



Hans-Thies Lehmann

Teatro  
pós-dramático

Hans-Thies Lehmann

**Teatro  
pós-dramático**

tradução  
Pedro Sússekind

7	APRESENTAÇÃO Sérgio de Carvalho
17	PRÓLOGO
	<b>1. DRAMA</b>
45	Drama e teatro
61	Drama e dialética
	<b>2. PRÉ-HISTÓRIAS</b>
75	Sobre a pré-história do teatro pós-dramático
93	Uma breve retrospectiva sobre as vanguardas históricas
	<b>3. PANORAMA DO TEATRO PÓS-DRAMÁTICO</b>
113	Além da ação: cerimônia, vózes no espaço, paisagem
137	Signos teatrais pós-dramáticos
175	Para além da ilusão
183	Exemplos
	<b>4. PERFORMANCE</b>
223	Teatro e performance
235	A presença da performance
	<b>5. TEXTO</b>
245	Texto, linguagem, fala
253	Texto, voz, sujeito
	<b>6. ESPAÇO</b>
265	Espaço dramático e espaço pós-dramático
271	Estética espacial pós-dramática

7. TEMPO
- 287 Questões temporais no teatro
- 303 Estética temporal pós-dramática
- 317 Teatro e memória
- 323 Digressão sobre a unidade de tempo

8. CORPO
- 331 O corpo teatral
- 339 Imagens corporais pós-dramáticas

9. MÍDIAS
- 365 Teatro e mídias
- 377 Mídias no teatro pós-dramático
- 397 Representação e representabilidade

- EPÍLOGO
- 407 Teatro pós-dramático e política

- 429 ÍNDICE ONOMÁSTICO

Apresentação  
Sérgio de Carvalho

*Teatro pós-dramático* parte da hipótese de que a partir dos anos 1970 ocorreu uma profunda ruptura no modo de pensar e fazer teatro. Algo que já estava anunciado pelas vanguardas modernistas do começo do século xx – a valorização da autonomia da cena e a recusa a qualquer tipo de “textocentrismo” – se desenvolve mais radicalmente, a ponto de assumir um sentido modelar como contraponto da arte ao processo de totalização da indústria cultural. Desse modo, a tendência “pós-dramática” seria uma novidade histórica não apenas por razões formais, mas também pela negação estética dos padrões de percepção dominantes na sociedade midiática.

A grande contribuição teórica do livro reside na tentativa de interpretar historicamente o mais avançado trabalho teatral contemporâneo, reconhecendo naquilo que a muita gente poderia parecer um formalismo vazio uma dimensão crítica das mais potentes. Neste trabalho de “semântica das formas” do teatro recente, Lehmann polemiza em pelo menos três frentes: com a crítica jornalística convencional, despreparada para analisar um teatro que não mais se baseia numa cosmovisão ficcional nem no conflito psicológico de personagens identificáveis; com a crítica acadêmica pós-modernista, acostumada a descrições paisagísticas dos fenômenos cênicos (e refratária a qualquer interpretação de obras em bases históricas); e com a tradição mais “conteudística”

do teatro épico ou político europeu, que ainda tem dificuldades em dar crédito a experimentos que não veiculem uma temática social reconhecível.

No entanto, a dimensão historicizante da abordagem estética de Lehmann não está evidente. Cabe ao leitor o esforço de ultrapassar o jargão das teorias pós-estruturalistas que o autor incorpora em seu dispositivo teórico, como parte daquela vontade de dialogar com as produções críticas francesa e norte-americana. Assim, encontram-se nas páginas deste livro diversas categorias formuladas nas últimas décadas por autores que levaram adiante a recusa a descrever “sistemas de significação estáveis”. Tal é o caso de conceitos como os de “teatralidade da energia” e “presença pura”, elaborados já no início dos anos 1970, respectivamente, por Lyötard, no ensaio “La Dent, la paume” [“O dente, a palma”], e por Derrida, em seus escritos sobre Artaud.

Ao mesmo tempo que tangencia a condenação genérica do projeto moderno de Razão, comum aos pós-estruturalistas, Lehmann faz questão de se vincular a uma tradição crítica tipicamente modernista que tem como alvo a “razão instrumental” no que ela tem de prestadora de serviços à manutenção da sociedade administrada pelo capital. Sua vontade de rever o projeto de uma “semântica das formas” de Peter Szondi (com quem estudou) o aproxima da visão estética de Adorno, tanto no aspecto da crítica à indústria cultural apresentada na *Dialética do Esclarecimento* quanto no da “poética do esvaziamento” enunciada na *Teoria estética*. Mesmo quando Lehmann alude ao situacionismo de Guy Debord, em sua tentativa de criar acontecimentos na contramão da “sociedade do espetáculo”, ou às observações de tantos teóricos que denunciam a sujeição da experiência vivida ao campo das informações disseminadas eletronicamente, é de Adorno que ele extrai a terrível imagem de uma totalização do imaginário coletivo segundo uma estratégia de apassivamento pela imposição da relação de consumo, mesmo em setores, como o da produção cultural, que no passado tiveram alguma margem de recuo em relação à hegemonia da forma-mercadoria.

Diante desse avanço do controle midiático, que se torna incontornável com a expansão da televisão e da informática durante as décadas de 1970 e 80, Lehmann considera a possibilidade teórica de que algumas tradições teatrais fundadas na radicalização dos signos específicos do teatro (em especial a da

presença compartilhada do ator) tenham encontrado um meio de se contrapor ao domínio formal da cultura midiática, rompendo com os velhos hábitos narrativos ligados ao mundo dramático. Em termos dialéticos, é como se a pressão dessa expansão midiática tivesse gerado seu contrário, ou ao menos tivesse feito com que o teatro mais experimental pudesse chegar perto de “uma reconciliação com sua própria existência ao virar para o exterior seu caráter de aparência, seu vazio interior”, segundo os termos de Adorno. As dezenas de procedimentos teatrais aqui descritos de modo enciclopédico por Lehmann são tentativas de contramão, geradas por uma reflexão autocrítica sobre a condição material e existencial do próprio teatro.

Tendo em vista o horizonte de uma nova situação histórica, o conceito de “teatro pós-dramático” é lançado ao debate na perspectiva de uma “oposição à categoria epocal ‘pós-moderno’”, como afirma Lehmann [p. 24]. Para ele, o que o melhor teatro surgido nesse momento pode fazer não é rejeitar a “modernidade”, mas tentar subverter de modo radical as heranças formais dominantes – sobretudo a dramática, que foi incorporada de modo tão rebaixado pelos meios de comunicação de massa. Por outro lado, a correção do aparato teórico do pós-modernismo por meio de uma historicização das formas conduz Lehmann a um embate com Peter Szondi, o principal autor a orientar o método da “semântica das formas”. Em sua *Teoria do drama moderno*, Szondi formula a hipótese de que o grande teatro do modernismo foi aquele que superou a crise histórica do drama burguês mediante experimentações épicas. Na opinião de Lehmann, essa hipótese pode restringir o entendimento de certos fenômenos artísticos posteriores, para os quais já não se pode aplicar sem mais nem menos o vocabulário do teatro épico (ainda que o recorte histórico do livro de Szondi, 1880-1950, seja claro a esse respeito).

Ademais, Lehmann argumenta que a superação épica empreendida por um autor modelar como Brecht não implicaria uma plena mudança qualitativa em relação à tradição hegemônica do teatro, baseada no texto composto por diálogos entre figuras. Para dar sustentação a essa tese polêmica, o autor faz uso de um conceito expandido de “drama”. Não se trata mais do drama burguês, baseado no diálogo intersubjetivo e na forma de um presente absoluto e contínuo, apresentado sem mediações externas por meio de figuras

que agem de acordo com uma vontade autodeterminada. Dramático, para Lehmann, é todo teatro baseado num texto com fábula, em que a cena teatral serve de suporte a um mundo ficcional: "Totalidade, ilusão e representação do mundo estão na base do modelo 'drama'" [p. 26]. Com esse conceito de drama, que reúne Eurípedes, Molière, Ibsen e Brecht, o teatro épico não mais poderia ser considerado um salto, porque nele os deslocamentos da dinâmica interpessoal – por meio de coros, apartes, narrativas etc. – não chegariam a subverter a vivência ficcional.

É com o abandono de qualquer intenção mimética, projeto que só pode ser considerado à contraluz da "onipresença das mídias na vida cotidiana desde os anos 1970", que podemos falar num teatro pós-dramático:

Se o curso de uma história, com sua lógica interna, não mais constitui o elemento central, se a composição não é mais sentida como uma qualidade organizadora, mas como "manufatura" enxertada artificialmente, como lógica de ação meramente aparente, que serve apenas ao clichê, como Adorno abominava nos produtos da indústria cultural, então o teatro se encontra concretamente diante da questão das possibilidades para além do drama, não necessariamente para além da modernidade [pp. 32-33].

É bem possível que a polémica demarcação de campo feita pelo autor em relação às suas principais fontes tenha a ver com o excepcional talento teórico de Szondi – e de Brecht, cuja capacidade de "ofuscar tudo à sua volta" costuma causar "bloqueios" em muitos analistas de teatro. Mas essa confrontação também diz respeito à vontade de fornecer bases de leitura para estratégias artísticas bem diversas da épico-dialética, e que mesmo assim devem ser consideradas como referências para um teatro politizante atual. O que parece pouco razoável, na medida em que implica um juízo anacrônico, é que Lehmann, ao relativizar a centralidade do experimentalismo épico, tenda a subestimar o classicismo de Brecht como índice de apego à tradição, criticando também sua ênfase racionalista e sobretudo seu gosto pela fábula e pela narratividade.

Em 1999, ano em que *Teatro pós-dramático* foi publicado na Alemanha, tal ruptura com grandes narrações, figurações e cosmovisões (expressa na desco-

nexão entre texto e cena) ainda traduzia para Lehmann a constatação de uma impossibilidade de ação política, bem como o desejo de que se continuasse a produzir arte para além da "fúria do entendimento". Assim, se existem modelos para uma nova politicidade da cena europeia do fim do século XX, são os que reinventam o projeto não-mimético de Artaud, contrário a todo "logocentrismo" e a qualquer "lógica da reduplicação". Nessa perspectiva, porém, surge mais uma vez Adorno como baliza crítica do projeto de combater o pseudo-realismo do imaginário industrialmente fabricado com uma poética da não-identificação. Desse modo, um possível acesso à dimensão política da cena pós-dramática passa necessariamente por uma reflexão do teatro sobre (e contra) si mesmo, à maneira do projeto frankfurtiano de uma teoria que se oponha à "mentira da totalidade e da objetividade".

