

Pós-verdade e a crise do papel do espectador *Post-truth and the spectator crisis*

Eli Borges Junior¹

Universidade Federal de Juiz de Fora – Juiz de Fora/MG, Brasil

E-mail: ridolfi.eli@gmail.com

Resumo

Se a figura do espectador surgiria com o advento do pensamento lógico e a invenção da representação – no teatro e, então, na política da antiga Grécia –, esse papel parece entrar em crise na passagem entre os séculos XX e XXI, em que fenômenos comunicativos sugerem desafiar os modos racionais de perceber e conceber o mundo. O que, recentemente, tem sido descrito como “pós-verdade” seria, nesse sentido, um dos sintomas-chave desse movimento crítico. Este artigo oferece uma reflexão sobre o surgimento e a evolução cultural do conceito de “espectador” articulando-o à noção de “verdade” e a seu percurso na história do Ocidente. O texto explora a hipótese de crise desse conceito, a qual decorreria de outra instabilidade, a dos próprios critérios de definição, na vida comum, entre as categorias de “verdadeiro” e “falso”.

Abstract

If the figure of the spectator emerged with the advent of logical thought and the invention of representation – in theater and, then, in the politics of ancient Greece –, this role seems to enter into crisis in the transition between the 20th and 21st centuries, in which communicative phenomena suggest challenging rational ways of perceiving and conceiving the world. In this sense, what has recently been described as “post-truth” would be one of the key symptoms of this critical movement. This article offers a reflection on the emergence and cultural evolution of the concept of “spectator”, articulating it with the notion of “truth” and its trajectory in the history of the West. The text explores the hypothesis of a crisis of this concept, which would result from another instability, that of the definition criteria themselves, in common life, between the categories of “true” and “false”.

Palavras-chave

Pós-verdade. Representação. Espectador. Artes. Verdade.

Keywords

Post-truth. Representation. Spectator. Art. True.

¹ Eli Borges Junior é pesquisador e professor de Estética e Cultura Digital na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Foi aluno do Programme Recherches Doctorales Libres da EHESS de Paris, sob a supervisão de Georges Didi-Huberman. Entre outros títulos, é autor de *Reconfigurações do espetáculo: ação, comunicação e tecnologias – da Grécia Antiga às redes digitais* (Annablume, 2022) e *Modo de Existência Algorítmico: da verdade como imagem à imagem como verdade* (Paulus, 2023). <https://orcid.org/0000-0002-0937-4741>

Introdução

Este artigo² propõe uma espécie de exercício reflexivo: reconceber nosso campo de visão e ampliar a noção de “espectador” para além de seus âmbitos artísticos por excelência – o teatro, a dança, as artes visuais, a música –, como uma figura, um papel e um lugar que se consubstanciam dentro da política e da cultura. Esse enquadramento será fundamental a fim de articularmos a referida noção à temática que principia nosso título: a questão da “pós-verdade”. Pretendemos, com isso, sugerir que certas modalidades de fruição artística contemporâneas seriam uma espécie de sintoma ou expressão de um novo modo de conceber aquilo que definimos pelo termo “verdade”.

Parto da premissa de que é na esfera geral das artes que a civilização ocidental europeia inventaria o que se denomina por “representação” – inclusive de seu modo de operação político – e é especificamente no teatro que aprenderia a distinguir “fato” e “ficção”, definindo, a partir disso, o que poderia ser concebido e aceito, no âmbito público, como “verdadeiro” ou “falso”. O teatro grego antigo, enquanto meio de comunicação social e dispositivo de elaboração estética e ética do comum, estaria, pois, no centro de gravidade dessas convenções.

A premissa será aqui desdobrada em três momentos fundamentais, que desenham um brevíssimo salto no tempo: vai da atualidade à Antiguidade Clássica grega para, em seguida, retornar a nossos tempos. Na primeira parte, pretendo atravessar brevemente algumas definições do termo “pós-verdade”. Na segunda parte, abordaremos a invenção da ideia de “verdade”, sobre os critérios para a definição do verdadeiro e a relação direta disso com o teatro. Por fim, apresentarei a hipótese de uma crise do modo de ver contemporâneo, o que se poderia traduzir também como uma “crise

do papel do espectador”. Sugiro também como certas formas artísticas parecem traduzir essa crise. Passemos, então, ao conceito de “pós-verdade”.

