



## **Ficção e Realidade no Teatro a partir das Ideias de Vilém Flusser**

**Ernesto Gomes Valença<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, Ouro Preto/MG, Brasil

**RESUMO – Ficção e Realidade no Teatro a partir das Ideias de Vilém Flusser** – O artigo aborda a relação de tensão entre ficção e realidade no teatro contemporâneo a partir do conceito de teatro performativo e em relação com a filosofia de Vilém Flusser, utilizando-se de exemplos de recentes encenações e baseando-se em análises de reconhecidos pesquisadores. As noções de ficção, realidade, intelecto e conversação na filosofia de Flusser são mobilizadas para sugerir que o teatro contemporâneo é uma espécie de intelecto performativo diferencial, configurando não uma representação, mas uma expansão da própria realidade.

Palavras-chave: **Vilém Flusser. Teatro e Filosofia. Teatro Performativo. Ficção e Realidade. Linguagem Teatral.**

**ABSTRACT – Fiction and Reality in the Theater, based on the Ideas of Vilém Flusser** – The article discusses the relationship of tension between fiction and reality in contemporary theater, based on the concept of performative theater and in relation to the philosophy of Vilém Flusser, using examples of recent staging and based on the analysis of renowned researchers. The notions of fiction, reality, intellect, and conversation in Flusser's philosophy are mobilized to suggest that contemporary theater is a kind of differential performative intellect, configuring not a representation but an expansion of reality itself.

Keywords: **Vilém Flusser. Theater and Philosophy. Performative Theater. Fiction and Reality. Theatrical Language.**

**RÉSUMÉ – Fiction et Réalité dans le Théâtre selon les Idées de Vilém Flusser** – L'article examine la relation de tension entre la fiction et la réalité dans le théâtre contemporain selon le concept de théâtre performatif et en relation avec la philosophie de Vilém Flusser, en utilisant des exemples des mises en scènes récentes, aussi bien que d'analyses des chercheurs reconnus. Les notions de fiction, réalité, intellect et conversation dans la philosophie de Flusser sont mobilisés pour suggérer que le théâtre contemporain est une sorte d'intellect performatif différentiel, conçu non pas comme une représentation, mais une expansion de la réalité elle-même.

Mots-clés: **Vilém Flusser. Théâtre et Philosophie. Théâtre Performatif. Fiction et Réalité. Langage Théâtral.**

## Introdução

As noções formuladas por Vilém Flusser, embora objeto de atenção pela filosofia e pela área de comunicação em todo o mundo, são pouco presentes na discussão teatral. Apesar disso, alguns de seus conceitos mais conhecidos – tais como aparelho, funcionário, superficialidade, pós-história e sua discussão em torno da imagem técnica – poderiam gerar uma densa reflexão sobre a prática teatral contemporânea, caso colocados em perspectiva com os estudos teatrais próprios já acumulados em nosso campo.

A intenção deste artigo é sugerir uma das muitas possibilidades de análise do teatro contemporâneo a partir da filosofia de Vilém Flusser. A opção foi por concentrar a atenção sobre um conceito fundamental de seu pensamento, o de ficção, que, embora não seja tão reconhecido como os outros citados anteriormente, é elemento basilar de toda a sua compreensão filosófica sobre o mundo. Sendo a ficção componente incontornável da discussão teatral, desponta também como conceito bastante adequado a uma introdução às possíveis relações entre a filosofia de Flusser e o teatro<sup>1</sup>. Para tanto, são necessários alguns apontamentos iniciais sobre como a tensão entre ficção e realidade se apresenta no teatro contemporâneo.

## Ficção e Realidade no Teatro Contemporâneo

É impossível falar sobre a relação entre o real e o ficcional no teatro contemporâneo de maneira generalizante ou totalizante, dada a diversidade de experiências que vêm sendo feitas com essa relação, o que indica, de antemão, ao menos um estado de instabilidade entre os polos real-ficcional. Talvez, o mais próximo de uma generalização seja dizer que a ficção tem sido constantemente deslocada do centro do acontecimento teatral para as suas margens, e a realidade – ou antes, diversos modos de enquadrar a realidade – tem assumido o seu lugar. Ou, conforme indica o pesquisador de teatro Luiz Fernando Ramos, há uma

[...] tendência dominante, seja no cinema, como no teatro e na performance, de valorização máxima dos elementos documentários sobre os ficcionais, dos espaços urbanos e seus significados históricos sobre os espaços ditos convencionais, dos elementos performativos e biográficos sobre os artifícios de caracterização e mascaramento (Ramos, 2011, p. 70).

Um exemplo é o campo que vem sendo denominado de *teatros do real*, um conjunto de procedimentos, também bastante diversificados e raramente mobilizados todos ao mesmo tempo, que agenciam espécies de eclosão do real em cena. Manifestações teatrais e performativas abertas, permeáveis ao (e permeadas de) real, que evidenciam um desejo de realidade na cena e testemunham uma espécie de ocaso da ficção como motivo maior do teatro.

Entre outros procedimentos marcantes dos teatros do real – como a presença de não-atores em cena e o convívio, por longos períodos de experimentação e ensaio, com populações ou segmentos sociais específicos –, a construção de espetáculos a partir da coleta de depoimentos, não exclusivamente dos integrantes do grupo de teatro, tem sido uma das práticas mais realizadas nesse campo. Conjugada ao uso de meios audiovisuais, caracteriza um modo de diversificar as vozes numa encenação, mesclando o discurso de um coletivo de atores ao enunciado direto de setores marginalizados ou com pouca visibilidade social. É o que ocorre, por exemplo, no espetáculo *Glória* (2018), da Companhia Toda Deseo, em que a socióloga, professora e ativista indígena Avelin Buniacá Kambiwá surge em cena através de depoimento gravado em vídeo. O testemunho de uma indígena, sobre o uso histórico do teatro como arma de dominação religiosa e cultural nos primórdios da colonização brasileira, tensiona e como que coloca em xeque não apenas a própria encenação em pauta, mas o teatro como um todo. É a própria instituição teatral que é denunciada, como subserviente a interesses de dominação, expondo uma fratura entre as práticas de representação, impulsionadas pela igreja desde tempos anteriores, e a realidade dos povos indígenas, subjugados ainda em nossa atualidade.

Para Silvia Fernandes (2013), pesquisadora de longa e importante trajetória e que mais recentemente tem se tornado referência nos estudos acerca da emergência do real na cena, esses teatros priorizam vivências e situações públicas que buscam anexar a realidade ao conjunto de mecanismos da encenação, fazendo uso da menor quantidade possível de mediações. Segundo Fernandes (2013, p. 410), “[...] constata-se que a inclusão dos excluídos – os não atores e os não cidadãos –, é a última gota de desarranjo nos paradigmas da representação”. Oscilando entre o território de reprodução da realidade e o de sua anexação direta, os teatros do real colocam a ficção teatral numa situação de colapso, na medida em que a presença de pessoas

autenticamente envolvidas numa situação social extrema surge em cena mais como indício do que como símbolo dessa mesma situação.