É curioso que no movimento crítico de *Teatro pós-dramático* essa "frankfurtização" de Artaud aproxime Lehmann, com todas as negativas, da teoria de Brecht. Nos pontos em que as observações do Autor aludem ao projeto de desmontar o imaginário dominante, não raro recorre-se a fórmulas inventadas pelo próprio Brecht (aquele mesmo que certa vez afirmou que "é preciso cunhar fórmulas", lição que está na base desta obra). Quando exilado nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra, Brecht comparou a produção da indústria cultural norte-americana a uma prostituta que, diante de um cliente impotente, precisa lançar mão de efeitos cada vez mais agressivos e crus. Para Brecht, essa produção que visa sacudir uma recepção anestesiada é um efeito do próprio comércio de entorpecentes da cultura, do próspero negócio dos tranquilizantes de massas. É por isso que uma nova arte do ator não pode ser considerada sem uma nova arte do espectador, na medida em que a beleza deve ser vista como algo capaz de "dar aos sentidos a oportunidade de se mostrarem hábeis". É por isso que Brecht valorizava o teatro em relação ao cinema, visto que é uma arte em que o produto não está acabado, em que a cena é modificada pela platéia. "Belo é resolver dificuldades", diz a sentença famosa de Brecht.

O teatro pós-dramático – Lehmann é quem o constata – é pós-brechtiano na medida em que tenta levar adiante um projeto de desapassivamento do público, de ativação perceptiva com base na "exposição do teatro em sua realidade de teatro", numa vitalização da capacidade dinâmica do olhar de criar

experiência da coisificação, que se tornou estranha a eles” [p. 350]. Em termos brechtianos, para não pactuar com a mentira do sujeito – e da efetividade de qualquer ação individual num capitalismo sem agentes evidentes – o homem se vê “reduzido à sua menor dimensão”. E essa menor dimensão é seu corpo nu, agachado no chão, como o de um morto.

Os muitos aspectos polêmicos de *Teatro pós-dramático* – já surgidos desde que a fórmula ganhou circulação independente – não devem ser creditados somente ao gosto polêmico de Lehmann, mas também a uma leitura descontextualizada de seu trabalho. De fato, é um livro cuja paixão pela dimensão sensível da arte por vezes resvala num certo culto nietzschiano à necessidade de “remitização” da vida. Lehmann produz uma constelação poética que perde nitidez quando pretende ser uma teoria estética geral sobre o desenvolvimento cênico recente. E faz muita falta no seu trabalho uma maior referência a contextos produtivos, tendo em vista uma inscrição histórica desse movimento. O esmero de tantos encenadores famosos em produzir uma cena autônoma, que independa da palavra, mantém tristes vínculos com a intenção de uma circulação transnacional em festivais. Dessa perspectiva, o argumento de que a radicalidade abstracionista das artes plásticas demorou a encontrar lugar nos circuitos teatrais em razão de uma dependência produtiva das artes cênicas em relação a estruturas dispendiosas pode também levar à pergunta: por que, em determinado momento, o não-figurativismo pós-dramático passou a encontrar grande facilidade de circulação, tornando-se mesmo um produto preferencial no circuito mundial das artes cênicas?

Essas observações, entretanto, não diminuem a grandeza do projeto teórico de Lehmann. Mesmo o mais polêmico de seus textos neste livro, o “Epílogo” sobre a dimensão política do experimentalismo pós-dramático, muda de sentido se pensado no contexto alemão do fim dos anos 1990. Não é incorreto dizer que os caminhos vivos de um teatro pós-brechtiano devem aprender com as experiências de Müller e de Wilson, ainda que não seja possível concordar com a idéia de que “A política do teatro é uma política da percepção” [p. 424]. Todo artista que trabalha contra a despolitização com lucidez sabe que o teatro não se torna político apenas por tematizar assuntos socioeconômicos, mas sim “pelo teor implícito de seu modo de representação”, e que

“isso implica não só determinadas formas, mas também um modo de trabalhar específico” [p. 414]. Contudo, a consequência mais avançada disso não é concordar com a idéia solipsista de que o máximo que se pode fazer hoje em dia é produzir acontecimentos, situações, exceções e instantes de desvio, numa prática resistente de interrupção das normas [p. 408].

Se observarmos algumas incorporações recentes do termo “pós-dramático” no vocabulário teatral brasileiro, poderemos constatar que os perigos de superdimensionamento (já previstos por Lehmann) ocorrem sempre que a descrição do procedimento formal se desvincula do seu projeto crítico. Não é qualquer artista pós-dramático que se torna capaz de encontrar por meio de uma “aparente negação da história [a] abertura de um outro olhar sobre a história, para além do demônio da culpa” [p. 322]. Uma questão como essa (ou mesmo a da ênfase estética do “corpo performático”) tem sentido muito diferente num país “sem a carga opressora da tradição de uma rica literatura dramática” [p. 203].

A radicalidade da contribuição teórica de Lehmann advém do fato de pensar os fatores estilísticos como uma constelação relativa a uma percepção social reificada. Não se trata apenas de um novo tipo de encenação delirante, mas de um modo de utilização dos signos teatrais que, ao pôr em relevo a presença sobre a representação, os processos sobre o resultado, gera um deslocamento dos hábitos perceptivos do espectador educado pela indústria cultural. É pelo modo desestabilizador do trânsito entre palco e platéia que essa potência se efetiva. Assim, não é qualquer abandono da fábula ou fragmentação narrativa que se revela desapassivador, assim como nem todo uso da fábula é necessariamente tranquilizador, como atestam diversos exemplos do livro. A sentimentalidade autocomiserativa e privatista do mundo dramático pode estar onde menos se espera, mesmo nos caleidoscópios imagéticos mais convulsionados. Por outro lado, cabe ao artista a lucidez sobre sua situação, e nesse sentido mesmo a alegorização barroquizante pode – dependendo do caso – dar testemunho dos limites da atuação da arte. De todo modo, é na contramão da mistificação que uma estética da desconfiança não escorrega para o cinismo. Para Lehmann, não se define de antemão se uma obra pós-dramática expressa “uma despolitização, uma resignação eficaz

apenas a curto prazo ou uma compreensão diversa daquilo que possa ser a política no teatro” [p. 171]. Mas é em favor dessa última alternativa que este livro trabalha.

O gosto pelas formas sensíveis, pelas imagens que escapam a conceitos, a atenção à dimensão material das coisas, a vontade de reconhecer experiências novas e vivas que aparecem onde menos se espera (e que já não podem ser lidas com as velhas categorias), bem como, sobretudo, o desejo de um teatro ativador animam este grande trabalho de Hans-Thies Lehmann. Todas as suas contradições se relativizam diante da consciência de que o movimento aqui descrito talvez venha a ser apenas um momento da história recente da cena teatral, ou, quem sabe, o teatro pós-dramático

inaugure uma nova cena, na qual as figurações dramáticas serão reencontradas depois de tamanho distanciamento entre o drama e o teatro. As formas narrativas, a apropriação sóbria e mesmo trivial de histórias antigas, assim como a necessidade de um retorno das estilizações mais conscientes e artificiais, poderiam constituir uma ponte para escapar ao visgo das imagens naturalistas. Algo novo surgirá [...] [pp. 240-41].

## Prólogo

### Premissa

Com o fim da “galáxia de Gutenberg”, o texto escrito e o livro estão novamente em questão. O modo de percepção se desloca: a percepção simultânea e multifocal substitui a linear-sucessiva; uma percepção ao mesmo tempo mais superficial e mais abrangente tomou o lugar da percepção centrada, mais profunda, cujo paradigma era a leitura do texto literário. A leitura lenta, assim como o teatro pormenorizado e vagaroso, perde seu status em face da circulação mais lucrativa de imagens em movimento. Remetendo esteticamente um ao outro em um processo de repulsão e atração, a literatura e o teatro assumem o status de práticas minoritárias. [O teatro não mais constitui um meio de comunicação de massa. Torna-se cada vez mais ridículo negar obstinadamente esse fato e mais urgente refletir sobre ele.] Diante da pressão exercida pelo estímulo das duas forças conjuradas, a da velocidade e a da superficialidade, o discurso teatral aproxima-se delas e se emancipa da literariedade. Ao mesmo tempo, com relação à sua função na cultura em geral, tanto o teatro quanto a literatura lidam com texturas que dependem em grande medida de uma liberação de energias e fantasias ativas, que na civilização do consumo passivo de imagens e informações se tornam mais fracas. O teatro



No "texto teatral não mais dramático" do presente, diz Poschmann, desaparecem os "princípios de narração e figuração" e o ordenamento de uma "fábula", alcançando-se uma "autonomia da linguagem".<sup>1</sup> Werner Schwab, Elfriede Jelinek e mesmo Rainald Goetz, mantendo a dimensão dramática com graus de intensidade diferentes, produzem textos nos quais a linguagem não se manifesta como discurso figurativo – na medida em que ainda haja figuras definíveis –, mas como uma teatralidade autônoma. Com seu "teatro como instituição oral", Ginka Steinwachs busca configurar a realidade cênica como uma intensa objetivação poético-significativa da linguagem. Para o que ocorre aqui é esclarecedor o conceito cunhado por Jelinek de "superfícies lingüísticas" contrapostas, em vez de diálogo. Como nota Poschmann,<sup>2</sup> essa fórmula se dirige contra a dimensão profunda das figuras falantes, que teria o sentido de uma ilusão mimética. Nesse sentido, a metáfora das "superfícies lingüísticas" corresponde à mudança que ocorreu na pintura moderna quando, no lugar da ilusão do espaço tridimensional, a superficialidade da imagem, sua realidade bidimensional e a realidade das cores passaram a ser "encenadas" como qualidades autônomas. Contudo, não parece se impor a interpretação de que a autonomia da linguagem testemunha uma falta de interesse pelo ser humano.<sup>3</sup> Não se trata antes de uma nova visão sobre ele? O que se encontra aqui é uma articulação menos da intencionalidade – característica do sujeito – do que de sua exposição, menos da vontade consciente do que do desejo, menos do "eu" do que do "sujeito do inconsciente". Assim, em vez de sentir falta de uma imagem previamente definida do ser humano nos textos organizados de modo pós-dramático, seria o caso de perguntar quais novas possibilidades de pensamento e representação são aqui projetadas para o sujeito humano individual.

1 Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theater text. Aktuelle Bühnenstück und ihre dramatische Analyse*. Tübingen, 1997, pp. 177-78.

2 *Ibid.*, pp. 204 ss.