O que é a pós-verdade?

Ainda que tenhamos registros de ocorrências do termo “pós-verdade” já na década de 1990, é nos últimos anos que seu uso assume grandes proporções, sobretudo a fim de caracterizar dois fenômenos políticos bastante particulares: a eleição de Donald Trump para a presidência dos EUA e a decisão dos britânicos em favor do Brexit, a saída do Reino Unido da União Europeia. As vitórias do Brexit e de Trump, mobilizadas em grande parte por notícias comprovadamente falsas, fariam cientistas políticos e jornalistas afirmarem que viveríamos uma “era da pós-verdade” ou mesmo uma “política da pós-verdade” (Borges Junior, 2019; 2023).

A explosão no uso do termo seria tal que levaria o Dicionário Oxford a eleger “pós-verdade” como *Word of the Year* (“palavra do ano”) de 2016. Segundo a publicação, o fenômeno poderia ser definido como “circunstâncias nas quais fatos objetivos são menos influentes na formação da opinião pública do que apelos à emoção e à crença pessoal” (Oxford, 2016). A partir daí testemunharíamos uma corralidade de definições do termo, muitas delas, inclusive, equiparando-se a *fake news*, às notícias falsas que teriam uma pronunciada capacidade de mobilização da opinião pública, em detrimento daquilo que se apresenta como fatos ou informações cientificamente comprovados. É, por exemplo, dessa época que surgiram rumores de que o ex-presidente dos EUA Barack Obama seria um dos fundadores do Estado Islâmico ou de que o Papa Francisco teria realizado campanha a fim de angariar votos para então candidada à presidência dos EUA, Hillary Clinton. No limite, ganhariam espaço também alegações de que o planeta Terra teria um formato plano e não elipsoide, ou mesmo boatos, já no caso brasileiro, de que governos de esquerda teriam distribuído,

2 Versão modificada e aprimorada da conferência apresentada durante o seminário “As artes cênicas em época de pós-verdade”, realizado no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em dezembro de 2022.

nas creches do país, mamadeiras com bicos em formato fálico. Remetendo à tempestade de notícias falsas veiculadas sobretudo a partir das redes sociais digitais (como Instagram, Facebook, Twitter – atualmente X –, entre outras), além de aplicativos de relacionamento como o Whatsapp, surgiriam inúmeras tentativas teóricas a fim de descrever essa perda de importância do fato ou da factualidade das informações públicas (Bucci, 2019).

É preciso reconhecer, no entanto, que, já na década de 1960, Hannah Arendt, em seu célebre texto *Verdade e política* (Arendt, 2014), postulava um enfraquecimento da factualidade, da importância dos fatos na política, ao refletir sobre a construção da verdade nos regimes totalitários de Hitler ou Stalin. Na mesma década, o frankfurtiano Jürgen Habermas apresentaria sua tese de uma mudança estrutural da esfera pública, demarcada pelo declínio da razão e do “entendimento”, do debate e do acordo entre opiniões como operações reguladoras do comum. Para Habermas (2014), o interesse público estaria sendo cooptado por interesses privados, os quais, dissimulando seu caráter de classe, mostrar-se-iam em público como interesses universais. Guardadas as diferenças entre suas teses, Arendt e Habermas nos ajudam a compreender como se daria a fabricação de “realidades paralelas”, que emergem não como resultado de uma discussão coletiva, de “interesse público”, mas sim da conjunção de interesses particulares que, no entanto, buscam dissimular o próprio comum. Há, já na análise desses dois intelectuais, uma preocupação, muito motivada também pela crescente influência dos meios de comunicação de massa, com os rumos daquilo que, no campo de conflitos da esfera pública, poderia ser concebido como “legítimo” ou “verdadeiro”.