A eclosão do real em cena é um dos aspectos mais mencionados dentro do que vem sendo denominado como *teatro performativo*. Sua característica principal é o cruzamento ou miscigenação com a performance, resultando numa cena contemporânea que desestabiliza os signos teatrais e expõe a teatralidade dos eventos. Para Josette Féral, pesquisadora que cunhou o termo, trata-se da absorção, por parte do teatro, de elementos e características da performance, uma arte cujo nascimento é marcado justamente pela recusa da representação. O que resulta numa situação no mínimo tensa.

No teatro contemporâneo, performativo, não há exatamente uma recusa à ficção, mas antes um manejo dos parâmetros que a definem, revelando procedimentos que instituem a ficcionalidade mesmo no campo do real. O interesse do teatro performativo não está na ficção propriamente dita, instaurada pelos códigos teatrais, mas no jogo com esses códigos, que provoca uma sequência contínua de entradas e saídas da ficção. Assim, um objeto, um sujeito, uma ação, existem ou agem no teatro contemporâneo na dubiedade de serem o que são e, no momento seguinte, servirem como signo, entre o real e o ficcional.

Um exemplo encontra-se no espetáculo *Preto* (2017), da Companhia Brasileira de Teatro, dirigido por Márcio Abreu. Em uma de suas cenas, uma atriz negra anuncia obstinadamente que irá realizar determinadas ações clichês: “agora eu vou cantar para vocês...”, “agora eu vou sambar para vocês...”, insiste a atriz. Ela se prepara em cena para realizá-las, mas essas ações nunca se concretizam realmente. O procedimento não só denuncia estereótipos da mulher negra brasileira, mas opera exatamente essa disjunção entre ficção e ação real, num jogo com as expectativas de uma teatralização que nunca se realiza. A atriz-performer infunde uma indecisão na cena, transitando entre sistemas de representação (teatral/social), enfocando sua ação ora como real, ora como ficcional, sem nunca se decidir sobre qual se trata realmente naquele momento. Efetua-se, portanto, não apenas uma desconstrução dos signos teatrais pela realidade, mas, também e inversamente, uma desestruturação do real pela ficção, uma vez que sua própria condição de mulher negra é tratada com a maleabilidade de uma ficção.

Esse tipo de oscilação entre ficção e realidade é entendido, nas formulações ligadas ao teatro performativo, como um atributo do modo como se apresenta a corporalidade/corporeidade do ator, que, junto a uma abordagem de objetos de cena e de outros materiais da encenação em sua materialidade, cria uma completude performativa. O próprio termo *teatro performativo* evidencia a prioridade que esses aspectos materiais detêm no teatro contemporâneo, com a questão da presença, via corporalidade do ator, em primeira instância. É a execução de ações concretas, aquelas realizadas pelo ator mais que pela personagem, que capturam nossa atenção no teatro e o ator surge em cena antes de tudo como performer, em que suas competências técnicas e sua capacidade de jogo são colocadas em primeiro plano. No teatro que Féral designa como performativo, o ator como que engaja seu corpo, sua personalidade e sua subjetividade de modo particularmente diferente da forma como poderia se engajar por meio da ficção de um personagem. De fato, uma das conclusões a que chega a autora sobre o teatro performativo é justamente que esse teatro instaura o que ela chama de “estética da presença”:

No teatro performativo, o ator é chamado a ‘fazer’ (*doing*), a ‘estar presente’, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (*showing the doing*), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (*se met en place*) (Féral, 2015, p. 131).

Se nas análises que aproximam o teatro da performance nota-se com evidência uma noção de presença em que o corpo tende a figurar com autonomia em relação a um referente ficcional, nos estudos que se baseiam em uma leitura mais historicizante do teatro essa característica salta aos olhos de maneira ainda mais visível.

É o caso da análise que Hans-Thies Lehmann (2007) realiza no livro *O Teatro Pós-Dramático*. O termo é motivo de debates e controvérsias, com Féral se opondo abertamente à nomenclatura por considerar pouco precisa. Mas, independentemente da polêmica em torno da exatidão do termo, o fato é que a definição de teatro pós-dramático efetuada por Lehmann encontra-se exatamente no interstício entre a ficcionalidade e o ato de apresentação dos elementos teatrais em sua materialidade, reforçando a percepção de que a ficção se encontra deslocada do centro do teatro contemporâneo. A

proximidade da proposta do teatro pós-dramático de Lehmann com a vida cotidiana é sublinhada por Marvin Carlson, ao afirmar que há, nesse teatro, uma crescente importância

[...] da incorporação de materiais, humanos e não humanos, da vida real na performance. Tire a mimese e um texto narrativo e tudo o que resta para impedir que o teatro pós-dramático se desfaça e vire a matéria-prima da vida cotidiana é o fato de que ele é apresentado ao público em um paradigma teatral ou performativo (Carlson, 2015, p. 589).

Diferentemente de Féral, Lehmann não sublinha uma possível conexão entre a ficção e a materialidade da apresentação, preferindo priorizar diretamente a materialidade do corpo do ator em detrimento da ficcionalidade de um enredo, trama ou personagem. Fortemente influenciado pelo conceito de *produção de presença* do filósofo Hans Ulrich Gumbrecht (2007), no centro do pensamento de Lehmann encontra-se a ideia de uma oposição sistemática entre sentido e presença, entre o *logos* e as capacidades energéticas de uma presença que não veicula significados, mas que ainda assim garante o poder de atrair nossa atenção, agarrá-la de sobressalto, sem a mediação do raciocínio, e propiciar, precisamente através disso, uma experiência autêntica.

O espetáculo *Escombros da Babilônia* (2014/2017), do Núcleo de Teatro do Espaço Comum Luiz Estrela, oferece bom exemplo de procedimentos típicos do teatro pós-dramático. Fruto de criação coletiva e contando com cerca de 109 pessoas no elenco, o processo partiu da trajetória de Luiz Estrela, poeta morador de rua e assassinado brutalmente em 2013, para compor um espetáculo denso e de intensa relação com questões sociais. Ao invés de contar a história particular de Luiz Estrela, o coletivo optou por apresentar uma miríade de cenas e passagens que denunciam a situação de opressão de moradores de rua, de usuários do sistema público de saúde mental, de negros e LGBTQi's, além de alusões ao momento político do País.