3 *Ibid.*

## Objetivos

A intenção deste estudo não é fazer um inventário exaustivo, mas desenvolver uma *lógica estética* do novo teatro. O fato de que até agora mal se tenha feito essa tentativa se deve, entre outros fatores, à raridade do encontro entre o teatro radical e os teóricos cujo pensamento poderia corresponder às tendências desse teatro. Entre os estudiosos do teatro, estão em minoria aqueles que consideram a teoria do teatro como algo mais essencialmente voltado para o teatro de fato existente, como uma *reflexão da experiência teatral*. Já os filósofos, ao passo que meditam com certa frequência sobre o "teatro" como conceito e idéia, e até mesmo fazem da "cena" e do "teatro" conceitos estruturais para o discurso teórico, raramente escrevem de modo concreto sobre personalidades ou formas teatrais específicas. As interpretações de Jacques Derrida sobre Artaud, as de Gilles Deleuze sobre Carmelo Bene ou o clássico ensaio de Louis Althusser sobre Bertolazzi e Brecht são importantes exceções que confirmam essa regra.<sup>4</sup> Contudo, o reconhecimento de uma perspectiva *estética* do teatro talvez torne necessário notar que as investigações estéticas sempre envolvem, em sentido mais amplo, questões *éticas*, morais, políticas e jurídicas – como diriam antigamente, questões ligadas à "eticidade". A arte, e ainda mais o teatro, que se insere na sociedade de diversos modos – desde o caráter comunitário da produção, passando pelo financiamento público, até o modo social da recepção –, encontra-se no campo das *práticas reais sociossimbólicas*. Se a habitual redução do campo estético a posições e declarações sociais cai no vazio, é igualmente cego qualquer questionamento teatral que não reconheça na prática artística do teatro a reflexão sobre as normas de percepção e comportamento sociais.

Na descrição das formas de teatro aqui compreendidas como pós-dramáticas, busca-se deslocar o desenvolvimento teatral do século XX para uma perspectiva inspirada pelo desenvolvimento, obviamente ainda mais difícil

4 Ver a proveitosa coletânea de textos político-filosóficos sobre o teatro organizada por Timothy Murray: *Mimesis, Masochism & Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. Michigan, 1997.

de categorizar, do teatro recente. Por outro lado, pretende-se contribuir para a *compreensão conceitual e a verbalização da experiência* em face desse teatro freqüentemente “difícil”, promovendo assim sua apreensibilidade e discussão. As novas formas teatrais marcaram abertamente a obra de alguns dos mais importantes diretores da época e encontraram um público mais ou menos numeroso, normalmente de jovens; que se concentrava e continua a se concentrar em torno de institutos como o Mickytheater, o Kaaithater, o Kampnagel, o Mousonturm e o TAT [Theater am Turm] de Frankfurt, o Hebbeltheater, a Szene Salzburg e outros. Ademais, entusiasmaram um certo número de críticos e lograram “aninhar” alguns de seus princípios estéticos no teatro estabelecido (ainda que na maioria das vezes de um modo trivializado). Já no que diz respeito à esmagadora maioria do público, o que ela espera do teatro, *grosso modo*, é a ilustração de textos clássicos, talvez aceitando ainda uma encenação “moderna”, desde que dotada de fábula compreensível, de um contexto que faça sentido, de uma autenticidade cultural, de sentimentos teatrais tocantes. Entre essas pessoas, as formas de teatro pós-dramáticas de Robert Wilson, Jan Fabre, Einar Schlee ou Jan Lauwers – para mencionar apenas algumas das personalidades teatrais mais “consagradas” – normalmente encontram pouca compreensão. No entanto, mesmo entre aqueles que estão convencidos da autenticidade artística e da importância de tal teatro muitas vezes falta a instrumentalização conceitual para formular sua percepção. Isso é evidenciado pelo predomínio de critérios puramente negativos. O novo teatro, de acordo com o que ouvimos e vemos, não é isto, não é aquilo e nem é outra coisa: predomina a ausência de categorias e palavras para a determinação positiva e a descrição daquilo que ele é. [Pretende-se aqui levar tal teatro um passo além e estimular métodos de trabalho teatrais que escapem da concepção convencional sobre o que o teatro é ou precisa ser.]

Este ensaio procura propiciar uma orientação no campo multifacetado do novo teatro. Muita coisa está apenas esboçada e terá alcançado sua meta se motivar análises detalhadas. Uma “visão de conjunto” do novo teatro em todas as suas formas cênicas é impossível, e isso não só pelo motivo pragmático de que dificilmente se poderia abarcar sua diversidade. Esta investi-

gação com efeito se aplica ao “teatro do presente”,<sup>5</sup> mas como uma tentativa de determinar teoricamente os requisitos para o reconhecimento de sua especificidade. Apenas uma parte do teatro dos últimos trinta anos é levada em consideração. Não se trata de uma trama de conceitos na qual cada coisa encontra seu lugar, seja quando sua estética demonstra contemporaneidade, seja quando tão-somente segue velhos modelos com grande perícia. A estética clássica idealista dispunha do conceito de “idéia”: esboço de um todo conceitual que permite concretizar (aglutinar) os detalhes à medida que eles se desdobram simultaneamente na “realidade” e em “conceito”. Desse modo, Hegel podia tomar cada fase histórica de uma arte por um desdobramento concreto e específico da idéia da arte e cada obra de arte como uma concretização especial do espírito objetivo de uma época ou de uma “forma artística”. A idéia de uma época, ou de uma situação histórica universal, fornecia ao idealismo uma chave de encadeamento que permitia determinar histórica e sistematicamente o lugar da arte. [Quando desapareceu a confiança em tais construções – como a “do” teatro, da qual o teatro de uma época constituiria um desdobramento específico –, o pluralismo dos fenômenos impôs o reconhecimento do caráter imprevisível e “súbito” da descoberta, do indeterminável momento da invenção.]

A variedade heterogênea corrói as certezas metodológicas que deveriam possibilitar a afirmação de causalidades amplas no desenvolvimento artístico. Trata-se de aceitar a coexistência de concepções teatrais divergentes, em que nenhum paradigma assume “preponderância”. Poder-se-ia assim – seria uma conseqüência imaginável – considerar suficiente proceder a uma exposição aditiva, que faria justiça a todos os tipos de peças do novo teatro. Mas restringir-se a uma listagem pulverizante, de cunho historiográfico-empírico, de tudo o que se tem não poderia ser satisfatório. Significaria meramente transferir para o presente a modéstia historiográfica segundo a qual tudo já é *eo ipso* digno de consideração porque um dia existiu. [A teoria do teatro não pode abordar seu próprio presente com a visão do arquivista.] Por isso se coloca a questão de buscar uma saída para esse dilema ou mesmo uma atitude

a ser tomada diante dele. A investigação acadêmica resolve apenas aparentemente as dificuldades que resultam da atrofia dos modelos totalizantes de ordenamento histórico e estético – na maioria das vezes mediante uma divisão em especializações pedantes, que evidentemente não passam em si mesmas de levantamentos de dados cumulativos empacotados de modo grosseiro. Essas especializações não oferecem nenhum interesse ou apoio nem mesmo para os esforços conceituais nos campos adjacentes. Uma outra resposta consiste em encaixar a teoria do teatro na tão falada “interdisciplinaridade”. Por mais importantes que sejam os impulsos derivados dessa orientação, é preciso constatar que justamente na esteira do procedimento interdisciplinar há uma tendência a escamotear o verdadeiro motivo e ensejo para o exercício da teoria – a saber, a própria experiência estética em seu caráter desprotegido e inseguro de uma tentativa – em favor de estratégias de categorização mais organizadas (e, no sentido da interdisciplinaridade, cada vez mais extensas).

Para quem não quer se submeter à transformação do pensamento sobre a arte em uma atividade vazia de arquivar e categorizar, resta um duplo caminho. Por um lado, no sentido defendido por Peter Szondi, as configurações e práticas artísticas que se tornaram reais devem ser lidas como respostas a questões artísticas, como reações manifestas a problemas de representação que se colocam para o teatro. Nesse sentido, o conceito de “pós-dramático” – em oposição à categoria epocal “pós-moderno” – significa uma problematização teatral concreta: Heiner Müller pode constatar que é trabalhoso formular o problema ainda na forma dramática. Por outro lado, recorre-se a uma certa confiança (controlada) na reação pessoal – no dizer de Adorno, “idiossincrática”. Quando o teatro provocava “comoção” por meio do entusiasmo, da inteligência, da fascinação, da simpatia ou da incompreensão interessada (não paralisante), isso era escrupulosamente balizado pelo campo designado por tais experiências. Somente no decorrer da própria explicação vai-se prestar contas, parcialmente, dos critérios que orientaram a escolha.

### Segredos de ofício do teatro dramático

Ao longo de séculos predominou no teatro europeu um paradigma que contrasta claramente com tradições teatrais extra-européias. Enquanto, por exemplo, o teatro *kathakali* indiano ou o teatro nô japonês são estruturados de maneira inteiramente diferente e constituídos essencialmente por dança, coro e música articuladas em evoluções cerimoniais altamente estilizadas, textos narrativos e líricos, o teatro europeu se pautou pela presentificação de discursos e atos sobre o palco por meio da representação dramática imitativa. Para designar a tradição com a qual seu “teatro épico da época científica” deveria romper, Brecht escolheu a expressão “teatro dramático”. Esse conceito pode designar, no sentido mais abrangente (incluindo também a maior parte da obra do próprio Brecht), o cerne da tradição teatral européia dos tempos modernos. Há assim uma combinação de temas em parte conscientes, em parte pressupostos como óbvios, que ainda são vistos como indubitavelmente constitutivos para “o” teatro. O teatro é pensado tacitamente como teatro do drama. Incluem-se entre seus fatores teóricos conscientes as categorias “imitação” e “ação”, assim como a concomitância quase que automática das duas categorias. Pode-se destacar como tema inconsciente, associado à compreensão teatral clássica, a tentativa de formar ou fortalecer por meio do teatro um contexto social, uma comunidade que una emocional e mentalmente o público e o palco. “Catarse” é a denominação teórica para esta função do teatro que não é de modo algum primordial: instauração de reconhecimento afetivo e de comunhão mediante os afetos apresentados pelo drama em seus limites e transmitidos aos espectadores. Esses traços não podem ser dissociados do paradigma “teatro dramático”, cujo significado vai muito além da validade de um simples ordenamento como gênero poético.

O teatro dramático está subordinado ao primado do texto. No teatro da época moderna a montagem consistia em declamação e ilustração do drama escrito. Mesmo quando a música e a dança eram inseridas ou predominavam, o “texto” continuava a ser determinante, no sentido de uma *totalidade* cognitiva e narrativa mais apreensível. Apesar da caracterização cada vez mais intensa dos personagens dramáticos por meio de um repertório não-verbal

de gestos corporais, movimento e mímica que traduziam as expressões da alma, nos séculos XVIII e XIX a figura humana continuava a ser definida essencialmente por seu discurso. O texto, por sua vez, permanecia centrado em sua função como texto para a interpretação de papéis. Coro, narrador, intermédio, teatro no teatro, prólogo e epílogo, apartes e milhares de fendas sutis no cosmos dramático, o repertório brechtiano da representação épica enfim, podiam ser acrescentados e integrados “ao” drama sem perturbar a vivência específica do teatro dramático. Não é decisivo saber se e em que medida as formas de discurso poéticas tinham efeito na textura dramática, em que medida as dramaturgias épicas eram utilizadas: “o” drama era capaz de incorporar tudo isso sem perder seu caráter dramático.

