado assume-se como uma "arte menor" – humanizada, falível, e destituída da aura de perfeição que marcou a alta cultura tradicional. Essa transição aponta para um campo de reflexão que ultrapassa questões meramente estéticas. O abandono do ideal clássico de perfeição reflete uma mudança estrutural no próprio papel da arte. Não mais voltada a transcender o humano ou a aspirar à divindade, a arte do século XX se humaniza, regularizando suas falhas e imperfeições como parte de sua essência. Nesse sentido, ela se aproxima da experiência cotidiana, mundana, revelando-se mais democrática e acessível, mas também mais inquietante, ao desestabilizar verdades e certezas que não são questionáveis.

A ruptura com a ideia de arte como representação fiel da realidade e assim submetida à natureza abre espaço para novos modos de expressão, nos quais o foco recai sobre a relação entre obra, artista e público. No centro dessa transformação surge uma nova concepção de linguagem. Tradicionalmente vista como um instrumento subordinado ao discurso humano, a linguagem, na arte moderna e contemporânea, se descola desse papel importante para se constituir como um jogo, um campo de emergência relacional. Nesse jogo, a palavra e a imagem deixam de ser ferramentas apenas para descrever ou narrar, e passam a possibilitar encontros e trocas entre os envolvidos no processo artístico. A linguagem não é mais uma ponte que conecta o homem ao mundo de forma unívoca, mas um espaço no qual significados são negociados, reconfigurados e constantemente reinventados.

Essa reflexão acerca da experiência prática de “Philip Glass compra pão” exemplifica como a palavra, tratada como materialidade sonora e rítmica, pode criar um espaço teatral em que a linguagem não é apenas mediadora, mas protagonista de um jogo que provoca e transforma quem a experimenta. Tal reflexão não apenas sustenta teoricamente as escolhas de encenação que compõem meu percurso, mas também informa a prática artística, como na própria montagem de “Philip Glass compra pão”, de David Ives, que ocupa um lugar central neste trabalho. A encenação deste espetáculo serviu como campo experimental para explorar a interação entre palavra, som, movimento e imagem, reafirmando uma concepção de linguagem teatral que desloca o foco da comunicação de uma fábula para a provocação de uma recepção ativa e transformadora.

Se, como afirmou Walter Benjamin, a experiência da linguagem é essencialmente uma experiência de transformação, então o teatro, em sua capacidade única de entrelaçar palavra, som, imagem e movimento, é o lugar privilegiado para experimentar o potencial encantatório da palavra. Este trabalho pretende contribuir para esse campo de investigação, reafirmando o papel do teatro como um espaço em que a linguagem, em vez de transmitir verdades prontas ou ajuizar sobre as coisas, é um convite ao sonho, à imaginação e à invenção de novos sentidos.

Olhar para trás garante a identificação da base que sustenta a mudança de perspectiva sobre a linguagem na cena. A partir desse recuo, intento analisar e apreciar algumas experiências teatrais do século passado que foram nessa direção. O simbolismo abriu caminho para um campo radicalmente novo na produção artística ao desafiar a noção de que a realidade é limitada ao visível. Para os simbolistas, as grandes questões da vida – como a morte, o sentido da existência e o transcendente – habitam o mistério, o invisível, o indecifrável. Esse deslocamento de foco promoveu uma ruptura paradigmática na arte e na linguagem ao negar sua função descritiva e utilitária em favor de uma experiência que evocasse o indizível, através das correspondências e analogias.

A concepção de que a arte deveria sugerir, em vez de descrever, ecoa de forma emblemática na afirmação de Stéphane Mallarmé (1842 – 1898): “*suggérer, voilà le rêve*”. O simbolismo, com sua ênfase no poder sugestivo da linguagem e da forma, lançou as bases para movimentos artísticos subsequentes que redefiniriam a relação entre arte, espectador e mundo. A partir dessa visão, surge a busca por uma estética que transcenda a representação clássica, permitindo que o mistério e o indizível ocupem o centro da experiência artística. Essa abordagem influenciou não apenas a literatura e a pintura, mas também o teatro, a música e outras formas de expressão, criando um terreno fértil para o desenvolvimento de novas perspectivas sobre o papel da arte na sociedade.

Uma das consequências mais significativas dessa transformação foi a desconstrução de uma concepção instrumental da linguagem, reduzida à esfera do pensamento conceitual e da racionalidade. O simbolismo e, posteriormente, o abstracionismo, questionaram essa concepção, deslocando o foco da função instrumental da linguagem para suas possibilidades de evocar e sugerir. Ao rejeitar o figurativismo e a mimese, movimentos como o abstracionismo, no início do século XX, buscaram libertar do objeto e da representação, abrindo espaço para a exploração de formas e manifestações diretas de uma subjetividade profunda e de um sentido espiritual mais amplo, como no Suprematismo de Malévicht.

No teatro, essa ruptura trouxe implicações ainda mais desafiadoras. Ao abdicar de narrativas lineares e de personagens que representam indivíduos psicologicamente construídos, o simbolismo permitiu que a cena se tornasse um espaço de experimentação estética, em que texto, som, iluminação e movimento colaborassem para evocar atmosferas e emoções que transcendessem o plano material. Essa abordagem influenciou profundamente a prática teatral do século XX, inspirando figuras como Antonin Artaud, que buscava um teatro capaz de resgatar a dimensão mágica e ritualística da cena. No centro dessa transformação surge uma reconfiguração da linguagem como um campo aberto à polissemia, à sugestão e ao mistério.

Para os simbolistas, a linguagem deveria ser uma ponte entre o mundo visível e o invisível, um meio de acessar aquilo que não pode ser plenamente capturado pela racionalidade ou pela lógica. Essa perspectiva reverberou em diversas práticas artísticas e filosóficas, desafiando as noções tradicionais. O teatro, ao longo de sua história, desempenhou um papel central na construção de narrativas que buscavam representar o mundo e os conflitos humanos. A criação de uma ilusão de realidade sempre foi um dos objetivos primordiais das práticas teatrais tradicionais, ancoradas na verossimilhança do cenário, na progressão lógica dos conflitos e na reprodução do aspecto visível da vida cotidiana. Essas características foram herdadas de uma tradição que remonta ao Renascimento e que encontra no teatro clássico sua expressão mais fiel.

Essa busca pela mimese do mundo visível foi desafiada, na virada para o século XX, por um movimento que questionava radicalmente a base dessa estruturação. Os poetas e dramaturgos simbolistas propuseram uma ruptura profunda com o teatro ilustrativo, que até então dominava as cenas europeias. Ao rejeitar a reprodução do mundo visível, eles voltaram sua atenção para aquilo que não poderia ser captado pelos sentidos imediatamente: o mistério, o invisível, o indizível. Nesse contexto, a cena simbolista não era mais um espelho da realidade, mas um espaço de evocação e sugestão, em que as forças invisíveis da vida ganham expressão. Essa transformação na dramaturgia simbolista não se limita ao texto teatral. Ela se expandiu para todos os elementos da cena – o cenário, a iluminação, a música e a atuação –, questionando a função de cada um deles na construção de sentido. O cenário, por exemplo, deixou de ser meramente ilustrativo para se tornar simbólico, capaz de evocar atmosferas ou estados de espírito que dialogam com o invisível. A iluminação, por sua vez, passou a ser usada não para realçar a verossimilhança, mas para criar contrastes e ambivalências. A linguagem teatral também foi profundamente transformada, deixando de ser um instrumento de comunicação direta

para se tornar um meio de evocação, carregado de polissemia e aberto a múltiplas interpretações.

Essa abordagem exige do público um novo tipo de relação com a obra, baseada menos na compreensão racional e mais na experiência sensorial e intuitiva. Nesse contexto, o teatro simbolista não apenas reconfigura a cena, mas redefine sua própria essência: ele deixa de ser um espaço de representação e se torna um transporte para o sonho. Essas transformações, promovidas pelo simbolismo, estabeleceram-se como bases para muitas das experimentações que marcaram o teatro do século XX. Movimentos como o expressionismo, o surrealismo e o teatro do absurdo, entre outros, se inspiraram na busca simbolista por um teatro que transcendesse o visível e o racional, ampliando ainda mais os limites da cena e da dramaturgia.

Ao examinar a relevância do simbolismo para o teatro contemporâneo, considerando as críticas que ele recebeu ao longo do século XX, especialmente no que diz respeito à sua suposta hermeticidade e afastamento do público, surge a reflexão de que se, por um lado, o simbolismo rejeita a comunicação direta e imediata, por outro lado, ele propõe uma forma de experiência artística que envolve o espectador em um processo ativo de interpretação e construção de sentido. Essa dinâmica, longe de ser uma limitação, pode ser vista como uma ampliação das possibilidades teatrais, uma abertura para novos modos de relação entre a cena e o público. Mais do que um movimento estético, o simbolismo emerge como um gesto radical de questionamento e reinvenção, que continua a desafiar nossa compreensão do teatro e da arte. A linguagem teatral, em sua pluralidade de formas e manifestações, sempre esteve no centro das reflexões sobre a arte da cena.

Desde a Grécia Antiga até as vanguardas do século XX, o teatro se definiu como um espaço de experimentação estética e de comunicação com o público, mas também como um campo privilegiado de questionamento da própria linguagem. A relação entre palavra e cena, entre texto e performance, sempre desafiou os limites da representação, tensionando os conceitos de comunicação, sentido e expressão. Assim, é necessário compreender e propor uma linguagem teatral que ultrapasse os modelos tradicionais de funcionalidade e eficiência comunicativa, para alcançar um território em que a palavra e os demais elementos da cena atuam a partir de sua materialidade, rompendo com a noção de que a palavra teatral deve necessariamente estar a serviço de uma mensagem ou ideia que transcenda seu próprio corpo sonoro e material.

Essa concepção tradicional da linguagem, que valoriza o conteúdo em detrimento da forma, coloca a palavra em um lugar de subordinação: ela deve desaparecer em sua

materialidade para que o sentido “puro” se revele. No entanto, ao longo do século XX, a arte, e particularmente o teatro, testemunharam uma crise profunda desse modelo. A palavra começou a ser explorada não apenas em sua função semântica. Essa transformação aponta para uma nova perspectiva da linguagem teatral, na qual a palavra não é apenas um meio de transmissão de ideias, mas uma matéria que dialoga diretamente com os outros elementos da cena – o corpo do ator, o espaço, a luz, o som. Nessa perspectiva, a palavra não descreve, mas apresenta; não explica, mas sugere. Ela se torna parte de uma rede de relações em que o sentido não é dado de antemão, mas produzido no encontro entre os elementos cênicos e o espectador.

A partir dessa abordagem, a palavra se desliga de sua função utilitária e passa a ser entendida como peça fundamental na ativação de universos cênicos. A linguagem teatral, entendida como produção de sentidos que brotam da relação entre palavra, cena e público, desafia as noções tradicionais de eficiência comunicativa. A palavra, aqui, não é vista como um veículo transparente de conteúdo, mas como um elemento opaco e resistente, cuja materialidade – som, ritmo, textura – é capaz de evocar uma multiplicidade de significados. Nesse contexto, a pesquisa se inspirou em uma série de tradições e teorias que, ao longo do século XX, questionaram o lugar da linguagem na arte.

Szondi, em *Teoria do drama moderno* (2011), assinalou as fraturas que a dramaturgia simbolista infligiu à estrutura clássica do drama, fazendo surgir das relações inter-humanas – que caracterizam o drama tradicional – forças invisíveis ou ideias abstratas. Eram essas forças que moviam os personagens, estruturados como figuras ausentes. Autores como Antonin Artaud, Samuel Beckett, Jerzy Grotowski e Heiner Müller, entre outros, propuseram abordagens radicais que deslocaram o foco da comunicação para a experiência. No teatro de Artaud, por exemplo, a palavra é frequentemente dissolvida em sons e silêncios, aproximando-se de uma linguagem primal e visceral. Em Beckett, a palavra é vazia de sua lógica e coerência tradicional, tornando-se um fragmento que resiste ao sentido e que, paradoxalmente, revela o abstrato. Essas experiências abrem caminho para uma compreensão da linguagem teatral como um campo de tensão entre presença e ausência, sentido e absurdo, materialidade e abstração. Essa tensão pode vir a ser um ponto de partida para uma reflexão: como pensar a palavra teatral de maneira integrada aos demais elementos da cena, sem que ela se subordine a uma função comunicativa? Como conceber uma dramaturgia em que a palavra, em vez de ser reduzida a um instrumento, seja valorizada em sua própria materialidade? Investigando as possibilidades de uma linguagem teatral que não esteja preocupada em

transmitir conteúdos ou mensagens de forma eficiente, mas que se construa como um espaço de relação e experiência.

Essa abordagem propõe uma concepção de palavra que não possui sentido antes de sua elocução, mas que se torna significativa no momento em que se articula com os demais elementos da cena e com o olhar do espectador. A palavra, enquanto elemento estruturante do teatro, transcende sua função tradicional de comunicação e assume um papel multifacetado e dinâmico na construção do acontecimento cênico. A trajetória de um artista de teatro é, muitas vezes, uma cartografia de inquietações e descobertas que se manifestam na cena. No caso do encenador que também é pesquisador, essa trajetória adquire contornos mais específicos: a prática artística é inseparável da reflexão crítica e da experimentação de conceitos. É nesse contexto que se inscreve esta dissertação, que propõe uma análise da relação entre som, movimento e imagem no teatro, tomando como ponto de partida minha própria prática artística e investigativa tendo como elemento central a cena curta “Philip Glass compra pão”, de David Ives.

O eixo condutor deste estudo é a palavra – não como instrumento de comunicação tradicional, mas como elemento encantatório, dotado de materialidade, ritmo e potência expressiva que ultrapassam sua dimensão semântica. Essa localização encontra eco em uma antiga concepção da palavra como veículo de encantamento. Retomando tradições que atravessam diferentes tempos e culturas, a palavra encantatória é aquela que se define não apenas pelo que significa, mas pelo que provoca: seus ritmos, sonoridades e repetições criam espaços de sonho e de experiência compartilhada.

No teatro, essa materialidade da palavra ganha corpo na interação entre ator e espectador, em que o sentido não é fixo, mas construído no momento da performance. Assim, a palavra proferida na cena é também gesto, vibração, pulso – algo que, antes de dizer, invoca e convoca. Na sequência das apresentações de “Philip Glass compra pão”, ficou evidente que essa ideia de linguagem teatral supõe que o princípio do uso da palavra não está na comunicação direta, mas na emergência de sentidos múltiplos, gerados na relação entre os elementos cênicos e o espectador.

A palavra, aqui, não é meramente suporte para ideias, mas um estímulo ao movimento interno do público que mobiliza associações sensoriais, poéticas e emocionais. O jogo rítmico, quase musical, das palavras do texto de David Ives reforça essa perspectiva, privilegiando a sonoridade e o ritmo em detrimento de sua função narrativa ou argumentativa. Ao trabalhar a palavra como vibração e como movimento – algo que se manifesta na materialidade sonora e no jogo rítmico –, o teatro reencontra seu

potencial de envolver o público não apenas intelectualmente, mas sensorial e imaginativamente.

Desse modo, esta dissertação se inscreve em um contexto mais amplo de estudos sobre o teatro contemporâneo, questionando os limites entre comunicação e encantamento, narrativa e poética, razão e sonho. No centro dessa reflexão, está a ideia de que a palavra, na cena, não é um meio para um fim, mas um acontecimento em si, capaz de gerar mundos ao mesmo tempo materiais e intangíveis, sensíveis e oníricos. A palavra, no contexto teatral que proponho, deixa de ser um instrumento para a transmissão de histórias ou ideias e passa a funcionar como um elemento rítmico, sonoro e imagético.

Nesse jogo, a palavra assume um caráter encantatório. Ela não se limita à sua dimensão semântica, mas se manifesta em sua materialidade sonora, no ritmo que deseja e nos afetos que despertam. Essa perspectiva remete às tradições arcaicas do uso da palavra, como os cantos rituais e as práticas de oralidade poética, nos quais o som e a cadência possuem poder evocativo, quase mágico.

No teatro contemporâneo, ao resgatar essa dimensão encantatória da palavra, reabilitamos sua capacidade de abrir mundos, sugerir atmosferas e criar experiências que vão além da compreensão. Na cena curta “Philip Glass compra pão”, a repetição incessante de frases, palavras e estruturas sintáticas não apenas cria uma textura sonora marcante, mas também desafia o público a reinterpretar constantemente o significado das falas. Cada reprodução não é meramente uma reprodução, mas uma variação que altera o sentido, destacando a polissemia inerente à linguagem.

Nesse processo, o texto desvia-se da função utilitária da comunicação para focar a materialidade da palavra – seu som, seu ritmo e seu impacto sensorial. A ideia de palavra encantatória, central nesta investigação, encontrada em “Philip Glass compra pão”, convoca, através de sua sonoridade e de seu ritmo repetitivo, um estado de transe tanto para os atores quanto para o público. A fala deixa de ser um simples veículo de comunicação para tornar-se uma experiência sonora que transporta os participantes para um espaço onírico.

Essa observação está intimamente ligada à ideia de performatividade, explorada por teóricos como John Langshaw Austin e Judith Butler, que destacam o poder da linguagem de “fazer” algo no momento de sua enunciação. Ao classificar os atos de fala, o filósofo John Austin (1911-1960) desenvolve uma reflexão sobre os diversos tipos de ações humanas realizadas através da linguagem. A teoria dos atos de fala defendida por Austin

tem como alicerce suas doze conferências na Universidade de Harvard, EUA, proferidas em 1955 e publicadas no livro *Quando dizer é fazer: palavras e ação*.

Ao defender a ideia de que dizer é uma forma de agir sobre o interlocutor, e ao mostrar que algumas afirmações não proporcionam informações, mas realizam ações, Austin põe em xeque a visão descritiva da língua e rompe com a ideia tradicional filosófica de que a língua teria apenas função comunicativa. Entendendo a linguagem como uma forma de ação, o filósofo propõe distinção entre proferimentos constataivos e proferimentos performativos, termo escolhido a partir do verbo inglês *perform*, que nos remete a uma ação.

[...] não é necessário justificar que “Poxa!” não é nem verdadeiro nem falso. Pode ser que estes proferimentos “sirvam para infonnar”, mas isso é muito diferente. Batizar um navio é dizer (nas circunstâncias apropriadas) as palavras “Batizo, etc.”. Quando digo, diante do juiz ou no altar, etc., “Aceito”, não estou relatando um casamento, estou me casando. Que nome daríamos a uma sentença ou a um proferimento deste tipo? Proponho denominá-la sentença performativa ou proferimento performativo, ou, de forma abreviada, “um performativo”. (Austin, 1990, p. 25)

Ao descolar dos enunciados a função descritiva, desassociando-os das categorias verdadeiro e falso, Austin nomeia tal tipo de enunciado de performativo, caracterizando esses proferimentos como aqueles que fazem algo, ou seja, a ação é realizada no instante de seu proferimento. Um exemplo de enunciado performativo é a sentença “Eu vos declaro marido e mulher”. Ao dizer isso, realiza-se uma ação que se concretiza no momento da fala. Já os enunciados constataivos são aqueles que apenas constata os fatos no mundo, como por exemplo, “Nossa, hoje o céu está lindo!”. Ao considerar que as sentenças são ações que agem sobre o mundo e sobre o real, Austin rompe com a ideia tradicional da semântica que considera os valores de verdade ou falsidade nos enunciados.

Mas, futuramente, o filósofo, ao revisar sua teoria, aplica uma nova ideia ao considerar que os constativos são enunciados performativos mascarados. A linguagem, então, é vista como um agir no mundo. Ainda sobre o aspecto performativo, Austin estabelece em sua teoria níveis de ação linguística. Para o filósofo, dizer equivale a três atos simultâneos: ato locutório, que consiste no uso linguístico na comunicação de uma ação; ato ilocutório, que se configura como núcleo de ativação da força performativa; e ato perlocutório, que está diretamente relacionado com o efeito causado naquele que recebe a mensagem. Sendo assim, a leitura de determinada sentença estará diretamente condicionada à força com a qual a mesma sentença é proferida. O modo de dizer e o modo

de receber serão determinantes na identificação do enunciado como uma afirmação, pergunta ou promessa, tornando evidente a força performativa no ato ilocutório.

Do ponto de vista do ato locutório, a frase “Nossa, como está quente aqui!” se configura como componente linguístico utilizado na comunicação de uma ideia. Do ponto de vista do ato ilocutório, a interpretação desse enunciado está diretamente relacionada com a força pela qual tal sentença é proferida. Sendo assim, a partir do tom de voz e da força em que o enunciado é dito, a sentença “Nossa, como está quente aqui!” pode ser interpretada como uma tentativa de interação ou como um pedido sutil para que abram a janela.

Já o ato perlocutório está condicionado à recepção e leitura do interlocutor. Dessa forma, se o mesmo interpretar a sentença como um pedido, ainda que implícito, muito possivelmente a sentença representará a motivação para que determinada ação seja executada. Nesse caso, a ação será ativada pelo ato performativo implícito, que, diante do contexto situacional, indicará a sentença como um pedido.