Com uma dramaturgia composta de uma série de manifestos, os atores e não-atores componentes do elenco faziam referência direta a suas personas sociais. Alguns atores circulavam em meio ao público como tipos, mas não chegavam a compor personagens, auxiliando mais a instituir uma ambiência teatral, às vezes caótica, do que a criar desenvolvimentos dramáticos. Poucos eram os momentos que contavam com diálogo, o público sendo constante-

mente requisitado à participação nas cenas. A própria quantidade de pessoas envolvidas na encenação, tomando as ruas em volta do prédio ocupado pelo coletivo em conjunto com o gigantesco número de espectadores, colaborava para instaurar uma atmosfera de evento público. De fato, a encenação se aproximava mais de uma manifestação política do que de um espetáculo teatral convencional, com o público configurando não um conjunto de espectadores, mas o corpo coletivo de um protesto massivo.

A mesma característica de tensão entre ficção e realidade no teatro contemporâneo tem sido notada por diversos outros importantes autores, críticos e analistas, como Jean Pierre Ryngaert, Erika Fischer-Lichte, José da Costa, Denis Guénoun, Luiz Fernando Ramos e Jean-Pierre Sarrazac. Cada um a seu modo e mobilizando diferentes fontes teóricas, testemunham que uma característica marcante do teatro contemporâneo é o jogo com a composição dos enquadramentos, dos parâmetros que definem os limites de realidade e teatralidade, desordenando e embaralhando suas fronteiras.

O que talvez seja ainda preciso evidenciar é a situação de extrema tensão gerada por essa conjuntura. Isso porque, se por um lado a linha divisória entre teatro e realidade tornou-se permeável e muitas vezes contígua, por outro continuamos estranhando tais comportamentos organizados em forma de espetáculo, em forma de apresentação (comportamentos restaurados, na terminologia de Richard Schechner), e insistindo em enquadrá-los como extracotidianos<sup>2</sup>. Não resta dúvida de que não se trata de realidade cotidiana, mas como definir essa realidade própria instaurada pelo teatro, já que a constante oscilação entre real e ficcional desautoriza que se recorra à noção de ficção como o componente que determina permanentemente tais acontecimentos? Num teatro que apela à superação do drama, à performatividade, à emergência do real, é como se a ficção figurasse como uma ameaça, na iminência de, a qualquer hora, voltar à cena. Essa tensão entre ficção e presença é o *locus* de onde o teatro contemporâneo retira a maior parte de sua força e criatividade.

Assim, o que estão fazendo os grupos e coletivos teatrais quando iniciam seus espetáculos? Estão tentando lidar com a desconcertante dificuldade de definir o estatuto de realidade daquele momento, daquele acontecimento, no qual a ficção se encontra não mais no centro, mas nas periferias do evento. O desafio de instaurar um enquadramento que defina o que é teatro é agora muito maior, uma vez que a ficção, que anteriormente realizava essa

operação, já não conta mais como elemento central, senão periférico, e não resta outra coisa além da presença a ser manipulada para tanto. O que o ator ou atriz faz é tentar implantar uma espécie de clima, de intensidade, de ambiente que não é o do cotidiano, que não é o do dia a dia, e faz isso usando de sua força performática como forma de criar uma tensão com a ficção periférica que ameaça voltar a se colocar. É como se o ator ou atriz, manuseando sua performatividade, corporalidade e presença, tentasse barrar a volta da ficção que, tal como desejo reprimido, retorna como neurose, gritando ensurdecadora na antessala da consciência. Ao menos parcialmente, o que mobiliza o olhar dos espectadores no teatro contemporâneo tem a ver exatamente com testemunhar esse embate do ator e da encenação, manuseando os elementos de cena em sua materialidade, contra a ameaça do retorno da ficção ao centro do acontecimento teatral.

Cada espetáculo é a tentativa, às vezes bem-sucedida, às vezes não, de instaurar essa espécie de realidade paralela, embora *paralela* não seja uma definição muito precisa, pois os pontos de contato entre a realidade fundada pelo espetáculo e o cotidiano envolvente são muitos e evidentes. De todo modo, trata-se de instaurar um universo que luta por existir com estatuto próprio, diferenciado do cotidiano e independente da centralidade da noção de ficção; trata-se de compartilhar uma vivência que deve ser intensa tanto para o ator quanto para o espectador/público.

Pode-se objetar que a criação de uma esfera extracotidiana sempre foi o desafio do teatro, em qualquer tempo; sempre foi a convocação de uma ausência (a imaterialidade de um clima, de uma ambientação, de uma ficção) por meio de presenças (os atuantes e espectadores reunidos em convenção)<sup>3</sup>. No entanto, o que diferencia nosso período é que essa esfera extraordinária já não se instala confiando exclusivamente numa ideia de ficção previamente estabelecida, que dava corpo e motivo ao evento em momentos anteriores. O teatro já não é mais imitação do real faz tempo! Parte considerável do esforço do teatro atual diz respeito a lidar com o problema de como instaurar essa extracotidianidade a partir, e cada vez mais, de elementos materiais do espetáculo, do jogo com a concretude imediata da cena: objetos, cenários, luz, a situação criada em cena, a corporalidade e integralidade dos atuantes, a participação dos espectadores.

A maior parte dos estudos sobre essa situação do teatro tem evitado uma discussão direta sobre a definição da realidade mesma, já que deman-



daria aportes filosóficos entrecruzados e jamais concludentes. A definição do real está longe de ser ponto pacífico em qualquer sistema filosófico, ou mesmo nas ciências ditas mais *duras*, como a física ou a química. Porém, talvez seja precisamente esse o movimento necessário a se fazer para avançar a situação de tensão gerada entre ficção e realidade no teatro contemporâneo. É esse o caminho da sequência deste texto, optando pela investigação do viés de realidade e ficção no pensamento de Vilém Flusser.

### **Realidade É Língua**

Talvez, a melhor maneira de apresentar a ideia de ficção em Flusser seria partir de sua afirmação, bastante conhecida, de que “a ficção é a única realidade [...] realidade é ficção, e ficção é realidade” (Flusser, 1966)<sup>4</sup>. Porém, a origem dessa afirmação deve ser buscada em seu primeiro livro publicado, *Língua e realidade*, cuja primeira edição é de 1963. Como todo filósofo atento daquele período, Flusser também estava enredado na filosofia da linguagem, profundamente marcada pelas ideias de Wittgenstein. O próprio nome do livro dá pistas sobre a preocupação de seu escritor, ou seja, a relação entre o que chamamos realidade e a linguagem.

Numa abordagem eminentemente fenomenológica, Flusser afirmará que o que chamamos de real ou realidade não passa de um aspecto linguístico, uma resultante da linguagem<sup>5</sup>. Qualquer coisa que exista efetivamente no mundo só nos é acessível se alocada dentro de alguma estrutura de organização do pensamento, dentre as quais a língua é a primeira e mais importante. O mundo objetivo é perceptível primeiramente por meio dos sentidos (visão, audição, olfato, tato e paladar), constituindo-se como dados brutos. Se tais dados brutos carregam em si algo que lhes ofereça sentido; se há alguma coisa neles mesmos que os relacionem entre si de modo lógico ou causal, tais relações possíveis, tais sentidos que se possam estabelecer entre dados brutos só são passíveis de entendimento pelo ser humano a partir de alguma estrutura cognitiva. A língua, em especial a língua materna de cada um, é a primeira e mais importante dessas estruturas. Todo e qualquer outro sistema de organização dos dados é um desdobramento dessa primeira estrutura, a língua.

