Viso: Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 32, jan-jun/2023

http://www.revistaviso.com.br/

CADERNOS DE ESTÉTICA APLICADA N°32

Diálogos: Ocidente e Oriente, crítica e arte, teatro e pandemia

Pedro Duarte de Andrade

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)
Rio de Janeiro (RJ)

RESUMO

Diálogos: Ocidente e Oriente, crítica e arte, teatro e pandemia

O ensaio analisa desafios da forma do diálogo, cara à filosofia desde Platão até Heidegger, para relacionar diferenças: entre culturas, como o Ocidente e o Oriente; entre atividades, como crítica e arte; entre experiências e situações, como o teatro e a pandemia. Essa análise segue o fio condutor de um comentário ao texto de Patrick Pessoa "Nova conversa entre um ator japonês e um crítico brasileiro", de 2021, no qual as diferenças acima são incorporadas e debatidas também através da diferença entre os trabalhos dos interlocutores. Busca-se, assim, destacar a especificidade da forma dialógica no texto de Patrick Pessoa e como ela singulariza – em comparação com o texto "De uma conversa sobre a linguagem entre um japonês e um pensador", que Heidegger escreveu nos anos 1950 – os temas de que trata, incluindo a situação do teatro diante da pandemia de Covid-19 que, entre 2020 e 2022, perdeu a realidade da presença compartilhada no mesmo espaço e no mesmo tempo, tornando-se virtual.

Palavras-chave

conversa; diferença; arte

ABSTRACT

Dialogues: West and East, Criticism and Art, Theater and Pandemics

The essay analyzes the challenges of the dialogue form – dear to philosophy from Plato to Heidegger – to relate differences: between cultures, such as the West and the East; between activities, such as criticism and art; between experiences and situations, such as theater and the pandemic. This analysis follows the thread of a commentary on Patrick Pessoa's text "New conversation between a Japanese actor and a Brazilian critic", from 2021, in which the above differences are incorporated and discussed also through the difference between the works of the interlocutors. Thus, we seek to highlight the specificity of the dialogical form in Patrick Pessoa's text and how it singularizes – in comparison with the text "From a conversation about language between a Japanese and a thinker", which Heidegger wrote in the 1950s – the themes it deals with, including the situation of theater in face of the Covid-19 pandemic, when it lost the reality of shared presence in the same space and at the same time, becoming a virtual experience between 2020 and 2022.

Keywords

conversation; difference; art

DUARTE DE ANDRADE, Pedro. “Diálogos: Ocidente e Oriente, crítica e arte, teatro e pandemia”. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 17, n° 32 (jan-jun/2023), p. 98-112.

DOI: 10.22409/1981-4062/v32i/540

Aprovado: 22.04.2023. Publicado: 30.06.2023.

© 2023 Pedro Duarte de Andrade. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 22.04.2023. Published: 30.06.2023.

© 2023 Pedro Duarte de Andrade. This document is distributed under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Na década de 1950, Martin Heidegger escreveu um diálogo chamado “De uma conversa sobre a linguagem entre um japonês e um pensador”. Supõe-se que esse texto seja a formulação que o filósofo deu para um ou vários encontros reais que tivera com um aluno do Japão, o que confere a ele o curioso sabor de se situar entre o relato de uma experiência externa no mundo e a pura invenção ficcional do diálogo entre dois personagens. Imagino Heidegger, careca e com seu indefectível bigode, aprumado em um terno, como aparece em algumas fotos, sentado diante de seu aluno que, de acordo com meus preconceitos sobre o Oriente, suponho cerimonioso e paciente. No texto, o respeito mútuo é evidente, e ele se manifesta no próprio reconhecimento, desde o começo, de que o diálogo seria difícil, a despeito da vontade dos interlocutores. Não se tratava, entretanto, de uma dificuldade relativa ao tema, que por algum tempo gira em torno do teatro Nô, tipicamente japonês, e sim à língua: a dificuldade estava “não *naquilo que* conversávamos, mas no modo em que tentávamos fazê-lo”.[1] Como é hábito na filosofia, a conversa entre o japonês e o pensador torna-se conversa sobre o que é conversar, sobre as condições de possibilidade de conversar. No caso, o obstáculo é a língua distinta de cada conversador: de um lado, o alemão; de outro, o japonês. Essa conversa volta-se reflexivamente sobre si mesma.