O filósofo Jacques Derrida (1930-2004), por sua vez, contrapõe a teoria de Austin, ao recorrer ao conceito de iterabilidade. Assim sendo, a legibilidade da linguagem estará implicada na sua capacidade de repetição, de perpetuação e disseminação de modelos preconcebidos ou de acontecimentos prévios. Nessa perspectiva, Derrida conclui que a iterabilidade, que opera através da repetição e da citação, transfere os traços da comunicação para uma permanente crise de sentido. Portanto, toda elocução performativa se configura como uma citação que, conforme é proferida ou escrita, reproduz um padrão, um ato previamente desempenhado.

A pensadora Judith Butler desenvolve o conceito de “performativo” com uma preocupação da mesma natureza. Ao pensar o performativo como gatilho de causa e eliminação de gênero, Butler discute a constituição do gênero a partir dos atos de repetição. Ou seja, no debate da teoria da ação e partindo de sua interferência fenomenológica, Butler considera que tal ação torna o próprio sujeito objeto do seu fazer, de modo que o gênero se configura como uma realização performativa que tem sua força resultante de uma imposição de normas reorganizadas pelas relações sociais.

Nós fazemos coisas com a linguagem, produzimos efeitos com a linguagem e fazemos coisas à linguagem, mas a linguagem também é aquilo que fazemos. A linguagem é um nome para o que fazemos: tanto “o que” nós fazemos (o nome da ação que performamos de maneira característica) como aquilo que temos como efeito, o ato e suas consequências. (Butler, 2021, p. 22)

Inegavelmente, o debate sobre gênero a partir das teorias de Judith Butler dialoga diretamente com a filosofia da linguagem performativa de Austin, partindo do pressuposto de que as palavras performam na designação de ações. Em vista disso, o debate sobre questões de gênero tem como pano de fundo o diálogo com essa filosofia que pensa a linguagem enquanto performance e como modo de realização de ações. Ao procurar essa filosofia não especulativa do gênero, ou seja, uma filosofia que não investe na definição, Butler busca evitar um pensamento que define a essência do gênero para escapar exatamente de uma perpetuação de um padrão, o que desembocaria na definição de uma nova normatização. Para Butler o gênero é performativo, ou seja, aquilo que está sendo performado em determinado instante. Porém, existe uma insegurança na performance, e essa insegurança nos explica por que ela é continuamente repetida e reiterada. O sujeito desesperado pelo reconhecimento do outro em determinada posição exerce a ação de definição de gênero, perpetuando um treinamento que precisa ser reforçado, já que a definição de gênero participa de sua inteligibilidade na vida social e na sua capacidade de ser inteligível ou integrável. Para Butler:

A linguagem sustenta o corpo não por trazê-lo à existência ou por alimentá-lo de maneira literal; ao contrário, é por ser interpelada nos termos da linguagem que certa existência social do corpo se torna possível. Para entendermos isso, precisamos imaginar uma cena impossível, a de um corpo que ainda não recebeu uma definição social, um corpo que, estritamente falando, não é acessível a nós, porém se torna acessível por ocasião de um chamamento, uma interpelação que não “descobre” esse corpo, mas que, fundamentalmente, o constitui. (Butler, 2021, p. 17)

A identidade está sempre sendo negociada e, nesse movimento, o gênero se configura como uma repetição estilizada de atos no tempo. Dessa forma, o conteúdo da prática performativa é reorientado. A noção de gênero performativo deriva da ideia de que é a partir de uma prática que se estabelece uma identidade, um lugar no mundo, e sua performatividade está implicada na ação desempenhada. A perpetuação dessa prática tem sua ativação na linguagem. Gênero é verbo, e verbo é um componente linguístico catalizador de ação.

Senta direito! Anda que nem homem!

Ao pensar os enunciados como sentenças que produzem o que pretendem descrever, fica evidente que o traço linguístico também produz recortes e separações. A ação motivada pela linguagem garante o caráter da iterabilidade nas relações sociais e aloca o interlocutor subalterno na resistência do ato performativo hegemônico. Na imaginação de

novos cenários dissidentes, busca-se uma nova força performativa resultante da opressão desempenhada pelo performativo dominante. Em Ives, a palavra performa ao evocar um espaço subjetivo, quase hipnótico, sem quaisquer significados múltiplos coexistentes. A linguagem é como uma sentença que catalisa ações e confere o transporte para um espaço subjetivo e onírico.

O texto de Ives também permite investigar a relação entre linguagem e som em um sentido expandido, explorando como o ritmo e a reprodução podem atuar como ferramentas para criar estados emocionais e sensoriais específicos. Ao explicar a escolha deste texto para a elaboração de uma cena teatral, destaco seu potencial para investigar o conceito de palavra encantatória e sua relação com o som, o ritmo e o corpo. Pensando a estrutura minimalista como linguagem, a escolha de Philip Glass como figura central na narrativa não é fortuita. Conhecido por seu trabalho minimalista na música, Glass utiliza a repetição, o ritmo e pequenas variações para construir suas composições. Ives transpõe esses elementos para a dramaturgia da cena, construindo diálogos que funcionam como partituras sonoras, nos quais a repetição das palavras não apenas reforça a estrutura rítmica, mas também provoca uma desestabilização do sentido.

A frase “Sim. Eu quero um pão francês, por favor.” – simples em sua lógica semântica – é repetida, fragmentada e reorganizada ao longo da cena, desafiando o espectador a encontrar significado em meio à fragmentação. Essa repetição, somada ao ritmo imposto pela estrutura, transforma a palavra em som, retirando-a do domínio puramente semântico e inserindo-a no campo da experiência. O minimalismo de Ives não se limita à linguagem verbal, estendendo-se também à encenação. A ação central da peça – a compra de pão – é uma atividade cotidiana, banal e aparentemente desprovida de significado teatral. Contudo, sob a lente de Ives, essa banalidade ganha densidade simbólica e performática.

A repetição dos gestos cotidianos pelos personagens – o ato de entrar na padaria, o movimento de pegar o pão, a interação com o padeiro – assume uma qualidade coreográfica, remetendo ao trabalho de artistas como Pina Bausch, que exploraram a ritualização do cotidiano no palco. Aqui, pode-se estabelecer um paralelo com o trabalho da artista alemã, cuja abordagem coreográfica combina elementos cotidianos e poéticos para criar uma linguagem cônica que se comunica diretamente com o corpo do espectador.

Assim como em Bausch, a fisicalidade em Ives não é ornamental, mas essencial para a experiência. Essa coreografia de movimentos simples ressoa com a linguagem

minimalista da cena. A articulação entre palavra, som e gesto cria um efeito de sincronia que desafia a divisão tradicional entre texto e ação. O movimento dos atores em cena funciona como um contraponto visual e rítmico à partição sonora das falas, produzindo uma teatralidade que se constrói na interação entre os atores. Outro aspecto central da cena é a maneira como ela desestabiliza o sentido e fragmenta a narrativa. Embora a proposta inicial sugira uma história simples, a reprodução, os cortes abruptos e as variações na fala e nos gestos criam uma narrativa que nunca se fixa em uma interpretação única. A fragmentação do discurso reflete uma visão de mundo marcada pela incerteza e pela multiplicidade de significados. Para além desses aspectos, uma estrutura fragmentada e minimalista da cena desafia as convenções narrativas do teatro, abrindo espaço para uma investigação sobre a relação entre texto, movimento e som.

A peça exige que o cenário, os atores e o público trabalhem juntos para construir o sentido, transformando o acontecimento teatral em um processo coletivo de decifração. Esse aspecto é particularmente relevante para uma pesquisa que busca compreender o papel do teatro como um espaço de criação de sentidos. A escolha de Philip Glass como protagonista de uma narrativa teatral é, em si, um gesto metalinguístico. Glass é conhecido por suas composições minimalistas que funcionam por meio da reprodução de padrões simples com pequenas variações. Ao traduzir esses princípios musicais para a dramaturgia, Ives cria uma estrutura em que a repetição e o ritmo são os motores da cena. Frases e palavras são constantemente reiteradas, reconfiguradas e ressignificadas, criando um efeito de "partitura teatral".

Essa estética minimalista exige do público uma escuta atenta e ativa, que o desafia a encontrar sentidos. A partir dessa abordagem, Ives não apenas homenageia Glass, mas também questiona o papel da palavra no teatro. O texto, desprovido de uma lógica narrativa convencional, funciona como um campo sonoro em que a significação é instável, múltipla e dependente das relações entre os elementos cênicos. A questão, portanto, não é mero recurso estilístico, mas uma ferramenta de desorientação e abertura de posição. Esse uso da linguagem ressoa com a ideia de precariedade da comunicação, na qual o sentido não é garantido pela palavra em si, mas emerge das situações de sua elocução. A fala em Ives é assustadora, fragmentada e, por isso mesmo, potente. Ela convida o público a participar de um jogo de decifração, no qual o sentido não é dado, mas construído na interação entre o texto, os atores e os espectadores.

Além da palavra, o movimento desempenha um papel central na dramaturgia de "Philip Glass compra pão". O gesto, assim como a palavra, é destituído de sua função

prática e elevado ao status de elemento cênico exclusivo, que contribui para a construção de uma teatralidade pautada na interação entre som, ritmo e movimento. A fisicalidade e o trabalho corporal dos atores são elementos que se mostram centrais para a encenação. Além disso, a dramaturgia de Ives se relaciona com o conceito de “coreografia dos sentidos”, proposto aqui como uma metáfora para o entrelaçamento entre corpo, palavra e ritmo no teatro contemporâneo. A partir de conceitos como “presença” (Hans-Thies Lehmann) e “fisicalidade do ator” (Jerzy Grotowski), busca-se compreender como “Philip Glass compra pão” oferece um material dinamizador capaz de convocar corpos engajados no transporte para o sonho. A repetição e o ritmo impostos pela dramaturgia exigem do ator um domínio que transcende a simples memorização do texto. Cada palavra é uma ação; cada frase, um gesto; e cada repetição, uma oportunidade para explorar novas camadas de sentido.

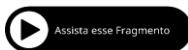
Jerzy Grotowski, em sua busca pelo “ator-performer”, propõe que o trabalho corporal deve ser capaz de revelar camadas profundas de expressão, transformando o corpo em um veículo de comunicação que ultrapassa o discurso verbal. Em “Philip Glass compra pão”, a fisicalidade parece estar combinada com a palavra. Essa perspectiva remete ao conceito de “presença” abordado por Hans-Thies Lehmann (1944 – 2022) em seu livro *‘Teatro Pós-dramático’* (1999), que define a presença como a capacidade do ator de ocupar o espaço cênico de maneira plena, criando uma relação imediata e sensorial com o espectador. Em Ives, essa presença é mediada pela precisão rítmica e pela repetição, que atribui ao ator uma entrega total ao momento cênico. O conceito de “coreografia dos sentidos” pode ser entendido como uma metáfora para o modo como “Philip Glass compra pão” convoca e engaja corpos e vozes treinadas.

Rudolf Laban (1879 – 1958), em seus estudos sobre movimento, especialmente em *‘Domínio do Movimento’* (1978) propõe que o corpo em movimento é um meio de expressão que se comunica a partir de dinâmicas, formas e ritmos. Aplicando essa ideia ao teatro de Ives, percebe-se que a reprodução e a fragmentação do texto criam uma partitura em que os atores “dançam” com suas vozes e corpos. Cada repetição é uma variação; cada gesto, uma resposta. Essa coreografia textual, no entanto, não busca uma harmonia clássica. Pelo contrário, ela explora a tensão entre a fragmentação e a continuidade, a precisão e o caos. É nesse terreno assustador que o sentido emerge, não como algo fixo ou predeterminado, mas como uma experiência em constante movimento, construída na relação entre os elementos da cena.

O teatro contemporâneo é um espaço de confluência entre linguagens em que os limites entre som, corpo e palavra se dissolvem para dar lugar a uma experiência cênica sensorial e integrada. Entre os elementos que protagonizam essa experiência, o ritmo – promovido pelo som grave, pelo batoque e pela palavra em sua materialidade – emerge como um elemento estruturante, capaz de convocar corpos expressivos e dinamizados. O ritmo, entendido em sua dimensão sonora e verbal, atua como uma força propulsora na criação, transformando a palavra em um elemento coreográfico e a cena em uma dança dos sentidos. O ritmo, antes de ser apenas um componente sonoro, é um organizador do tempo e do espaço na cena teatral. Ele atua como uma convocação aos corpos, estruturando movimentos e ações e oferecendo uma pulsação que guia a expressividade cênica. O som grave e o batoque, características de práticas ritualísticas e de tradições populares, possuem uma força visceral que atinge diretamente o corpo do espectador e do performer, estimulando uma resposta física e emocional.

Na cena teatral contemporânea, esse ritmo muitas vezes se manifesta como uma base para a criação coletiva, permitindo que o corpo do ator seja atravessado por uma pulsação comum. É o que Eugênio Barba (1936) em “*A Arte Secreta do Ator - Um dicionário de antropologia teatral*” (1989) identifica como *pré-expressividade*: um conjunto de princípios físicos e performativos que organizam o corpo e a energia do ator, criando uma “vida” no palco. A pré-expressividade não comunica diretamente significados ou emoções; ela prepara o terreno para que as ações expressivas ganhem força e impacto. Barba desenvolveu esse conceito a partir de suas pesquisas com o Odin Teatret e de influências das tradições performativas orientais, nas quais a disciplina física e energética é fundamental para criar um estado cênico de presença ampliada.

Fragmento da cena curta Philip Glass Compra pão. O ritmo, antes de ser apenas um componente sonoro, é um organizador do tempo e do espaço na cena teatral.



https://youtu.be/i4Xfzry6_eU

1.2 CORPO - SOM - PALAVRA: RITMO, MATERIALIDADE E HIBRIDISMO NA CENA TEATRAL

Na pesquisa cênica desenvolvida na cena curta “Philip Glass compra pão”, a presença do som do grave dinamiza e orienta o pulso e o andamento da organização e reorganização das texturas sonoras. Esse procedimento de composição está imbricado em uma relação que tensiona a tônica das palavras, vozes treinadas, corpos engajados e relação entre atores e cenário. O ritmo, como convocação de corpos e palavras, ocupa um lugar central na cena. Ele organiza o tempo e o espaço, dinamiza o corpo do ator e transforma a palavra em um elemento coreográfico. A interação entre som, palavra e movimento cria uma dança dos sentidos, em que o significado emerge da experiência sensorial.

Nesse contexto, a cena curta “Philip Glass compra pão” não apenas desafia as fronteiras entre linguagens, mas também propõe uma nova forma de relacionamento com o espectador, baseada na participação ativa e na experiência sensorial. A palavra, em sua materialidade e polissemia, não é apenas um veículo de comunicação, mas um elemento rítmico e performativo que contribui para a criação de uma cena teatral na qual o sentido é sempre múltiplo e dinâmico. Essa dinâmica é elaborada considerando uma certa visualidade proveniente de noções coreográficas. Nesse roteiro de movimentos, analisa-se também seus aspectos sonoros e a possibilidade de evocação de espaços sônicos. Cada movimento será capaz de produzir uma nova nota sonora. Surge dessa investigação a necessidade de um estudo específico desse corpo-som-palavra.

O corpo do ator, na cena, é simultaneamente um receptor e um emissor de ritmo. O som grave e o batuque, ao atravessarem o corpo, o transformam em um instrumento rítmico, cuja movimentação é guiada tanto pela pulsação sonora quanto pela cadência das palavras. Essa integração entre som, palavra e movimento aproxima o teatro da dança, criando uma forma de expressão híbrida em que os limites entre as linguagens se tornam indistintos. Jerzy Grotowski (1933- 1999), em sua pesquisa sobre o trabalho do ator, destacou a importância do corpo em estado de presença, capaz de responder de forma visceral às forças que o atravessam. O ritmo, nesse contexto, atua como uma dessas forças, estimulando o corpo a explorar sua expressividade em um nível pré-verbal, em que o movimento é guiado pela energia rítmica e não pela lógica narrativa.

Em “Philip Glass compra pão”, tudo é som. Para além disso, a força do grave está diretamente implicada na relação dos padeiros com a mobília cênica. A ação que envolve a preparação do pão francês, por si só, já oferece possibilidades rítmicas na produção de graves. Aqui, sovar a massa se torna a orientação do compasso e do andamento do ritmo da cena. A presença do som do grave e do ritmo percussivo também estabelece diálogos com a performatividade ritualística, característica de tradições africanas e ameríndias, nas quais a música e a palavra são indissociáveis da ação corporal. A força rítmica dessas práticas não apenas convoca, mas transforma o corpo, conectando-o a um fluxo coletivo.

Se o ritmo atua como uma força que organiza o corpo em movimento, a palavra, em sua dimensão sonora e material, desempenha um papel semelhante. Na cena teatral contemporânea, a palavra não é apenas um veículo de significação, mas um elemento que carrega seu som. Antonin Artaud, em sua busca por uma linguagem teatral que ultrapassasse o discurso lógico, defendia a palavra como som, gesto e ação. Para ele, a palavra teatral deveria operar como um feitiço, convocando sentidos não pela comunicação racional, mas pela vibração que emerge de sua sonoridade. Nesse sentido, a palavra não está separada do ritmo; ao contrário, ela é parte dele, contribuindo para a criação de uma pulsação.

Na dramaturgia contemporânea, a palavra frequentemente assume características musicais, sendo ritmada, fragmentada ou repetida de forma a criar padrões sonoros que dialogam com os movimentos do corpo. É o caso de autores como Heiner Müller e Sarah Kane, cujos textos muitas vezes operam como partituras para os atores, estabelecendo uma relação direta entre o ritmo verbal e a fisicalidade cênica. A interação entre ritmo, palavra e corpo na cena contemporânea cria o que pode ser chamada de uma dança dos sentidos: uma experiência cênica em que os elementos sonoros, visuais e corporais se entrelaçam para produzir significados que emergem do próprio acontecimento teatral.

Essa dança dos sentidos não se limita a transmitir mensagens ou narrativas, mas busca provocar uma experiência. A coreografia criada pelo ritmo e pela palavra na cena contemporânea não se restringe ao movimento físico dos atores. Ela se estende a um fluxo próprio de significados, que se constrói e se desconstrói em uma dinâmica contínua de multiplicidade e ambiguidade. A polissemia da palavra, sua capacidade de evocar múltiplos sentidos e de resistir à fixação de significados, contribui para essa dança, envolvendo o espectador em um jogo de decifração.

Nesse sentido, o teatro contemporâneo dialoga com conceitos propostos por Roland Barthes (1915 – 1980), que via a linguagem como um campo de produção de sentidos

múltiplos, em que o leitor (ou espectador) é convidado a participar ativamente na construção do significado. A dança dos sentidos promovida pelo ritmo e pela palavra na cena contemporânea não oferece respostas, mas abre caminhos, permitindo que o espectador experimente a linguagem teatral em sua plenitude sensorial. Ainda sobre o aspecto rítmico, surge a percepção de possíveis atravessamentos culturais. O batuque, o grave e a força rítmica ritualística proveniente de tradições africanas e ameríndias são destacados na feitura do pão francês, que mesmo tendo sua origem mais próxima do Brasil, recebeu esse nome em função de uma paixão da elite brasileira do século XIX pela culinária francesa.

Para além disso, destaco aqui o manejo de noções provenientes da estruturação da música minimalista em combinação com texturas sonoras oriundas de outras culturas. A música minimalista de Philip Glass, compositor norte-americano, marcada pela repetição de texturas melódicas e pela fragmentação estrutural se amalgama na cena curta “Philip Glass compra pão”, com diferentes sons e ritmos. A música, em suas diversas manifestações, possui a capacidade de atravessar fronteiras culturais, geográficas e estéticas, encontrando pontos de contato em universos aparentemente distantes. O funk brasileiro, com seu caráter rítmico pulsante e sua potência corporal, é um exemplo de manifestação que, apesar de emergir em contextos culturais distintos, orienta princípios fundamentais que ressoam tanto em seus aspectos sonoros quanto em suas relações com o corpo e o espaço.

Nos anos 1980, influenciado pelo advento do *hip-hop* e da música eletrônica, o funk brasileiro começou a se distanciar do funk norte-americano. No diálogo possível entre essas duas formas de expressão musical, o funk brasileiro e a música minimalista, ênfase a repetição, a fragmentação. A repetição é um ponto central tanto na música minimalista de Philip Glass quanto no funk Brasileiro. Na obra de Glass, uma reprodução de células melódicas e harmônicas cria uma textura sonora hipnótica, que, em vez de buscar desenvolvimento linear, aposta na transformação gradual e no acúmulo de variações sutis. Esse processo, característico do minimalismo, não visa à conclusão, mas à exploração de nuances dentro de padrões repetitivos, permitindo que o ouvinte mergulhe em uma experiência de interação.

No funk brasileiro, a reprodução cumpre uma função semelhante, mas com ênfase na construção rítmica. Apesar de suas diferenças contextuais, a reprodução em ambos os casos atua como um princípio organizador, estabelecendo uma pulsação que conecta os

ouvintes – e, no caso do funk, aquele que dança – a um fluxo contínuo de energia. Em Glass, a reprodução convida à introspecção e à contemplação; o funk convoca à física.