Flusser define o intelecto como o campo que transforma dados brutos em língua, articulando-os através de regras linguísticas. O elemento mínimo

da língua é a palavra, e o intelecto trabalha transformando dados brutos em palavras. Os dados brutos, imediatos, são inarticulados. Para adentrarem o campo do intelecto devem ser articulados no sistema pré-existente, precisam ser transformados em palavras.

Mas nem todos os dados que recebemos são do tipo *bruto*, sensorial. Na verdade, nascemos em um mundo que já foi amplamente codificado em palavras, e a grande maioria dos dados que nos chegam ao intelecto, a grande maioria de informações ao nosso dispor, consiste precisamente de palavras (Flusser, 2007).

Assim, a realidade contaria com dois tipos de dados, os brutos inarticulados e os já articulados em palavras, os primeiros tendendo a se tornarem os segundos. Nas palavras de Flusser (2007, p. 49):

Se definimos *realidade* como ‘conjunto de dados’, podemos dizer que vivemos em realidade dupla: na realidade das palavras e na realidade dos dados ‘brutos’ ou ‘imediatos’. Como os dados ‘brutos’ alcançam o intelecto propriamente dito em forma de palavras, podemos ainda dizer que a realidade consiste de palavras e de palavras *in statu nascendi*.

Ainda que Flusser designe a realidade como dupla, é forçoso reconhecer que o centro da atenção do filósofo é o campo composto pelas palavras. É o que é possível depreender da argumentação ao longo de todo o livro *Língua e realidade*. A parte da realidade composta de dados brutos tende a se tornar a parte da realidade composta por palavras, dados brutos são “palavras *in statu nascendi*”. Podemos dizer que, para Flusser, dados brutos que captamos por meio dos sentidos existem, mas não são ainda plenamente reais; para adentrarem à realidade, o dado bruto precisa ser organizado em língua; a realidade não se restringe à linguagem, mas é composta a partir da estruturação do dado bruto em linguagem. Ou, ainda que a realidade seja dupla, a realidade que diz respeito a nós, seres humanos, a única realidade que podemos reconhecer e com a qual podemos trabalhar, é aquela transformada em língua, que já foi transformada de dado bruto em palavra. É essa parte da realidade que Flusser considera o núcleo mesmo do que se designa propriamente como Realidade, ainda que não seja somente isso.

Ocorre, no entanto, que palavras são sempre símbolos que se referem a algo que não elas mesmas. Palavras são sempre metáforas; substituem aquilo a que se referem, procuram ou apontam para algo que participa do mundo extralinguístico. Palavras, hipoteticamente, apontam para as coisas do mun-

do real, supostamente, apontam para uma realidade; realidade mesma que não existe fora dos parâmetros de uma língua. Assim, Flusser (2007, p. 50) dirá que:

As palavras são apreendidas e compreendidas como símbolos, isto é, como tendo significados. Substituem algo, apontam para algo, são procuradores de algo. O que substituem, o que apontam, o que procuram? A resposta ingênua seria: 'em última análise, a realidade'. A resposta mais sofisticada dos existencialistas e logicistas seria provavelmente: 'nada'. A resposta deste trabalho [o livro *Língua e realidade*] será: 'Já que apontam para algo, substituem algo e procuram algo além da língua, não é possível falar-se deste algo'.

Palavras são, portanto, fendas de acesso ao desconhecido, a elementos que são inacessíveis senão por meio da palavra; fendas que abrimos na fala ou na escrita, mas pelas quais nunca penetramos. Quando falamos ou escrevemos, estamos sempre nos referindo a algo sobre o qual não é possível se falar ou se escrever. Se as palavras estão no lugar de algo, é porque esse algo em si nos é inacessível; se não o fosse, não seriam necessários esses símbolos substitutivos a que designamos *palavras*. O que a palavra faz é permitir compreender e trabalhar com dados sobre os quais não teríamos acesso senão por meio da palavra. É uma mediação, realizada pelo intelecto, entre dados brutos e a realidade. Ela é responsável por anexar à realidade dados brutos que nos chegam ao intelecto.

Flusser trata exatamente dessa anexação de novos dados ao real, por meio da língua, nos capítulos finais do livro *Língua e Realidade*. Se a realidade é o conjunto de palavras mais o conjunto de dados brutos que tendem a se tornar palavras, o ato de criação e refinamento da língua é, precisamente, um ato de criação e refinamento da própria realidade, ou ao menos daquela parte da realidade à qual temos acesso, a parte da realidade realizada em língua. Para Flusser, quando uma determinada língua modifica regras gramaticais, cria ou adota novas palavras, aprimora sua estrutura, ela expande o real, ela é capaz de realizar novos dados brutos que esperavam como potencialidade para se tornarem realidade.

Flusser cita diversos níveis através dos quais a língua é aprimorada, um dos mais importantes sendo a *conversação*, processo em que diversos intelectos promovem cruzamento autêntico de frases e palavras, criando redes de linguagem cada vez mais abrangentes e que caracteriza, por exemplo, o campo da ciência. De fato, como veremos um pouco mais à frente, é o pró-

prio processo de trocas realizado na conversação o que mais se aproxima do conceito de realidade em si para Flusser. Mas o terreno em que a conversação atinge maior grau de criação e expansão da língua, portanto de criação e expansão da realidade, é o da poesia, que ele define a partir de suas origens na língua grega, de estabelecer ou produzir algo. A poesia “*é o esforço do intelecto em conversação de criar língua*” (Flusser, 2007, p. 181). Para Flusser, poesia é o estado da língua que lhe permite adentrar nas coisas ainda não realizadas, porque ainda não se tornaram palavras e língua, e de lá arrancar novas realidades.

Os poetas “[...] são os canais através dos quais o nada se derrama por sobre a língua, realizando-se nela. A poesia é o lugar onde a língua suga potencialidade, para produzir realidade” (Flusser, 2007, p. 184). A língua, esse conjunto de palavras e dados brutos realizados em palavras que chamamos realidade, está cercada de nada por todos os lados, de dados brutos que ainda não se realizaram em palavras. A poesia é o instrumento da língua que penetra nesse nada envolvente e absorve pedaços desse nada para a realidade: “[...] o poeta representa a ponta da cunha que a conversação força para dentro do indizível” (Flusser, 2007, p. 187).