Nessa volta da conversa sobre si, ela descobre equívocos sucessivos. O pensador enxergava, por exemplo, no filme *Rashomon*, de Akira Kurosawa, “o encanto do mundo japonês, que nos leva às regiões do mistério”, enquanto o oriental o considera um “exemplo da europeização que tudo resseca”.[2] Mesmo para explicar o equívoco, porém, há o problema da língua, uma vez que o oriental o faz em alemão, e aí se perde em representações europeias o que era dito. Heidegger confessa que, se a linguagem é a morada do ser, como escrevera na *Carta sobre o humanismo* anos antes, “então nós europeus, pelo visto, moramos numa casa totalmente diferente da oriental”.[3] O diálogo, pela metalinguagem, enuncia ser problemático: o pensador reitera que sente, a partir do que ouve, nunca alcançar a alteridade oriental; o japonês sublinha a importância do que, décadas mais tarde, talvez se chamasse de “lugar de fala” para

entender o teatro Nô. Dirige-se ao pensador: “o senhor precisa assistir às encenações”, e completa que “mesmo assim é difícil, enquanto o senhor não conseguir morar no lugar e no modo de ser japonês”.[4]

No exemplo de *Rashomon*, a conversa aponta ainda uma dificuldade suplementar a um entendimento entre o Ocidente e o Oriente, que consiste em se tratar de um filme, portanto de um produto tecnológico. Para o japonês, seu mundo aparece ali “aprisionado e colocado à disposição da fotografia”, o que leva à conclusão do pensador de que “o mundo oriental e o produto técnico-estético da indústria cinematográfica são incompatíveis”.[5] Isso permite a Heidegger, o autor responsável por ambos os personagens, repisar sua conhecida tese de que a razão moderna da técnica se expressa como objetificação do mundo, que o resseca, nas suas palavras. Ou ainda, nos termos precisos certa vez usados por Antonio Abranches, vivemos em um “Ocidente inclusivo”[6], que anexou tudo ao seu redor, ameaçando até transformar o Oriente em algo idêntico a si. O surrado nome “globalização” talvez seja a versão amena desse processo, no qual as culturas distinguem-se ainda superficialmente enquanto o poder colonizador ocidental ou as elimina, ou as captura na sua lógica de objetivação. Na conversa entre o pensador e o japonês, até *Rashomon* é um exemplo dessa objetificação do Oriente nos termos do Ocidente.

Dois aspectos chamam a atenção no texto de Heidegger, de forma ambígua. O primeiro é a beleza de explicitar, no movimento do diálogo, seus próprios desencontros, como se o fracasso o rondasse a toda hora. Há força em marcar essa dificuldade da tradução entre alemão e japonês, Ocidente e Oriente, pois ressalta um respeito à diferença. Na conversa, há uma paciência em torno das palavras japonesas, ou do que Heidegger chamava de “saga da linguagem”. Por outro lado, contudo, parece não haver largueza para o que pode vir da opacidade tradutória. É como se, na falta da transparência exata de significado entre uma língua e outra, não pudessem surgir imperfeitos rastros de comunicação e entendimento. O autor parece seduzido pela própria ideia de que a conversa é travada

pela diferença de idiomas, pois isso comprovaria que a linguagem é a casa do ser e que Ocidente e Oriente são casas muito diferentes.