Outro ponto de contato significativo entre a música de Philip Glass e o funk brasileiro é o uso da fragmentação como estratégia composicional. Em Glass, as estruturas melódicas frequentemente se decompõe em pequenas células que se repetem e se sobrepõem, criando camadas que se acumulam gradualmente. Esse método não busca narrativas lineares, mas a criação de paisagens sonoras que se constroem por justaposição e variação. No funk, a fragmentação se manifesta na forma de *loops* curtos e recortes sonoros, frequentemente compostos de samplers ou batidas eletrônicas, que estruturam a música. Esses fragmentos, que se repetem insistentemente, criam uma base rítmica sobre a qual a performance vocal e a dança se desenvolvem. Assim como em Glass, o foco está menos na progressão narrativa e mais na exploração das possibilidades dentro de padrões repetitivos.

A fragmentação, portanto, é um elemento que se conecta a duas práticas musicais, revelando uma estética que valoriza o detalhe e o jogo dentro de estruturas aparentemente simples. Essa abordagem fragmentada desafia a linearidade tradicional, permitindo que o ouvinte – ou aquele que dança – participe ativamente da construção do significado. O ritmo é talvez o aspecto mais evidente de conexão entre a música minimalista de Glass e o funk brasileiro. Em Glass, o ritmo é meticuloso e precisa ser cuidadosamente articulado para que as sutilezas de suas variações se tornem perceptíveis. Sua música frequentemente explora padrões rítmicos complexos, com sobreposições que criam texturas. No funk, o ritmo é visceral, direto e voltado para o impacto corporal. O tambor eletrônico e as batidas sincopadas criam uma pulsação que é sentida antes mesmo de ser ouvida, atravessando o ouvinte e convocando o corpo a se mover.

Essa relação entre ritmo e fisicalidade é central para o funk, que encontra sua realização plena na dança e no movimento. Embora Glass e o funk trabalhem o ritmo de maneiras distintas, ambos compartilham a capacidade de produzir atravessamentos que transcendem o âmbito exclusivamente sonoro. Em Glass, o ritmo cria uma paisagem mental, uma coreografia interna que envolve a percepção do ouvinte. No funk, ele opera diretamente sobre o corpo, mobilizando uma resposta física imediata. A relação entre som e movimento é uma característica fundamental tanto na música minimalista quanto no funk. A música de Philip Glass parece sugerir uma coreografia implícita, um movimento que acontece no interior do ouvinte à medida que acompanha variações rítmicas e melódicas.

Essa dança dos sentidos é abstrata, mas profundamente envolvente, transformando a experiência sonora em uma forma de contemplação. No funk, uma dança dos sentidos se materializa no corpo. A atividade rítmica e o impacto físico do som convocam os dançarinos a criarem movimentos que dialogam diretamente com a pulsação musical. Esse diálogo entre som e movimento revela um aspecto comum às duas práticas musicais: a música não é apenas algo a ser ouvido, mas algo a ser experienciado com todo o corpo.

Tanto Glass quanto o funk, cada um à sua maneira, desafiam a separação entre o auditivo e o físico, propondo uma integração que torna o som uma força dinâmica e transformadora. Embora a música de Glass e o funk operem em contextos socioculturais muito diferentes, ambos se unem à capacidade de criar comunidades em torno do som. Glass, em suas apresentações, reúne ouvintes que se conectam através da experiência imersiva de sua música; o funk, por sua vez, cria comunidades nos bailes e festas, onde a pulsação rítmica e a dança estabelecem uma conexão imediata.

No ritmo brasileiro, essa dimensão social é particularmente marcante, pois a música serve como uma forma de resistência e afirmação cultural, especialmente nas periferias urbanas. O som do funk não é apenas uma expressão artística, mas também uma convocação para ocupar espaços e afirmar identidades. Em Glass, a dimensão social é menos explícita, mas ainda presente. Sua música, com sua abordagem minimalista e repetitiva, desafia as convenções da música ocidental tradicional. A música minimalista de Philip Glass e o funk brasileiro, apesar de suas diferenças contextuais e estilísticas, seguem princípios fundamentais que revelam a universalidade de certos aspectos musicais. A repetição, a fragmentação e o ritmo são elementos que conectam essas práticas. Ambas as formas de música, cada uma a seu modo, convidam seus ouvintes a uma experiência que transcende a escuta passiva. Seja pela hipnose sonora de Glass ou pela pulsação visceral do funk, o som se torna um acontecimento de movimento, uma força que mobiliza corpos e sentidos em uma dança que é tanto individual quanto coletiva. Assim, o minimalismo e o funk, em seus diálogos rítmicos e corporais, mostram que a música é, acima de tudo, um espaço de troca.

Ainda sobre a cena Philip Glass compra pão, vale pensar a relação que se estabelece quando um texto já desenhado numa América em sua última década do século XX torna-se material para pesquisa plural em território brasileiro instigada por sua adaptação em nosso idioma, a ser desvelado através do intento de pensar o som apenas conectando-se com sua magnitude concernente à essência histórico-social. Isso é compatível com a provocação decolonial sobre a qual a cena pode, e me parece bom, debruçar-se.

A atitude de grupos teatrais brasileiros, ao assumirem a elaboração de treinamentos próprios e também a autoria de seus espetáculos, parece colaborar para inverter a posição “subalterna”. Suas práticas como um todo, ao cruzarem aspectos do local, com outros, nacionais e internacionais (intra e interculturais), valorizam as próprias sensibilidades e capacidades críticas de articulação de saberes. É recuperada uma liberdade, a qual a história primeiramente negou, atuando como uma forma de descolonização. Mignolo (2003, p. 259) esclarece que “os estudos subalternos introduziram o nível de ações afetivas como um tipo diferente de racionalidade”. As artes da cena trabalham exatamente com práticas que privilegiam as ações afetivas contribuindo para que o próprio indivíduo ou a sociedade reconheça aquilo que cerceia a expressão e comunicação humana, ou seja, possíveis silenciamentos. (Belém, 2016, p. 121-122)

Na dinâmica de procedimentos de criação, relacionados à construção fragmentada e através do estudo entre as múltiplas conexões, será possível exercitar a relação entre a gestualidade residual e a transformação dos agentes da cena. Os movimentos poderão ser pensados considerando o estudo do som, do ruído e do que se arregimenta nos povos originários. De acordo com Mignolo,

gestos decoloniais seriam quaisquer e todos os gestos que direta ou indiretamente se engajam na desobediência dos ditames da matriz colonial e contribuem para a construção da espécie humana no planeta em harmonia com a vida no/do planeta, da qual a espécie humana é apenas uma ínfima parte e da qual depende. E isso contribuiu para a re-emergência, res-surgência e re-existência planetária de pessoas cujos valores, modos de ser, línguas, pensamentos e histórias foram degradados para serem dominados. (*apud* ICLE e HAAS, 2014, n.p.)

O entrecruzamento de linguagens pretendido, e natural, pela pesquisa, visto que a cena expandida vai buscar o corpo e sua gestualidade traduzindo o emaranhado de conexões, ressoa nas possibilidades dos movimentos coreografados que se somarão à encenação. Tanto a pesquisa sonora quanto a física, podem não só apropriar-se de aspectos estritos da pesquisa de motrizes culturais (Ligiero, 2017) como também do ecoar destas, uma vez que diversas podem ser as propagações deste contato. Desse modo, a periodicidade vai garantir a abrangência desta cisão e não uma apropriação ou mimetização. Através do engajamento dos corpos na cena, novo espectro se abre sobre a formulação da montagem, e a responsabilidade sobre a conceituação das experiências eleva-se em seus desdobramentos:

Antimetáforicidade requer entendermos de que modo, ao atualizar-se, ao entrar no concreto do mundo e das relações humanas, a coreografia aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos,

linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero – e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um por-vir. Ou seja, são múltiplas as formações do coreográfico. E elas se expandem bem além do campo restrito da dança. Para mim, tal expansão do campo coreográfico tem uma consequência incontornável: o entendimento de dança como coreopolítica, uma atividade particular e imanente de ação cujo principal objeto é aquilo que Paul Carter chamou, no seu livro *The Lie of the Land*, de “política do chão”. Para Carter, a política do chão não é mais do que isto: um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se coformatam num plano de composição entre corpo e chão chamado história. (Lepecki, 2011, p. 47)

Na pesquisa cênica pretendida, existe a intenção de, por exemplo, encaminhar a maestria da força rítmica do “grave” em direção ao sovar de massa efetuado pelos padeiros. O batucar, assim, é explorado por meio da ação compulsória da relação com a mobília cênica. Trigo, água, ovo e leite misturados, concretizados num amontoado modelável que se choca contra superfície em ações repetidas, menores, maiores, e os ruídos são convocados em sinfônica produção sonora. Com essa proposição de mecanismo simples na composição da cena, temos um exemplo do eclodir de significados que podem ser suscitados nessa partícula coreográfica.

O personagem tem força de trabalho exposta a serviço do pulso da cena, e isso revela a origem do som produzido, manipula-o e fibrila no espaço em consonância ou divergência com a conjectura de elementos dispostos. O ator é atingido por trabalho polissêmico e estrutural e, desse modo, vislumbra composição autônoma e paradoxalmente direcionada. Temos o pão como origem, temos o trabalho manual e artesanal em seu preparo, temos o som da força física empregada no trabalho braçal posta em jogo cênico polifônico. Percebemos o solo do qual se lança impulso motor em gestos desaplaudidos, invisibilizados, repetidos, mecanizados e, agora, revelados.

Esse trabalho de pesquisa tem sua importância ao buscar, construir e organizar dispositivos de composição para uma cena expandida articulada à origem singular dos artistas idealizadores, mas desdobrada em ferramentas democráticas e identificadas em obra teatral que compreende o estudo do som, da linguagem e do movimento. As palavras precisam encontrar sentidos outros, ou os mesmos, habituais e revolucionários, além da língua que só pode ser dita quando materializada em espaço cênico.

Fragmento da cena curta Philip Glass compra pão. O tempo como elemento fundamental. Uma temporalidade que não é linear, mas cíclica e acumulativa.



[HTTPS://YOUTU.BE/NORBI4KYBBQ](https://youtu.be/norbi4kybbq)

1.3 REPETIÇÃO, RITMO E ESTÉTICA DO VAZIO: DIÁLOGOS ENTRE BECKETT E GLASS SOBRE TEMPO E LINGUAGEM

Inspirado na música de Philip Glass, o tempo é outro elemento fundamental na construção dramaturgic de Ives. O dramaturgo cria uma temporalidade que não é linear, mas cíclica e acumulativa. A repetição das falas e dos gestos gera uma sensação de suspensão temporal, como se a cena estivesse continuamente retornando a um ponto inicial. Ao desafiar a lógica narrativa convencional, a cena “Philip Glass compra pão” evoca uma experiência temporal e sensorial.

No jogo de palavras surge um certo enigma dos personagens. Quem fala em cena? Essa abordagem lembra o teatro de Samuel Beckett, em que os personagens são frequentemente limitados a vozes ou corpos que envelhecem em condições de extrema precariedade existencial. Beckett é um dramaturgo que problematiza a linguagem, questionando sua capacidade de comunicar, estruturar a realidade ou conferir sentido à existência. Suas peças frequentemente apresentam diálogos fragmentados, repetições e significados intermediários, desnudando o fracasso da palavra em estabelecer unívocos. No teatro beckettiano, a linguagem não é um veículo confiável. O tempo, como um dos temas centrais no teatro de Beckett, frequentemente subverte a linearidade e desafia a ideia de progresso.

O autor também investiga a duração na cena teatral. Pausas longas e silêncios profundos entre falas criam uma experiência temporal única. Os espaços nos palcos de Beckett são deliberadamente despojados e minimalistas, contribuindo para a construção de uma estética do vazio. Para além disso, o encontro entre o teatro de Samuel Beckett e a música minimalista de Philip Glass constitui um terreno fértil para investigar a interseção entre linguagem, reprodução e estética no século XX. Embora Beckett e Glass tenham trabalhado em mídias diferentes, a influência de Beckett sobre Glass é inegável, configurando-se como um diálogo que transcende a literatura e a música para alcançar uma reflexão filosófica sobre o tempo, o ritmo e o significado.

No cerne da obra de Samuel Beckett, surge uma relação íntima com o tempo, marcada pela estagnação e pela circularidade. Philip Glass, por sua vez, desenvolveu sua música sobre fundamentos semelhantes. Sua abordagem minimalista explora ciclos melódicos e harmônicos que se desdobram em padrões repetitivos, nas quais pequenas variações alteram gradualmente a percepção do ouvinte sobre o tempo. Obras como *Einstein on the Beach* (1976) evocam uma sensação de temporalidade que desafia o progresso narrativo e enfatiza o fluxo do presente.

Assim como Beckett, Glass convida o espectador ou ouvinte a habitar um tempo expandido, no qual a reprodução não é redundância, mas transformação. *Einstein on the Beach*, uma ópera de Philip Glass e Bob Wilson, é um marco no teatro musical contemporâneo. Com duração de cerca de cinco horas e desprovida de narrativa convencional, a obra desafia categorias tradicionais de ópera e teatro. Seu caráter experimental dialoga com movimentos artísticos do século XX e reflete os cruzamentos de linguagens entre música, teatro e artes visuais. Em *Einstein on the Beach* percebe-se a confluência entre o trabalho de Glass e Wilson e suas possíveis relações com a estética de Samuel Beckett, especialmente no que tange à linguagem, reprodução e construção de tempo e espaço. *Einstein on the Beach* nasce da colaboração entre Philip Glass, um dos expoentes do minimalismo musical, e o encenador americano Bob Wilson (1941), conhecido por sua abordagem visual e espacial no teatro. A parceria foi revolucionária para integrar elementos musicais, coreográficos e visuais em uma forma que desafia a categorização.

Wilson desenvolveu uma estrutura visual, criando um espaço cênico marcado pela geometria, pelo movimento lento e pela abstração, enquanto Glass compôs uma partitura que explora repetições hipnóticas e ciclos harmônicos. A obra não possui narrativa ou enredo no sentido convencional. Inspirado na figura de Albert Einstein, *Einstein na praia*

utiliza fragmentos de texto, números, letras e repetições de frases melódicas que criam uma experiência sensorial, em que os significados emergem na interação entre os elementos. O resultado é uma forma artística que se aproxima do teatro de Samuel Beckett, especialmente em sua recusa de uma progressão narrativa linear e na ênfase da materialidade do tempo e do espaço.

Tanto Beckett quanto Glass desafiam a percepção tradicional do tempo em suas obras. Para Beckett, o tempo teatral é cíclico, fragmentado e frequentemente marcado pela estagnação, como em *Esperando Godot* (1953), em que os personagens repetem gestos e falas em um ciclo sem resolução. A repetição em Beckett não é simplesmente redundância; é um meio de explorar a condição humana em sua precariedade e absurdo. Glass adota uma abordagem semelhante no campo musical. Sua estética minimalista é caracterizada por padrões repetitivos que evoluem gradualmente, criando uma sensação de tempo suspenso.

Em *Einstein on the Beach*, os ciclos musicais, repetidos exaustivamente, geram uma audição hipnótica que desafia a linearidade e a expectativa de resolução. O tempo não avança, mas se expande, assim como em Beckett. Em ambos os casos, a reprodução não é um artifício formal, mas uma investigação sobre o ritmo interno da experiência humana. Para Beckett, a repetição articula a falha de comunicação e o vazio existencial; para Glass, é um meio de transcendência sensorial e de meditação. Esses paralelos apontam para um diálogo conceitual entre os dois artistas, ainda que em formas distintas. Beckett e *Einstein on the Beach* apresentam uma abordagem que enfatiza a materialidade da linguagem. Na dramaturgia de Beckett, como em *O Inominável* (1953), a palavra é muitas vezes fragmentada, repetida ou alicerçada a sons e pausas que sublinham sua dimensão física e sonora, em vez de seu potencial comunicativo. A linguagem em Beckett é um esforço constante para dizer, mesmo quando o significado escapa. De forma análoga, *Einstein on the Beach* reduz o texto a fragmentos que muitas vezes são desprovidos de contexto ou narrativa, como números, sílabas ou frases repetidas. A palavra se torna som, integrando-se à textura musical de Glass.

Essa abordagem ecoa Beckett na medida em que transforma a linguagem em um elemento performativo e não apenas narrativo. Por exemplo, a sequência de “Knee Plays”, que estrutura a ópera, é pontuada por frases como “one, two, three, four” ou “I was in the middle of the railroad track”, que, pela repetição e pela entonação, ganham um caráter rítmico e quase ritualístico. Assim como em Beckett, o que importa não é o significado literal, mas a sonoridade, a cadência e o impacto físico da palavra. A obra de

Beckett é famosa por sua economia de cenários e objetos. Em *Fim de jogo* (1957), o palco é quase vazio, com apenas algumas peças que remetem à inutilidade e ao desgaste. Esse espaço vazio cria uma tensão visual que reflete a condição existencial dos personagens.

Bob Wilson, em *Einstein on the Beach*, adota uma abordagem visual que dialoga com essa estética do vazio. A repetição é central tanto para a dramaturgia de Beckett quanto para a música de Glass. Em Beckett, diálogos e ações se repetem em padrões aparentemente absurdos, como em *Esperando Godot*, em que os personagens reiteram falas e gestos sem progressão evidente. Essa repetição fragmentada não é mera redundância; ela articula a precariedade do sentido e sublinha o vazio existencial dos personagens. Philip Glass adota um princípio semelhante em sua música, mas desloca a repetição para o domínio do ritmo e da textura. Em suas composições, padrões repetitivos criam uma espécie de hipnose sonora, em que a reprodução contínua altera a percepção do ouvinte. Aqui, a relação com Beckett é conceitual: ambos utilizam a reprodução como meio de criar experiências temporais alternativas. Se em Beckett a repetição é o palco para a falha da comunicação e da ação, em Glass ela se torna um mecanismo para transcender o imediato, convidando o ouvinte a mergulhar em uma experiência meditativa. A influência de Beckett sobre Glass é particularmente evidente na composição de *Company* (1983), uma obra musical inspirada no texto homônimo de Beckett. *Company*, de Beckett, é uma narrativa em prosa que explora temas como a solidão, a memória e o vazio existencial. Glass, ao adaptar esse texto para música de câmara, captura sua essência melancólica por meio de linhas melódicas repetitivas e minimalistas que ressoam com a cadência da escrita de Beckett.

Assim como Beckett despoja o teatro de ornamentos e artifícios, Glass reduz sua música a estruturas essenciais, enfatizando a materialidade do som e a relação íntima entre silêncio e som. Dessa forma, *Company* é tanto um tributo a Beckett quanto uma extensão de suas ideias no campo musical. Tanto Beckett quanto Glass exploram o poder da palavra enquanto som e materialidade, mais do que como veículo de significação. Beckett subverte a função narrativa da linguagem, revelando sua dimensão fonética e rítmica.

Em peças como *A última gravação de Krapp* (1958), o som da voz gravada de Krapp não é apenas um registro de memória, mas um eco fantasmagórico que enfatiza a corporeidade do som. Philip Glass segue um caminho paralelo, especialmente em suas óperas, nas quais o texto cantado frequentemente perde sua função narrativa em prol de sua textura sonora. Em *Einstein on the Beach*, por exemplo, as palavras repetidas se

tornam quase mantras, funcionando como elementos rítmicos e melódicos em vez de comunicativos. Essa abordagem ressoa com a ideia de Beckett de que o *logos* – a palavra – pode operar no limiar entre o significado e a ausência de sentido, provocando no espectador uma experiência sensorial e reflexiva.

Beckett e Glass aliam uma estética que valoriza a simplicidade e o vazio como recursos criativos. No teatro de Beckett, o espaço vazio é um componente central, e os elementos que compõem a cena são apenas os estritamente necessários. Em *Fim de jogo*, por exemplo, o palco é quase claustrofóbico, com poucos objetos e personagens reduzidos a estados de inércia. Glass adota uma abordagem semelhante em sua música, na qual a textura minimalista cria um espaço sonoro despojado. Assim como Beckett utiliza o silêncio como parte ativa de sua dramaturgia, Glass explora pausas e repetições para criar momentos de tensão e descanso. Essa estética de economia e precisão cria uma atmosfera meditativa que aproxima os trabalhos de ambos.

Uma dimensão importante da relação entre Beckett e Glass é o impacto físico de suas obras sobre o espectador e o ouvinte. Em Beckett, o tempo lento e a reprodução criam uma fisicalidade tangível, onde a espera, o silêncio e os gestos mínimos afetam visceralmente o espectador. Da mesma forma, Glass utiliza a reprodução musical para gerar uma experiência corporal, envolvendo a audição em ciclos rítmicos que provocam uma resposta sensorial e cinética. Esse aspecto físico conecta a dramaturgia de Beckett à música de Glass, demonstrando como ambos articulam o tempo e o som como experiências corporais, e não apenas intelectuais.

Tanto no palco quanto na música, o corpo é convocado a habitar plenamente o presente, a sentir o tempo em sua materialidade. A relação entre Samuel Beckett e Philip Glass transcende a influência direta para se tornar um diálogo conceitual entre dois artistas que recompensaram suas formas de expressão. Beckett, com sua poética do vazio e do silêncio, e Glass, com sua música minimalista e hipnótica, exploram questões fundamentais sobre o tempo, a repetição, a linguagem e a experiência sensorial. Essa convergência demonstra como a arte pode operar em múltiplas dimensões – como som, palavra, silêncio e espaço – para criar uma experiência que é tanto estética quanto filosófica. Beckett e Glass, cada um em seu campo, convocam o espectador a habitar um espaço onde o tempo é dilatado, a linguagem é desafiada e o vazio se torna fonte de criação. Assim, o legado de Beckett vive na música de Glass, não como imitação, mas

como ressonância, ecoando as inquietações existenciais e estéticas que marcaram o século XX.