Como componente da conversação, a poesia, ato de criação da realidade, não deve ser entendida como um processo de um indivíduo solitário, refletindo sobre o mundo e permitindo-se criar novas palavras, novos conceitos etc. Em última instância, Realidade não é só a língua e a palavra dentro do intelecto. Flusser não é exatamente um idealista, para quem a realidade estaria restrita ao pensamento, acessível exclusivamente à compreensão pessoal e teórica do mundo ao redor. Até mesmo porque o Ser, o Eu, não é o mesmo que o intelecto, não é somente essa maneira muito particular e pessoal de articular palavras entre si no intelecto, dados brutos entre si nos canais perceptivos dos sentidos e dados brutos e palavras nessa passagem de percepções sensoriais para intelecto.

O Eu conta ainda com uma espécie de abismo existencial, sobre o qual é ainda mais difícil de falar do que dos dados brutos que ainda não se tornaram palavras. É o imenso abismo para onde se precipita tudo o que poderia ter se tornado realidade, mas não foi. Por exemplo, tudo o que uma pessoa pensa, mas não expressa em palavras, numa conversa ou numa escrita pública, escapa para esse abismo de possibilidades irrealizadas e que também faz parte do Ser, também faz parte do Eu. Como enuncia Flusser,

[...] o intelecto carrega sobre os ombros, como Atlas, um mundo de silêncio, para dentro do qual os pensamentos (as frases) desembocam e dentro do qual evaporam. Falar-se dessa superestrutura do intelecto é ainda mais difícil do que falar-se de sua infraestrutura. Todas as palavras procurando significá-la são falhas, por serem intelectuais. Esse mundo do 'espírito', da 'intuição', da 'visão imediata', forma a copa da árvore do *Eu*. Nada mais se pode dizer sobre ele, a não ser que ele é o sentido, isto é, a direção na qual os pensamentos do intelecto correm. [...] Sendo supra-linguístico, é supra-real, e neste sentido: irreal, do ponto de vista do intelecto (Flusser, 2007, p. 62).

O Eu, o Ser, talvez seja composto em maior parte desse abismo, muito mais do que de intelecto. Não importa o que se seja, um mendigo, um cientista, um pedreiro, um artista (não se trata de grau de instrução), se há algo que uma pessoa faz, provavelmente de modo ininterrupto, é pensar (e pensar em forma de palavras) – sonho, vertigem, devaneio, conversar com os botões, sonhar acordado, divagar – e todo esse fluxo tende a desaparecer nesse abismo do Ser. Ao final de uma vida, é um universo inteiro de possíveis realidades que se perde para sempre.

Só há um modo de barrar esse fluxo de desaparecimento do real no abismo do Ser: a conversação, ou a legítima conversação, para usar um termo mais próprio ao vocabulário flusseriano. A legítima troca de ideias, a construção de entendimentos, de redes de trocas de pensamento, que adensa a linguagem e, conseqüentemente, a realidade. É a conversa a verdadeira possibilidade de um pensamento incompleto se aproximar de uma formulação mais elaborada e daí se tornar realidade. Conversação que pode ocorrer em qualquer área: entre artistas, pedreiros, cientistas e mendigos<sup>6</sup>.

Dessa forma, nada mais importante, fundamental, para criar realidade do que o estabelecimento dessas redes de conversação legítima, não de *conversa fiada*, para usar outro termo com que Flusser, apelando para uma conhecida expressão do português brasileiro, designava o oposto da conversação: o uso não expansivo da língua, que só repete aquilo que já está estabelecido nas regras de linguagem, composta de detritos da conversação. Em última instância, Realidade é a própria conversação; não a língua que organiza palavras no intelecto, mas a língua partilhada, conversada entre os Eu's, língua viva, que permite o compartilhamento dos Eu's e possibilita a ampliação da realidade<sup>7</sup>.

Flusser não trata diretamente da questão da ficção em *Língua e realidade*, mas ela subjaz em todo o seu texto como resultado lógico da argumentação. Tal ato criativo da língua (poesia), que pode ocorrer na ciência, na arte, ou em qualquer outro campo em que ocorre conversação legítima, corrói o estatuto comum da ficção. Ficção é normalmente entendida como uma inadequação do conceito à realidade, como um deslocamento da linguagem em relação ao mundo concreto em que se referencia. É ficção aquilo que não corresponde à realidade. Porém, como realidade é língua em conversa, configurada por palavras e regras gramaticais, e uma vez que palavras são substitutivos de dados imediatos que são inapreensíveis diretamente, então, tudo que é expresso por palavras numa conversação (a realidade, portanto) é obviamente ficção. As únicas coisas no mundo que poderiam não ser ficção são os dados brutos e imediatos, que por sua vez ainda não configuram realidade por ainda não estarem articulados na língua.

### Realidade É Ficção

Flusser não chega a essa afirmação, de que realidade é ficção, em *Língua e realidade*. Ele o fará explicitamente apenas no já citado artigo *Da ficção*, escrito alguns anos depois (1966). Aqui, o centro de sua argumentação está na ideia de que o que chamamos *realidade* é de fato a confluência de vários pontos de vista que, aparentemente contraditórios, se complementam – o que caracteriza uma legítima conversação. Cada ponto de vista pode ser considerado ficção pelo outro, de modo a que Flusser chega a sua sentença, já citada anteriormente, de que “realidade é ficção e ficção é realidade”. O filósofo reconhece que tal afirmação é uma contradição em termos: “o significado de ficção é não-realidade, o significado de realidade é não-ficção. [...] Se digo ‘ficção é realidade’, estabeleço uma sentença que nega o significado dos seus termos, portanto uma sentença sem sentido” (Flusser, 1966, s. p.).

O exemplo de Flusser para ilustrar sua sentença é o dos pontos de vista possíveis em relação a uma mesa. Diz Flusser que, sob determinado ponto de vista, a mesa é indubitavelmente um objeto sólido, composto de madeira, sobre o qual é possível repousar outros objetos igualmente sólidos. Porém, de outro ponto de vista, da física quântica, por exemplo, a mesa é campo eletromagnético praticamente vazio sobre o qual flutuam outros campos eletromagnéticos igualmente vazios. Outros pontos de vista ainda são possíveis sobre a mesa: objeto industrial, obra de arte etc. Cada um des-

ses pontos de vista é realidade dentro de seus respectivos discursos, ou seja, dentro da estrutura de linguagem de cada campo, mas ficções dentro dos outros. Irreal é querer determinar qual desses pontos de vista é mais real, mais verdadeiro. E o filósofo completa dizendo que:

A situação pode ser caracterizada nos seguintes termos: do ponto de vista da física é a mesa aparentemente sólida, mas na realidade oca, e do ponto de vista dos sentidos é a mesa aparentemente oca, mas sólida na realidade vivencial e imediata. Perguntar qual destes pontos de vista é mais 'verdadeiro' carece de significado. Se digo 'ficção é realidade', afirmo a relatividade e equivalência de todos os pontos de vista possíveis (Flusser, 1966, s. p.).