O segundo aspecto ambíguo do texto de Heidegger é que a crítica à ameaça de ocidentalização do Oriente corre o risco de simplificar a identidade europeia e de idealizar a alteridade japonesa. Especificamente, como tantas vezes na filosofia de Heidegger, afirma-se que a técnica não deve ser demonizada, mas, ao se falar do cinema, ele aparece como aprisionamento da arte japonesa. É como se "cinema japonês" fosse uma contradição em termos, reforçando a incompatibilidade de Ocidente e Oriente. Ora, nem o cinema surgido no Ocidente é, como toda forma de arte, exclusivamente determinado por sua dimensão técnico-europeia, sendo uma linguagem em aberto, e nem o teatro japonês precisa existir somente nesta pureza resguardada dos contatos e desafios diante daquilo que, para ele, é seu outro, é sua própria alteridade.

O texto "Nova conversa entre um ator japonês e um crítico brasileiro", de Patrick Pessoa, escrito em 2021, evoca – desde o título, embora tacitamente – o diálogo criado por Heidegger nos anos 1950. Patrick Pessoa, em sua trajetória na filosofia, já passou por inúmeras referências, o que pode eclipsar que, na origem, estava Martin Heidegger. Foi um dos primeiros, se não o primeiro autor, estudado profundamente por ele, de onde resultou sua dissertação de mestrado sobre o tédio e que deixa marcas evidentes em sua tese de doutorado, depois transformada no livro *A segunda vida de Brás Cubas: Machado de Assis e o problema da autonomia da obra de arte*. Isso faz mais de 17 anos, e gradualmente Patrick Pessoa afastou-se das pesquisas sobre Heidegger – como muitos de nós, dentre os quais eu me incluo, que tivemos no pensador alemão uma entrada intensa, embora às vezes estreita, na filosofia. Mas, Platão dizia que o início é como um deus que, enquanto permanece entre nós, tudo salva. Qual não foi minha surpresa, ao ler o texto de Patrick Pessoa, e nele identificar, além da anunciada conversa entre o ator japonês e o crítico brasileiro, uma outra: uma conversa entre conversas, uma conversa do seu

texto com o texto de Heidegger, que já era em si uma conversa. Nessas conversas trocadas, entre identidades e diferenças, encontros e desencontros, situa-se este comentário aqui.

De pronto, o texto de Patrick Pessoa evoca o de Heidegger por adotar a estratégia retórica provocativa que consiste em inserir, nos personagens, um fio para a referência externa no mundo. Não há dúvidas de que o personagem "crítico de teatro" retratado é um duplo do próprio Patrick Pessoa, assim como ocorria com o "pensador" para Heidegger. Os autores fazem questão de identificar os personagens em seus textos com características de suas biografias: o crítico do jornal *O Globo*, o autor de *Ser e tempo*, entre outras informações. Seus interlocutores japoneses também parecem duplos de pessoas no mundo fora dos textos: o aluno e o amigo. Temos, então, duas "conversas" de filósofos – um que se denomina "pensador" e outro que se denomina "crítico" – com japoneses. No entanto, o título do texto de Patrick indica sutilmente um deslocamento sintomático em relação ao de Heidegger: as definições dos personagens são mais precisas. Não se trata de um "pensador", e sim de um "crítico de teatro". Não se trata de um "japonês", e sim de um "ator japonês". Isso tem duas consequências importantes: uma é que ficam mais demarcados os lugares de fala de cada um pelo trabalho específico que fazem; outra é que há mais paridade entre os interlocutores. No texto de Heidegger, há um indisfarçado desequilíbrio no qual ele próprio não é o "alemão", mas o pensador, enquanto o outro é remetido apenas à sua origem geográfica ou nacional: o japonês. No texto de Patrick Pessoa, ao contrário, há um equilíbrio e até mesmo uma questão sobre ele, uma vez que o japonês é um ator, ou seja, alguém que faz aquilo de que o crítico – brasileiro – fala. Logo, a relação de alteridade entre o Ocidente e o Oriente torna-se menos dura, pois há a partilha comum do trabalho com teatro.