1.4 A PALAVRA COMO ENIGMA E ACONTECIMENTO: TRAGÉDIA GREGA, NELSON RODRIGUES E A POÉTICA DA CRUELDADE

Voltando à minha trajetória, ao me deparar com a obra de Nelson Rodrigues, particularmente suas *Tragédias cariocas* (1990), encontrei na singularidade de sua dramaturgia o transporte para uma reflexão sobre a palavra em sua dimensão performativa, marcada por ambivalências e múltiplos sentidos. Ao longo do meu percurso artístico, tornou-se evidente que a palavra no teatro não se limita ao seu valor semântico ou retórico, mas carrega em si a potência de instaurar mundos, tensionar relações e gerar ação. Foi essa constatação que me impulsionou a um mergulho na tragédia grega, em que busquei na leitura de Jean-Pierre Vernant (1914 – 2007) e Pierre Vidal-Naquet (1930 – 2006) bases para compreender como a palavra, enquanto elemento central do drama trágico, pode se tornar um enredamento que conduz os personagens ao erro.

A tragédia, enquanto gênero, oferece uma perspectiva privilegiada para explorar a ambiguidade da linguagem teatral. Na dramaturgia trágica, a palavra é mais do que expressão de pensamentos ou sentimentos; ela é força que enreda, desestabiliza e transforma. Vernant e Vidal-Naquet destacam que, na tragédia grega, a palavra falada está profundamente implicada no jogo cênico e na composição poética dos versos, criando tensões que resultam em uma comunicação precária e fugaz. Essa precariedade, longe de ser uma limitação, revela-se como potência, pois abre espaço para múltiplas interpretações.

A reflexão sobre a palavra trágica também permite abordar outras questões fundamentais que atravessam a relação entre teatro e linguagem, especialmente no contexto do século XX. Entre elas, destaca-se a construção do tempo na tragédia, em que passado e presente convivem simultaneamente, criando um espaço-tempo único em que o mito se atualiza no presente do acontecimento cênico. Essa dimensão temporal não apenas estrutura a ação trágica, mas também redefine a individualidade dos personagens, que deixam de ser compreendidos como sujeitos psicológicos para se tornarem figuras cuja identidade é construída na relação com o passado imemorial e o presente da cena.

Tais questões ganham ainda maior relevância quando confrontadas com as demandas do teatro contemporâneo. A partir do século XX, a linguagem teatral passou a

ser questionada em sua essência, não mais entendida como um mero instrumento de comunicação, mas como uma matéria que se articula com os demais elementos da cena para produzir significados de maneira fragmentada, relacional e aberta. A obra de Nelson Rodrigues, com sua exploração da palavra em toda a sua concretude e ambiguidade, dialoga diretamente com essa perspectiva, oferecendo um caminho para pensar a linguagem teatral como um campo de tensão entre sentido e não sentido. No teatro contemporâneo, a tensão entre a palavra e seu sentido, entre o dito e o não dito, entre o visível e o invisível, continua a ser uma das forças motrizes da criação artística.

Procuo aqui compreender a palavra teatral em toda a sua complexidade e potência. Buscar revisitar a tragédia grega para compreender a função da palavra como elemento central na dramaturgia trágica e traçar paralelos com a obras que permearam a minha trajetória, não se dá por um desejo de resgate nostálgico, mas pela compreensão de que as questões que ela coloca permanecem vivas e atuais. Ao percorrer o caminho que vai da tragédia grega às tragédias cariocas, e do palco à reflexão teórica, o objetivo é construir uma perspectiva que entenda a palavra não como algo fixo ou previsível, mas como matéria viva, dinâmica e ambígua, capaz de enredar e perguntar.

O teatro, em sua essência, é uma arte da presença, da palavra dita, do gesto vívido, e da relação imediata entre quem faz e quem assiste. A dramaturgia rodriguiana caracteriza-se por um uso peculiar da linguagem, que vai além do realismo para explorar camadas mais profundas da subjetividade. Em *Os sete gatinhos*, dramaturgia investigada e traduzida cenicamente no meu percurso artístico (2013), os diálogos são construídos com uma cadência que alterna entre o coloquial e o poético, o que sublinha a complexidade emocional das personagens.

A linguagem oscila entre o explícito e o implícito, muitas vezes se tornando um espaço de luta entre significados. Por exemplo, as falas aparentemente simples da família sobre o “casamento” da filha mais nova, Silene, escondem camadas de violência simbólica e econômica. Além disso, o uso de expressões populares e gírias reforça a inserção da peça em um contexto urbano brasileiro, ao mesmo tempo em que desestabiliza o espectador ao confrontá-lo com o grotesco. A fragmentação é um aspecto central na construção de *Os sete gatinhos*. Os personagens são marcados por contradições internas que reforçam a ideia de fragmentação. Cada membro da família possui um papel distinto na trama, mas suas identidades parecem se desintegrar sob a pressão dos eventos. Os diálogos apresentam uma duplicidade que convida à interpretação. Quando Noronha, o pai, fala sobre a “honra” da família, o termo é imediatamente problematizado pelas ações

contraditórias do personagem. Da mesma forma, a virgindade de Silene, central para a trama, é tratada como um objeto de troca, explicitando a tensão entre os valores morais.

Essa polissemia também se estende ao uso de pausas, silêncios e repetições nos diálogos. Nelson Rodrigues transforma o espaço vazio entre as palavras em uma camada adicional de significação, em que os não ditos são tão importantes quanto as falas. Assim, o texto se torna dramático em um espaço polifônico, no qual coexistem diferentes vozes e interpretações. Ao analisar a dramaturgia de Nelson Rodrigues, torna-se evidente que sua obra não representa apenas a condição humana, mas também questiona as próprias estruturas de linguagem e narrativa que utilizamos para compreender o mundo. A palavra rodriguiana é investimento de ambiguidade, provocação e intensidade emocional. Cada fala é um ato performativo capaz de revelar o abismo psicológico dos personagens e, ao mesmo tempo, ocultar suas verdadeiras intenções.

Essa opacidade da palavra reflete a tensão entre o dito e o não dito, entre o desejo e a repressão. Jean-Pierre Sarrazac (1946), ao discutir o conceito de “teatralidade” da palavra, observa que, em certas dramaturgias, o texto não se limita a representar uma realidade, mas constrói sua própria lógica cênica. Na dramaturgia de Nelson Rodrigues, a palavra transcende sua função narrativa para se afirmar como um elemento essencialmente teatral. A palavra, nesse contexto, torna-se um reflexo do grotesco e do trágico, oscilando entre a crueldade e a ironia. As falas das personagens, muitas vezes absurdas ou hiperbólicas, não são apenas veículos de comunicação, mas expressões de um mundo em colapso, em que a linguagem está contaminada pela mentira, pela culpa e pelo desejo reprimido.

Peter Szondi (1929 - 1971), ao discutir a tragédia moderna, observa que o conflito na dramaturgia contemporânea não se dá mais entre o indivíduo e uma ordem externa, mas no interior do próprio indivíduo, muitas vezes manifestado por meio da linguagem. Outro aspecto que evidencia a inquietação de Nelson Rodrigues em relação à linguagem é a fragmentação dos discursos das personagens. As falas não seguem uma lógica linear ou racional, mas são pontuadas por lapsos, silêncios, contornos e repetições. Esse tratamento da linguagem reflete uma percepção de que a palavra, por si só, é insuficiente para abarcar a complexidade do real. A peça revela um teatro no qual a palavra não é apenas veículo de significado, mas um elemento performativo que constrói a cena em sua totalidade. Essa abordagem reafirma o lugar de *Os sete gatinhos* como uma obra fundamental na minha investigação e entendimento sobre uma certa perspectiva da palavra na cena.

Ao longo da história ocidental, especialmente a partir do advento da modernidade, percebe-se uma perda progressiva daquilo que Antonin Artaud chamou de “potência” da linguagem teatral. Em suas obras e reflexões, Artaud não apenas concordou com esse esvaziamento, mas também se dedicou a buscar uma solução ou, ao menos, um caminho que restituísse ao teatro sua força primeva. Sua concepção de linguagem, desvinculada do mero exercício comunicativo, resgatava a palavra enquanto experiência, enquanto magia capaz de presentificar aquilo que ela evocava, produzindo um impacto visceral e emocional. Artaud não se interessou pela palavra como veículo de significação lógica, mas pela palavra que, ao ser dita, se torna acontecimento. Esse retorno à palavra enquanto força bruta, crua e encantatória, baseava-se em sua crença de que o teatro deveria ser uma experiência integral, mais próxima de um ritual do que de uma representação. Para ele, a palavra no teatro havia se transformado em mero tagarelar, um discurso contínuo que, na tentativa de organizar e explicar o mundo, perdia sua capacidade de produzir espanto e de provocar no homem uma genuína perplexidade e transformação.

A proposta artaudiana de uma “linguagem baseada na crueldade” não deve ser confundida com a ideia de sofrimento, mas entendida como uma exigência de presença total, de comprometimento pleno com o aqui e agora do acontecimento cênico. A crueldade, para Artaud, era um ato de entrega, uma vivência radical que permitia ao teatro romper com a lógica discursiva e alcançar uma dimensão onírica, primordial e simbólica. Nesse sentido, sua busca o levou a explorar as línguas primitivas, os sons guturais e os ritmos que, em sua opinião, preservaram uma conexão com uma experiência originária e perdida.

Essa busca por uma linguagem encantadora, que conjugasse palavras, sonoridades e imagens simbólicas, colocava Artaud em oposição à dramaturgia clássica, pautada na narrativa linear e na lógica dos acontecimentos. Ele queria um teatro que não fosse fábula, mas experiência, que não contasse histórias, mas evocasse imagens e lembranças capazes de atingir o espectador em níveis profundos e intuitivos. Em sua visão, o teatro deveria recuperar sua condição de ritual, um espaço em que o simbólico e o real se entrelaçassem, criando uma vivência transformadora.

Ao revisitar Artaud e suas reflexões, compreendo como sua visão sobre a linguagem teatral pode dialogar com as inquietações do teatro contemporâneo, especialmente no que diz respeito à perda de potência da palavra e à busca por uma experiência cênica mais visceral, sensorial e simbólica. Partindo da premissa de que a linguagem, no teatro, não se limita a um meio de comunicação, mas é, antes, uma matéria que articula sentidos,

sons, imagens e presenças. O interesse de Artaud não se dá apenas por sua crítica contundente à tradição ocidental, mas também por sua tentativa de construir uma nova poética teatral, que privilegiasse o impacto sensorial sobre a compreensão lógica, a evocação sobre a descrição, a experiência sobre a representação. Essa perspectiva se revela particularmente relevante no contexto do século XX, em que o teatro passou a questionar sua própria linguagem.

Busco, aqui, atualizar as provocações artaudianas e explorar como elas ressoam nas práticas teatrais contemporâneas, que enfrentam desafios semelhantes no que diz respeito à relação entre linguagem, cena e espectador. Afinal, a questão colocada por Artaud – como fazer com que a palavra no teatro recupere sua potência e seu impacto visceral? – Ainda me parece permanecer urgente.

CAPÍTULO II – PASSADO, PRESENTE E FUTURO: ENTRE O TEMPO MESSIÂNICO E A “PARTÍCULA DE DEUS”

2.1 FÍSICA E FILOSOFIA: ENTRELACAMENTOS E NOVOS CAMINHOS PARA A COMPREENSÃO DO UNIVERSO

Quatro de julho de 2012. Cientistas da Organização Europeia para Pesquisa Nuclear (CERN) marcaram um dos momentos mais significativos da história da física moderna, ampliando toda uma compreensão sobre a estrutura fundamental do universo. A conquista em questão significaria a peça que faltava no modelo padrão da física de partículas. Frequentemente chamada de “partícula de Deus”, a descoberta confirmaria a existência daquele que é responsável por atribuir massa às células elementares como quarks e léptons: a teoria que descreve todas as forças fundamentais e explica o processo de aglutinação dos átomos que compõem o universo. Sem o campo de Higgs, as partículas não teriam massa; logo, o universo, tal como conhecemos, não poderia existir. Proposto inicialmente em 1964 por uma equipe de físicos, tendo em sua formação Peter Higgs, essa teoria foi por décadas apenas uma previsão teórica, mas ainda faltava a peça de um quebra-cabeça complexo que, mais tarde, descreveria interações fundamentais entre partículas subatômicas: o bóson de Higgs.

Anos após a realização de experimentos e análises, os cientistas do CERN anunciaram que haviam feito uma descoberta que confirmava uma conjectura de 50 anos antes, a qual consolidava como modelo padrão a teoria dominante para explicar as interações fundamentais da matéria. Apesar do seu aspecto abstrato e talvez distante do nosso cotidiano, as implicações do boson de Higgs se mostram extremamente profundas. Fato é que essa descoberta solidificou todo o entendimento sobre como as partículas adquirem massa, mostrando-se extremamente fundamental na sustentação da física moderna.

Para além disso, tal compreensão garantiu uma ampla gama de aplicações tecnológicas, desde a física de alta energia até a criação de novas tecnologias em áreas como a medicina e a engenharia. O bóson de Higgs interfere em setores como a cosmologia e a astrofísica, além de oferecer insights sobre os primeiros momentos do universo logo após o Big Bang. Fica evidente que tal conhecimento auxilia no esclarecimento sobre a evolução do universo a partir do momento em que a descoberta se

configura como peça fundamental e final de um quebra-cabeça que explica por que as partículas têm massa. Sem o bóson de Higgs, o modelo padrão da física moderna ficaria incompleto, visto que, nesse sentido, faltaria a explicação de como as partículas que compõem a matéria obtêm a massa que lhes permite formar átomos, moléculas e, em última análise, todas as estruturas materiais que vemos ao nosso redor.

No entendimento de tais interações, somos aproximados de uma teoria mais unificada na explicação de todas as forças da natureza e em um único quadro teórico. A descoberta do campo de Higgs e seu bóson carrega uma nova perspectiva para o homem contemporâneo sobre sua posição no universo, ativando a compreensão de que a matéria, e por extensão a vida, depende de interações fundamentais e invisíveis, articulando no ser humano uma maior consciência sobre a complexidade e a fragilidade do sistema solar. Esse todo composto de espaço e tempo, e que em sua estrutura se apresenta como as mais variadas formas de matéria – planetas, estrelas, galáxias e os componentes do espaço intergaláctico –, mas que, outrora, há aproximadamente 14 bilhões de anos, permanecia em seu estado inicial como um único átomo (átomo primordial) infinitamente denso e muito quente, era uma espécie de bomba relógio que concentrava uma enorme quantidade de energia, e que ao explodir converteu-se em nova origem tal qual, como observamos hoje, o universo.

O termo “partícula de Deus” é atribuído frequentemente ao bóson de Higgs; uma espécie de apelido que lhe garantiu certa popularidade na mídia. A nomenclatura acabou gerando confusões e interpretações equivocadas sobre o seu significado e convocou a necessidade de um entendimento maior amparado por seu contexto científico. Isso posto, cabe uma investigação sobre a história que existe por trás de tal nomenclatura. O termo “partícula de Deus” foi popularizado pelo livro *The God Particle: If the Universe Is the Answer, What Is the Question?* (1993), escrito pelo físico Leon Lederman, vencedor do Prêmio Nobel, em coautoria com o escritor Dick Teresi.

O livro explica a importância do bóson de Higgs para a compreensão de todo um sistema solar, promovendo uma analogia com o conceito de uma partícula fundamental que confere forma ao universo. Inicialmente, Lederman queria chamar o Bóson de Higgs de “partícula maldita”, devido a sua extrema dificuldade de ser detectado experimentalmente, mesmo que sua existência fosse teoricamente necessária. No entanto, o editor do livro sugeriu “partícula de Deus”, e tal nomenclatura se tornou amplamente conhecida. Livre de qualquer associação com conotações religiosas e amparada apenas pelo seu contexto científico, “partícula de Deus” resultaria então da importância vital que

o bóson de Higgs desempenha na estrutura fundamental da física moderna. Resumidamente, a expressão “partícula de Deus” surge principalmente em função de sua importância para a estrutura do universo e do impacto que sua descoberta desempenha no campo da física. No entanto, o termo em questão deve ser entendido como uma expressão da importância da partícula no contexto científico em detrimento de sua referência religiosa.

Oferecendo uma visão singular sobre a relação entre tempo, linguagem e a estruturação do universo, o inspirador filósofo e crítico cultural do século XX Walter Benjamin explora a linguagem não apenas como meio de comunicação, mas como um elemento ontológico fundamental que estrutura a realidade e o tempo. No artigo “Walter Benjamin’s Philosophy of Language”, Alexei Procyshyn diz:

Comentadores geralmente estão de acordo que o pensamento desenvolvido por Walter Benjamin é uma abordagem explicitamente não discursiva do significado, do uso da linguagem e da expressão que funciona como uma cifra para o resto da sua obra. Uwe Steiner, por exemplo, afirma que o verdadeiro significado da filosofia da linguagem benjaminiana é discernível não tanto como o tema de seus escritos, mas como seu fundamento. (2014, p. 1) (tradução minha)

O interesse de Benjamin pela mística judaica, como se sabe, está presente, sobretudo, em alguns de seus textos iniciais, traduzindo-se em um elemento religioso característico do Romantismo e oposto ao Iluminismo. Mais adiante em sua obra, a exploração desse terreno da filosofia será mesclada com o materialismo histórico e o pensamento marxista.

Em sua filosofia, encontramos uma perspectiva que se desdobra em uma compreensão de tempo que desafia as concepções lineares tradicionais. Na proposição de uma visão mais complexa que promova o entrelaçamento entre tempo e linguagem, na criação e na interpretação do mundo, fica possível traçar um paralelo entre o conceito de “tempo messiânico” desenvolvido por Walter Benjamin e a descoberta do bóson de Higgs, que, como dito anteriormente, é frequentemente referido como “partícula de Deus”. Nessa comparação, percebem-se pontos de intercessão fascinantes entre filosofia, tecnologia e ciência. Apesar de emergirem de campos distintos, encontraremos em ambos os conceitos a reunião de uma profundidade que vai além do simples entendimento material ou linear da realidade: uma dimensão de potencialidade e revelação que desafia as noções tradicionais de tempo e espaço.

A concepção de tempo de Walter Benjamin é profundamente inovadora e está intimamente ligada à sua visão de linguagem. Em contraste com a noção linear e progressiva de tempo, comum na filosofia ocidental, Benjamin propõe uma visão mais dialética e fragmentada, apresentando a ideia de "tempo messiânico", em sua obra *Teses sobre o conceito de história* (1940), como uma forma de tempo que interrompe a continuidade histórica e possibilita a redenção de momentos passados. Esse conceito é central para sua crítica à história e para a elaboração de sua compreensão do tempo como algo não linear, mas pontuado por rupturas e momentos de revelação, uma interrupção no curso ordinário da história, em que o passado e o futuro se fundem em um agora carregado de significados redentores. Nas palavras do autor: "Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo 'como ele foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência tal como ela relampeja num momento de perigo" (Benjamin, 1987, p. 224).

Para Benjamin, o “tempo messiânico” não é simplesmente uma espera por um evento futuro predestinado, mas uma abertura no tempo histórico em que a redenção e a justiça podem ser concretizadas no presente. "Cada segundo era a pequena porta por onde o Messias poderia entrar" (Benjamin, 1940, p. 130), escreve ele, indicando que cada momento tem o potencial de ser investido com significado redentor. A esse respeito, diz Agamben:

“Assim como o tempo messiânico não é outro tempo, mas uma íntima transformação do tempo cronológico, viver as coisas últimas significa antes de tudo viver de outra maneira as coisas penúltimas. A escatologia não é, nesse sentido, nada além de uma transformação da experiência das coisas penúltimas. E, posto que as realidades últimas se realizam antes de tudo nas penúltimas, elas – contra quaisquer radicalismos – não podem ser impunemente negadas; e todavia – pela mesma razão e contra qualquer tentação de compromisso – as coisas penúltimas não podem ser em nenhum caso invocadas contra as últimas. Por isso Paulo exprime a realização messiânica entre o que é último e o que não o é através do verbo *katargein*, que não significa ‘destruir’ mas tornar inoperante. A realidade última, suspende e transforma as realidades penúltimas – e, todavia, é precisamente e acima de tudo nelas que ela testemunha e se põe à prova.” (2016, p. 19)

Por esse trecho do texto *A Igreja e o Reino*, de Agamben, podemos compreender melhor a concepção do conceito de presente saturado de “agoras” em que Benjamin mistura de modo inusitado misticismo judaico com materialismo dialético marxista. O filósofo italiano continua:

“Isso permite compreender a situação do Reino segundo Paulo. Contrariamente à representação corrente da escatologia, é preciso lembrar que o tempo do messias não pode ser, para ele, um tempo futuro. A expressão com a qual ele se refere a este tempo é sempre *ho nyn kairos*, ‘o tempo de agora’. Como escreve em 2 Cor. 6:2: ‘*Idou nyn*, eis aqui e agora o tempo da salvação’. *Paroikia* e *parousia*, estanciar como estrangeiro e presença do messias, possuem a mesma estrutura, que se expressa em grego através da preposição *pará*: uma presença que distende o tempo, um já que também é um não ainda, uma dilação que não é um reenviar para mais tarde, mas uma diferença e uma desconexão interna ao presente, que nos permite aferrar o tempo.” (2016, p.19-20)

A despeito do apelo fácil contido no apelido “partícula de Deus”, a descoberta do bóson de Higgs, como se vê, na medida em que explica teóricamente como a matéria física pode ter peso, também expõe na esfera do que é imanente (“coisas penúltimas”) aquilo que está invisível (“coisas últimas”), fazendo emergir no presente certo domínio tradicionalmente atribuído à metafísica e ao mistério. A diferença é que aqui, como diz Agamben, no lugar da transcendência o messiânico é o que nos permite “aferrar o tempo”

A partir dos comentários de Seligmann-Silva em *Teses sobre o conceito de história* (1940) podemos explorar a ideia de que a história não é apenas uma narrativa humana sobre o tempo e os eventos, mas há nela também uma dimensão cosmológica que conecta a experiência humana às estruturas fundamentais do universo. Além da história propriamente historiográfica haveria a História que concentra todo o tempo existente, adquirindo, da perspectiva filosófica de Benjamin, uma dimensão cosmogônica. Essa perspectiva amplia o horizonte histórico ao considerar não apenas os acontecimentos humanos, mas também os eventos e processos que estruturam a própria realidade material e temporal em que estamos inseridos. No entanto, ao pensar a história como cosmologia, podemos incluir elementos que transcendem a história social ou política, conectando o humano ao cosmos, às leis da física e às estruturas invisíveis que sustentam a existência.