Por mais que permaneça questionável em que medida e de que modo o público dos séculos anteriores se entregava às “ilusões” que os truques de palco, os jogos de luzes artificiais, os acompanhamentos musicais, o figurino e a cenografia ofereciam, o teatro dramático era construção de ilusão. Ele pretendia erguer um *cosmos fictício* e fazer que o “palco que significa o mundo” aparecesse como um palco que representa o mundo – abstraindo, mas pressupondo, que a fantasia e a sensação dos espectadores participam da *ilusão*. Para uma tal ilusão não se requer a integridade e nem mesmo a continuidade da representação, mas o princípio segundo o qual o que é percebido no teatro pode ser referido a um “mundo”, isto é, a um conjunto. Totalidade, ilusão e representação do mundo estão na base do modelo “drama”, ao passo que o teatro dramático, por meio de sua forma, afirma a totalidade como *modelo* do real. O teatro dramático termina quando esses elementos não mais constituem o princípio regulador, mas apenas uma variante possível da arte teatral.

#### A cesura da sociedade midiática

É bastante conhecida a concepção de que as formas experimentais do teatro atual, desde os anos 1960, têm seus modelos na época das vanguardas históricas. O presente estudo tem como ponto de partida a convicção de que a ruptura das vanguardas históricas em torno de 1900, sem dúvida profunda, conservou o essencial do “teatro dramático” apesar de todas as inovações

revolucionárias. As novas formas teatrais surgidas serviam à representação, agora modernizada, de universos textuais, procurando justamente salvar o texto e sua verdade da desfiguração gerada por práticas teatrais que haviam se tornado convencionais, de modo que puseram em questão o modelo tradicional da representação e da comunicação teatrais de maneira limitada. É certo que os recursos de encenação de Meyerhold conferiam extrema estranheza às peças, mas elas eram representadas como um todo coeso. É certo que os revolucionários do teatro romperam com quase tudo o que viera antes, mas insistiram na *mimese de uma ação no teatro*, mesmo ao empregarem recursos de encenação abstratos e causadores de estranheza. Por outro lado, no curso da ampliação e em seguida da onipresença das *mídias* na vida cotidiana desde os anos 1970, entrou em cena um modo de discurso teatral novo e multiforme, que é designado aqui como *teatro pós-dramático*. O significado histórico da revolução artística e teatral ocorrida na virada do século, a qual orientou todo o caminho a seguir, não deve ser contestado – um capítulo específico será dedicado às formas prévias, aos rudimentos e às antecipações do teatro pós-dramático. Apesar de todas as semelhanças nas formas de expressão, é preciso levar em conta que os mesmos recursos podem ter seu significado radicalmente modificado em contextos diferentes. No teatro pós-dramático, as linguagens formais desenvolvidas desde as vanguardas históricas se tornam um arsenal de gestos expressivos que lhe servem para dar uma resposta à comunicação social modificada sob as condições da ampla difusão da tecnologia de informação.

Será considerado um efeito colateral salutar da presente investigação o fato de que na delimitação de um novo continente teatral aqui empreendida, com outros critérios, valores e procedimentos, surja a necessidade de revelar criticamente uma série de implicações “não planejadas” que ainda hoje caracterizam a habitual compreensão do teatro. Ao lado dessa crítica às evidências do discurso teórico sobre o drama, bastante questionáveis quando examinadas de perto, é necessária a oposição enérgica de um conceito de teatro pós-dramático que contradiga essas aparentes evidências. Desenvolvido para definir o teatro do presente, esse conceito pode ter um efeito retroativo e evidenciar os aspectos “não dramáticos” também no teatro do passado. As novas

estéticas surgidas permitem observar sob uma nova luz as velhas formas de teatro e a concepção teórica com que eram apreendidas. Certamente é preciso ter muito cuidado ao se identificar cesuras na história de uma forma artística, ainda mais quando se trata de contextos recentes e muito recentes. O perigo pode ser o de que a profundidade do corte aqui postulado seja superdimensionada: a destruição dos fundamentos do teatro dramático – válidos por séculos –, a transformação radical do âmbito cênico à luz ambígua da cultura midiática. Mas o perigo oposto, de notar no novo apenas as variantes daquilo que já era conhecido antes, parece ameaçar com incompreensões e cegueiras muito mais desastrosas – sobretudo na esfera acadêmica.

### Nomes

A lista a seguir oferece um panorama do campo de investigação visado sob a denominação “teatro pós-dramático”. Trata-se de manifestações extremamente heterogêneas, engendradas tanto por realizadores teatrais mundialmente conhecidos como por grupos pouco conhecidos fora de um pequeno círculo. Cada leitor contará um número maior ou menor dos que lhe são conhecidos. Nem todas as “obras”, se é possível aplicar esse conceito a diretores, grupos de teatro, encenadores e espetáculos teatrais, devem ser vistas como pós-dramáticas. Nem todos os nomes serão discutidos em detalhes neste livro. Assim, o que se faz aqui é um “*namedropping*” – sob todos os aspectos incompleto – para o teatro pós-dramático.

Robert Wilson, Jan Fabre, Jan Lauwers, Heiner Goebbels, Einar Schleef, Axel Manthey, Achim Freyer, Klaus Michael Grüber, Peter Brook, Anatoli Vassiliev, Robert Lepage, Elizabeth Lecompte, Pina Bausch, Reinhild Hoffmann, William Forsythe, Meredith Monk, Anne Teresa de Keersmaeker, Meg Stuart, En Knap, Jürgen Kruse, Christof Nel, Leander Haussmann, Frank Castorf, Uwe Mengel, Hans-Jürgen Syberberg, Tadeusz Kantor, Eimuntas Nekrosius, Richard Foreman, Richard Schechner, John Jesurun, Theodoros Terzopoulos, Giorgio Barberio Corsetti, Emil Hrvatin, Silviu Purcarete, Tomaz Pandur, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Saburo Teshigawara, Tadashi Suzuki. Diversos teatros de intervenção, artistas performáticos e estilos tea-

trais inspirados no *happening*: Hermann Nitsch, Otto Mühl, Wooster Group, Survival Research Laboratories, Squat Theatre, The Builders Association, Magazzini, Falso Movimento, Hollandia, Victoria, Maatschappij Discordia, Angelus Novus, Hotel Pro Forma, Serapionstheater, Baktruppen, Remote Control Production, Suver Nuver, La Fura dels Baus, dv8 Physical Theatre, Forced Entertainment, Station House Opera, Théâtre de la Complicité, Teatro Due, Societas Raffaello Sanzio, Théâtre du Radeau, Akko Theater, Gob Squad. Inúmeros grupos de teatro, projetos e montagens de diversos portes que estão ligados a uma ou mais das “linguagens teatrais” indicadas pelos nomes aqui mencionados. Jovens realizadores de teatro como Stefan Pucher, Helena Waldmann, René Pollesch e Michael Simon. Autores cuja obra, pelo menos em parte, é afim ao paradigma pós-dramático – no âmbito da língua alemã, Heiner Müller, Rainald Goetz, a Escola de Viena, Bazon Brock, Peter Handke, Elfriede Jelinek...

### Paradigma

Na paisagem teatral das últimas décadas, a série de manifestações que problematizaram com coerência estética e riqueza de invenções as formas tradicionais do drama e de “seu” teatro justifica que se fale de um novo *paradigma do teatro pós-dramático*. Desse modo, o termo “paradigma” indica aqui o conjunto das fronteiras negativas entre as modalidades altamente diversificadas do teatro pós-dramático e do teatro dramático. Esses trabalhos teatrais também se tornam paradigmáticos porque, ainda que não sejam sempre aclamados, são amplamente reconhecidos como autênticos testemunhos da época e desenvolvem uma força própria no estabelecimento de critérios. Com o conceito de paradigma não se deve fomentar a ilusão de que a arte, como a ciência, se deixa comprimir na lógica de desenvolvimento de paradigma e mudança de paradigma. Ao discutir os fatores estilísticos pós-dramáticos, seria fácil indicar a todo instante essa lógica que o novo teatro compartilha com o teatro dramático convencional ainda existente. Durante a gestação de um novo paradigma, as estruturas e os traços estilísticos “futuros” aparecem quase que inevitavelmente misturados aos tradicionais. Se diante dessa mistura o

conhecimento se contentasse com o mero inventário da diversidade de estilos e modos de representação, não compreenderia os processos subterrâneos mas propriamente produtivos. Sem o destaque categorial dos traços estilísticos que são materializados de tempos em tempos, e apenas de modo impuro, esses processos não chegariam a se revelar. Por exemplo, a fragmentação da narrativa, a heterogeneidade de estilo e os elementos hipernaturalistas, grotescos e neoexpressionistas, que são típicos do teatro pós-dramático, encontram-se também em montagens que não obstante pertencem ao modelo do teatro dramático. No fim das contas, é a constelação dos elementos que decide se um fator estilístico deve ser lido no contexto de uma estética dramática ou pós-dramática. É evidente que hoje em dia seria impensável um Lessing que pudesse desenvolver "a" dramaturgia de um teatro pós-dramático. [Desaparece assim o teatro da projeção de sentido e da síntese, e com isso a possibilidade de uma interpretação sintetizadora. Se o que persiste não é senão *work in progress*, são possíveis respostas perturbadoras e perspectivas parciais, mas não uma orientação e muito menos preceitos. Cabe à teoria abordar aquilo que se constituiu com conceitos, não postulá-lo como norma.]