Não deixa de ser curioso o quanto a filosofia, desde sua origem, desliza para o teatro, a seu modo. Martin Heidegger, no século XX, e Patrick Pessoa, no século XXI, escreveram conversas, mas elas têm o precedente clássico dos diálogos de Platão na Grécia, cerca de dois milênios e meio antes. Quando a filosofia nasceu

e ganhou a escrita, ela emulou a oralidade. Platão deu a seus textos algo da dinâmica – superior – que considerava existir quando as pessoas debatiam, o que era, para ele, tão relevante que definira o pensamento como "um discurso que a alma mantém consigo mesma, acerca do que ela quer examinar".[7] Nesse sentido, desde a origem da filosofia a forma do diálogo foi empregada, e já sem a pretensão realista de reproduzir conversas como elas teriam de fato ocorrido, embora também naquele momento com a sugestão de que os personagens têm seus duplos no mundo que existe além do texto: Sócrates, protagonista das cenas descritas por Platão, é o nome daquele que foi seu mestre e cujo eco podemos escutar. Na "Nova conversa entre um ator japonês e um crítico brasileiro", Patrick Pessoa retoma, então, a mais antiga forma da filosofia, vinda de Platão; deixa ecoar o modo como ela aparecera já no século XX, com Heidegger; e o faz não pela primeira vez, pois se trata de uma "nova conversa", já que houve outra antes, em um texto mais antigo do autor, publicado em 2016[8], já com o ator japonês Ryunosike Mori que – somos informados – fala português.

Nem Platão e nem Heidegger oferecem a seus leitores tantas informações, supostamente empíricas, das pessoas que são supostamente os duplos de seus personagens. Ficamos sabendo muito pouco sobre as vidas de Sócrates e do japonês. Quase tudo se reduz ao que eles dizem, a seus discursos. No caso de Patrick Pessoa, há diversos dados – tanto na conversa de 2016 quanto na atual – sobre o crítico brasileiro e o ator japonês. Não me parece ser por causa de um cuidado na elaboração ficcional do texto exclusivamente, e que estaria ausente em Platão ou Heidegger. Isso, se é que é verdade, está atrelado a uma preocupação em explicitar, muito mais que no caso de seus ilustres antepassados, como os personagens são ecos fictícios das pessoas no mundo. E essas pessoas no mundo, Patrick e Mori, devem estar situadas, pois elas, de um lado, partilham o mesmo mundo e, de outro, estão em mundos distintos, como os personagens de Heidegger: o Ocidente e o Oriente. Poderíamos dizer, brincando com a famosa noção elaborada pelo próprio Heidegger em *Ser e tempo*, que não bastaria, genericamente, admitir que somos sempre ser-no-

mundo, sendo fundamental nomear em que mundo, especificamente, cada um de nós é – pois é a partir deste mundo que falamos. O encontro na Urca, entre caipirinhas, no qual Patrick e Mori conversam, dando a tudo um toque tropical, ocorre em um mundo comum no qual, porém, dois mundos distintos estão tentando contato através de uma amizade com sua distância.

No caso da "Nova conversa entre um ator japonês e um crítico brasileiro", a menção aos "mundos" que faço aqui aplica-se em dois sentidos: o mundo oriental e o mundo ocidental, de um lado; o mundo do ator que faz teatro e o mundo do crítico que escreve sobre teatro, de outro lado. Essa segunda questão, ausente naquele texto de Heidegger, tem estado entre as constantes preocupações filosóficas de Patrick Pessoa há anos. Qual é a relação entre arte e crítica de arte? Seguindo as trilhas do Romantismo alemão e de Walter Benjamin, Patrick Pessoa defende uma continuidade, ao invés de uma separação, entre a obra de arte e a sua crítica. "Para os românticos, a crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o método de seu acabamento", o que significava, segundo Benjamin, que "eles fomentaram a crítica poética, superaram a diferença entre a crítica e a poesia".[9] Liderados por Friedrich Schlegel no final do século XVIII, o grupo de jovens que foi depois nomeado como Romantismo de Iena sustentara que uma crítica de arte era a forma pela qual uma obra se desd-obra, encontra seu acabamento, acha uma continuidade histórica de sua reflexão poética. Levando adiante tal conceito de crítica, Patrick Pessoa fala dela como "coautoria". Em suma, a distância entre a obra e a crítica encurta-se. Não é mais o caso de se falar em uma autoria, mas em autoria conjunta. Será que essa relação entre a arte e a crítica poderia servir para pensarmos o contato entre Oriente e Ocidente ou Ocidente e Oriente? Será que o Ocidente poderia ser a crítica (em sentido romântico) do Oriente e, por sua vez, o Oriente poderia ser a crítica (em sentido romântico) do Ocidente? Será que *Rashomon* é um filme que opera esse duplo sentido crítico entre Oriente e Ocidente? Será que, sem perceber completamente, Patrick Pessoa sugere, ao falar da relação entre