Nesse sentido, o Bóson de Higgs é uma descoberta paradigmática que exemplifica a história como cosmologia. Sendo fundamental para compreender a origem da massa das partículas elementares e, conseqüentemente, a estrutura do universo tal como o conhecemos, a história dessa descoberta é também uma história de pensamento humano, onde se revelam aspectos profundos da relação entre o humano e o cosmos.

A relação entre o conceito de história como cosmologia e o bóson de Higgs pode ser pensada em termos de como eventos científicos desse porte desafiam e reconfiguram

nossa compreensão do tempo e da matéria. Se a história tradicionalmente lida com o registro de acontecimentos humanos, uma história cosmológica deve lidar também com eventos como a formação do universo, a dinâmica das partículas subatômicas e as descobertas que nos aproximam da compreensão das forças fundamentais da natureza.

Assim como Benjamin vê no "tempo de agora" um momento internamente dilatado em que passado e futuro se encontram, o bóson de Higgs pode ser entendido como uma expressão desse "agora" científico: um ponto em que o passado do universo — sua formação inicial — se conecta ao futuro, possibilitando novas formas de compreender a matéria, a energia e as condições de existência.

Ao integrar o pensamento de Seligmann-Silva sobre a fragmentação e a descontinuidade com uma perspectiva cosmológica, é possível argumentar que a história, entendida como um campo aberto e dinâmico, está intrinsecamente ligada à própria estrutura do universo, sendo tanto um registro do humano quanto uma expressão das forças que nos transcendem. Adotado em parte pela conotação de que essa partícula seria fundamental para a compreensão do universo, o termo “partícula de Deus” expõe simbolicamente uma ideia de condicionamento, visto que é através do seu caráter essencial na composição e existência da massa que será obtida a garantia da presença da matéria tal como conhecemos.

Apesar da alcunha ser considerada por muitos físicos um exagero, inegavelmente a descoberta se apresenta como uma ideia de revelação do fundamental e do essencial (ou, diríamos como Agamben, das “coisas últimas”). Genericamente nota-se que sem a presença do bóson de Higgs seria impossível a existência do conjunto de tudo que existe, a saber, as bilhões de galáxias, que por sua vez são formadas por planetas, estrelas, asteroides, cometas, satélites, satélites naturais, poeira cósmica e outros corpos celestes, assim dizendo, o universo. O paralelo entre o "tempo messiânico" de Benjamin e a "partícula de Deus" no campo da física começa na própria nomenclatura teológica. Ambos os conceitos carregam um sentido de interrupção, intervalo, de uma revelação que está para além do controle humano e que, de certa forma, define a estrutura da realidade.

Vale refletir que Walter Benjamin, em sua obra, apresenta uma abordagem singular da teologia, frequentemente desprovida da centralidade tradicional atribuída a Deus. Essa perspectiva é evidenciada na interpretação de Fredric Jameson em *The Benjamin Files* (2020), onde ele aponta que "o sentido de teologia para Benjamin não tem nada a ver com Deus". Ao deslocar o conceito de teologia para um limite ou ponto de ruptura, Benjamin

realiza uma "atualização historicizada" da teologia, desarticulando-a de sua tradição transcendental para vinculá-la à materialidade histórica e à dinâmica do tempo.

Nesse sentido, em Benjamin o conceito de messianismo, ressignificado como aquilo que de acordo com Balfour, Derrida chamou de “messianismo sem messias” configura-se como um dos alicerces dessa "teologia sem Deus". Essa abordagem aparece de forma paradigmática em *Origem do Drama Barroco Alemão*, onde Benjamin analisa a experiência de um "mundo barroco oficialmente cristão" que se confronta com uma "história sem transcendência". O barroco benjaminiano é marcado pela tensão entre a busca por redenção e a impossibilidade de alcançá-la por vias transcendentais, levando a uma articulação do tempo e da história em termos materiais e imanentes.

A relação entre teologia e materialismo histórico é central na filosofia de Benjamin, mas é importante notar que essa conexão não implica uma subordinação do materialismo à teologia. Pelo contrário, Benjamin historiciza a teologia, integrando-a a uma concepção radicalmente disjuntiva do tempo. Seu "tempo do agora" (*Jetztzeit*) é um momento de interrupção na continuidade histórica, uma origem que é simultaneamente presente, passado e futuro. Nesse esquema, a redenção deixa de ser um evento transcendente e passa a ser uma possibilidade imanente ao presente, mediada pela história e pela memória.

Essa concepção também emerge nas *Teses Sobre o Conceito de História*, onde Benjamin critica a linearidade temporal da historiografia tradicional e propõe uma visão de história como constelação de momentos interrompidos. O "tempo messiânico" de Benjamin, como mostra Agamben, não se refere à esperança de um fim transcendental, mas à potência de cada instante presente como um ponto de acesso à redenção. O messianismo de Benjamin, nesse sentido, é profundamente materialista e é no âmbito do mundo histórico e concreto que ele encontra a possibilidade de transformar e reconfigurar o passado e o futuro.

Isto posto, ao desvincular a teologia de Deus, Benjamin redefine seu significado. A teologia não é mais um discurso sobre o divino transcendente, mas um instrumento crítico que opera dentro do materialismo histórico, reorientando o olhar para a história como um campo de forças que pode ser interrompido, ressignificado e redimido. Essa abordagem não elimina a dimensão espiritual ou messiânica de sua filosofia, mas as reinscreve na esfera do intrínsecamente humano e do temporal, oferecendo um modelo de pensamento que prescindir da ideia de Deus sem abdicar da busca por sentido e transformação.

Walter Benjamin sugere que o “tempo messiânico” é um momento de ruptura com o tempo linear e contínuo. Trata-se de um portal de acesso para a transformação radical, em que o passado pode ser revelado no presente de maneira redentora. Ainda nas palavras do autor:

O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um "agora" no qual se infiltraram estilhaços do messiânico.(Benjamin, 1987, p. 232)

Do mesmo modo, a descoberta do bóson de Higgs sugere uma ruptura na compreensão científica do universo, ao revelar uma estrutura subjacente antes oculta. Para descrever a forma como os eventos e as ideias do passado podem ser reconfiguradas e compreendidas no presente, Walter Benjamin, em sua obra, faz uso da metáfora da constelação: “É preciso fazer saltar o continuum da história; este é o modo da ação messiânica, e, em um sentido mais geral, o de qualquer ação revolucionária” (Benjamin, 1940).

Podem-se perceber pontos de contato entre a aceleração de partículas no Large Hadron Collider (LHC), no qual colisões de altíssima energia revelam novas partículas e novas formas de ação da matéria, e a imagem da constelação proposta por Benjamin, que sugere que o encontro de diferentes momentos históricos pode gerar novas compreensões e possibilidades de ação. O impacto de partículas no bóson de Higgs, em que as implicações entre partícula de alta energia criam condições extremas que permitem a observação de novos comportamentos da matéria pode ser visto como uma metáfora para a maneira como Benjamin concebe o tempo histórico. Em um “tempo messiânico” os componentes do passado não são simplesmente preservados como relíquias, eles são trazidos e dinamizados no presente. No intuito de provocar colisões com as forças contemporâneas e criando, assim, novas possibilidades de compreensão e de ação, Benjamin vai chamar o encontro de diferentes tempos históricos de constelação – o alinhamento do passado e do presente que confere a imbricação que permite nova visão da história, abrindo espaço para a possibilidade de redenção.

À vista disso, a “partícula de Deus” expande a nossa compreensão do universo físico, evocando um símbolo que explica como o momento de revelação científica e espiritual pode promover uma ruptura na linearidade do tempo, conduzindo-nos para uma nova ordem de compreensão que ressignifica o universo em sua composição num modelo

em permanente movimento, tanto no passado quanto no presente. Outrossim, o “tempo messiânico” de Benjamin significa um convite a considerar a possibilidade de reconfiguração do tempo histórico, dispondo-o como uma constelação em que o passado e o presente se encontram para criar novas realidades. No tensionar de conceito e descoberta – o “tempo messiânico” e a “partícula de Deus” –, somos desafiados a pensar para além das limitações da compreensão humana tradicional. Tais noções nos convidaram a ver o tempo e a história não como uma sequência linear de eventos, mas como uma série de momentos interconectados e potencialmente transformadores, em que o divino, o redentor e o fundamental podem se manifestar de maneiras inesperadas e reveladoras no aqui e agora.

2.2 LINGUAGEM: ARTICULAÇÃO ENTRE CONCEITO E DESCOBERTA

Para Benjamin, a linguagem é mais do que um simples sistema de signos – ela é, na verdade, a trama do próprio universo. Em seu ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens”, de 1916, Walter Benjamin vai argumentar que não existe um único acontecimento ou coisa, por mais insignificante que seja, que não contenha uma essência linguística. A linguagem, em sua concepção, revela-se como uma qualidade inerente a todas as coisas, e não apenas um meio de expressão humana. Há, portanto, uma linguagem das coisas, que promove a articulação dos componentes que definem a existência e uma “essência espiritual” que não pode ser separada da “essência linguística”, embora não sejam a mesma coisa. Uma noção de linguagem que não se limita ao humano, mas que permeia toda a criação. Cada coisa – seja uma planta, uma pedra, um animal – tem uma linguagem própria que expressa seu ser e sua verdade essencial. Conforme explica Benjamin:

A linguagem comunica a essência linguística das coisas. Mas a manifestação mais clara dessa essência é a própria linguagem. A resposta à pergunta “O que comunica a linguagem?” deve ser: “Toda a linguagem comunica-se a si mesma”. A linguagem desta lâmpada, por exemplo, não comunica a lâmpada (pois a essência espiritual da lâmpada, na medida em que é comunicada, não é absolutamente a própria lâmpada), mas a lâmpada-linguagem, a lâmpada-na-comunicação, a lâmpada-na-expressão. Pois na linguagem é assim: a essência linguística das coisas é sua linguagem. (Benjamin, 2013, p. 53)

Em sua proposição, Benjamin vai contrapor a ideia de que a linguagem é uma invenção exclusivamente humana, transferindo-a para o centro da estruturação do

universo. A linguagem, portanto, é o meio através da qual a realidade se torna funcional e articulada. Ela é uma estrutura básica que conecta todas as coisas, de modo concomitantemente localizado e ambiental, permitindo que o mundo se revele em sua totalidade, totalidade esta que é ao mesmo tempo sempre inacabada e em movimento.

Ainda sobre a articulação entre conceito e descoberta, mas escapando do caráter teológico de tal cruzamento, a descoberta do bóson de Higgs e o conceito de linguagem explorado por Benjamin podem parecer, à primeira vista, pertencer a esferas de conhecimentos completamente distintos: a física de partículas e a filosofia da linguagem, respectivamente. Entretanto, ao aprofundar a análise, percebemos interseções e analogias fascinantes entre esses campos, especialmente quando consideramos as implicações de ambos para nossa compreensão da realidade e do conhecimento.

Confirmado em 2012, o bóson de Higgs representa uma das maiores conquistas da física moderna. Sua importância se explica exatamente por sua capacidade de desvendar a origem da massa e, portanto, a formação de átomos e moléculas. Desse modo, sua carência implicaria o comprometimento e a não formação estrutural da matéria. Embora o bóson de Higgs seja invisível, sua existência é originada pela influência que exerce sobre outras partículas. Ele funciona como matriz invisível que sustenta a estrutura da matéria, revelando uma camada fundamental da realidade física que estava além da percepção direta, até a sua descoberta. Por sua vez, Walter Benjamin, ao oferecer uma abordagem profundamente filosófica da linguagem, explora, em suas investigações, palavras e signos não apenas como símbolos com a função de comunicar significados, mas também como transportadores de camadas de sentido que transcendem a interpretação direta. Em suas palavras:

[...] o nome não é somente a última exclamação; é também a verdadeira interpelação da linguagem. Com isso, aparece no nome a lei essencial da linguagem, segundo a qual expressar-se a si mesmo e interpelar todas as outras coisas são um só movimento. (Benjamin, 2013, p. 53)

Walter Benjamin propõe a linguagem como um campo dinâmico, em que múltiplas ressonâncias e significados se entrelaçam. Nessa dinâmica, nossa compreensão do mundo é ajustada na complexidade de múltiplos sentidos. No cruzamento entre o Bóson Higgs e a teoria da linguagem de Benjamin, revelam-se paralelos intrigantes pertinentes à maneira como ambos exploram o conceito de estrutura invisível. No caso do bóson de Higgs, seu campo e a partícula associada se tornam fundamentais para a constituição da matéria,

mesmo que não possam ser diretamente vistos. Apesar de não interagir diretamente com os sentidos humanos, sua presença é essencial na estruturação da realidade física. Em sua essência, o bóson representa uma dimensão do real que está além de uma percepção sensorial direta, mas que é fundamental na existência de tudo aquilo que podemos ver e tocar.

Em seus estudos sobre a linguagem, a mímese e a tradução, Walter Benjamin introduz o conceito de semelhança extra-sensível, o qual se refere a uma forma de correspondência ou ressonância que transcende a percepção sensorial imediata. Para o filósofo:

O contexto significativo contido nos sons da frase é o fundo do qual emerge o semelhante, num instante, com a velocidade do relâmpago. Mas, com essa semelhança extra-sensível está presente em todo o ato de leitura, abre-se nessa camada profunda o acesso ao extraordinário duplo sentido da palavra leitura, em sua significação profana e mágica. (Benjamin, 1987, p. 112)

Distintivamente das semelhanças perceptíveis e das semelhanças visuais ou auditivas, a semelhança extra-sensível opera em um nível mais profundo e propicia a conexão de elementos que à primeira vista podem parecer desconectados. Essa semelhança, na visão de Benjamin, que estaria mais próxima da ideia de similitude do que de similaridade, é uma forma de comunicação entre diferentes níveis de realidade. Ela pode ser encontrada na linguagem, na qual as palavras não apenas representam coisas, mas também contêm ressonâncias e ecoam significados que vão além do que é diretamente comunicável. A semelhança extra-sensível, portanto, é uma força organizadora no reino simbólico, onde as coisas são aproximadas e afastadas, uma espécie de "campo" que conecta significados e sentidos de maneira invisível, mas poderosa.

Da mesma forma, Benjamin vê a linguagem como um “campo” no qual significados invisíveis e camadas de interpretação moldam nossa compreensão do mundo. A polissemia das palavras e a semelhança extra-sensível operam como estruturas invisíveis que dão forma ao significado e à comunicação, revelando dimensões profundas da experiência linguística. Ambos os conceitos – o bóson de Higgs e a linguagem proposta por Benjamin – funcionam como matrizes invisíveis que sustentam e organizam a realidade, seja no domínio físico ou no simbólico.

O bóson de Higgs confere massa e estrutura ao universo físico, enquanto a linguagem, conforme investigada por Benjamin, dá forma e profundidade à nossa experiência cultural e interpretativa: trata-se de estruturas invisíveis que sustentam e

organizam o que é visível e sensível. No caso do bóson, essa estrutura invisível confere massa e, portanto, realidade física ao universo. Na teoria de Benjamin, a semelhança extra-sensível organiza o campo simbólico, criando conexões e significados que estruturam a compreensão humana do mundo. Há também um aspecto comum de intermediação em ambos os conceitos. No caso da física, essa estrutura é literal, relacionada à constituição material do universo, compreendida agora como um movimento constante, e não dentro de algum modelo estático. Mediado pelo bóson de Higgs, o campo de Higgs atua como um intermediário entre a energia pura e a matéria, convertendo-a em massa. Outrossim, a semelhança extra-sensível atua como intermediária entre diferentes significados, conectando-os de maneira não imediatamente aparente, mas revelando uma estrutura a qual é inerente o tempo.

Como resultado do tensionamento entre a descoberta de Higgs e o conceito de semelhança extra-sensível proposto por Benjamin, obtemos uma visão ampliada da realidade, em que tanto o físico quanto o simbólico sustentam-se por estruturas invisíveis. No caso da física, essa estrutura é literal e relacionada à constituição material do universo. Já no campo da filosofia de Benjamin, a estrutura é simbólica, mas não menos real em seu impacto sobre como interpretamos e entendemos o mundo. Da mesma forma, essa comparação desafia fronteiras entre ciência e filosofia, apontando que ambos os “campos”, apesar de seus métodos e objetivos diferentes, sinalizam preocupação comum com a natureza da realidade e as forças invisíveis que a moldam. Isso posto, somos convidados a reconsiderar o que comumente consideramos real, e esse movimento se aplica tanto ao bóson de Higgs quanto à semelhança extra-sensível de Walter Benjamin. Nesse cruzamento destaca-se a importância das estruturas subjacentes que sustentam o mundo que experimentamos. A descoberta do bóson e o conceito de semelhança extra-sensível nos conduzem a uma visão de realidade que é, em grande parte, suportada por elementos que escapam à percepção sensorial direta. O que vemos, o que experimentamos, tanto no universo físico quanto no simbólico, é apenas uma manifestação superficial de processos mais profundos e fundamentais.

Esses dois conceitos, quando articulados, asseguram o desenvolvimento de uma compreensão mais ampla e complexa da realidade. Nessa reflexão, ambos os campos e seus aspectos fundamentais são iluminados mutuamente, sugerindo novas maneiras de pensar sobre a natureza da existência e as forças que a estruturam, proporcionando uma nova visão acerca da estrutura fundamental do cosmos e da existência humana e revelando dimensões da realidade que estavam antes ocultas.

Ao comparar a descoberta do bóson de Higgs com o conceito de linguagem investigado por Walter Benjamin, e dispendo esses aspectos como astros de uma constelação reconfigurados e compreendidos no tempo messiânico, fica possível observar que essas articulações exploram as dimensões invisíveis e fundamentais que sustentam e organizam a nossa compreensão da realidade. Ao passo que a física revela a estrutura fundamental do universo através de uma partícula invisível, a filosofia da linguagem explora as camadas profundas de significado que moldam nossa existência cultural e subjetiva.

Essas interseções entre pontos de vista físico e simbólico explanam como diferentes formas de conhecimento podem se entrelaçar, mesmo que em tempos diferentes, para revelar uma compreensão mais profunda e multifacetada do mundo. Assim, podemos acessar uma visão mais rica e complexa da realidade. Através do conceito de semelhança extra-sensível proposto por Walter Benjamin e em sua correspondência profunda e invisível com as palavras e os significados que elas evocam, percebe-se na semelhança um fruir para além da percepção sensorial que se inscreve no campo simbólico e linguístico. Essa nova perspectiva conecta diferentes camadas de significação de maneira sutil e complexa. Alegoricamente, Benjamin explica:

A linguagem da natureza pode ser comparada a uma senha secreta, que cada sentinela passa à próxima em sua própria língua, mas o conteúdo da senha é linguagem da sentinela mesma. Toda a linguagem superior é tradução de uma linguagem inferior, até que se desdobre, em sua última clareza, a palavra de Deus, que é a unidade desse movimento da linguagem. (Benjamin, 2013, p.73)

Na visão benjaminiana, a linguagem não é apenas um sistema de articulação de signos, ela é um campo vibrante no qual o sentido é continuamente gerado e transformado. Emancipada de seu aspecto comunicacional, e também da predicação própria do discurso articulado, que privilegia o pensamento conceitual, a linguagem adquire uma forma essencial através da qual o mundo se torna inteligível, ainda que por um pensamento por imagens, avesso a um dualismo rígido entre intuição e intelecto.

À luz dos pensamentos de Benjamin, podemos entender a linguagem como uma expressão inerente à existência das coisas e não limitada à comunicação humana. Cada coisa, seja um objeto inanimado ou um ser vivo, expressa sua própria linguagem. Assim sendo, é possível entender que, necessariamente, nossa compreensão do universo passa pela decifração das linguagens específicas das coisas em sua multiplicidade.