### Pós-moderno e pós-dramático

Para o teatro do período que interessa aqui – *grosso modo*, dos anos 1970 aos anos 1990 – foi amplamente utilizada a denominação *teatro pós-moderno*. Isso se desdobra em diversas "classificações", tais como teatro da desconstrução, teatro plurimidiático, teatro restaurador tradicional/convencional, teatro dos gestos e movimentos. A dificuldade de apreender um campo tão vasto de modo "epocal" é comprovada por numerosas investigações que procuraram caracterizar o "teatro pós-moderno", desde 1970, mediante uma longa e impressionante lista de traços marcantes: ambigüidade, celebração da arte como ficção, celebração do teatro como processo, descontinuidade, heterogeneidade, não-textualidade, pluralismo, diversidade de códigos, subversão, multilocalização, perversão, o ator como tema e figura principal, deformação, o texto como um valor autoritário e arcaico, a performance como terceiro elemento entre o drama e o teatro, o caráter antimimético, a rejeição da inter-

pretação. O teatro pós-moderno seria um teatro sem discurso, em que predominariam a meditação, a gestualidade, o ritmo, o tom. Formas nihilistas e grotescas, espaço vazio e silêncio são outros elementos acrescentados. Por mais que quase todos esses apontamentos correspondam a algo efetivo no novo teatro, podem não ser pertinentes quanto aos detalhes (alguns – ambigüidade, recusa da interpretação, diversidade de códigos – se aplicam igualmente às formas teatrais anteriores), oferecer meras palavras-chave, que necessariamente permanecem muito genéricas (deformação), ou designar impressões heterogêneas (perversão, subversão). Alguns incitam ainda à discordância: evidentemente há "discurso" no teatro pós-moderno. Assim como qualquer outra prática artística, ele não está excluído do desenvolvimento a partir do qual foram introduzidas na modernidade, em uma medida antes inaudita, a análise, a "teoria", a reflexão e a auto-reflexão da arte. O teatro pós-dramático não conhece apenas o espaço "vazio", mas também o espaço saturado; ele de fato pode ser "nihilista" e "grotesco", mas *Rei Lear* também o é. Processo, heterogeneidade e pluralismo valem igualmente para todo teatro – o dos clássicos, o dos modernos e o dos "pós-modernos". Quando Peter Sellars encenou *Ajax*, em 1986, e *Os persas*, em 1993, além de ter feito montagens originais de óperas de Mozart, passou a ser classificado como "pós-moderno" simplesmente porque transpôs o material clássico para o mundo cotidiano contemporâneo de um modo radical e irreverente.

### Escolha do termo

O conceito e o tema de um teatro pós-dramático foram inseridos no debate há vários anos pelo próprio autor e retomados por outros teóricos, de modo que, também por esse motivo óbvio, é aconselhável conservar essa terminologia. O presente estudo leva em conta questões que foram examinadas em nossa comparação do discurso "pré-dramático" da tragédia ática com o teatro "pós-dramático" do presente.<sup>6</sup> Richard Schechner, dando uma ênfase

6 Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart, 1991.

semelhante mas que se distancia da tentativa feita aqui, aplicou de passagem o termo "pós-dramático" ao *happening* (ele fala uma vez de "teatro de *happenings* pós-dramático",<sup>7</sup> além de falar de modo um tanto paradoxal e igualmente de passagem, com referência a Beckett, Genet e Ionesco, de um "drama pós-dramático", no qual não é mais o "enredo" que constitui a "matriz geradora", mas sim aquilo que ele chama de "jogo"),<sup>8</sup> certamente conforme o nosso uso do conceito de estrutura "dramática" da ficção e da situação cênicas. Com relação a textos teatrais mais recentes, falou-se, como já mencionado, de "texto teatral não mais dramático", mas ainda falta uma tentativa de avaliar mais detalhadamente o novo *teatro* – na diversidade de seus recursos – à luz da estética pós-dramática.

Seria possível acrescentar uma série de outros motivos em favor do conceito de "pós-dramático" – sem prejuízo do ceticismo conceitual quanto à construção de palavras com o prefixo "pós" (Heiner Müller afirmou certa vez que conhece apenas um único poeta pós-moderno: August Stramm – que tinha um emprego no correio [*Post*]).<sup>9</sup> O ceticismo parece mais justificado no caso do conceito de pós-moderno, que tem a pretensão de oferecer uma definição de época em geral. Muitos traços da prática teatral que são chamados de pós-modernos – desde a gratuidade aparente ou real dos recursos e das formas citadas até o uso irrestrito e o acoplamento de traços estilísticos heterogêneos, desde o "teatro das imagens" até a multimídia e a performance – não atestam de modo algum um afastamento significativo da modernidade, mas apenas de tradições da forma dramática. O mesmo vale para numerosos textos rotulados com a etiqueta "pós-moderno", cuja gama de autores vai de Heiner Müller a Elfriede Jelinek. Se o curso de uma história, com sua lógica interna, não mais constitui o elemento central, se a composição não é mais sentida como uma qualidade organizadora, mas como "manufatura" enxertada artificialmente, como lógica de ação meramente aparente, que serve apenas ao clichê, como Adorno abominava nos produtos da indústria cultural,

7 Richard Schechner, *Performance Theory*. Nova York, 1988, p. 21.

8 *Ibid.*, p. 22.

9 Ou seja: jogo de palavras entre o prefixo *post*, "pós", e a palavra *Post*; "correio". [N.T.]

então o teatro se encontra concretamente diante da questão das possibilidades para além do drama, não necessariamente para além da modernidade. Em uma entrevista dada em meados dos anos 1970, Müller afirmou:

Brecht acreditava que o teatro épico [...] só seria possível quando acabasse a perversidade de se fazer de um luxo uma profissão – a constituição do teatro a partir da separação de palco e platéia. Só quando se elimina isso, ou quando é essa a tendência, é possível fazer teatro com um mínimo de dramaturgia, portanto quase sem dramaturgia. E é disso que se trata agora: produzir um teatro sem esforço. Quando vou ao teatro, noto que para mim é cada vez mais entediante acompanhar em uma noite o decurso de uma única ação. Isso realmente não me interessa mais. Quando começa uma ação na primeira cena e na segunda se segue outra completamente diferente e depois começam uma terceira e uma quarta, isso é divertido, agradável, mas não é mais a peça perfeita.<sup>10</sup>

No mesmo contexto, Müller lamentou que o método da colagem ainda não tivesse sido suficientemente utilizado no teatro. Enquanto os grandes teatros, sob a pressão das normas correntes da indústria do entretenimento, tendem a não ousar afastar-se do consumo fácil de fábulas sem problemas, novas estéticas teatrais praticam resolutamente a recusa da ação única e da perfeição do drama, sem que isso signifique *per se* uma recusa do moderno.

#### Tradição e o talento pós-dramático

O adjetivo "pós-dramático" designa um teatro que se vê impelido a operar para além do drama, em um tempo "após" a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer dizer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama. "Após" o drama significa que este continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro "normal": como expectativa de grande parte do seu público, como fundamento de muitos de seus modos de representar, como norma quase automática de

10 Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer*. Frankfurt am Main, 1986, p. 21.

sua drama-turgia [sic]. Müller qualificou seu texto pós-dramático *Descrição de imagem* [Bildbeschreibung]<sup>11</sup> como uma “paisagem para além da morte” e como “explosão de uma lembrança numa estrutura dramática moribunda”.<sup>12</sup> Pode-se então descrever assim o teatro pós-dramático: os membros ou ramos do organismo dramático, embora como um material morto, ainda estão presentes e constituem o espaço de uma lembrança “em irrupção”. Também o prefixo “pós” no termo “pós-moderno”, no qual é mais do que uma mera senha, indica que uma cultura ou prática artística saiu do horizonte do moderno, antes obviamente válido, mas ainda tem algum tipo de relação com ele: de negação, contestação, libertação ou talvez apenas de divergência, com o reconhecimento lúdico de que algo é possível para além desse horizonte. Assim, pode-se justamente falar de um teatro pós-brechtiano que, em vez de não ter nada em comum com Brecht, tem consciência de que é marcado pelas reivindicações e questões sedimentadas na obra de Brecht mas não pode mais aceitar as respostas dadas por Brecht.

Portanto, “teatro pós-dramático” supõe a presença, a readmissão e a continuidade das velhas estéticas, incluindo aquelas que já tinham dispensado a idéia dramática no plano do texto ou do teatro. A arte simplesmente não pode se desenvolver sem estabelecer relações com formas anteriores. O que está em questão é apenas o nível, a consciência, o caráter explícito e o tipo específico dessa relação. Da mesma maneira, é preciso distinguir entre a retomada do anterior no novo e a (falsa) aparência de validade contínua ou necessidade das “normas” tradicionais. A afirmação de que o teatro pós-moderno “precisa de normas clássicas para estabelecer” – por oposição a elas –

11 Ao longo de todo o volume, os títulos de textos e montagens teatrais aparecem em português (sempre que a tradução é cabível ou possível), seguidos do título original entre colchetes (à exceção de obras clássicas e russas). Ressalte-se porém que em muitos casos não se encontrou nenhuma referência em português e o título original não se presta a uma transposição inequívoca, de modo que as traduções desses títulos são meramente aproximativas ou literais, visando apenas oferecer ao leitor uma referência possível em nossa língua. Há casos ainda em que o título aparece somente em sua forma original e é comentado em nota. [N.E.]

12 Ver Hans-Thies Lehmann, “Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers *Bildbeschreibung*”, in Ulrich Profitlich (org.), *Dramatik der DDR*. Frankfurt am Main, 1987, pp. 186-202.

“sua própria identidade”<sup>13</sup> poderia estar baseada numa imbricação da perspectiva externa com a lógica estética interna. De fato, o discurso crítico sobre o novo teatro freqüentemente recorre a tal procedimento. É realmente difícil escapar às *conceituações* clássicas, que o poder da tradição transformou em normas estéticas. A nova prática teatral muitas vezes se estabelece aberta e conscientemente mediante uma divergência polêmica com o que é tradicional, dando assim a impressão de que deve sua identidade às normas clássicas. Mas a provocação ainda não constitui uma forma, de modo que a arte da negação provocadora também precisa fazer algo novo a partir de suas próprias forças, e não é senão assim, sem ter como ponto de partida tão-somente a negação das normas clássicas, que poderá conquistar sua própria identidade.

#### O novo, a vanguarda

Nesta investigação também se falará com freqüência de “novo teatro” para designar as formas teatrais das últimas décadas, mesmo quando correspondam apenas parcialmente ao paradigma pós-dramático. O próprio conceito de novo teatro é corrente há muito tempo. Desde os anos 1950 já se falava de modo quase crônico de “*théâtre nouveau*”, de “*new theatre*”. Michel Corvin publicou seu livro *Le Théâtre nouveau* no início dos anos 1960; já em 1966 Geneviève Serreau escreveu uma *Histoire du nouveau théâtre*. Menos interessante do que a crítica à vagueza do conceito é a reflexão sobre sua obstinação: ele testemunha o sentimento de despedida de algo que é “envelhecido” com o recurso à formas que apontam para um futuro, de sorte que têm seu conteúdo sobretudo naquilo que projetaram previamente, procurando buscá-lo mais no horizonte do pensável do que naquilo que levam a cabo como “obra”. O que sempre conta nas coisas da arte é mais o *aberto* do que o alcançado. Com razão, Adorno observa que todas as obras de arte significativas permanecem a bem dizer apenas “indicações” de obras de arte bem-sucedidas. Grandes apresentações teatrais entusiasмам mais como uma *promessa* do

13 Patrice Pavis, “The Classical Heritage of Modern Drama: the Case of Postmodern Theatre”, *Modern Drama* (Toronto), v. 29, n. 1, 1986, p. 1.



que como recompensa. Naquilo que acontece, a experiência estética registra a cintilação de "outra coisa", uma possibilidade que ainda está aberta, conservando utopicamente a condição de algo indeterminado que se anuncia.