arte e crítica com uma obra, um outro modo de pensar a relação entre Oriente e Ocidente com o ser?

Não tenho respostas para essas perguntas, mas elas permitem entender que há não apenas uma, e sim duas diferenças em causa na "Nova conversa entre um ator japonês e um crítico brasileiro": a diferença entre ator e crítico; a diferença entre japonês e brasileiro. Em suma, é a questão da diferença que se precipita. Patrick Pessoa tem uma reflexão amadurecida sobre essa diferença no caso da relação entre ator e crítico, ou arte e filosofia. Essa reflexão, que na esteira do Romantismo aponta a continuidade entre as diferenças ao invés de sua simples divisão, abre um possível pensamento de contato entre o Oriente e o Ocidente. Esse contato não é a tradução exata e transparente de uma língua ou uma cultura na outra, mas uma conversa na qual o que o outro diz é levado adiante, em um novo sentido. Não se trata de apagar a diferença em nome da identidade, como se o objetivo da conversa fosse apaziguar sua equivocidade. Trata-se de deixar ser a diferença como um princípio mesmo da conversa que aceita sua opacidade.

Lembro-me, voltando à questão da crítica como arte e da arte como crítica, da satisfação de Patrick Pessoa quando tomou conhecimento, através da filosofia de Gilles Deleuze, que Carmelo Bene – o dramaturgo, encenador, ator e cineasta italiano – considerava sua montagem de *Romeu e Julieta* um ensaio crítico sobre Shakespeare, embora se tratasse de uma peça, e não de um texto.[10] Essa concepção de Carmelo Bene significava, para ele, que uma peça de teatro pode atuar como se fosse uma crítica em relação ao texto dramático considerado original e, portanto, que uma crítica, por sua vez, pode se expressar enquanto forma de arte, não exclusivamente no modelo do texto teórico acadêmico. Levando às últimas consequências essa concepção, admitiríamos então que pode haver crítica na arte e arte na crítica. Retomando os termos da conversa de Patrick com Mori, haveria uma "arte" da crítica, não somente no sentido antigo de um ofício, como quando se fala de arte da guerra ou arte da oratória, mas de fato no sentido de uma forma, de um exercício de apuro de linguagem na crítica, tal e

qual se tem na arte. Se uma obra de arte, como uma peça, pode operar como a crítica do texto dramático original, então a crítica, por sua vez, também pode ganhar uma expressão poética. Essa é, ao menos, a convicção do personagem de Patrick na sua conversa com o personagem de Mori, embora o autor Patrick Pessoa deixe o personagem de Mori discordar, fazendo assim o texto ganhar o efeito de uma polarização entre o crítico e o ator – o que dá ao assunto o verdadeiro caráter de uma questão a pensar.