Compreendamos aqui “verdadeiro” como aquilo constituinte do “comum”, ou seja, aquilo que, dentro de um âmbito geral, é aceito ou concebido como verdadeiro. Podemos remeter, por exemplo, a certas ideias que, embora possamos enquadrar em vários questionamentos, são socialmente concebidas como verdadeiras. Pensemos, por

exemplo, no governo e em suas instituições, no mercado e no sistema de troca de mercadorias por dinheiro, ou, na perspectiva dos direitos individuais, que não se deve “destruir bens públicos em nome do mero prazer pessoal” ou “cometer violência gratuita contra outrem”. Se a política e a ciência passariam a figurar entre os âmbitos principais de construção desse “comum” (algo seria “verdadeiro” porque fruto do método científico ou do processo de deliberação política), o problema da definição pública da “verdade” ganharia novas expressões em um contexto de redes digitais. O compartilhamento e a repercussão de notícias falsas nos episódios do Brexit e da eleição de Donald Trump, o caso das eleições brasileiras de 2018 e da gestão inicial da pandemia de COVID-19 no país, além de vários outros processos eleitorais no mundo, abririam uma espécie de fenda no senso comum, ameaçando certas verdades que até então pareciam asseguradas pela razão científica ou por um mínimo de consenso político. Afinal, por que certos públicos acreditariam em notícias tão absurdas? Por que se valeriam delas, inclusive, como argumentos de suas falas, ainda que seus elementos tenham sido desmistificados pela ciência ou por um breve exercício de verificação racional? Como explicar isso? Falta de informação, desinformação, ausência de senso crítico?

Para autores como Maurizio Ferraris (2019), Matthew D’Ancona (2017) e Lucia Santaella (2019), o que tem sido chamado de “pós-verdade” ou, de modo mais específico como *fake news*, pode ser atribuído, em larga medida, a uma deficiência na formação crítica dos cidadãos e a sua incapacidade de reunir evidências e comparar dados, denotando também certo desinteresse pelo conhecimento. A educação para o pensamento seria, assim, um dos principais antídotos contra os efeitos danosos das notícias falsas. Por outro lado, outras perspectivas problematizam o fenômeno de modo mais crônico e mesmo radical, na chave de um enfraquecimento ou da perda de importância do “verdadeiro”. Nesse diapasão, o problema não seria mais o da

contraposição entre “verdadeiro” e “falso” visando a eliminar o falso pelo conhecimento do verdadeiro, mas de uma readequação no próprio entendimento dessas categorias.

Seguindo essa última chave de leitura, a filósofa francesa Myriam Revault d’Allonnes (2018) provoca-nos indagando se “estaríamos vivendo um regime de indiferença à verdade”, uma época em que a verdade não importaria mais como antes. A hipótese da professora ganha força se pensamos, por exemplo, no desinteresse pelo conhecimento científico ou mesmo na restrita influência dos mecanismos de checagem de fatos propostos por importantes veículos da grande mídia. Do ponto de vista dos regimes democráticos, a “pós-verdade” seria ainda mais problemática do que a própria mentira, já que a crença em determinada notícia não estaria relacionada ao desconhecimento de seus aspectos pretensamente objetivos, mas sim a razões de natureza afetiva, radicadas sobretudo em fontes religiosas, psíquicas e sentimentos de identificação a estratos sociais pretensamente superiores aos demais.

Apesar das particularidades das reflexões desses autores, é possível vislumbrar nelas um ponto comum: no mínimo, uma crise dos critérios de definição do que seria “verdadeiro”. É, pois, a verdade como construção social, fruto de um mínimo entendimento coletivo, que parece entrar em colapso. Cabe, no entanto, perguntarmos em que contexto surgiria essa noção como uma espécie de acordo coletivo, isto é, a partir de quando passaria ela a ter legitimidade. Façamos aqui uma breve remissão à Antiguidade Clássica grega.