Tomando o *Gênese* como narrativa literária, Benjamin investiga nele o ritmo do surgimento da linguagem. Para o filósofo, “a linguagem nunca se limita a fornecer *meros* signos” (2018, p. 19), mas ele também critica a abordagem da teoria mística, conforme podemos notar no excerto a seguir:

Mas também a rejeição da teoria burguesa da linguagem em favor da outra, de teor místico, é um equívoco. Segundo esta, a palavra seria a própria essência da coisa, sem mais. O que é incorreto, uma vez que a coisa em si não contém a palavra, ela é criada pela palavra divina e conhecida, no seu nome, pela palavra humana. No entanto, esse conhecimento da coisa não é criação espontânea, porque não acontece a partir da linguagem de forma absolutamente ilimitada e infinita, como na Criação original; o nome que o ser humano dá à coisa assenta na forma como ela se comunica. No nome, o Verbo divino não manteve a sua capacidade criadora, tornou-se parcialmente receptivo, de uma receptividade que concebe pela linguagem. (Benjamin, 2018, p. 19)

Ao dizer que Deus criou o mundo através da linguagem, Benjamin não está apenas se referindo à palavra divina, mas à ideia de que a própria existência é, em sua essência, linguística, e essa essência linguística é nada mais que uma forma de comunicabilidade, a qual, por meio de uma “receptividade que concebe”, será traduzida na linguagem humana dos nomes.

Segundo Walter Benjamim, em “A doutrina das semelhanças” (1933), o homem tem uma capacidade suprema de produzir semelhanças. A faculdade mimética intrínseca à natureza humana confere ao homem uma habilidade específica de produzir paridades. Desde tempos passados, o homem antigo, valendo-se de experiências mágicas, buscava nas estrelas o entendimento da vida, e na leitura dos astros fundamentava o caráter de imitação, atribuindo ao alinhamento ou ao não alinhamento das constelações o fundamento das semelhanças vivas.

A presente pesquisa não irá se aprofundar na sistematização que garante a semelhança entre astro e ser humano, mas considerará, à luz dos pensamentos de Benjamim, que a linguagem, em sua origem, pode ser resultante desse homem imitador, que, tendo como referência o seu entorno, ou seja, a natureza, nomeia as coisas. Nesse sentido, cabe averiguar que o homem, valendo-se de sua capacidade mimética, converteu, através da reprodução, onomatopeias a partir dos sons produzidos pela natureza.

Diferentemente do texto de 1916, aqui o foco não está no som, mas na escrita. A constelação celeste é vista como uma forma de escrita, ou antes de leitura, que prescinde da escrita, porque a antecede: a linguagem que hoje, através das palavras, e que segundo

Benjamin, comunica-se a si mesma. As coisas são o que são, e sua existência manifesta-se absoluta naquilo que nela é linguagem.

Benjamin cogita que mesmo no sistema escritural alfabético, destituído de magia, persiste, nas correspondências extrassensíveis, algo que permanece daquele modo de leitura – é necessário um segmento temporal. Graças a este, as coisas podem se encontrar não mais diretamente no espírito dos videntes, mas em seus “aromas” (1987, p. 112), nas semelhanças extrassensíveis. Se Deus criou o céu e a Terra, talvez tenha feito para que através dos sons do movimento das águas, através do chacoalhar das folhas ao vento, o homem, esta criatura divina capaz de nomear e criar, pudesse, em seu mundo sonoro – e talvez também no mundo escritural em que estamos imersos –, tornar-se fluente no idioma da terra. Portanto, caberia considerar a linguagem como um composto de matéria Terra, som e escuta. Nas palavras de Benjamin:

[...] se a linguagem, como é obvio para as pessoas mais perspicazes, não é um sistema convencional de signos, é imperioso recorrer, no esforço de aproximar-se da sua essência, a certas ideias contidas nas teorias onomatopaicas, em sua forma mais crua e mais primitiva. (Benjamin, 1987, p. 110)

Adentrando ainda mais o aspecto mimético entranhado na natureza humana e planando sobre a extensão sombria dos elementos que compõem a fala, a língua, e escrita, nos aproximamos do arquivo das semelhanças. A mesma leitura que ao arquivar o que nunca havia sido escrito garantia o entendimento das constelações e dos planetas, e que hoje sucumbiu à leitura das escritas e das letras, e que passando pelos hieróglifos e as runas caminhou para a negação do oculto, garantiu no não sensível morada para o mimetismo e correspondências profanas.

O campo de Higgs, com sua função de dar massa, é uma espécie de "linguagem" da matéria, um substrato que, ao ser "ativado", permite a formação de corpos e formas. Da mesma maneira, a linguagem em Benjamin é o campo simbólico que, ao ser "ativado" pelo pensamento, dá forma às ideias e à comunicação. O paralelo entre o Bóson de Higgs e a teoria da linguagem de Benjamin também pode ser examinado no plano simbólico. A descoberta do bóson de Higgs pode ser interpretada como a revelação de uma palavra fundamental na linguagem do universo; a resposta para um enigma e a chave que destranca a compreensão das forças e das interações que moldam a realidade física. Outrossim, a linguagem em Benjamin é a chave que destranca a compreensão da realidade humana, revelando as estruturas subjacentes ao pensamento e à cultura e abrindo espaço para uma nova perspectiva, no desencadeamento de múltiplos pontos de vista.

Ademais, ambos os conceitos operam como matrizes ocultas fundamentais, mas não imediatamente visíveis. Tanto a descoberta como o conceito de linguagem proposto por Benjamin permitem uma nova compreensão de todo um sistema, seja ele parte integrante de um universo do pensamento ou parte integrante de um universo material. Embora sejam oriundos de “campos” diferentes, a preocupação com as fundações invisíveis e estruturais que tornam possível a realidade é um aspecto que os aproxima. Cabe aqui a interpretação de que ambos podem ser vistos como pontos de partida, como matrizes que à medida que são descobertas ou teorizadas catalisam a revelação da natureza fundamental dos sistemas que sustentam. Sendo assim, ao promover um tensionamento entre o bosón de Higgs e a teoria da linguagem de Benjamin, torna-se possível não só iluminar as semelhanças entre a física e a filosofia, como também promover uma ampliação da compreensão do papel que essas matrizes desempenham em suas respectivas esferas.

2.3 “PHILIP GLASS COMPRA PÃO”: PARTÍCULA, TEMPO, LINGUAGEM E SUAS SEMELHANÇAS

Retomando o conceito de “tempo messiânico” proposto por Walter Benjamin, podemos perceber aspectos de sua teoria que investigam diferentes perspectivas de como os momentos históricos podem ser interpretados. Ao analisar um instante de evolução, como um potencial transformador, o conceito de “tempo messiânico” surge da tentativa de reimaginar a história como um campo de possibilidades e rupturas em detrimento de uma linha contínua de progresso linear. A ideia de “tempo messiânico” pode ser traduzida como uma ferramenta que possibilita reescrever os momentos em que a história parece calcificar-se. Reorganizar esses momentos significa ativar uma outra perspectiva que revela uma nova possibilidade de transformação e redenção; uma visão contrastante com a narrativa linear e evolutiva da história, que fora predominante no pensamento moderno.

Benjamin concebe o “tempo messiânico” como um momento de interrupção na continuidade da história; um instante em que o fluxo linear é interrompido, proporcionando uma possibilidade de mudança radical. Na concepção do filósofo, o tempo messiânico não é um evento que ocorre ao longo da história, mas uma forma de entender e conectar certos momentos que revelam possibilidades ocultas e profundas, emergindo no tempo do agora como origem. Nessa visão do tempo messiânico como uma imagem de ruptura, fica possível traçar uma revolução do presente em que certos

momentos históricos podem se aplicar como acontecimentos para uma nova compreensão e transformação. Ao interromper o fluxo contínuo da história, essa nova perspectiva temporal permite que o passado seja revisitado e reinterpretado à luz de novas possibilidades.

O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (Benjamin, 1987, p. 224-225)

Em sua proposição, Walter Benjamin apresenta a ideia de que o tempo pode ser interrompido e configurado por momentos de “agora-tempo” (*Jetztzeit*), de forma que o passado e o presente se conectem em uma relação de tensão produtiva. O filósofo também vai explorar o conceito de anacronismo como uma maneira de romper com a cronologia tradicional da história. A partir de sua perspectiva, a análise do tempo não se debruça mais em uma sequência contínua de eventos, mas como o conjunto de épocas diferentes que podem coexistir e interagir dialeticamente, permitindo que o passado seja reinterpretado através das lentes do presente e vice-versa.

Desse modo, o passado está sempre presente e à espera de ser reativado e reinterpretado em novos contextos históricos. O tempo é uma construção fluida e dinâmica, e o presente pode dialogar com o passado. Outro aspecto crucial na filosofia do tempo de Benjamin é a distinção entre o tempo histórico e o tempo mítico. O tempo histórico, para Benjamin, é aquele que pode ser rompido e reconfigurado por momentos de crise ou revelação. Já o tempo mítico é caracterizado por um eterno retorno, uma repetição cíclica que aprisiona os eventos em uma narrativa fixa e decisiva. Para Benjamin, a ideia de tempo como algo homogêneo e vazio, que simplesmente avança sem direção, deve ser criticada. O tempo histórico deve ser compreendido como um processo dinâmico, capaz de ser interrompido e ressignificado, abrindo espaço para emergência.

O tempo messiânico é um tempo de transformação e redenção; um tempo de potencialidade, nem que as forças do passado podem ser reativadas e reconfiguradas na criação de novas possibilidades no presente. Propondo a ideia de um tempo fragmentado e subvertendo a noção de um tempo que avança como uma cadeia ininterrupta de causas e efeitos, Benjamin vai defender que cada instante carrega consigo o potencial de transformação.

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele (?) à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. (Benjamin, 1987, p. 223)

Fazendo uso da metáfora da constelação para descrever como diferentes momentos históricos podem se cruzar e se relacionar de maneira significativa, a filosofia benjaminiana propõe o entendimento de que a história pode ser vista como uma série de constelações. Ao olhar a história como uma constelação, Benjamin sugere que o tempo não é uma sequência, mas uma rede de relações dinâmicas na qual diferentes épocas podem se conectar e se influenciar mutuamente.

O passado será revisitado nas constelações temporais e reinterpretado à luz das necessidades e desafios do presente, criando assim uma história que está sempre aberta ao novo. Trata-se de uma compreensão multifacetada; um convite para ver o tempo não como uma sequência de eventos, mas como um espaço de possibilidade que confere um diálogo entre passado, presente e futuro; um cruzamento tridimensional pronto para ser reconfigurado e transformado. Benjamin acredita que será nesse mosaico de momentos, que podem ser interconectados de maneiras não lineares, que os eventos históricos alcançarão significados múltiplos, podendo assim ressoar em diferentes contextos, simultaneamente.

Ao partir da ideia de “agora e sempre” para sugerir que o presente pode ser iluminado por eventos passados de maneiras inesperadas, sua filosofia argumenta que o homem é profundamente atravessado, muitas vezes de maneira inconsciente, por acontecimentos históricos que moldam e determinam sua existência individual e coletiva. A história está longe de ser uma progressão linear e ordenada, sendo antes uma sucessão de catástrofes e interrupções. É o homem que transita por sobre essas catástrofes, e por elas ele é atravessado. No curso da história, esses eventos deixam marcas profundas na psique e na cultura, influenciando a maneira como as pessoas percebem e entendem o mundo. Nesses atravessamentos que moldam suas percepções e nesse cenário de devastação, o homem se assemelha ao “anjo da história”, que, ao passo que olha para o passado, se vê encurralado por uma pilha de ruínas que se acumulam incessantemente. Arrastado para o futuro, pelo vento da história e incapaz de ignorar as catástrofes e as destruições que se acumulam, ele é preenchido de um sentimento de perda e de urgência:

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigindo para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruínas sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impede e irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (Benjamin, 1987, p. 226)

Benjamin também vai valorizar a memória como uma força crítica no entendimento do presente. Para ele, a memória coletiva e individual tem um papel vital na maneira como os homens se relacionam com o passado e, conseqüentemente, com o presente. Será através da memória que o homem ativará a recuperação de aspectos do passado que foram esquecidos ou marginalizados pela história oficial.

A filosofia de Walter Benjamin propõe a ideia de que o verdadeiro desenvolvimento humano ocorre quando se reconhece e se aprende com os fracassos e tragédias do passado, e não quando tais aspectos da história são ignorados. À vista disso, o tempo pode ser entendido como uma série de momentos fragmentados que, ao serem lembrados ou despertados, carregam potencial de significação e revelação. Essa perspectiva estilhaça a linearidade temporal e abre novas possibilidades de compreensão e ação.

Em 2012, iniciava-se a investigação prática da obra dramaturgica “Philip Glass compra pão” (1993), que integra o livro *All in the Time* (1995), do norte-americano David Ives (1950). Autor de inúmeras peças, em sua maioria comédias de um único ato, Ives foi aclamado pela crítica norte-americana e considerado um extraordinário mestre das palavras em virtude da sua inquietação e habilidade no uso da língua e de seu interesse em delatar as inúmeras dificuldades da comunicação, burilando as possibilidades de construção e desconstrução da escrita dramaturgica e cênica.

Ao lançar mão de conceitos pertencentes à linguagem musical, o autor denota interesse em desenhar o texto como uma estampa sonora e indica um caminho pavimentado pela matéria das palavras enquanto potência poética. Ao fazer vibrarem as palavras e construir dinâmica esfuziante, escreve com foco na cena e desenvolve um teatro orientado pela performance dos atores, uma vez que a materialidade das palavras, que estruturam sua dramaturgia, prioriza não mais a elocução de uma mensagem, mas a fisicalidade e a relação com a plateia.

Desse modo, observamos que a relação entre as personagens se constitui como um caleidoscópio de sons, ritmos, tempo e estrutura nas obras do autor. A intercessão entre teatro, música e filosofia revela uma riqueza de relações que dizem respeito a como a

linguagem é usada e moldada. Na análise do campo da dramaturgia contemporânea, a obra “Philip Glass compra pão” expõe uma teatralidade que brinca com a estrutura e o tempo, desafiando as noções tradicionais de linguagem e significado. Ives constrói uma cena curta que dialoga fortemente com as ideias de Walter Benjamin sobre a linguagem e admite inspiração dinamizada pelo estilo musical minimalista de Philip Glass.

Na exposição de uma linguagem que tem uma capacidade reveladora e transformadora, o autor evoca o que está além de sua função instrumental de comunicação. Sua obra, que se estrutura através do uso das ferramentas de repetição, variação e fragmentação, propõe uma ruptura com a ideia de linearidade do discurso e centralidade do sujeito, aproximando-se do conceito benjaminiano de linguagem pura. Tal conceito aponta para uma linguagem que expressa uma “essência” das coisas, ou uma dimensão mágico-mimética, como ele diz em “Doutrina das semelhanças”, e essa essência não é inteiramente captada pelas palavras em si. Para Benjamin:

A essência espiritual, portanto, é colocada desde o princípio como comunicável, ou melhor, colocada justamente na comunicabilidade, e até (?) tese segundo a qual a essência linguística das coisas é idêntica a sua essência espiritual, enquanto esta é comunicável, torna-se, com este “enquanto” uma tautologia. Não há um conteúdo da língua, ou da linguagem; enquanto comunicação a linguagem comunica uma essência espiritual, isto é, uma comunicabilidade pura e simples. (Benjamin, 2013, p. 58)

Em detrimento de uma concepção de linguagem que identifica nela a função principal de comunicar um conteúdo específico, Benjamin argumenta que todas as línguas e formas de expressão carregam uma ressonância mais profunda, que reflete algo fundamental sobre o mundo. O filósofo sugere que a linguagem tem um caráter revelador intrínseco, algo que vai além da mera descrição de um objeto ou de um evento. “Philip Glass compra pão” se traduz como uma operação que revela a possibilidade de desconstrução da comunicação através do uso da repetição como mecanismo formal e semântico.

A cena, estruturada de maneira semelhante a uma composição musical minimalista, orienta-se por uma linguagem que muitas vezes é repetida, fragmentada e reorganizada de forma não linear. Ao escolher um caminho que não se concentra em uma narrativa tradicional, Ives coloca o foco no processo da própria linguagem, do que ela revela por meio de suas variações. A cena começa com uma situação banal, que rapidamente é dinamizada a partir de um ciclo de repetições e fragmentações. As falas são repetidas por seus personagens, e a cada repetição são introduzidas ligeiras mudanças, de modo que a

percepção de tempo e de significação se desintegra e se reconstrói constantemente. Essa estratégia se aproxima da ideia proposta por Walter Benjamin, em que a repetição e a tradução funcionam como catalizadores no ato de revelar dimensões mais profundas do sentido.

Primeira Mulher: Aquele não é o Philip Glass? (A Segunda Mulher se volta e olha.)

Segunda Mulher: Eu acho que é.

Padeiro: Posso ajudá-lo, senhor?

Glass: Sim, eu quero um pão francês, por favor.

Padeiro: Um momento.

Primeira Mulher: Está na hora.

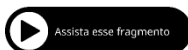
Segunda Mulher: Sim, vamos. (Mas ela não se move. Glass se vira e olha para ela.)

Padeiro: Você conhece aquela mulher, senhor?

(Uma campainha toca) (Ives, 1999, p. 94)

A cena apresenta uma obra musical marcada pelo uso de padrões repetitivos e variações graduais; uma estrutura musical que é essencial para o entendimento das proposições de David Ives. O minimalismo musical de Glass utiliza repetições contínuas de padrões que parecem circulares, mas, através de pequenas variações, esses padrões acabam produzindo novas percepções e compreensões de tempo e espaço. Sua música não avança de maneira linear, ela cria uma sensação de imersão e transformação constante, como se o tempo estivesse sendo moldado pela repetição.

Fragmento da cena curta Philip Glass compra pão. A repetição não apenas retarda a progressão do enredo, mas também enfatiza o potencial latente de cada palavra e frase, como na música de Philip Glass.



<https://youtu.be/yZnHDoSfpso>

Através da repetição, Glass opera um meio de estabelecer padrões auditivos que se transformam lentamente. Nessa dinâmica, a atenção do ouvinte se potencializa, garantindo uma percepção mais ampla de mudanças microscópicas na melodia, no ritmo

e na harmonia. Ao aplicar essa lógica musical, a estrutura da linguagem teatral de Ives vai revelar como a repetição pode transformar o sentido. Esse processo pode ser interpretado como uma analogia direta ao que Benjamin descreve como tradução. Em seu ensaio “A tarefa do tradutor” (1924), o filósofo vai argumentar que a tradução, assim como a repetição, não é uma simples reprodução do original, mas um processo de revelação e um contínuo de metamorfoses.

Para Benjamin, a linguagem contém uma essência que vai além da mera comunicação utilitária. Em sua opinião, a repetição e a tradução podem revelar uma linguagem pura que transcende o sentido imediato e toca o essencial. A linguagem pura ou suprema é aquela que falta, e é visada pelo original. A boa tradução deve visar a ela também, traduzindo o que o original quis dizer e não o que ele literalmente disse. Ou seja, a boa tradução traduz aquilo a que o texto original visa, não o texto literal. Para alcançar sucesso, no entanto, ela deve observar a própria dimensão linguística e sintagmática, pois a linguagem é fundada nessa dimensão semiótica, paradoxalmente estranha, não tendo um fundamento natural e verdadeiro no sentido unívoco. Traçando um paralelo com o contexto da obra “Philip Glass compra pão”, essas repetições e variações no diálogo podem ser encontradas como uma espécie de tradução interna, em que o significado não é fixo, mas constantemente recriado. Na peça, a repetição não apenas retarda a progressão do enredo, mas também enfatiza o potencial latente de cada palavra e frase, como na música de Philip Glass.

A linguagem de Ives não se resume ao que está sendo dito, de forma que o ato de repetir cria novas associações, novos ritmos e, por fim, uma nova compreensão. Essa abordagem se alinha à teoria de Benjamin, que enxerga na repetição uma oportunidade de desvendar dimensões ocultas do texto. Para o filósofo, a linguagem não se reduz a uma função instrumental nem é apenas um *meio*, mas possui uma dimensão imediata, sendo um fenômeno em si mesmo com uma estrutura e uma dinâmica que não voltada estritamente para o conhecimento objetivo do mundo. Em “Philip Glass compra pão”, a linguagem se converte em fenômeno quase autônomo, de modo que a comunicação linear se dissolve conforme as palavras e frases são repetidas e reconfiguradas. A desconstrução da comunicação se mostra semelhante à ideia central da filosofia de Benjamin sobre a linguagem: uma linguagem autônoma que não depende de seu uso funcional. Na peça, Ives torna isso explícito ao criar um cenário em que a linguagem é liberada de sua função referencial e alcança vida própria.

Posto isso, percebe-se que a linguagem é uma estrutura que, por meio de repetição e variação, explora seus próprios limites e possibilidades. “Philip Glass compra pão” não é apenas uma cena teatral influenciada pela música minimalista, mas também uma meditação filosófica sobre o papel da linguagem na criação de significado. Ao propor um jogo melódico de palavras, Ives organiza o caos da comunicação através da desordem, assegurando a reinvenção da língua para que esta seja ouvida. É possível perceber que a pesquisa sobre o entendimento da linguagem na arte e no teatro se revela como matéria concreta que subverte a ideia de significação em sua obra, intercambiando sua função comunicativa pela concretude das palavras, pela sua sonoridade e pela sua possibilidade de evocar múltiplos sentidos através de uma tessitura sonora e falada.