Na "Nova conversa", por isso, é fundamental o contraponto que Mori faz a Patrick. Pois Mori não acha que arte é crítica e crítica é arte. Ele defende que uma coisa é uma coisa – e outra coisa é outra coisa. Poderia parecer que a posição de Mori é simplesmente conservadora e contrária a essa aproximação entre as diferenças. No entanto, no texto, na medida em que sua visão se opõe à de Patrick, arma-se uma tensão: de um lado, separar ciosamente a arte da crítica ignora o quanto obras refletem e o quanto resenhas têm estilo, ou seja, que não há uma identidade pura e inconfundível do que quer que seja, além de desprezar aquele desdobramento do núcleo poético de uma obra que a crítica representa; de outro lado, juntá-las confusamente em uma unidade indistinta é perder sua heterogeneidade e, por consequência, perder aquela diferença específica que confere à arte sua originalidade, por um lado, e à critica sua originalidade, por outro lado – como se ambas fossem a mesma coisa. Desse embate, a meu ver, emerge a constatação de que a admissão de que não há diferença essencial ou a priori entre arte e crítica é distinto de afirmar que jamais se dê ou se produza uma diferença entre elas. Diante do argumento de Mori, Patrick desiste da defesa obstinada da tese da forma artística da crítica, e o faz em nome de outra direção, que diz respeito à capacidade da crítica de produzir um acontecimento no leitor.

Importa menos, afinal, saber se a crítica pode ou não ser uma forma de arte do que saber, e disso depende sua legitimidade, se ela suscita um deslocamento subjetivo ou, nas palavras de Patrick, uma mudança de posição que carregue as experiências

com libido, tesão, complexidade e riqueza. Em uma palavra: a questão é erótica. E assim chegamos ao que me parece ser a última questão importante da conversa de Patrick com Mori: a sobrevivência ou não do teatro durante a pandemia de Covid-19. Pois qual seria o critério para saber se a experiência com o teatro pôde se manter viva quando, por causa do isolamento social exigido para evitar contágios pelo Novo Coronavírus, as pessoas deixaram de se reunir presencialmente para assistir peças? Para Patrick, o critério seria o mesmo citado acima: produzir um acontecimento em quem vê, ainda que através de uma tela, por exemplo, vista de casa. Para Mori, em mais um contraponto a Patrick, não há teatro de verdade que não seja presencial, pois se trata de uma arte viva, física, ainda mais o teatro butô japonês, que pressupõe pessoas compartilhando o mesmo espaço e o mesmo tempo. Nisso, Mori parece o japonês da conversa de décadas antes contada por Heidegger, pois o apelo que ele faz é por uma espécie de ontologia presencial da experiência do teatro, que seria exterminada pela mediação tecnológica. E, assim como um "cinema japonês" parecia uma contradição em termos no texto de Heidegger, aqui é dito que "teatro online" é um oxímoro. Para Mori, um japonês, não há teatro online, o único que teria restado durante a pandemia.

Na conversa entre Mori e Patrick, portanto, não estão apenas delineados com mais cuidado os lugares de fala dos interlocutores, através inclusive de seus trabalhos como ator e como crítico. Está também delineado um momento de fala. Seu debate sobre o teatro não poderia ser travado em nenhuma outra época da história, apenas nesta: entre 2020 e 2022, os anos da pandemia. Pois foi a pandemia que impôs sobre eles a questão do que poderíamos chamar, em uma paráfrase de um famoso ensaio de Walter Benjamin dos anos 1930, "o teatro na época da transmissibilidade digital". Nesse momento recente, entretanto, parece que as falas de Patrick e Mori vêm de tempos distintos: uma da destemida disposição moderna nos usos poéticos da tecnologia e outra da discreta sabedoria milenar sobre a autenticidade de uma experiência. Os desencontros entre Ocidente e Oriente não são apenas espaciais, mas históricos, pois no fundo de cada cultura está uma temporalidade

completamente distinta. É com desenvoltura que os modernos ocidentais argumentam que o teatro online, quando não é uma mera tentativa de substituição capenga do teatro presencial a se desculpar por sua deficiência aquém do original, pode representar um agenciamento novo de linguagem que produz um acontecimento em quem vê – além de ampliar seu público. Nas peças produzidas durante a pandemia para plataformas digitais não estaria um arremedo da força perdida da experiência natural, conforme talvez pense Mori, e sim a apropriação inventiva da técnica para novas formulações poéticas em tempos de Covid-19.