A invenção da representação e da figura do espectador

Partindo da tese de que percebemos a realidade de modos diferentes, poderíamos admitir que a “política”, como o “governo da pólis”, nasceria na Grécia Antiga justamente da intenção de fazer convergir diferentes pontos de vista em um só,

em uma perspectiva capaz de ser generalizada como boa e virtuosa para todos os cidadãos. É nesse sentido que Aristóteles, mestre teórico desse exercício, proclamaria a política como um “saber social”, como *práxis* orientada e equilibrada pela razão. Fazer política exigiria, em última medida, “argumentar” em favor de sua própria perspectiva a fim de que fosse eleita como ponto de vista geral. Na vida ordinária da pólis, isso significaria, em primeira instância, duas tarefas fulcrais.

A primeira delas envolveria dominar o discurso, ou seja, fazer uso ordenado da “palavra”, termo que, tal como “razão”, deriva do vocábulo grego λόγος. O orador deve se fazer “lógico”, coerente, claro, a fim de que aquilo que propõe possa não apenas ser compreendido pela audiência, mas também capaz de persuadi-la em favor da perspectiva apresentada. Já a segunda tarefa seria “aparecer em público”. Não há discurso verdadeiramente político que não seja publicamente apresentado: aquele que o proclama deve “aparecer” aos outros e isso envolveria a elaboração de todo um *modus operandi* e uma gestualidade próprios, que Aristóteles pavimentaria em sua *Retórica*.

É, pois, com a invenção da política, que se abre espaço à construção da verdade a partir do consenso, como expressão do interesse público, como possibilidade de entrecruzamento de opiniões divergentes e, portanto, de definição de um caminho a ser seguido pela pólis. Desenvolve-se, com isso, uma espécie de “tecnologia”, um “saber fazer”, forma específica de operação da política, dado sobretudo por uma disposição espacial caracterizada pela frontalidade: alguém a falar (o orador), outros a “esperarem” (os espectadores), um emissor e seus receptores. Expressa-se aí uma espécie de “código”, um conjunto de regras, um paradigma cujas normas (tácitas) nos recomendam o que fazer. Além disso, há a elaboração de um espaço de imaginação e abstração: a política ampara-se sempre no terreno do *vir a ser*, sendo inalienável sua dimensão contingente e arbitrária. Há nela, assim, uma possibilidade de postulação

do inexistente e é por isso que, independentemente de sua tendência moral, sugere algum tipo de fuga em relação à ordinariedade do mundo. A política opera, entre outras, como uma forma de escapar à natureza e àquilo que essa nos reservaria caso fôssemos simplesmente deixados ao sabor de suas circunstâncias.

Fazer política exige um certo posicionamento diante da realidade, acompanhado por suas regras específicas e viabilizado a partir de um verdadeiro jogo, o que poderíamos aqui chamar de “representação”. É imperativo saber operá-la para que faça sentido, daí que a capacidade representacional seria não propriamente um atributo humano natural, mas sim algo adquirido cultural e historicamente. Em *Reconfigurações do espetáculo: comunicação, ação e tecnologias – Da Grécia Antiga às redes digitais* (Borges Junior, 2022), apresento a tese de que esse paradigma representacional e sua lógica comunicativa emergem fundamentalmente com o teatro, sobretudo a partir de seu aspecto tecnológico. O teatro grego surgiria, assim, como o primeiro meio de comunicação social do Ocidente a aplicar e a nos ensinar os pontos fundamentais desse paradigma. Foi no teatro que aprendemos, performática e tecnologicamente, a fazer política.

Nessa sua forma, fomos ensinados a ser espectadores, a partir de um modo específico de “ver imagens” ou de nos comportarmos diante delas. Com o teatro aprendemos a estabelecer uma diferença, dada justamente pela frontalidade espacial, entre aquilo que nos é apresentado como ficção (ou possibilidade de mundo ou “representação”) e o que chamamos de “realidade”. Por isso, ao menos em termos ocidentais, seria impreciso falar de política, daquilo que essa estabelece como “verdade”, sem remeter ao teatro grego antigo: essa construção material e imaginária abriria espaço ao *vir a ser*, à imaginação de um mundo e a sua concepção sem que necessariamente tenhamos que “vivê-lo” como os próprios participantes da tragédia *all’antica*, por exemplo. O teatro antigo ensina à civilização ocidental um modo específico de “ver” o mundo.