Não associamos ao conceito do novo nem o *páthos* que ele possui desde o *Novum organum* de Bacon até a "nova arte de atuar" de Brecht, nem o tom crítico que ressoa no termo "novos filósofos" – que com essa denominação são na verdade denunciados como não verdadeiramente novos ou, no máximo, como novos por um modismo. E tampouco o associamos à ênfase de Adorno segundo qual o "novo" é uma *invariante* de todo o moderno. O que na verdade se indica é que no assim chamado teatro "experimental" (também uma fórmula que não raramente deve, tomando a forma de elogio, marginalizar mais uma vez o que é marginal) das últimas décadas de fato surgiu algo novo, ainda que suas raízes naturalmente retrocedam mais do que até as revoltas e irrupções dos anos 1960 e 70 (certamente é preciso evitar a falsa avaliação de que os fenômenos teatrais dos anos 1990 foram provocados direta ou indiretamente pela reviravolta política em torno de 1989). Esse *novum* é compreendido em uma de suas perspectivas de estética teatral mediante o conceito de "pós-dramático".

Em contextos semelhantes, fala-se também de teatro de vanguarda. Mas o termo "vanguarda" deve ser visto com ceticismo, uma vez que, abstraindo-se de sua conotação bélica, parece difícil aceitar suas implicações de uma *linha de progresso* bem definida, com retaguarda, dianteira e uma marcha que parece avançar em direção a essa dianteira. Já o ocasionalmente empregado conceito de "teatro teatral", abstraindo-se da tautologia pouco agradável, suscita menos um campo de tensão do que o conceito de teatro pós-dramático, deixando de lado o problema colocado por essa definição terminológica. A questão aqui posta é a de que o teatro, cuja essência ("teatral") não é garantida de antemão, desenvolve-se e modifica-se historicamente e deve ser concebido de maneira nova em uma situação posterior ao drama, ao passo que o conceito de "teatro teatral" impõe que essa prática artística venha a encontrar tão-somente sua essência pretensamente autêntica. O conceito permanece igualmente insatisfatório quando Christopher Innes, em sua abordagem da vanguarda, não por acaso muito mais orientada para o âmbito literário do que para o teatral,

reduz os diversos movimentos vanguardistas à idéia de um "primitivismo", subordinando-os a uma idealização do primitivo e do elementar e ao retorno de modelos arcaicos, sem refletir a radical modificação de sentido que tais tentativas experimentam na prática estética sob as condições da representação teatral.<sup>14</sup> Vanguarda é um conceito que escapa ao pensamento da modernidade e necessita com urgência de uma revisão. Quer se enalteça a vanguarda, quer se ateste nela um completo fracasso, a visão a partir do final do século xx tem de captar o teatro de maneira diferente e independente da autocompreensão ou má autocompreensão das artes e das correntes artísticas.

### Mainstream e experimento

O teatro pós-dramático é essencialmente (mas não exclusivamente) ligado ao campo teatral experimental e disposto a correr riscos artísticos. No entanto, ainda que a fronteira entre o teatro "convencional" e a cena de "vanguarda" seja em grande medida real, aqui também se encontrarão fenômenos do primeiro tipo, na medida em que tenham a propriedade de esclarecer o paradigma pós-dramático. Na ênfase em formas teatrais experimentais não está implicado um juízo de qualidade: trata-se da análise de uma idéia de teatro diferenciado, não da apreciação de empreendimentos artísticos individuais. No *mainstream* também nadam peixes fantásticos; no porão da vanguarda também se empilha sucata. Ademais, há nas instituições do novo teatro um conformismo de vanguarda que pode se mostrar tão inanimado quanto o mais morto dos "teatros mortos", no dizer de Peter Brook. De todo modo, deve ficar claro que na presente abordagem o teatro do *mainstream* só vem a ser comentado em um ou outro caso.

O novo vocabulário de formas acaba por ser adotado, mas normalmente com considerável atraso e à custa do seu efetivo impulso vital (a função de museu do teatro, legítima em determinados limites, não é objeto de debate aqui). A discussão acerca de teatros de pequeno porte, na maioria das vezes conhecidos apenas por um público especializado, e de suas concepções teatrais

14 Christopher Innes, *Avant Garde Theatre 1892-1992*. Londres, 1993, p. 3.

fundamentalmente diferenciadas não significa que nesse âmbito se faça, em todos os casos, "arte" mais importante que aquela realizada pelas celebridades do mundo teatral. Significa que para a descrição da mudança das formas de percepção que se realiza no subsolo esses pequenos teatros são mais sintomáticos e no fim das contas, por sua influência sobre outros realizadores teatrais, têm mais repercussão do que a maioria das produções do teatro convencional, que, dizendo com exagero, segue o lema de que o teatro de maior sucesso do século XX é o teatro do século XIX. A cisão entre sucesso e efeito deve ser sempre constatada. Ao mesmo tempo, é preciso reagir à injustiça do esquecimento que ameaça aqueles teatros que, por motivos materiais, não dispõem dos meios para uma publicidade dispendiosa e estão sempre na iminência de apresentar um tempo de vida curto.

#### Risco

Trata-se aqui de teatro especialmente *arriscado*, porque rompe com muitas convenções. Os textos não correspondem às expectativas com as quais as pessoas costumam encarar textos dramáticos. Muitas vezes é difícil até mesmo descobrir um sentido, um significado coerente da representação. As imagens não são ilustrações de uma fábula. Há ainda um obscurecimento das fronteiras entre os gêneros: dança e pantomima, teatro musical e falado se associam, concerto e peça teatral são unificados para produzir concertos cênicos e assim por diante. Resulta disso uma paisagem teatral múltipla e nova, para a qual as regras gerais ainda não foram encontradas. Esse teatro surge muitas vezes na forma de projetos em que um diretor ou grupo convida artistas de diversos tipos (dançarinos, artistas gráficos, músicos, atores, arquitetos) para realizar juntos um determinado projeto (às vezes também uma série de projetos). Daí a denominação "teatro de projeto". Esse trabalho teatral é essencialmente experimental, persistindo na busca de novas combinações ou junções de modos de trabalho, instituições, lugares, estruturas e pessoas. Knut Ove Arntzen descreve como o teatro de projeto também se estabeleceu fora dos centros conhecidos na Escandinávia, primeiro no Billedstøfteater de Copenhague, que durou de 1977 a 1986, e depois no Hotel Pro Forma da

Dinamarca, liderado por Kirsten Dehlholm, mencionando ainda uma série de outros teatros escandinavos, a exemplo do sueco Remote Control Production, dirigido por Michael Laub.<sup>15</sup>

É compreensível que a maioria das grandes salas teatrais não sejam adequadas para receber esse tipo de teatro (antes de ele ter um amplo reconhecimento). Apesar da boa vontade, muitas das pessoas que trabalham nelas são por demais dependentes de convenções, expectativas de público e exigências administrativas – ou melhor, burocráticas. Além disso, o pensamento dos responsáveis nessas instituições costuma estar firmemente ancorado nas tradições do teatro literário falado. Em tempos de subvenções escassas, eles podem conviver menos ainda com os riscos que um teatro há muito tempo experimental (portanto movido por temas genuinamente artísticos) implica. É sempre bom ressaltar: na arte, assim na ciência, o caminho da experimentação passa por tentativas fracassadas, erros, desvios. O teatro experimental não é desafortunadamente e por vezes, mas legitimamente e com muita frequência um teatro *despropositado*. Suas novidades não têm de ser plausíveis de imediato, seus resultados podem ficar aquém das expectativas do ponto de vista da realização prática, seu potencial inovador pode se evidenciar pouco, pelo menos a princípio.

Nesse sentido, sobretudo nos anos 1980 e 90, diversas instituições europeias tiveram o mérito de promover uma arte teatral que, por meio da cooperação e do engajamento corajoso e obstinado de certos artistas, estabeleceu a base para o progresso da estética teatral, mesmo que seus trabalhos não tenham alcançado um sucesso retumbante. Organizadores de festivais ligados a essas instituições se dispuseram a correr riscos ao oferecer oportunidades a jovens grupos e artistas ao lado dos já consagrados. Pode-se mencionar como casos representativos a Kampnagelfabrik em Hamburgo, a Szene Salzburg e o Festival de Viena (que ao lado do programa principal promove teatro de vanguarda sob a designação "Big Motion") ou o Festival Mundial de Teatro

15 Knut Ove Arntzen, "A Visual Kind of Dramaturgy: Project Theatre in Scandinavia", in Claude Schumacher e Derek Fogg (orgs.), *Small is Beautiful. Small Countries Theatre Conference*. Glasgow, 1990, pp. 43-48.

em Nancy. Museus e centros de arte também desempenharam e desempenham um papel importante em prol da prática artística que rompe fronteiras, a exemplo de uma fundação como a De Appel em Amsterdã, criada em 1975 por Wies Smals, que inúmeras vezes viabilizou projetos de artistas na fronteira entre artes plásticas, performance e teatro, como Ulay [Frank Uwe Laysiepen], Rebecca Horn e outros.

Diversas instituições na Dinamarca, Noruega, Finlândia e Suécia, mas também no Leste Europeu, ousaram opor ao teatro do *mainstream* um perfil próprio – apesar ou justamente em razão de atuarem à margem – e se tornaram locais em que se podia mostrar um teatro original, marginalizado nas metrópoles culturais. Mas foi sobretudo na Alemanha, na Áustria, na Bélgica e na Holanda que teatros dispostos a se arriscar firmaram acordos de co-produções regulares, os quais representam um importante fator financeiro e propiciam levar o trabalho teatral ao conhecimento de um público europeu mais extenso. Trata-se, entre outros, do Kaaithheater em Bruxelas, do Shaffy Theater em Amsterdã, do Hebbel-Theater em Berlim, do TAT de Frankfurt e, em anos mais recentes, do Frankfurter Künstlerhaus Mousonturm e do Berliner Podewil. Essas instituições foram e são indispensáveis para a nova arte teatral. Elas divulgaram numerosos artistas e grupos que só foram reconhecidos posteriormente, bem como criaram a oportunidade de que se estabelecessem em torno desse tipo de teatro um público e um campo de discussão que, em conexão com academias, universidades e revistas, cultivaram o solo fértil de que a cultura teatral precisa. Incluem-se aí extraordinários diretores de teatros, a exemplo de Nele Hertling em Berlim, Hugo de Greef em Bruxelas e Tom Stromberg em Frankfurt, aos quais a nova paisagem teatral deve agradecer – não apenas por causa das produções de risco diretamente possibilitadas por eles, mas também pelo encorajamento que esse trabalho teatral significa para artistas jovens que, sem a perspectiva ou mesmo a esperança de poder trabalhar em tais institutos, talvez não tivessem investido seus talentos no campo do teatro (cinema e mídias constituem as alternativas lucrativas).