A conclusão de Flusser, portanto, é a de que a realidade é a soma complementar de todos os pontos de vista possíveis sobre algo. A realidade da mesa está na confluência dos discursos possíveis sobre ela. Dito de outro modo, a mesa em si não é realidade, já que não passa de dado bruto; a realidade é a conversação, legítima, sobre o que é a mesa. O ensaísta fará uso, então, de uma de suas mais conhecidas metáforas, a da cebola. Se eliminarmos cada um desses pontos de vista sobre a mesa, tal como se eliminam camadas de uma cebola, o que resta da realidade é o mesmo que resta da cebola: nada. O centro do que chamamos *realidade* é composto de nada. O que engloba esse centro vazio, no entanto, é composto de ficções que são realidade em seus contextos discursivos de origem<sup>8</sup>.

Flusser não voltaria a abordar a ficção diretamente, como tema, em nenhum de seus textos futuros (embora o livro *A dúvida*, publicado apenas depois de sua morte, possa ser parcialmente entendido nesse sentido). Apesar disso, sua concepção de ficção o acompanhará em todas as suas reflexões posteriores, como fio invisível que sustenta sua filosofia. Pode-se dizer que Flusser atende à sua própria solicitação e passa a formular uma filosofia que se reconhece como ficção<sup>9</sup>.

### **Uma Primeira Possibilidade de Aproximação**

O que se busca neste segmento do artigo é estabelecer relações entre o que Flusser denomina intelecto, o processo de jogo entre ficção e realidade que esse intelecto realiza, bem como a conversação que pode advir do confronto entre intelectos e os procedimentos realizados pelo teatro contemporâneo para a criação de espetáculos, englobando o próprio acontecimento espetacular. Não se pretende, obviamente, esgotar todas as possibilidades de

relação, mas esboçar algumas linhas gerais que permitam refletir sobre a própria natureza teatral, abertas a futuras ampliações.

A filosofia de Flusser sobre a ficção poderia gerar, como primeira resposta imediata ao teatro contemporâneo, uma atitude de condenação. Seria possível afirmar, nessa perspectiva, que as tentativas de se fazer um teatro despido de ficção são inúteis, inalcançáveis e mesmo sem motivo. Uma vez que a realidade é sempre composta de ficções, a tentativa de fazer emergir a realidade em meio à ficção, através, por exemplo da noção de presença, seria, ela própria, uma ficção. Toda e qualquer ação sobre o palco é sempre representação, é sempre uma ficção necessariamente criada para articular o inarticulado do real. A fuga da representação característica do teatro contemporâneo, e que foi esboçada nas diferentes perspectivas de análises do teatro apresentadas no início do presente artigo, seria impossível, já que a própria realidade para onde esse teatro estaria fugindo, composta de palavras que são símbolos que se colocam em lugar de algo inapreensível, seria sempre uma representação.

Ao supostamente abrir mão da ficção em nome da realidade, através, por exemplo, do foco na presença corporal de atores e atrizes, ou na materialidade de objetos e ações, ou ainda no recurso a depoimentos verídicos – o que pode ser entendido como uma tentativa de apresentação de dados brutos imediatos sobre o palco, despidos de linguagem que os articulem previamente –, o que se está fazendo é, na verdade, apenas atingindo uma outra camada ficcional. Retirar a ficção do teatro em nome da presença seria o mesmo que descascar a cebola, na metáfora de Flusser: o que se encontraria ao final não seria realidade, mas sim nada, de modo que a única forma do teatro não ser ficção seria deixar de existir. A ficção sempre teria seu espaço garantido no seio do teatro, por mais que se queira dela separar-se.

Sob a perspectiva do que foi apontado acerca da filosofia de Flusser (ou seja, dentro da sua estrutura de linguagem própria), essa formulação está logicamente correta. Porém, aqueles habituados ao estilo de escrita de Flusser talvez não se espantem com a seguinte inversão: ainda que essa formulação esteja correta, ela não é a mais empolgante! Isso porque serve simplesmente para desqualificar o teatro contemporâneo, como uma tentativa frustrada, ingênua e inócua de renovação. Há outra leitura possível e bem mais frutífera, que é a de identificar o teatro como uma espécie diferencial de intelecto em si.



## Um Intelecto Performativo

Nessa perspectiva, o primeiro passo a ser dado talvez seja assumir que o acesso ao real por parte do teatro é uma possibilidade precisamente porque é uma ficção. Ou seja, é preciso permitir à ficção de um contato direto com a realidade, proposta pela centralidade da presença e da materialidade de ações e objetos no teatro contemporâneo, a chance de realizar-se em determinado nível de linguagem. Dito de outro modo, é preciso admitir a possibilidade de que a performatividade no teatro contemporâneo atinja de fato, realmente, um nível fora do sentido, pré ou pós linguístico, ainda que isso seja logicamente um erro, uma ficção, uma busca vã e irrealizável em outros níveis de linguagem. É preciso admitir a ficção de que seja real a possibilidade de descarte da ficção por meio da performance.

Quando o teatro contemporâneo estabelece diversos meios de fazer emergir o real em cena – presença de não atores e apelo a depoimentos verídicos, trânsito entre sistemas de representação teatral e social, priorização da corporalidade e da presença dos atores e atrizes, materialidade de objetos, transformação do acontecimento teatral em ato político e toda a gama de ações realizadas na dubiedade entre real e ficcional –; quando pretende realizar ações que não dependam de um *a priori*, que não dependam de algo anterior, como uma ficção previamente estabelecida, ações performativas em suma, o que o teatro está tentando fazer é colocar matéria bruta diante do espectador, dados brutos que ainda não estão estabelecidos como palavra e portanto ainda não são reais. É forçar a entrada, no meio teatral, daquela parte da realidade ainda não transformada em linguagem, a parte da realidade composta de dados brutos que tendem a se transformar em palavras, nos termos de Flusser. O espetáculo teatral contemporâneo, por conseguinte, realiza o mesmo processo que o intelecto: transforma dados brutos em linguagem.

Assim, a performatividade no teatro contemporâneo de certa forma cumpre a função poética daquela cunha de linguagem que adentra o nada envolvente e de lá arranca realidade, de que nos fala Flusser; ela é uma manifestação de poesia no teatro contemporâneo, realizando o que ainda se encontra inerte, fora da ficção que é a realidade. É essa a função poética do teatro contemporâneo: transformação de dados brutos em realidade, através da colocação de ações não ficcionais em um meio pautado pela ficção. Do

mesmo modo como a poesia é o canal através do qual “o nada se derrama por sobre a língua, realizando-se nela”, “o lugar onde a língua suga potencialidade, para produzir realidade” (Flusser, 2007, p. 184), a performatividade é o instrumento de linguagem do teatro que penetra nesse nada envolvente e de lá retira realidade.