É justamente a essa diferença estabelecida pela lógica da representação que Nietzsche (2007) parece se referir em uma de suas primeiras obras, *O nascimento da tragédia*, publicada em 1872. Nietzsche analisa como as modificações cênicas empreendidas por Eurípides dariam origem a uma nova forma trágica – degenerada porque menos potente do que a tragédia antiga – e a um novo tipo de comportamento e de fruição por parte do público. Até Eurípides, o grande protagonista da tragédia grega era Dionísio. Nietzsche, então, lamenta que o tragediógrafo levaria para a cena não mais os périplos desse deus, mas sim dramas humanos, seus dilemas, questões éticas da pólis, seus costumes e valores. Essas transformações seriam articuladas a partir de personagens também humanas, com seus sentimentos, frivolidades e limitações, auxiliadas por uma complexa composição de imagens e por modificações espaciais e sonoras que, sem poder exercer a função de dispositivo de transubstanciação ao mundo dos deuses, deveriam atuar como “representação” lógica do mundo. Renuncia-se, com isso, à dimensão do mito, da magia e da vidência, em favor de uma cena cada vez mais verossímil, a ser “interpretada” e “compreendida” por aquele que a “assiste”, que a “espera” – diferença substancial, como bem apontaria o posfácio de J. Guinsburg à obra de Nietzsche, em relação àquele participante da tragédia antiga, que a sentia e a vivia como tal.

Se a cena mitológica explicava-se por si mesma, a nova cena se tornaria cada vez mais didática, diante do imperativo de representar o mundo *tal como é* ou *tal como poderia ser*. Se a cena mitológica era “sentida”, a nova cena deveria ser “pensada”, “significada” por aquele que não mais participaria dela *enquanto sátiro* que vive o dilema do herói, mas como *espectador*, sem confundir-se com a cena, que dela é apartado, que a “pensa”, renunciando a experimentá-la em sua plenitude. Aquele que a vê, de participante da dimensão do transe na tragédia antiga, de fruidor de uma experiência, passaria então a “contemplar” a nova encenação, buscando revelar-lhe um significado. A

nova cena deveria ser pensada, submetida ao crivo da razão: com isso, o que se vê como imagem cênica não mais “é” o deus, mas “representa” o deus. A nova tragédia funcionaria, assim, como espaço de demarcação entre “mundo real” e “representação do mundo real”, legando àquele que a vê não mais o papel de efetivo participante (que não diferencia realidade e cena), mas de “espectador”: firma-se aí uma inelutável distância entre um sujeito que vê e uma imagem-objeto.

Em certa medida, é possível postular que aprendemos, com isso, uma forma específica e sofisticada de ver imagens, de concebê-las e de distingui-las em relação aos fenômenos que representariam: aprendemos a ver uma imagem e a não concebê-la como realidade propriamente dita. Não por acaso, o historiador da imagem Aby Warburg consideraria “a criação consciente da distância entre si e o mundo exterior” como o próprio “ato básico da civilização humana”, sendo esse “espaço intermediário” convertido em “substrato da criação artística” e a “consciência dessa distância”, em uma “função social duradoura” (Warburg, 2015, p. 363). Tal cisão, que poderíamos desavisadamente conceber como algo natural ou instintivo, não seria mais do que “histórica” e “cultural”. Podemos pensar, por exemplo, no modo a partir do qual vemos uma fotografia e compararmos isso ao modo pelo qual um bebê, ou mesmo uma criança, em seus primeiros anos de vida, poderiam concebê-la. Nessa idade, parece não haver limites claros entre objeto da fotografia e objeto “real”, uma vez que ainda não se sabe “ver” a partir da chave da representação.