Nesse contexto, cabe fazer uma menção especial a uma pessoa e a um teatro que podem ser considerados os precursores das instituições mencionadas:

o Mickerytheater e seu fundador e diretor Ritsaert ten Cate. Inaugurado em 1965 numa propriedade rural reaproveitada perto de Amsterdã e transferido para essa cidade em 1972, o Mickerytheater apresentou praticamente toda a vanguarda norte-americana e europeia entre 1975 e 1991, criando assim um potencial de percepção sem o qual não se pode pensar a teoria e a prática do teatro experimental. Ao mesmo tempo, possibilitou algo como a formação de uma tradição do novo teatro. Apresentaram-se no Mickery, entre outros, Spalding Gray, Jan Fabre e os grupos Falso Movimento, Needcompany, La Mama, People Show e Wooster Group. Após o final de seu trabalho para o Mickery, nos anos 1990, Ritsaert ten Cate, que em mais de 25 anos de atividade incansável tornou-se uma referência para o teatro não-convençional e uma figura norteadora para pessoas de teatro em toda a Europa, deu vida à escola de teatro experimental Dasarts em Amsterdã, um centro no qual artistas de vários países se encontram e trocam idéias sobre projetos e sobre seus pensamentos em uma atmosfera livre.

Epicização – Peter Szondi, Roland Barthes

O teatro dos modernos já negava o modelo tradicional do drama em aspectos essenciais. A pergunta que se colocava então era: o que entra em seu lugar? A clássica resposta de Peter Szondi consiste em considerar as novas formas de texto que se seguiram à “crise do drama”, descritas por ele como variedades de uma “epicização”, e com isso fazer do teatro épico uma espécie de chave mestra para os desenvolvimentos mais recentes. Essa resposta não é mais suficiente. Diante das novas tendências dramáticas desde 1880, que o autor pensa como dialética de forma e conteúdo, a drástica *Teoria do drama moderno* contrapõe ao modelo do “dramã puro” de tipo ideal uma tendência oposta muito determinada. Quase sem argumentação, recorrendo apenas às clássicas oposições entre representação épica e dramática em Goethe e Schiller, Szondi afirma logo de início:

Como a evolução da dramaturgia moderna se afasta do próprio drama, o seu exame não pode passar sem um conceito contrário. É como tal que aparece o termo “épico”: ele designa um traço estrutural comum da epopéia, do conto, do

romance e de outros gêneros, ou seja, a presença do que se tem denominado o "sujeito da forma épica" ou o "eu épico".<sup>1</sup>

Essa contraposição restringe a visão de muitas dimensões do desenvolvimento da *teatro* consideráveis desde então. Para a validade quase sem impedimentos da concepção do épico como uma seqüência do dramático contribui como um fator essencial a autoridade de Brecht, capaz de ofuscar tudo à sua volta. Há muito tempo essa autoridade tornou sua obra um crucial pólo de orientação para a consideração da estética teatral mais recente – uma circunstância que, junto com tudo de produtivo que trouxe consigo, trouxe também autênticos bloqueios de percepção e um consentimento apressado em torno daquilo que entendemos por teatro "moderno".

Também é elucidativo o caso de Roland Barthes, que entre 1953 e 1960 se dedicou intensivamente ao teatro. Ele mesmo atuou em um grupo teatral estudantil (como Dário em *Os persas*) e fundou, junto com Bernard Dort, a importante revista *Théâtre Populaire*. Seus escritos teóricos são profundamente marcados pelo modelo "teatro": Barthes seguidamente recorre a *topoi* do teatro, como cena, representação, mimese etc. Seus artigos sobre Brecht – após uma montagem do Berliner Ensemble que marcou época na França, em 1954 – ainda hoje merecem ser lidos. Barthes foi tão afetado por essa experiência que depois disso não queria mais escrever sobre nenhum outro tipo de teatro. Após a "iluminação" por meio do teatro de Brecht, ele não via nenhum prazer em qualquer outro teatro que não tivesse a mesma perfeição. Barthes havia crescido, nos anos 1920, com o teatro do assim chamado "Cartel" (Jouvet, Pitoëff, Baty, Dullin), do qual ressaltou retrospectivamente a qualidade de uma "clareza apaixonada". Para ele, já naquele período isso era mais importante do que a emocionalidade do teatro. A concentração na racionalidade, a distância brechtiana entre o mostrar e o mostrado, o representado e o processo de representação, o *significante* e o *significado*, acarretavam, junto com sua pro-

1 Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas 1880-1950*. 18ª ed. Frankfurt am Main, 1987, p. 13. [Aqui, na tradução de Luiz Sérgio Repa em *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 27.]

atividade semiológica, uma peculiar cegueira. Justamente toda a linhagem desse novo teatro, que conduzia de Artaud e Grotowski ao Living Theatre e a Robert Wilson, não era "vista" por Barthes, embora suas reflexões semióticas sobre a imagem, o "sentido gasto", a voz etc. sejam de grande valor justamente para a descrição desse novo teatro. Brecht tornou-se para ele um bloqueio. Seria possível dizer: a estética brechtiana representava para Barthes, de modo demasiadamente abrangente e absoluto, o modelo de um teatro da distância íntima. O fato de que podia haver estratégias inteiramente diferentes para superar a ingenuidade da ilusão da realidade, da introspecção psicológica e do pensamento alheio à sociedade se ofuscava sob essa luz tão refulgente. Após Brecht surgiram o teatro do absurdo, o teatro da cenografia, a peça falada, a dramaturgia visual, o teatro de situação, o teatro concreto e outras formas que constituem o tema deste livro. A análise dessas formas não pode ser compreendida com o vocabulário do "épico".

#### Alheamento de teatro e drama

Szondi – como uma tentativa já em *Teoria do drama moderno* e de maneira mais incisiva em estudos posteriores sobre o drama lírico – ampliou seu diagnóstico e complementou a interpretação unilateral da metamorfose do drama como epicização. Mas ainda assim todo um complexo de preconceitos obstrui o conhecimento daquele processo de mudança do qual fenômenos como a tendência à epicização e o próprio drama líricos são apenas momentos – a saber, a mudança que *alheou teatro e drama um do outro e os afastou cada vez mais*. O processo de decomposição do drama no campo do texto, que é delineado por Szondi, corresponde ao desenvolvimento em direção a um teatro que não mais se baseia de modo algum no "drama", seja ele (nas caracterizações da teoria do drama) aberto ou fechado, de tipo piramidal ou como um carrossel, épico ou lírico, mais centrado no caráter ou na ação. Há teatro sem drama. A questão que se põe com o novo desenvolvimento do teatro é saber de que modo e com que conseqüências a idéia do teatro como representação de um *cosmos fictício* foi efetivamente rompida ou mesmo abandonada – um cosmos cujo encerramento foi assegurado pelo drama e pela estética teatral a

ele correspondente. É certo que para seus apreciadores o teatro da modernidade era uma instituição em que o texto dramático representava apenas uma parte, e com frequência não a mais importante, da vivência que eles buscavam. No entanto, em todos os efeitos da montagem voltados para o divertimento permaneciam como elementos estruturantes os que eram indicados no texto: a ação, os personagens ou *dramatis personae* e a história, contada preponderantemente em diálogos ágeis. Esses elementos foram associados à palavra-chave “drama” e marcaram não só a teoria mas também a expectativa em relação ao teatro. Daí as dificuldades que uma grande parte do público tradicional experimenta com o teatro pós-dramático, que se apresenta como um ponto de encontro das artes e assim desenvolve – e exige – um potencial de percepção que se distingue do paradigma dramático (e da literatura em geral). Não é de admirar que os apreciadores de outras artes (dança, música, artes plásticas...) geralmente se interessem mais por esse teatro do que os frequentadores comprometidos com um teatro literário e narrativo.

#### Discurso dramático

É sobretudo por motivos terminológicos que não se fala aqui, com Andrzej Wirth, de “discurso dramático”, embora haja uma concordância mais ampla com suas observações esclarecedoras.<sup>2</sup> Ele enfatiza que o teatro se transformou como que em um instrumento com o qual o “autor” (diretor) dirige “seu” discurso diretamente ao público. O ponto culminante da abordagem de Wirth é a concepção de que o modelo da “alocução” se torna uma estrutura fundamental do drama e toma o lugar do diálogo de conversação. Não é mais o palco que funciona como “espaço da fala”, mas o teatro em geral. De fato, com isso se indicam uma mudança fundamental e uma estrutura na agudeza que é própria, por exemplo, ao teatro de Robert Wilson, Richard Foreman e outros expoentes da vanguarda teatral norte-americana. Segundo Wirth, são decisivas para esse desenvolvimento a epizelação brechtiana (cujo modelo das “cenas de rua” não

contém diálogo algum), a “ausência de nexos do diálogo” no teatro do absurdo e as dimensões míticas e rituais da visão teatral de Artaud. A desagregação do diálogo nos textos de Heiner Müller, a forma de um “discurso polifônico” no *Kaspar* de Handke ou a fala dirigida diretamente ao público (“afrota ao público”) valem para Wirth como “um novo modelo de teatro épico”. Ele compreende a linha Brecht-Artaud-teatro do absurdo-Foreman-Wilson como o “surgimento de um idioma quase internacional no drama do presente”, como “discurso dramático” no qual se chega a uma redefinição do ator, que é usado pelo diretor da encenação como uma “tecla na máquina de comunicação teatral”. “A aparente ‘modelaridade’ do teatro”, afirma Wirth, “é radicalmente épica. Nesse teatro sem diálogo tão-somente tem-se a impressão de que as figuras cênicas falam. Seria mais correto dizer que elas são faladas pelo autor do roteiro cênico ou que o público empresta a elas sua voz interior”.<sup>3</sup>

Esses impulsos *avant la lettre* são importantes para a compreensão do teatro dos anos 1980 e 1990, que preservaram muito de sua profundidade. Não se pode porém permanecer nesse ponto, mesmo porque Wirth só esboçou de modo restrito sua concepção, na forma de uma tese. A princípio, o modelo do discurso com a dualidade de ponto de vista e ponto de fuga – aqui o todo-poderoso diretor da encenação e ali o observador solipsista – conserva o modelo de ordenamento clássico das perspectivas que era característico do drama. Mas o polólogo (Kristeva) do novo teatro frequentemente se liberta de tal ordenamento centrado em um logos. Chega-se a uma *disposição de espaços de sentido e ressonância* que, sendo aberta a vários usos possíveis, não pode mais ser atribuída sem mais a um só organizador ou *órganon* (individual ou coletivo). Trata-se muito mais da presença autêntica dos atores individuais, que não aparecem como meros portadores de uma intenção exterior a eles – seja ela proveniente do texto ou do diretor da encenação. Antes, os atores desenvolvem em uma delimitação previamente dada uma lógica corporal própria: impulsos latentes, dinâmica energética do corpo e do sistema motor. Por isso é problemático vê-los como agentes de um discurso do diretor teatral que permanece exterior a eles. (É diferente quando, nos textos de

2 Andrzej Wirth, “Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nach-brechtschen Theaterkonzepte”. *Theater Heute*, janeiro de 1980, pp. 16-19.