Esse não é um processo uniforme. Tal como no intelecto, onde a criação de novas palavras utiliza-se da transformação ou da inter-relação de palavras já existentes, reorganizando pensamentos e reagrupando frases, a poética de trazer coisas novas à realidade no teatro também recorre a pedaços da linguagem teatral instituída, já plenamente organizada. Daí a oscilação entre ficção e realidade no teatro performativo, o recurso a pedaços de tramas, elipses, repetições, desconstrução de palavras e frases. É o modo como o dado bruto da presença, da corporalidade e de outras formas de emergência do real é enquadrado pela linguagem teatral. Da mesma forma que o intelecto não trabalha somente com dados brutos, mas igualmente com palavras já estabelecidas, o teatro também não lida unicamente com presença ou performatividade, mas também com fragmentos de ficções, ou seja, com palavras no sentido flusseriano, elementos que já são língua. Entretanto, como o teatro é essa espécie de intelecto performativo diferencial, possui elementos próprios que não se restringem a palavras. Por exemplo, trabalha igualmente com gestos, ações, relações, cores, luzes, sons, matérias e outros componentes inusitados, e que assumem, nesse intelecto performativo que é o teatro, as mesmas funções que a palavra tem no intelecto segundo a perspectiva de Flusser. Misturando dados brutos e elementos já codificados em ficção, o teatro cria novas realidades.

A permeabilidade desse enquadramento, deixando transitar fragmentos entre teatro e realidade, é análoga à do próprio intelecto, na perspectiva de Flusser: um jogo entre o que já é real, já é palavra, e o dado bruto que está a se transformar em palavra, que está sendo tragado para dentro do intelecto para se tornar realidade. É, por isso, também um enquadramento instável, tenso, como todo ato poético criativo de realidade, em que o dado bruto e a ficção por vezes se contradizem e se opõem, e nem sempre resultam numa obra harmoniosa.

Mas há outra característica do teatro que o aproxima da criação da realidade, na perspectiva de Flusser. Não só o movimento de anexação de dados brutos à realidade, enquadrados pela ficção, que o teatro contemporâ-

neo realiza é similar ao trabalho do intelecto de criar realidade, como esse processo é colocado à observação de espectadores em assembleia, numa situação própria de conversação. Sem dúvida, cada indivíduo é portador de um intelecto, mas a situação de apresentação teatral os organiza em dois grandes campos: atores e público. Colocados em presença, em ato convivial, conforme instigante terminologia de Jorge Dubatti, configuram um instante de legítima conversação, em que pontos de vista diferentes, por vezes opostos, entram em diálogo.

Tal como no exemplo de Flusser, em que a realidade de uma mesa é o resultado da confluência de pontos de vista possíveis sobre ela, no teatro, a realidade é, em última instância, decorrência do ato teatral configurado pelo entroncamento dos pontos de vista de atores, atrizes e público. Não só a performatividade é a cunha poética que absorve dados brutos irrealizados para dentro da realidade teatral, processo idêntico ao do intelecto, como a apresentação, reunindo atores/atrizes e espectadores em assembleia, coloca essa criação em conversação, em processo de legítima troca com outros intelectos, ampliando e adensando a realidade. O embate por barrar a volta da ficção para o centro do teatro contemporâneo, realizado por atores e atrizes por meio da performatividade de suas ações, corresponde à tentativa de evitar com que o encontro teatral decaia em *conversa fiada*, detritos de conversação, em um uso não expansivo da língua, apenas repetindo o que já está estabelecido nas regras de linguagem teatral; corresponde à tentativa de manter o teatro como espaço de legítima conversação. O teatro contemporâneo cria novas realidades ao mesmo tempo que transmite para dentro da conversação essa criação. As práticas teatrais contemporâneas, de quebra de barreiras entre público e atores, são experimentações de hibridização de visões sobre a realidade, de relativização da própria realidade, portanto.

Essa característica, presente em todo o teatro contemporâneo que apela por distintos meios à emergência do real, fica bastante evidente nos momentos em que o público é convidado a participar diretamente da encenação. É o que ocorre no espetáculo *Preto*, já citado anteriormente, cuja primeira cena é composta justamente pelo convite a que um espectador suba ao palco a auxiliie na arrumação do cenário, permanecendo nele e respondendo a uma série de perguntas sobre sua percepção da identidade negra. Ou na peça *Fauna* (2016), do grupo Quatroloscinco, em que um espectador é solicitado a participar de uma conversa cujo tema parte dele, de sua posição pessoal.

Experimentos que evidenciam a luta por manter o teatro contemporâneo como espaço de conversação legítima.

Finalmente, uma rápida consideração em relação à fugacidade do teatro. Como bem se sabe, a transitoriedade é um dos aspectos mais apontados como característico do teatro. Um acontecimento teatral é, em si mesmo, incapturável, ainda que tenhamos formas de registrar sua manifestação, como a filmagem de apresentações, por exemplo. O que uma filmagem capta é o processo de desaparecimento da manifestação teatral em si. E o que nos resta como material de estudo de um espetáculo, ou o que permanece em forma de artigos discutindo uma encenação, de crítica teatral ou mesmo de conversas informais entre pessoas que tenham assistido a uma mesma apresentação, é, em geral, muito mais escasso do que os incontáveis sentimentos, pensamentos e, ainda mais, sensações incommunicáveis e por vezes incompreensíveis que se passam no nosso interior durante um acontecimento teatral verdadeiramente significativo para nós. Há algo de inefável, de inapreensível no teatro.

Talvez, essa fugacidade do teatro seja feita do mesmo imaterial de que é composto aquele abismo existencial do Ser de que nos fala Flusser, para onde se precipita tudo o que poderia ter se tornado realidade, mas não foi. Aponta, assim, para uma espécie de impossibilidade fundamental da realidade, que nem mesmo uma legítima conversação, como o é uma manifestação teatral que nos toque profundamente, é capaz de realizar. De toda forma, não nos resta outra opção senão dar continuidade ao estabelecimento dessas redes de trocas, dessas legítimas conversações, que configuram o uso expansivo da linguagem teatral, como forma de fazer surgir o invisível do visível, por um instante fugaz, imaterial e efêmero, onde o irrealizado se realiza!

## Notas

- <sup>1</sup> Outro conceito que também geraria expressivas relações entre a filosofia de Flusser e o teatro é certamente o de jogo. No entanto, isso demandaria uma discussão, interna aos estudos flusserianos, sobre a importância desse conceito no âmbito geral do pensamento de Flusser, o que ultrapassaria as dimensões e o foco de interesse deste artigo.