Do mesmo modo, podemos pensar em civilizações ou etnias que não operam a partir dessa

3 Faz-se substancial aqui a ressalva de que, em nenhuma dimensão, fazemos referência aos esquemas evolucionistas que, dentro de uma escala pretensamente qualitativa, comparariam povos não ocidentalizados a uma espécie de infância da raça humana. Pelo contrário, os exemplos aqui apresentados visam justamente fazer referência a momentos ou ocasiões nas quais elementos

suas máscaras e amuletos, não concebem “representações” de suas divindades, mas sim as acessam e experimentam suas presenças a partir desses objetos. Nessas ocasiões, os artefatos não “representam” algo que, na realidade, dali se ausenta, mas presentificam as próprias entidades. Pensemos, por exemplo, nas imagens dos fígados de carneiro para os etruscos, que “viam” nessas superfícies o próprio futuro e não uma representação desse; ou mesmo objetos como a *Kàjrê*, a famosa machadinha do povo krahô – centro de uma contenda entre a etnia e o Museu Paulista da Universidade de São Paulo –, que não significaria um mero “objeto” produzido por seus membros, mas um ser mágico capaz de ultrapassar qualquer perspectiva instrumental. Para os krahô, a *Kàjrê* é mesmo “vista” como um “ente” dentro da comunidade: a machadinha tem agência própria, “personalidade, vontade e vida social” (Melo, 2010, p. 106).

(“Ver”)dade como um gesto cultural e histórico

A separação grega estabelecida entre sujeito que vê e objeto que é visto não seria mais do que exemplo de uma profunda influência do racionalismo filosófico sobre a cena de Eurípides. A invenção de uma tragédia racional e da qual se deveria “revelar” uma verdade denunciaria também o próprio espírito de sua época, contemporânea da Atenas de Péricles e da ascensão da razão socrática como elemento norteador da vida em comum. Se antes a redenção no teatro é dionisíaca, é “patética” (de *pathos*), com essas transformações ela se tornaria cada vez mais apolínea, mais “ética” (de *éthos*), em privilégio da correção e da exatidão de formas: o espectador, por sua conta e vez, passaria a “pensar” – o que também pressupõe deliberar – acerca do dilema que lhe é apresentado. Assim, a cena euripídiana se tornaria, para Nietzsche, vítima do “socratismo estético”. Se, para Sócrates, o belo só pode ser belo

da matriz epistêmica ocidental europeia ainda não teriam sido incorporados a ponto de influenciar formas de pensar e agir no mundo.

porque lógico, inteligível, então o *logos*, ou seja, o discurso, a palavra, o pensamento, a linguagem verbal e o texto, firmar-se-iam como dimensão central da cultura ocidental.

Dentro desse enquadre, caberia ao espectador “compreender” a cena, revelando a “verdade” da obra, seu significado próprio, seu “sentido”, como se apontasse para uma direção específica, única. Assinalamos, com isso, algumas palavras-chave, interdependentes, que entrecruzam, não por acaso, as histórias da filosofia, da arte e dessa forma específica de “ver”: razão – palavra – significado – beleza – verdade. Em certa medida, parte da crise anunciada pela modernidade poderia ser lida a partir da problematização desse conjunto de noções. O que parece haver a partir da modernidade é uma desestabilização do critério racional de estabelecimento da verdade, sendo a época contemporânea – e talvez o que associamos à dita pós-verdade – um dos pontos agudos desse movimento crítico.

De fato, poderíamos reconhecer contundentes sintomas dessa crise já no romantismo e em sua resistência à objetividade. O romantismo elogia o aspecto patético (do *pathos*), a sensibilidade, o *eu*, apelando ao irrepresentável e à dimensão transcendental ao mundo. Por outro lado, o impressionismo denunciaria também elementos de instabilidade, ao ousar na forma de representação dos motivos de suas obras com imagens desfocadas, cores vivas, traços imprecisos, que se distanciam dos contornos verossímeis de objetos que buscam representar.

Além disso, o problema das noções de verdade única, de absoluto e de objetividade apareceria, a seu modo, nas vanguardas históricas do futurismo e do cubismo. Trata-se, então, de um mundo animado pela velocidade da máquina, e por sua consequente “compressão do tempo-espço” – para citar a expressão de D. Harvey (2008) –, o que desafiaria os recortes de mundo até então admitidos pela razão. O advento da metrópole – como forma urbana própria ao desenvolvimento

das relações capitalistas de produção e consumo –, bem como as invenções elétricas nos transportes e nas comunicações, fariam das tecnologias personagens cada vez mais presentes na vida ordinária. Se o futurismo de E. Prampolini ousaria defender um teatro sem atores, em uma cisão entre a arte dramática tradicional e o teatro da nova era tecnológica, ou se a arte de G. Dottori deveria expressar a velocidade e o ritmo da nova época, o cubismo de Picasso parece querer desdobrar o olhar humano em várias e simultâneas dimensões, como se quisesse apreender a realidade a partir das várias outras extensões que a tecnologia então nos permitiria experimentar.