Os conceitos de repetição, fragmentação e polissemia atuam como dispositivos que desafiam a linearidade narrativa e a lógica unívoca da linguagem. Esses conceitos ecoam na física moderna, sobretudo com a descoberta do bóson de Higgs, no contexto da dinâmica da aceleração de partículas no Grande Colisor de Hádrons (LHC). Utilizando a filosofia de Walter Benjamin como elo de intercessão entre o entendimento da história e da linguagem nessas duas esferas, é possível encontrar pontos de contato entre o teatro contemporâneo e a descoberta científica aqui referida. Posto isso, a fragmentação temporal na cena pode servir como um reflexo da fragmentação da matéria, assim como a polissemia da performance teatral tangencia o caráter polissêmico implicado na multiplicidade de significados, que sugere um presente dilatado, aberto, saturado de agoras, e múltiplas interpretações possíveis para o mesmo fenômeno.

A repetição é uma ferramenta frequentemente usada no teatro contemporâneo, e sua implementação garante a desconstrução do tempo linear, criando um ciclo de ações que nunca se completam e que se repetem de forma ligeiramente variada. Ainda que, de forma metafórica, a ideia de repetição pode ser enquadrada como um procedimento que muito se assemelha ao movimento das partículas dentro do LHC. No caso deste último, as partículas são continuamente aceleradas em *loops*, até que, através de instantes de colisão, algo novo se revela e se manifesta. Tal procedimento culminou na descoberta do bóson de Higgs.

Do ponto de vista teatral, a repetição diz respeito à inevitabilidade e à imprevisibilidade da mudança dentro de um ciclo. Esse fator também se mostra recorrente na física de partículas. Ao se repetirem em seus padrões de aceleração, as partículas criam a expectativa de um resultado final (a colisão); porém, seus efeitos, muitas vezes, organizam-se como resultados imprevisíveis. Semelhantemente, no teatro, o caráter de

repetição pode atuar como partícula reveladora de novas perspectivas e texturas a cada interação.

Nessa dinâmica, o que estava oculto ou latente nas repetições desvenda-se, convertendo-se em partícula visível. Walter Benjamin vai argumentar que com a repetição é ativado um processo de revelação. Para o filósofo, a repetição não é uma simples reprodução do mesmo, mas o meio de revelar camadas ocultas de tempo e significado. Sua filosofia aponta que, na história, a repetição pode ser o agente catalisador da criação de um espaço que garante a oportunidade de redimir o passado, libertando o tempo de sua prisão linear e permitindo que eventos fragmentados se conectem, a ponto de criar novos contextos históricos.

A descoberta do bóson de Higgs resultou de um processo repetitivo no Grande Colisor de Hádrons (LHC). Na análise da descoberta, surge o entendimento da manifestação de um fenômeno que sempre esteve presente, mas invisível até seu momento de revelação, significando uma espécie de redenção da matéria no campo da física. Partindo para a investigação do conceito de fragmentação, podemos compreender que esse recurso, frequentemente usado no teatro contemporâneo, confere uma dinâmica que desafia a unidade tradicional da narrativa, e abre espaço para uma nova forma de entendimento pautado na desorientação.

Na justaposição de elementos aparentemente desconexos, cria-se uma teia complexa que convoca um campo formado por partes de um todo, garantindo a possibilidade de múltiplas combinações e leituras. Esse processo pode ser considerado como análogo à desintegração das partículas em seus componentes fundamentais no LHC, no qual o que é visível e sólido se desintegra em seus fragmentos constitutivos para iluminar o invisível que une as partículas subatômicas, revelando assim a estrutura oculta da matéria e o seu comportamento. Partindo desse pressuposto, a fragmentação teatral atua na revelação da multiplicidade e da instabilidade da experiência humana, assim como a fragmentação de partículas evidencia a natureza fundamental instável da matéria. No teatro contemporâneo, os fragmentos não significam a disposição de meros pedaços fraturados e desorganizados, mas parte de uma totalidade que se reconstrói continuamente. O processo físico na aceleração de partículas pode servir como aclaramento concreto, uma demonstração científica do argumento de que os fragmentos da matéria, ao serem reorganizados em novos sistemas de significado, criam novas formas de realidade. De acordo com Benjamin:

Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue. Pois o eidos se apaga, o símile se dissolve, o cosmos interior se resseca. Nos rebus áridos, que ficam, existe uma intuição, ainda acessível ao mediativo, por confuso que ele seja. (Benjamin, 1984, p.198)

O filósofo vai argumentar que a fragmentação é uma chave para entender o conceito de história, defendendo a ideia de que os eventos não seguem uma linha contínua e lógica, mas se desdobram em fragmentos que podem ser reinterpretados e ressignificados a partir de novos contextos.

Na polissemia do teatro contemporâneo abre-se um campo para várias interpretações simultâneas, em que um complexo semântico é aberto para que gestos, falas e silêncios tenham diferentes significações para diferentes espectadores. Esse conceito de polissemia também está presente na física de partículas, sobretudo na maneira como os resultados experimentais podem ser lidos de várias formas, até a eclosão de uma interpretação clara. Na descoberta do bóson de Higgs, por exemplo, encontraremos um processo cercado por anos de incertezas e múltiplas leituras de dados experimentais. Em Benjamin, a polissemia mostra-se intimamente ligada ao conceito de imagem dialética, de forma que um único objeto ou evento pode ser entendido de várias maneiras, a depender do seu contexto histórico e do momento de sua revelação.

No teatro, a polissemia pode ser enquadrada como um veículo que conduz o público à experimentação de múltiplas camadas de significado ao mesmo tempo, rompendo com a ilusão de uma única verdade ou interpretação dominante. A física de partículas expõe certa similaridade, a partir do momento que sua polissemia dos resultados experimentais reflete a complexidade do universo subatômico, no qual múltiplas realidades coexistem, até que uma interação particular as colapse em um resultado definitivo.

Walter Benjamin oferece, em sua filosofia, um arcabouço teórico que pode servir como uma ponte entre o teatro contemporâneo e a física de partículas. Em sua visão não linear do tempo, que traz uma nova perspectiva sobre o conceito de tempo histórico, encontraremos o argumento que defende a concepção de história como fragmentada e redimível, o que permite-nos dispor a descoberta do bóson de Higgs e as técnicas teatrais de repetição, fragmentação e polissemia como a manifestação de um mesmo princípio; a revelação de algo latente no contínuo fluxo do tempo e da matéria. Para o filósofo, o tempo histórico é interrompido por um momento do agora, por instantes de ruptura nos quais o passado pode ser redimido e reinterpretado. De forma semelhante, no processo de

aceleração e colisão de partículas revelam-se novas realidades e novas formas de matéria que estavam ocultas na estrutura do universo.

Pode-se dizer que a aceleração de partículas está para a física assim como a repetição está para o teatro, e ambos os procedimentos dizem respeito à aplicação de um processo que compreende uma tentativa de alcançar algo oculto. Esse entrelaçamento expõe que tal implicação transcende o simples paralelismo. Os movimentos em campos, mesmo que díspares, buscam a desconstrução de estruturas aparentemente estáveis e com multiplicidade de interpretações possíveis. A filosofia de Walter Benjamin e a ênfase que ela dá à revelação do tempo e da história através de fragmentos e imagens dialéticas vão possibilitar o entendimento sobre como esses fenômenos se entrelaçam, criando um diálogo profundo entre a arte e a ciência.

Como já dito, na cena curta “Philip Glass compra pão”, de David Ives, temos o exemplo do uso criativo de técnicas teatrais como repetição, fragmentação e polissemia, na exploração da linguagem, do tempo e da experiência humana. Ao mesmo tempo, no Grande Colisor de Hádrons (LHC), a descoberta do bóson representa um marco na ciência moderna, revelando a partícula que dá massa às outras partículas elementares, fornecendo a base para a formação da matéria. No caráter processual de ambos, fica possível perceber semelhanças conceituais e operacionais. Na exploração das ferramentas estilísticas de Ives e no método da física de partículas encontraremos abordagens estruturais semelhantes, sobretudo no que se refere ao uso da repetição, da fragmentação e da multiplicidade de significados para revelar o fundamental, que de outra forma permaneceria invisível ou inexplorado.

Na peça de David Ives, a simples ação praticada pelo personagem Philip Glass, o ato de comprar um pão em uma padaria, é repetida diversas vezes com pequenas variações. Pela perspectiva da cena, a repetição, entretanto, não significa um mero retorno ao mesmo ponto. Seu funcionamento implica um dispositivo que transforma a percepção do espectador conforme altera o sentido da ação a partir de cada nova interação. Essa técnica ressoa no processo musical minimalista do compositor Philip Glass, cujas composições são conhecidas por variações sutis dentro de padrões repetitivos. O processo de aceleração no campo da física funciona de maneira semelhante, envolvendo a repetição de colisões entre partículas em altíssimas velocidades. As partículas subatômicas são aceleradas em um circuito contínuo, repetindo sua trajetória até que atinjam energia suficiente para colidir, gerando novas partículas e abrindo espaço para descobertas como a do bóson.

Assim como na peça de Ives, a repetição aqui é essencial para alcançar um resultado transformador. A colisão das partículas resulta na criação de novas entidades que não poderiam ser observadas de outra forma. A repetição também está implicada em variações que permitem a revelação de novos significados a cada ciclo. No LHC, as colisões repetitivas também produzem variações nos dados experimentais, de forma que são reveladas novas partículas. Sendo assim, a repetição, tanto na cena quanto na ciência, funciona como uma ferramenta para desvelar o que está oculto nas estruturas. O texto de “Philip Glass compra pão” é fragmentado em segmentos de diálogos que são repetidos e reorganizados, de modo que o tempo e o espaço parecem colapsar e expandir continuamente.

Uma vez que as palavras e as ações são repetidas, elas são também fragmentadas e deslocadas. A fragmentação vai atuar na fratura da própria percepção de tempo e realidade, ecoando no caráter disruptivo da física moderna. As partículas elementares representam os blocos de construção da matéria, e o bóson age como uma cola que dá massa a essas partículas. Outrossim, como no teatro de David Ives, no qual a fragmentação do discurso da narrativa revela novas camadas de significado, na física de partículas a fragmentação da matéria revela estruturas fundamentais. Nessa articulação, fica possível perceber que a fragmentação na cena, assim como na ciência, é uma ferramenta reveladora. A narrativa fragmentada obriga o espectador a confrontar a multiplicidade de significados e a complexidade da ação. Já no que diz respeito à física, a fragmentação da matéria, nas colisões de partículas, revela as camadas mais profundas da realidade física no intervalo entre as unidades. O processo de desintegração é o meio de alcance do entendimento mais profundo daquilo que está em jogo.

Em “Philip Glass compra pão”, as falas das personagens ganham novos significados a cada repetição e fragmentação, de forma que a mesma frase pode ter diferentes conotações, a depender do contexto em que é repetida ou da variação sutil introduzida na ação. No LHC, os dados experimentais obtidos a partir das colisões de partículas também são, em sentido metafórico, polissêmicos. Em ambos os campos, a polissemia, portanto, desafiará a ideia de que há um único significado fixo para a ação ou palavra. Tanto na cena quanto na ciência essa polissemia vai indicar que não existe uma verdade única e fixa a ser descoberta. Ela vai apontar que a verdade emerge de um processo de interpretação contínuo e de múltiplos pontos de vista.

No aspecto teatral, a multiplicidade de significados reflete a complexidade da experiência humana, ao passo que, no caso da descoberta do bóson de Higgs, a polissemia

dos dados reflete a complexidade da natureza fundamental do universo. Em “Philip Glass compra pão”, cada repetição, fragmentação e polissemia estabelece um momento de interrupção do fluxo temporal, um agora benjaminiano em que algo novo se revela. De maneira semelhante, a descoberta do bóson pode ser vista como um momento de revelação do processo contínuo da ciência, em que o invisível se torna visível através da repetição e da fragmentação de partículas. Em ambos os processos, temos a disposição de peças como em uma constelação.

Através de ferramentas como repetição, fragmentação e polissemia, essas peças aglutinam-se na formação de múltiplos significados. Na descoberta do bóson, as partículas subatômicas estavam dispostas sobre esse quebra-cabeça e através da aceleração foi possível perceber ínfimas repetições e possibilidades até a descoberta dessa cola invisível que constitui a matéria e garante a construção do universo, tal qual como o conhecemos. Em “Philip Glass compra pão”, por meio da repetição, da fragmentação e na aceleração do jogo com as palavras, encontraremos a chave que abre uma porta que garante a visibilidade daquilo que até então era invisível: o caráter extrassensível da linguagem, que constitui na sua temporalidade transitória e na sua ativação pelo pólo da recepção, como se dá na leitura. No exercício de análise da relação entre a descoberta do bóson de Higgs e o processo de construção da cena curta “Philip Glass compra pão” surge um pensamento atravessado pela tensão de ambos os acontecimentos.

CAPÍTULO III – VOZES PARA UMA COREOGRAFIA DOS SENTIDOS

Hoje, em 2024, ao olhar para trás, para o ano de 2012, coloco-me como sujeito dinamizado pelas transformações do tempo. Um tempo messiânico que, segundo a filosofia de Walter Benjamin, molda e reconstitui o sujeito artista. Ao olhar para trás e observando os componentes que constituem o passado, defronto-me com uma constelação constituída de peças saltantes e soltas, capazes de serem reconfiguradas. No exercício de reconfiguração, pergunto-me como será possível traduzir todos os pontos de tensão e conexão expostos nesta pesquisa em caráter cênico.

Os pontos convergentes da descoberta do Bóson de Higgs e da cena curta “Philip Glass compra pão” são nítidos. À luz da filosofia de Walter Benjamin, elas recebem um estofamento teórico que garante argumentação coesa. Mas o desejo com esta pesquisa está para além dessas conexões e desse entendimento. Busco aqui descobrir possibilidades de como traduzir cenicamente todos esses elementos. Como materializar essa linguagem? Como friccionar o material teórico no labor prático da cena? Talvez eu não encontre as respostas, mas certamente encontrarei o caminho para lançar-me ao exercício de sua procura. Aproveitando o fato de que é através da pergunta que posso gerar e engajar movimento, procuro, a partir de adaptação do texto teatral, desenvolver montagem de espetáculo, tendo em vista o material teórico, além de anseios práticos que se relacionam com o trato da polifonia, da polissemia e da pesquisa sensível sobre as forças motoras. Meu primeiro contato com a obra em questão aconteceu há doze anos.² Naquela ocasião, eu estudava a camada musical como possível fonte de significados no teatro. Através do estudo de poetas simbolistas do final do século XIX, julguei que inextricavelmente à comunicação verbal estava ligada a palavra falada, de modo que esta revela múltiplos sentidos que orientam uma nova experiência a partir de sua corporeidade, forma e peso. Intento promover também fricção entre a ideia de aceleração do ritmo da cena e sua afluência, intuída em meu primeiro estudo da obra e na presente pesquisa. Nesta última, elenco o tempo como epicentro da experiência cênica, desvelando um tempo que pode ser distendido e dilatado no fluxo da cena e de seus elementos.

Contudo, observo que, revisitando o pesquisador e encenador mais jovem que fui, em curso amador e intuitivo, e defrontando-o com o forte anseio pela pesquisa do teatro

² Refiro-me à montagem da cena “Philip Glass compra pão”, que passou por diversos festivais de cena curta na última década, no estado do Rio de Janeiro, e com direção de Ritcheli Santana. Disponibilizo aqui o link da montagem referida, apresentada e gravada em vídeo no Festival de Cenas Curtas de Nova Iguaçu – RJ. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MEJn2D8t4eY>. Acesso em 5 de nov. 2024.

contemporâneo – com renovadas apreensões do estudo da cena, as quais dominam minhas incursões no momento –, promovo genuíno e sincero contato com o labor teatral.

Em minha trajetória, foi marcante a herança classicista francesa, para a qual o texto é sinônimo de teatro e a palavra, instrumento com o único fim de comunicar. O desejo de responder a esse paradigma estimulou, por exemplo, a adaptação que realizei de Bernstein. Em determinado momento passei a investigar poetas e dramaturgos que construíram uma nova perspectiva para a linguagem através de diferentes movimentos de ruptura. Antonin Artaud (1896-1948), um dos que estudei, foi buscar potência nas línguas primitivas, entendendo a palavra como material sonoro que pode ser tratado musicalmente e reescrevendo a linguagem para que esta seja entendida não como veículo condutor de um significado e um conteúdo lógico e calcificado, mas como partícula produtora de espanto que vai evocar e convocar, através do acontecimento cênico, o transporte para os sonhos.

Como pesquisador da cena e encenador de obra teatral, amalgamo a minha relação com o teatro, fontes de pesquisa e pensamento artístico a novo olhar articulado com o presente, exercitando o que defino como característica da proposição estética da montagem futura, que por sua vez está articulada a certas concepções de temporalidade.

A polissemia da palavra e a forte relação com a música minimalista, que implica a repetição da estrutura melódica e a linguagem musicada contidas na peça “Philip Glass compra pão”, conduzirão uma investigação prática e profunda. Entendendo o emaranhado de distintos campos como material concreto e potente, pretendo aqui organizar para desorganizar, compor para decompor, tensionando a composição. Autores como Gertrude Stein e Valèri Novarina e encenadores como Bob Wilson e Heiner Goebbels ancoram nesta pesquisa. O dramaturgo francês Novarina (2009) afirma que a palavra nos precede e que aquele que fala não o faz com o desejo de se exprimir, ele leva cada palavra ao seu ouvido para ouvir. Nessa perspectiva, entendo que é exatamente ao se escutar que encontraremos na linguagem falada a passagem para um novo mundo. De acordo com Ryngaert:

Quando um autor inventa uma língua, é porque não está satisfeito com a que tem à sua disposição, ou antes porque mantém com ela relações passionais. A “língua inventada” é construída nos vazios da que é falada, tendo-a como matéria prima, e contra ela porque a mina por dentro. “Escrevo pelo ouvido” [...] (Ryngaert, 1998, p.175)

Quando são criadas possibilidades para a existência refletida na obra de arte, a imersão na origem, no extrato da essência humana e em suas organizações sociais, é instantaneamente ativada. Perfurar essas cavidades é o único movimento capaz de, de fato, implodir os contornos e forjar sismicamente novos códigos. No caso do teatro, leva-se para a cena corpos marcados por memórias macrosociais e pela microesfera de suas experiências. Nessa implicação das marcas histórico-sociais, observamos a ideia da consciência do corpo através do mundo e do mundo através do corpo (Ponty, 1971) ou mesmo do corpo inorganicizado pelo trabalho, conforme comenta Karl Marx (1818-1883) em *Manuscritos Econômicos - Filosóficos* (1844).

Entre essas somáticas definições e experiências outras, o corpo humano vai adquirindo em sua acepção sedimentar uma história própria que deve ser articulada na cena. A partir desse corpo são promovidas suas capacidades, como o som, a voz e sua articulação. Ao relacionar a obra de Ives e a vivificada adaptação de Bernstein, com o aporte teórico relatado e a pesquisa de procedimentos realizada em consonância com meu exercício poético, obtenho calço para relacionar a majestosa alteridade das nossas origens com o ritmo, o tempo, sua poética, acústicas, encantos e assombros.

A proposta de encenação assegura que o princípio do uso da palavra não está associado à comunicação fabular, mas ao sentido construído pelo receptor por uma palavra encantatória que enfeitiça através da desordem. Esse aspecto me conduz ao pensamento da dramaturga, escritora, e poeta norte-americana Gertrude Stein (1874-1946), que através do seu conceito de peça-paisagem busca subverter o tempo linear do drama, tendo em vista a perspectiva de um presente contínuo.

Na busca da linguagem dos sonhos intermediada pela manipulação do tempo, a escritora constrói um fluxo de consciência para suas personagens. Não à toa, o encenador Bob Wilson (1941) tem como referência a obra da poeta em seu teatro de imagens e formas. Wilson fratura as palavras para extrair a sua materialidade e alcançar o poder comunicacional através de sua sonoridade, tornando-a tão fundamental quanto a espacialidade e os movimentos. O conceito de presente contínuo parece se materializar nas peças do encenador, que, assim como o compositor Philip Glass (1937), relaciona a investigação e a manipulação do tempo. Nesse jogo, Wilson fragmenta o tempo empregando-o de forma não linear, deformando-o pela lentidão ou pela repetição progressiva dos sons em suas obras.

Essas ideias alicerçam a peça de David Ives, uma vez que ele estrutura seu teatro na investigação do aspecto temporal, no qual, assim como na obra de Stein, a repetição e

a fragmentação se transformam em ferramentas, nesse caso, fundamentadas na pesquisa de Bob Wilson e Philip Glass. Ademais, a tradução e adaptação de Ana Bernstein evoca um aspecto particular em razão da significação que a palavra *sonho* vai ter em nosso país. No final da peça, ou seja, após a suspensão temporal e polissêmica, Philip Glass indica o desejo de consumir um sonho, o doce circular polvilhado com açúcar; e o padeiro, no exercício de sua função profissional, como sujeito social, aponta para uma placa onde se lê: “Não temos sonho” (Ives, 1999, p. 108). Intuo que Bernstein reformula essa negativa para evidenciar a polissemia do termo, em versão diferente do original em inglês, no qual se lia algo como “Não fazemos trocas” (Ives, 1999, p. 108). Na cena, após o jogo intenso de palavras, uma campainha toca e tudo parece voltar “ao normal”. Ou seja, o fluxo verbal retorna ao âmbito cotidiano e estável do tempo linear.