Nesse aspecto, o papel do personagem do crítico no texto de Patrick é muito distinto do papel do personagem do pensador no texto de Heidegger, embora ambos encarnem os ocidentais diante de seus interlocutores japoneses. Pois o crítico acolhe o teatro na época da transmissibilidade digital, resistindo à perspectiva literalmente conservadora do japonês que só o aceita se for presencial, enquanto o pensador, ao contrário, endossava e parecia mesmo satisfeito com a acusação de que a tecnologia ocidental interditava a experiência da arte genuinamente oriental. E, aqui, o personagem de Patrick na conversa com Mori parece, mesmo, um duplo do seu autor, uma vez que este, no livro *Dramaturgias da crítica*, argumenta que não há "o" teatro natural e "a" linguagem do teatro, mas apenas uma pluralidade de poéticas. Citando vários exemplos do passado, como o *deus ex machina* condenado por Aristóteles, as projeções em cinema de Piscator ou peças radiofônicas, e do presente, como as hibridizações do drama com o vídeo, Patrick Pessoa concluiu ser "impossível mencionar qualquer teatro que não tenha sido em alguma medida tecnológico".[11] Não poderia haver, se o argumento estiver correto, deturpação tecnológica do teatro natural pela simples razão de que nunca houve um teatro de fato natural. Restaria não mais a distinção entre o verdadeiro teatro natural ou um espúrio teatro artificial, e sim a questão crítica sobre os modos e efeitos na mutação tecnológica na arte, ou seja, sobre novas formas de ver e sentir em nossa época. Contudo, falta a última volta do parafuso dessa

conversa nova entre um ator japonês e um crítico brasileiro, na Urca, entre caipirinhas.

Patrick mostra um vídeo para Mori, que confessara estar triste com a pandemia e com a perda do teatro que considerava genuíno. Mori fica emocionado. Teria acontecido algo com ele. Patrick parece satisfeito, pois assim sua tese estaria confirmada: a mediação tecnológica é capaz de fazer algo acontecer com Mori, de promover nele um deslocamento subjetivo, carregá-lo de libido. No entanto, a conversa entre eles era presencial, de carne e osso, e não mediada. Os dois bebem, como amigos, em uma paisagem carioca. Olham-se. Riem. Provocam-se. Divertem-se. Isso permite perguntar: teria Mori se emocionado com o vídeo sem esse ambiente, sem a companhia? Quanto de erotismo se perde ou pode ser criado sem a presença física no mesmo espaço e no mesmo tempo? Não temos como saber, até porque a solidão tem sua emoção. O que podemos saber é que – conforme a conversa entre os dois afirma, citando o documentarista já falecido Eduardo Coutinho – toda relação que vale a pena é erótica, na medida em que, se eu te dou alguma coisa e você me dá alguma coisa, esse é o sentido do erotismo. Podemos falar da relação entre Ocidente e Oriente, entre arte e crítica, entre teatro e tecnologia ou entre dois amigos, mas há de haver erotismo sempre para que a própria conversa ou o diálogo sejam possíveis.

Referências bibliográficas

ABRANCHES, Antonio. “O Ocidente inclusivo”. *O que nos faz pensar*, v. 8, n. 10.1 (1996), p. 97-112.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras: 1999.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro*. Tradução de Fátima Saadi, Ovídeo Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

PESSOA, Patrick. *Dramaturgias da crítica*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

PLATÃO. *Teeteo – Crátilo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2001.

Pedro Duarte de Andrade é professor do Departamento de Filosofia da PUC-Rio

[1] HEIDEGGER, 2003, p. 73.

[2] HEIDEGGER, 2003, p. 85.

[3] HEIDEGGER, 2003, p. 74.

[4] HEIDEGGER, 2003, p. 86.

[5] HEIDEGGER, 2003, p. 85.

[6] ABRANCHES, 1996, p. 97.

[7] PLATÃO, 2002, p. 107.

[8] PESSOA, 2016.

[9] BENJAMIN, 1999, p. 77.

[10] DELEUZE, 2010, p. 27.

[11] PESSOA, 2021, p. 206.