Reportando e também impulsionando esse novo espírito de época estariam os meios de comunicação de massa, responsáveis agora por fazer convergir, a partir do debate público (a propósito, ainda bastante restrito), a variedade de opiniões antes sublimadas pela estrutura política obscura e impenetrável dos Estados Absolutistas. O final do século XIX e as primeiras décadas do século XX seriam, para recordar Baudelaire (2006, p. 859), sublinhadas pela tensão, em que conviveriam duas visões de mundo opostas: como bem sintetiza o poeta, “a modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”. Todo esse movimento crítico abriria espaço à irrupção de novas expressões artísticas. As vanguardas históricas e, mais tarde, a performance, o *happening*, a videoarte e outras expressões ganhariam força ao longo do século XX, ajudando a preparar um caldo heterogêneo e efervescente no qual calentariam formas artísticas inclassificáveis.

Desse legado contestatório à arte de sentido unívoco, emergiriam modalidades estranhas, atípicas, híbridas, paradoxais: formas estranhas como aquelas que marcariam a identidade do grupo catalão *La Fura dels Baus*, que seriam responsáveis pela chamada “linguagem furera” e o uso de inéditos recursos tecnológicos em cena (ver Borges Junior, 2022); formas atípicas como os espetáculos do

coletivo brasileiro Phila 7 e a encenação simultânea de *Play on Earth* – entre São Paulo, Londres e Cingapura – ou do Teatro da Vertigem, com sua *site specific art* mesclada a elementos do teatro, da performance e da dança; formas híbridas como o *mash-up theater* da companhia italiana Ricci/Forte, com uma fusão de elementos disparatados que ora convocam aspectos do teatro convencional, ora se repelem na chave da acidez de sua crítica política; ou, ainda, formas paradoxais como as do teatro-dança do grupo belga *laGeste* e as do alemão Rimini Protokoll, com seus experimentos sonoros ou o desconforto de *Uncanny Valley* e seu “ator”-robô a nos contar sobre os dilemas de sua “experiência de vida”.

De fato, seria desafiador estabelecer um fio pelo qual fôssemos capazes de unir expressões tão diversas como essas. Difícil reuni-las sob uma denominação – ainda que insistíssemos em algo amplo e plural – e a sugestão de Hans-Thies Lehmann (2007) é, no mínimo, corajosa, ao propor uma denominação como o “teatro pós-dramático”. Mas, se insistirmos nessa tarefa de tentar ver algo que sobreviva em todas elas, talvez retornemos justamente à questão inicial deste nosso artigo: o problema da verdade. O que essas formas – apesar de todas as suas particularidades – parecem nos insinuar é uma pluralidade de expressões, uma dissolução de fronteiras entre formatos canônicos, a articulação complexa de linguagens e, sobretudo, a impossibilidade de se chegar a um sentido ou a uma verdade específicos.

Algumas considerações finais

Se há algo que caracteriza nossa época parece ser o seu estado de “confusão”, de “indefinição”, de trânsito contínuo entre formas, a impossibilidade da revelação de um sentido unívoco a partir da racionalidade. Da época da razão e do domínio da escrita para uma era do sensível e de explosão das imagens: a modernidade avançada ou a “pós-modernidade” – para quem prefira o conceito

– seria um tempo, citando Michel Maffesoli (1993), de “matar as palavras”, tempo da indizibilidade, do subterrâneo, daquilo que age sem se fazer clara e necessariamente presente.