- <sup>2</sup> O uso do termo *extracotidiano*, bem como o de *extracotidianidade*, mais à frente, não deve ser entendido, neste artigo, no sentido conferido pela Antropologia Teatral, de Eugênio Barba, como uma técnica do ator relacionada a uma base pré-expressiva de atuação, mas simplesmente como um comportamento que se diferencia das ações cotidianas e através do qual se percebe, com evidência, tratar-se de teatro, aproximando-se, portanto, do uso de *comportamento restaurado*, investigado por Richard Schechner.
- <sup>3</sup> Aliás, essa é a trajetória escolhida por Erika Fischer-Lichte (2013), no texto *Realidade e ficção no teatro contemporâneo*, publicado no Brasil pela Revista Sala Preta, em que constata que a tensão entre realidade e ficção sempre foi uma constante do teatro, em qualquer tempo, mas entendendo que o teatro contemporâneo constitui uma *forma emergente* em que a percepção dos espectadores é marcada pelo trânsito entre uma ordem da representação e uma ordem da presença, fazendo surgir um estado de instabilidade. O estudo de José A. Sánchez (2007), *Prácticas de Lo Real en la Escena Contemporánea*, igualmente corrobora a ideia de uma permanente tensão entre real e ficcional, defendendo que estéticas importantes da história do teatro surgiram justamente de uma experimentação dessa tensão, como o realismo, o simbolismo e o naturalismo.
- <sup>4</sup> A citação é do artigo “Da ficção”, publicado originalmente em *O Diário de Ribeirão Preto*, São Paulo, em 26 de agosto de 1966. É um dos muitos textos de Vilém Flusser que se enquadram numa situação frequente: artigos publicados originalmente em jornal e nunca mais republicados em outro veículo, disponibilizados atualmente apenas por meio da internet. Nesses casos, as páginas das citações nem sempre podem ser recuperadas. A referência completa do artigo, bem como as condições em que foi acessado, encontram-se ao final deste texto.
- <sup>5</sup> Note-se que não se trata tanto de opor ou diferenciar os termos *real* e *realidade*, tal como ocorre em algumas correntes filosóficas inspiradas no platonismo ou, de forma bastante distinta, em campos como a psicanálise de Lacan. De fato, essa diferenciação nunca mobilizou as reflexões de Flusser e, em sua filosofia, real e realidade são usados no mais das vezes como sinônimos. O que importava a Flusser era refletir sobre como a língua e a realidade (ou o real) formam-se simultaneamente, na medida em que nem a língua nem a realidade existem previamente, uma sem a outra.
- <sup>6</sup> Samuel Beckett talvez trate exatamente desse abismo do Ser, para onde as palavras irrealizadas se precipitam, em *Esperando Godot*, a partir exatamente de um diálogo entre mendigos que nunca se transforma em realidade.

- <sup>7</sup> Essa concepção de Realidade é marca fundamental do pensamento de Flusser (2008), mesmo em momentos posteriores, em que o ensaísta se preocupava com os temas que lhe renderam notoriedade. Um exemplo contundente pode ser encontrado no livro *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*, em que defende que uma forma de superar o domínio de aparelhos sobre a sociedade seria a criação de um *diálogo cósmico* de seres humanos, superior e mais competente do que o das máquinas. É como se o filósofo fizesse um apelo à realidade, em substituição a um mundo tomado pelas relações de automação impostas por aparelhos onipresentes.
- <sup>8</sup> Nessa afirmação de Flusser é possível também reconhecer o início de um tema que ele desenvolverá mais tarde, no livro já citado *O universo das imagens técnicas: a superficialidade*. Se no centro da realidade não se encontra nada, é nas camadas superficiais da realidade, as únicas coisas de que ela é de fato composta, que devemos concentrar nossos esforços de entendimento.
- <sup>9</sup> Podem ser citados, como exemplos da ficção filosófica de Flusser, livros como *Natural:mente* e *Vampyroteuthis infernalis*, bem como vários de seus artigos para jornais, a exemplo de *A vaca*, publicado no Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo, em 1961, portanto anterior à *Língua e realidade*, mas que já deixa transparecer sua aproximação com a ficção. Essa inclinação para uma filosofia aparentada da ficção é reconhecida por diversos pesquisadores e, não por acaso, um importante livro de comentários sobre o pensamento de Flusser, organizado por Gustavo Bernardo (2011), chama-se precisamente *A filosofia da ficção de Vilém Flusser*.

## Referências

BERNARDO, Gustavo (Org.). **A filosofia da ficção de Vilém Flusser**. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: Faperj, Instituto de Letras da UERJ, 2011.

CARLSON, Marvin. Teatro pós-dramático e performance pós-dramática. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 577-595, set./dez. 2015. Disponível em: <<http://ref.scielo.org/tsxxby>>. Acesso em: 02 jun. 2019.

ESCOMBROS da Babilônia. Espetáculo do Núcleo de Teatro do Espaço Comum Luiz Estrela. Estreia em 30 de outubro de 2014, reestreia em 23 de junho de 2017, Espaço Comum Luiz Estrela, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <<https://www.facebook.com/espacoluizestrela/>>. Acesso em: 05 jun. 2019.

FAUNA. Espetáculo do grupo teatral Quatroloscinco. Estreia em 23 de setembro de 2016, Teatro Espanca!, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <<http://www.quatroloscinco.com/>>. Acesso em: 05 jun. 2019.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. Performatividade e gênese da cena. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 404-419, maio./ago. 2013. Disponível em: <<http://ref.scielo.org/5ytzqv>>. Acesso em: 02 jun. 2019.

FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Revista Sala Preta**, São Paulo, ECA-USP, v. 13, n. 2, p. 14-32, dez. 2013.

FLUSSER, Vilém. Da ficção. **O Diário de Ribeirão Preto**, São Paulo, 26 ago. 1966. Suplemento Literário. Disponível em: <<http://www.pgletas.uerj.br/matraga/matraga13/matraga13flusser.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2019.

FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade**. São Paulo: Annablume, 2007.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**. São Paulo: Annablume, 2008.

GLÓRIA. Espetáculo da Companhia Toda Deseo. Estreia em 23 de novembro de 2018, Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <<https://www.facebook.com/TodaDeseo/>>. Acesso em: 05 jun. 2019.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PRETO. Companhia Brasileira de Teatro. Estreia em novembro de 2017, São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://www.companhiabrasileira.art.br/>>. Acesso em: 10 mar. 2019.

RAMOS, Luiz Fernando. Hierarquias do real na mimesis espetacular contemporânea. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 61-76, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://ref.scielo.org/q69667>>. Acesso em: 02 jun. 2019.

SÁNCHEZ, José Antonio. **Prácticas de lo real en la escena contemporánea**. Madri: Visor Libros, 2007.

Ernesto Gomes Valença é professor de Pedagogia do Teatro na Universidade Federal de Ouro Preto. Doutor em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, mestre pela mesma instituição e graduado em Licencia-



tura em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo. Dedicase ao estudo da filosofia de Vilém Flusser e sua aplicação no campo do teatro.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5419-9383>

E-mail: [ernestovalenca@gmail.com](mailto:ernestovalenca@gmail.com)

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

*Recebido em 29 de abril de 2019*  
*Aceito em 18 de novembro de 2019*

*Editor-responsável: Gilberto Icle*

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.