Na versão nacional do texto, muitas são as sinapses evocadas na menção ao sonho e à sua falta. A pesquisadora, em sua adaptação, parece buscar uma forma de expor e evidenciar o espaço onírico onde tudo está suspenso e onde nosso ritmo de consumo desenfreado e nossa comunicação assumem sua aleatoriedade e se materializam não mais em função de uma significação, mas de um avassalador sentido sonoro polifônico. Porém, ao final da experiência, estaremos novamente fadados à estrutura linguística lógica que camufla a falha comunicacional e a banalização no uso no verbo. “Não se sonha a escrita; a linguagem sonhada é vocal. Tudo isso se diz na voz.” (Zumthor, 2007, p. 86).

ÚLTIMO INSTANTE: AMASSANDO O PÃO DO SONHAR COLETIVO

Ao tratar da materialidade dos sonhos, o xamã ianomâmi Davi Kopenawa descreve a importância do sonho e de sua particularidade temporal, que presentifica o mergulho no originário para verdadeiramente encontrar o insuflar poético. No âmbito do que nos interessa, isso diz respeito às múltiplas possibilidades para a construção cênica, linguística e social:

Se as escutarem com atenção [palavras], talvez os brancos parem de achar que somos estúpidos. Talvez compreendam que é seu próprio pensamento que é confuso e obscuro, pois na cidade ouvem apenas o ruído de seus aviões, carros, rádios, televisores e máquinas. Por isso suas ideias costumam ser obstruídas e enfumaçadas. Eles dormem sem sonhos, como machados largados no chão de uma casa. Enquanto isso, no silêncio da floresta, nós, 77 xamãs, bebemos o pó das árvores *yãkoana hi*, que é o alimento dos *xapiri*. Estes então levam nossa imagem para o tempo do sonho. Por isso somos capazes de ouvir seus cantos e contemplar suas danças de apresentação enquanto dormimos. Essa é a nossa escola, onde aprendemos as coisas de verdade. (Kopenawa; Albert, 2015, p.76)

A pesquisa quer oportunizar tradução cênica teatral em consonância com a investigação polifônica, rítmica e gutural em que a conceituação teórica alicerçará a criação artística.

[...] Chegamos a um momento em que, comenta este encenador e dramaturgo (sobre Griffiero³), “damos valor a nossas próprias codificações e reelaborações da escrita cênica. E falamos a partir da nossa reelaboração dos códigos que emergem de nosso território. (Griffiero *apud* Briones, 2018, p. 5-6)

Ao tensionar a obra do autor norte-americano que contingencia proposição rítmica e cênica de uma “cena expandida” (Quilici, 2014) com o mergulho artístico na falésia do substrato do território brasileiro (do qual o corpóreo artista de teatro precisa reconhecer ser constituído), impulsiona-se exercício de construção teatral de vasta importância. O estudo propositivo das sinfonias polifônicas do multiartista alemão Heiner Goebbels fundido às paisagens sonoro-espaciais da poeta norte-americana Gertrude Stein, conduzidos pela polissemia de Ives e perpassados pelas cosmogonias da terra *brasilis* são outras referências para este processo de construção da cena que toma o momento presente como urgente.

No trato da ausência, da crise da plateia, do fim do mundo anunciado, da vida vitrificada na sociabilidade das redes, pôr-se a pensar nos ruídos provenientes do sujeito e em seu corpo-som histórico parece mais do que pertinente à cena contemporânea. As problemáticas firmemente diagnosticadas no apagamento histórico não encontrarão redenção em montagem teatral, mas ignorá-las e não elencá-las no trampolim da criação artística não é uma opção.

A busca atualíssima do ser pela fragmentação dos movimentos encapsulados em trinta segundos de gestos coreografados numa tela⁴ como forma de expressão e comunicação denuncia que o público não quer ser ninado por uma história intelectualmente compreendida, mas anseia ser capturado por sensações e adentrar uma experiência múltipla.

[...] Sempre que a história do mundo fosse bem contada, ela revelaria a natureza essencialmente musical deste. A música aparece aí como o modo da *presença*, que tem sua sede privilegiada na voz, geradora, no limite, de uma proferição analógica do símbolo, ligada ao centro, ao círculo, ao mito/rito e à

³ Trata-se de Ramón Griffiero e de suas ideias desenvolvidas em “La esquizofrenia de la verdad escénica” (1993).

⁴ Refiro-me a vídeos curtos feitos em aplicativos de redes sociais como o TikTok e o Instagram (Reels), que formulam a cultura digital por meio do compartilhamento de conteúdo produzido e postado.

encantação como modo de articulação entre a palavra e a música. (Wisnik, 1989, p. 37)

Em *Diante da palavra* (2009), Valère Novarina afirma que as palavras preexistem ao nosso nascimento, que elas são a carne humana, o corpo do pensamento, e que a fala nos é mais interior do que os nossos órgãos de dentro. Entendo a palavra como matéria proveniente da língua falada, ou seja, aquela que conduzida pela elocução perfura o silêncio e converte o espaço vazio em espaço sônico. Se as palavras preexistem ao nosso nascimento, e, entendendo que resultam da interação de sua matéria com o contexto sonoro, cabe pensar que o som preexiste às palavras. Para desviar essa associação de qualquer truísmo, resalto que conduzir a linha de pensamento aproximando-nos de Valère Novarina, poeta e artista francês, implica coerência e solidez na investigação de que o som é intrinsecamente pertencente à natureza do homem.

Ainda sobre os sons provenientes de obra dramatúrgica para serem encenados, observamos o simulacro da sociedade de tendências instantâneas. Numa variação existencialista, a repetição, que pretendo exercitar na cena, não se separa de sua familiaridade neobarroca. O desenfreio do homem poderá ser visto e percebido na cena até que se faça cair precipitação diluvial do telurismo do homem-antes, o histórico ser que como o Anjo do tempo olha para trás e afirma que, mesmo dinamizado pelos acontecimentos no curso da história, detém relação proximal à origem, à dança do sonho, ao ruído de dentro.

O que quero dizer é que em oportunidade de argumentar sobre a representação teatral expandida, necessito, ao que mais, pressinto, fortemente, a presença outra: a coreografia dos sentidos. Comprar o pão deixa ver a máscara, o oco, o novo e o velho. Faltar o sonho possibilita o drama da urgência. Eu preciso ver e mostrar as várias partes que constituem o sentido do fruir artístico que posso facilitar. “Ao lado da estética da duração, desenvolveu-se uma autêntica estética da repetição. Nenhum outro procedimento será tão ‘típico’ do teatro pós-dramático quanto o da repetição” (Lehmann, 2011, p. 309). Através da repetição e da sua completa dissolução, sua suspensão e progressão, posso me lançar nas conexões com a herança do “campo modal” (Wisnik, 1989). Ao comentar a montagem *Stifter’s dinge* de Heiner Goebbels, o jornalista e diretor Luiz Felipe Reis organiza fragmentos elucidativos para a fundamentação da trilha que pretendo percorrer em pesquisa:

Goebbels povoa o imaginário do espectador com boas doses de textos, imagens, sons e vozes “que vêm de outro mundo”. [...] *Goebbels refere-se, nesse sentido, a registros que evocam outros tempos, lugares e culturas, como os já citados cânticos dos povos originários da Papua Nova Guiné, assim como cânticos gregos ou de índios sul-americanos. [...] as mudanças climáticas o principal indício e resultado deste que é um dos mais agudos e críticos conflitos contemporâneos: o embate entre a humanidade e a Terra, entre o insustentável ritmo de consumo do homem e os limitados e finitos recursos do planeta. [...] Importante considerar, nesse sentido, que o Antropoceno é resultado de uma aceleração tecnológica sem precedentes desencadeada pela Revolução Industrial, que possibilitou não só a eclosão de uma verdadeira bomba populacional, mas constituiu uma sociedade humana guiada por um ritmo de consumo insustentável, superior à quantidade de recursos que a Terra é capaz de regenerar a cada ano.* (Reis, 2016, grifo nosso)

A partir do conceito de anacronismo, também proposto por Walter Benjamin (1985, p. 224), volto-me para o passado para entender a melhor forma de olhar para frente. Como um modo de romper com a cronologia tradicional da história, procuro aqui entender que diferentes instantes podem coexistir e interagir dialeticamente. Em um canto qualquer do mundo, um gesto simples e rotineiro, que vaga na vastidão do tempo, pode quase tocar em outros acontecimentos de importância colossal.

Como já dito na presente pesquisa, em 2012, em um laboratório subterrâneo e há milhões de quilômetros de distância, cientistas celebravam a descoberta que prometia mudar o curso da história. A confirmação do bóson de Higgs significou uma das maiores realizações da física moderna. Nesse mesmo ano, acontecia a reunião de um grupo de artistas que tinham o intuito de montar uma experiência teatral que explorasse a polissemia das palavras, o campo sonoro da linguagem e o conceito de sonho. Guardadas as devidas proporções, enquanto artistas mergulhavam em um processo criativo e investigavam um meio para tocar a essência do entendimento humano sobre a comunicação e a experiência subjetiva, paralelamente, naquele laboratório subterrâneo da Organização Europeia para a Pesquisa Nuclear (CERN) era testemunhada a confirmação da existência da partícula que garante a formação da matéria. Dois eventos que acontecem simultaneamente no mesmo fluxo temporal, mas em esferas de significado muito distintas.

Se o processo de investigar artisticamente a linguagem e o sonho nos induz a formas de compreender a percepção humana, revelando camadas profundas da experiência subjetiva e cultural, a descoberta do Bóson de Higgs revela uma nova compreensão sobre a matéria e as forças que governam o universo. Ambos os atos em sua essência são expressões do desejo humano de transformar o potencial em realidade. Nesses cenários,

o tempo se torna uma teia intrincada de momentos que entrelaçam o pessoal e o histórico, o mundano e o monumental, demonstrando que cada instante no tempo carrega consigo um peso específico, seja ele percebido ou não.

Essa coexistência de diferentes camadas de experiência temporal revela que no fluxo contínuo da história, o simples e o complexo, o pequeno e o grandioso caminham lado a lado, cada um contribuindo à sua maneira para a narrativa mais ampla do mundo. A filosofia de Walter Benjamin dinamiza essas ações e narrativas, e cada uma delas, por sua vez, se entrelaça como em uma rica tapeçaria. Partindo do pressuposto de que o tempo não deve mais ser entendido apenas como uma sequência linear de eventos, mas como uma série de momentos interconectados, pratico aqui um movimento de emaranhamento desses instantes para poder alcançar verdades ocultas e complexidades mais profundas.

No cruzamento da descoberta do Bóson de Higgs e da perspectiva filosófica de Walter Benjamin, busco uma compreensão mais profunda do tempo físico e das forças que moldam a realidade. No desenrolar de ações aparentemente distintas, mas intrinsecamente conectadas, em que o pessoal e o monumental, o mental, o imediato e o eterno se entrelaçam em uma teia de significados que continua a moldar a nossa compreensão do mundo na história, percebo que existem momentos que parecem capturar a essência do tempo em sua plenitude e complexidade.

Um desses momentos pode ser encontrado no ato criativo, na sala de ensaio; e outro, no marco científico da descoberta do bóson de Higgs. Eventos ocorridos em esferas distintas, um no campo da arte e outro no âmbito do conhecimento científico, porém ambos compreendidos e conectados enquanto expressão cultural, através do conceito benjaminiano de “tempo messiânico”. A sala de ensaio é também uma sala de pesquisa, e seu aspecto laboratorial se revela no campo da experimentação. Entre a descoberta e o desejo, e iluminado pela filosofia de Benjamin, um caleidoscópio com ramificações interligadas se instaura com precisão e concretude.

Não à toa, o cruzamento da descoberta do bóson de Higgs e o processo criativo da cena “Philip Glass compra pão” é notável. Além desses eventos ocorrerem em épocas simultâneas, muitos outros pontos de contato entre eles podem ser explorados.

Entre 2012 e 2024, a cena teatral mundial passou por transformações que refletem e questionam as mudanças rápidas e multifacetadas da sociedade contemporânea. Nesse período, o teatro se deparou com um dilema fundamental: como preservar seu caráter artístico e crítico enquanto lida com a exigência de uma modernidade acelerada, dominada pela virtualização das experiências, pela fragmentação dos discursos e pela

globalização cultural? No centro desse debate está a figura do encenador, cuja função, tradicionalmente associada à direção e à organização da cena, tem sido constantemente reconfigurada à luz das novas dinâmicas artísticas, sociais e tecnológicas. A partir de 2012, o teatro viu-se imerso em uma sociedade marcada pelo que Hartmut Rosa chama de “aceleração social”. A velocidade com que informações, imagens e discursos circulam no mundo globalizado impõe desafios consideráveis ao fazer teatral, uma prática que historicamente requer tempo e presença. Nesse cenário, o encenador assume uma posição de extrema relevância, pois é ele quem articula os elementos da cena em meio a esse fluxo incessante de estímulos, oferecendo ao espectador uma experiência que pode tanto dialogar com a riqueza contemporânea quanto propor contrapontos.

Jean-Pierre Ryngaert (1945), em suas reflexões sobre dramaturgia e encenação, também contribui para compreender esse papel do encenador como tradutor. Para Ryngaert, a direção contemporânea é marcada por um movimento dialético entre a fidelidade ao texto e a liberdade criativa. Esse movimento se intensificou no período em análise, à medida que os encenadores passaram a trabalhar com materiais cada vez mais heterogêneos: textos fragmentários, dramaturgias abertas e elementos multimodais.

Assim, a tradução cênica não é apenas uma adaptação de um texto a um palco, mas uma reinvenção que considera as especificidades do público, do espaço e das tecnologias. No teatro contemporâneo, a ideia de tradução cênica vai além do ato de transpor um texto literário para a cena. Trata-se de um processo que envolve o diálogo entre diferentes linguagens artísticas, culturas e temporalidades. Esse conceito encontra ressonância na noção de “cena polifônica”, proposta por Lehmann, na qual múltiplas vozes – textuais, sonoras, visuais e corporais – coexistem em um mesmo espaço. Entre 2012 e 2024, a tradução cênica tornou-se um instrumento poderoso para o encenador lidar com a diversidade e a complexidade do mundo contemporâneo.

Em espetáculos que misturam elementos de teatro, performance, vídeo e música, o encenador atua como um arquiteto de sentidos, organizando materiais heterogêneos em composições que dialogam com as expectativas do público, mas também as desafiam. Este processo é particularmente relevante num contexto de globalização cultural, em que a circulação de obras e artistas exige não apenas adaptação, mas uma reinterpretação criativa que respeite a alteridade e a diferença.

Ryngaert argumenta que, ao traduzir cientificamente, o encenador não apenas recria um texto, mas também propõe uma reflexão sobre os modos de representação e comunicação. Nesse sentido, a tradução cênica é um ato político, pois questiona as formas

tradicionais de produção de sentido e propõe alternativas que respondam às inquietações do presente. Se o teatro é, por excelência, uma arte de relações – entre palco e plateia, texto e performance, presença e ausência –, o encenador é quem articula essas relações de maneira criativa.

Nos últimos anos, muitos encenadores se destacaram justamente por sua capacidade de mediar diferentes temporalidades e sensibilidades, criando obras que refletem as contradições e potencialidades do mundo contemporâneo. A figura do encenador como mediador encontra eco na proposta de Lehmann de um teatro que não busca importar sentidos, mas gerar experiências abertas e polifônicas.

Perguntar o que mantém um espectador capturado em uma peça de teatro é, em essência, questionar os fundamentos da comunicação teatral. Uma resposta, longe de ser simples ou uniforme, revela um mosaico de percepções, gostos pessoais e experiências acumuladas. Essa diversidade de respostas, longe de ser um obstáculo, reflete a própria riqueza do teatro e a multiplicidade de possibilidades que ele oferece. No entanto, não se pode abordar essa questão apenas do ponto de vista do gosto individual. O teatro não é um produto destinado à satisfação de cada espectador em particular, nem deve se submeter a uma lógica de entretenimento puramente utilitária.

O papel do encenador, nesse sentido, é mais profundo: é criar um espaço de encontro, onde público e obra se cruzam em uma experiência compartilhada. Ao articular os elementos de tensão e captura na cena teatral, o cenário contemporâneo contribui para dinamizar o teatro enquanto espaço de encontro e transformação. Ele cria uma arte que não apenas reflete a sociedade, mas também a tensiona, oferecendo novas perspectivas e possibilidades de ação.

Do ponto de vista teórico, esta investigação ancora a ideia de que a palavra teatral adquire potência justamente na sua precariedade comunicativa. O teatro, enquanto arte do presente, coloca a palavra em uma posição de dependência em relação às situações da performance. O significado não é fixo nem está predeterminado no texto; ele emerge do encontro entre atores, palavras, espaço e espectadores.

Outra dimensão fundamental do meu percurso artístico diz respeito à recusa da visualidade ilustrativa em favor da abstração. Desde o início, minhas encenações buscaram evitar a representação literal ou mimética, privilegiando uma estética que desafia as fronteiras entre o concreto e o simbólico. A partir dessa constatação, propus nesta dissertação um percurso duplo. Por um lado, refletir teoricamente sobre a fragilidade da linguagem teatral, sua relação com a oralidade e sua capacidade de produzir

sentidos múltiplos e ambíguos. Para isso, recorrer a referências que vão desde a tragédia grega até pensadores contemporâneos que tratam da linguagem e do teatro como campos de experiência. Por outro lado, exploro essas ideias na prática, por meio da retomada da encenação de “Philip Glass compra pão”.

Essa abordagem prática-teórica não pretende esgotar a questão, mas apontar para possibilidades de renovação da linguagem teatral em seu aspecto mais essencial: sua capacidade de evocar, de tocar, de surpreender. Assim como a palavra na tragédia grega convocou o público a uma experiência coletiva de encantamento e perplexidade, acredito que uma dramaturgia contemporânea, em sua multiplicidade, pode reencontrar, nessa busca, caminhos para entender a linguagem teatral não apenas como um meio de comunicação, mas como um campo de experiência sensorial, emocional e simbólica.

Fragmento da cena Philip Glass compra pão. Está na hora! O significado não é fixo nem está predeterminado no texto; ele emerge do encontro entre atores, palavras, espaço e espectadores.



<https://youtu.be/AYOBua9bNGA>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agambem, Giorgio - **A Igreja e o Reino**. Editora Âyné, Belo Horizonte, 2014. Tradução Pedro Fonseca.

BELÉM, Elisa. “Notas sobre o teatro brasileiro: uma perspectiva decolonial”. *In: Sala Preta*, São Paulo, v. 16, n. 1, p 120-131, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem** (1915-1921). Trad.: Susana Kampff Lages e Ernane Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2013.

_____. “A Doutrina das Semelhanças” *In: Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. *In: Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. “Rua de mão única”. *In: Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. “Sobre o conceito da História”. *In: Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. “**Sobre o conceito da História**”. (excerto) Organização e tradução: Adalberto Muller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: editora alameda, 2000

BÍBLIA, Português. **A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

BRIONES, Hector Andrés. “Cena e cifra: meandros políticos no teatro latino-americano”. *In: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 8, n. 15, mai. 2018. Disponível em <https://eba.ufmg.br/revistapos>. Acesso em 28 de set. 2021.

ICLE, Gilberto; HASS, Marta. “Gesto decolonial como pedagogia: práticas teatrais no Brasil e no Peru”. *In: Urdimento* (UDESC), v. 3, n. 36, p. 96-115, nov./dez. 2019.

IVES, David. **Tudo no timing: sete comédias em um ato**. Trad.: Ana Bernstein. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1999.

JAMESON, Fredric. **The Benjamin Files**, Londres: Verso, 2020

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LEPECKI, André. "Coreopolítica e coreopolícia". *In: ILHA*, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. 2012.

LIGIERO, Zeca. "*Motrizes culturais – do ritual à cena contemporânea a partir do estudo de duas performances: Danbala Wedo (afro-brasileira, do Benin, Nigéria e Togo) e Sotzil Jay (Maia, da Guatemala)*" *Karpa* 10 (2017): n. pag.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

NOVARINA, Valère. **Diante da palavra**. Trad.: Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

Procyszyn, A. (2014). **Filosofia da linguagem de Walter Benjamin**. *Philosophy Compass*, 9 (6), 368-381.

QUILICI, Cassiano S. "O campo expandido: arte como ato filosófico". *In: Sala Preta (USP)*, v. 14, p. 12-21, 2014.

REIS, Luiz Felipe. "Heiner Goebbels – Polifonia cênica como política da forma: um gesto estético contra a hierarquia da cena e dos sentidos". *In: Questão de Crítica*, vol. IX, n. 67, 2016. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/heiner-goebbels/>. Acesso em 24 de set. 2021.

Rovelli, Carlo. "**Sete Breves Lições de Física**" Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2014. Tradução Joana Angélica d'Ávila Melo

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1989.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