Como sugeriria Aby Warburg, as imagens que criamos são “reflexos autobiográficos” de nossa própria época. Os exemplos anteriormente citados convidam-nos a pensar nossa contemporaneidade como uma época de abertura, de impulso ao inconstante, de perda de equilíbrio, e por isso também de desconforto, de todos os seus riscos, território em que os elementos da experiência e da sensação parecem atuar como os grandes articuladores dos modos de existência contemporâneos. É nesse sentido, portanto, que talvez o conceito de pós-verdade, visto agora a partir das lentes da cultura e da história, possa ser admitido não como algo necessário ou como destino compreensível, mas como sintoma de um movimento mais amplo, cujas ramificações poderíamos reconhecer nas mais variadas esferas da vida social.

Ora, se isso pode nos causar espanto, já que somos levados a admitir que aquilo que nos possibilitava estabelecer um “comum”, um espaço de acordo entre nossas divergências, parece não existir mais nos mesmos termos que antes; enfim, se o enfraquecimento da razão e desse “comum” pode nos empurrar (e talvez já esteja nos empurrando) ao caos, não seria também uma ocasião para, nos espaços abertos pela ruína do edifício da verdade, revigorar algo do espírito da tragédia antiga? Se o dionisíaco é caos, desarmonia e catástrofe, é também possibilidade para a emergência do novo. A era da pós-verdade e seu estado de confusão, de ausência de critérios comuns, de declínio da razão, não seria uma espécie de “eterno retorno” – para falar com Nietzsche – ou de “sobrevivência” – citando Warburg – daquela experiência subterrânea do *pathos* dionisíaco que, a partir da forma trágica antiga, revelaria nossas próprias potencialidades humanas? Afinal, como já reconheceria o próprio filósofo alemão (Nietzsche, 2007, p. 44, grifos do autor): “só como *fenômeno estético* podem a

existência e o mundo *justificar-se* eternamente”.

Referências

ARENDT, H. Verdade e política. In: *Entre o passado e o futuro* [1954]. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2014, pp. 282-325.

BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna [1863]. In: *Poesia e prosa*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, pp. 851-881.

BORGES JUNIOR, E. *Modo de Existência Algorítmico: da verdade como imagem à imagem como verdade*. São Paulo: Paulus, 2023.

BORGES JUNIOR, E. *Reconfigurações do espetáculo: ação, comunicação e tecnologias – da Grécia Antiga às redes digitais*. São Paulo: Annablume, 2022.

BORGES JUNIOR, E. What is the post-truth? Elements for a critique of the concept. *Brazilian Journalism Research*, v. 15, n. 3, pp. 496-513, 2019. DOI: 10.25200/BJR.v15n3.2019.1189. Disponível em: <https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/1189>. Acesso em: 12 jun. 2024.

BUCCI, E. *Existe democracia sem verdade factual?* Barueri: Estação das Letras e Cores, 2019.

D'ANCONA, M. *Post-vérité: guide de survie à l'ère des fake news*. Trad. Lise Vermont. Paris: Plein Jour, 2017.

FERRARIS, M. *Postvérité et autres énigmes*. Traduit de l'italien par Michel Orcel. Paris: PUF, 2019.

HABERMAS, J. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa* [1962]. Trad. Denilson Luís Werle. São Paulo: Unesp, 2014.

HARVEY, D. *A condição pós-moderna* [1989]. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 17 ed. São Paulo: Loyola, 2008.

LEHMANN, H.-T. *Teatro Pós-dramático*. Trad. Pedro Süsskind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MAFFESOLI, M. *La contemplation du monde: figures du style communautaire*. Paris: Grasset, 1993.

MELO, J. H. T. L. *Kàjrê: a vida social de uma machadinha krahô*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2010.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou Hele-nismo e Pessimismo* [1872]. Tradução, notas e pos-fácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OXFORD Living Dictionaries. (2016). Word of the Year 2016 is....Retrieved from <https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016>

SANTAELLA, L. *A pós-verdade é verdadeira ou falsa?* Barueri: Estação das Letras e Cores, 2019.

RBURG, A. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Organização de Leopoldo Waizbort. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Recebido: 08/06/2023

Aceito: 19/06/2024

Aprovado para publicação: 24/06/2024

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>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.