3 Ibid.

Heiner Müller, são concebidos falantes que, na ausência de designação individual específica, devem ser entendidos como “portadores de um discurso”.) Para o diretor clássico, é válido que ele faça os atores falarem o “seu” discurso, tanto mais o do autor que ele tem em mãos, e desse modo se comunique com seu público. A crítica de Artaud ao teatro burguês tradicional se centrava justamente nesse ponto: o ator é apenas um agente do diretor, que por sua vez apenas “repete” aquilo que foi previamente escrito pelo autor. E o autor já está ele próprio comprometido com uma representação, logo uma repetição, do mundo. Era com esse teatro da lógica da reduplicação que Artaud queria acabar. De certo modo, o teatro pós-dramático é consequência disso: ele quer que o palco seja origem e ponto de partida, não o lugar de uma cópia.

Dessa forma, no novo teatro só se poderia falar de um discurso dos criadores teatrais se se compreendesse “*dis-currere*” literalmente, como correr para vários lados. Parece, antes, que justamente a *perda* da instância original de um discurso, em conjugação com a pluralização das instâncias de emissão sobre o palco, conduz a um novo modo de percepção. O modelo da “alocução” carece portanto de uma especificação para corresponder às novas formas teatrais. Do ponto de vista terminológico, ele também conduz ao equívoco de se prender ao conceito de drama a tal ponto que se fala, como pólo oposto, em diálogo do “discurso dramático”. Trata-se de um distanciamento muito mais abrangente do teatro em relação a toda a configuração dramático-dialógica em geral. Com isso, ademais, o teatro pós-dramático só é “radicalmente épico” em um âmbito muito restrito.

#### Teatro após Brecht

Andrzej Wirth escreve:

Brecht se denominou o Einstein da nova forma dramática. Essa auto-avaliação não é exagerada quando se entende sua teoria do teatro épico, que fez época, como uma invenção extremamente operativa e eficaz. Essa teoria deu um impulso para a decomposição do tradicional diálogo de palco na forma do discurso ou do soliloquio. A teoria de Brecht indica implicitamente que a declamação no teatro surge

por meio da participação equivalente de elementos verbais e cinéticos (gesto) e não tem uma natureza meramente literária.<sup>4</sup>

Mas será que os impulsos aqui mencionados vêm realmente do teatro de Brecht? Não viriam em igual medida da contestação desse teatro? Não será o gesto, compreendido de maneira tão geral, o cerne da atuação em *todo* teatro? E será possível descolar as invenções “operativas” de Brecht, sem uma profunda releitura de seus textos, das convenções ainda pressupostas do *teatro de fábula* com o qual o novo teatro rompeu? Com essas perguntas, a teoria de um teatro pós-dramático pode ser ligada às esclarecedoras considerações de Wirth sobre a herança brechtiana no novo teatro.

O que Brecht realizou não pode mais ser entendido como contraponto revolucionário à tradição. A partir da perspectiva do desenvolvimento mais recente, fica cada vez mais claro que na teoria do teatro épico havia *uma renovação e um aperfeiçoamento da dramaturgia clássica*. Na teoria de Brecht se aloja uma tese extremamente tradicionalista: o *enredo* continuou sendo para ele o alfa e ômega do teatro. Ocorre que partir do enredo não se pode compreender a parte decisiva do novo teatro dos anos 1960 até os anos 1990, nem mesmo a forma *textual* assumida pela literatura teatral (Beckett, Handke, Strauss, Müller...). O teatro pós-dramático é um *teatro pós-brechtiano*. Ele está situado em um espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova “arte de assistir”. Ao mesmo tempo, ele deixa para trás o estilo político, a tendência à dogmatização e a ênfase do racional no teatro brechtiano, posicionando-se em um período *posterior* à validade autoritária do projeto teatral de Brecht. Uma marca da complexidade dessas relações é o fato de Robert Wilson ter sido compreendido por ninguém menos que Heiner Müller como legítimo herdeiro de Brecht: “Nesse palco o teatro de marionetes de Kleist tem um espaço de atuação, a dramaturgia épica de Brecht tem uma pista de dança”<sup>5</sup>

4 Ibid., p. 19.

5 Heiner Müller, in *Heiner Müller Material. Texte und Kommentare*, ed. Frank Hörnigk. Göttingen, 1989, p. 50.

### A tensão tensiona?

O teatro e o drama são tão estreitamente relacionados, tornando-se quase idênticos na consciência (inclusive de muitos teóricos do teatro), como um par que não se desgruda, por assim dizer, que toda transformação radical do teatro sofre a resistência obstinada da *concepção de drama como latente noção normativa do teatro*. Quando o modo de falar cotidiano identifica drama e teatro (ao sair do teatro o espectador afirma que gostou da “peça” quando na verdade se refere à montagem, e de todo modo não há uma distinção clara entre ambas), no fundo não está distante de grande parte da crítica e da literatura especializada. Pois também nelas, pelo uso das palavras e por uma equivalência implícita ou mesmo manifesta do teatro com o drama montado, a pressuposição de uma tendência de identificação das duas instâncias – afinal de contas falsa – é consagrada e inadvertidamente convertida em uma norma. Com isso excluem-se realidades decisivas do teatro, e não só do atual. A tragédia antiga, os dramas de Racine e a dramaturgia visual de Robert Wilson são formas do teatro. No entanto, é possível dizer que a primeira forma, tomando-se por base a compreensão moderna do drama, é pré-dramática, que as peças de Racine são sem dúvida teatro dramático e que as “óperas” de Wilson devem ser chamadas de pós-dramáticas. Se o que se tem, evidentemente, já não é apenas ruptura da ilusão dramática ou distanciamento epizante, se para produzir “teatro” não há necessidade nem da ação, nem das *dramatis personae* configuradas plasticamente, nem de uma colisão de valores dramático-dialética, nem mesmo de figuras identificáveis – e tudo isso é demonstrado de modo suficiente pelo novo teatro –, então resta tão pouca substância em um conceito de drama de tal modo diluído, preso ainda a tantas diferenciações, que ele perde seu valor para o conhecimento. Ele não mais resolve a tarefa da concepção teórica de aguçar a percepção; antes, obstrui o conhecimento tanto do teatro quanto do texto teatral.

Entre os motivos externos pelos quais ainda é preciso, apesar de tudo, considerar o novo teatro em relação e em contraposição à categoria “drama” está a tendência da *crítica jornalística* de, ao julgar o teatro, operar com um critério normativo dominado pela polaridade de valores “dramático” – “entediante”.

A demanda de ação, entretenimento, distração e suspense constantemente se vale das regras estéticas da concepção tradicional de drama, mesmo que de modo subjacente, e avalia com essa mesma medida um teatro que recusa explicitamente tais requisitos. *Sobre as aldeias – poema dramático* [Über die Dörfer. *Dramatisches Gedicht*], de Peter Handke, foi montado pela primeira vez em 1982, em Salzburgo. Ao passo que a crítica desaprovou que no texto de Handke não aparecesse nenhum conflito trágico-dionísíaco – “uma peça mais para leitura tranqüilizante” –, elogiou que sua encenação por Niels-Peter Rudolph em Hamburgo tivesse revelado naquele texto um “drama cativante”. Ora, a qualidade da montagem feita em Hamburgo (só conheço essa) consistia muito mais nos ritmos diferenciados que a grande forma pretendida por Handke deveria comportar. Em todo caso, a questão para o autor certamente não era escrever um “drama cativante”. É significativo que numa abordagem teórica desse caso o critério em questão seja considerado como algo evidentemente válido e permanente sem contestação.<sup>6</sup> No critério da “tensão” sobrevive a concepção clássica do drama, ou mais precisamente um determinado ingrediente dela. Exposição, intensificação, peripécia, catástrofe; por mais antiquado que isso soe, é o que se espera do entretenimento do enredo no cinema e no teatro.

O fato de que a estética clássica – não só do teatro – reconhecia a ideia da tensão não deve ser confundido com o ideal da tensão na época das artes de entretenimento de massa, profundamente naturalistas apesar das tecnologias simulatórias. Nesse último caso não se trata de nada além do “conteúdo”; no primeiro, trata-se de uma lógica de tensão e desenlace, de tensão em um sentido musical, arquitetônico, compositivo de uma maneira geral (como se fala na pintura de tensão da imagem). Já no caso do novo teatro o complexo conceitual “drama/tensão” leva a julgamentos que são prejudicados. Pois os textos e os procedimentos de encenação são percebidos segundo o modelo da ação dramática tensa, de modo que ficam quase que forçosamente em segundo plano as condições de percepção teatral específicas, ou seja, as quali-

6 Paul Stefanek, “Lesedrama? Überlegungen zur szenischen Transformation ‘bühnenfremder’ Dramaturgie”, in Erika Fischer-Lichte (org.), *Das Drama und seine Inszenierung*. Tübingen, 1985, pp. 133-45.



dades estéticas do teatro como teatro: o presente como um acontecimento, a semiótica própria dos corpos, gestos e movimentos do intérprete, as estruturas compositivas e formais da linguagem como paisagem sonora, as qualidades plásticas do visual para além da ilustração, o decurso musical e rítmico com seu tempo próprio etc. Contudo, em muitos trabalhos teatrais do presente e de modo algum apenas nos casos extremos, esses fatores (a forma) constituem justamente os recursos principais, e não, digamos, meros meios utilizados para ilustrar uma ação carregada de tensão.

“Que drama!”

Também a linguagem corrente cria expectativas pelas quais a recepção se pauta. As palavras “drama” e “dramático” são usadas em diversas formulações. “Isso foi um drama!”, diz-se a respeito de uma *situação* ou um contexto de acontecimentos da vida cotidiana que foi extraordinário e cheio de excitação. *Acontecimento e comoção* são conotações da palavra. “O seqüestro dramático teve um fim sem derramamento de sangue”, diz o locutor de notícias. Ele quer dizer: por muito tempo o desfecho dos acontecimentos foi incerto, havendo uma tensão “dramática” em torno do decurso posterior e do *final*. É isso que significa o epíteto “dramático” acrescentado a um acontecimento, uma ação ou um procedimento. Quando uma mãe, a respeito do grande sofrimento do filho que não teve permissão para ir ao cinema, relata que “foi quase um drama”, a palavra se distancia do incidente e paira com ironia sobre o motivo insignificante, mas ainda assim se encontra uma efetiva semelhança com o drama: *sofrimento*, ao menos *decepção*, assim como – provavelmente bastante expressiva – *manifestação dos sentimentos* como reação à recusa.

Duas coisas distintas sobressaem no uso cotidiano da linguagem. Em primeiro lugar, ele se concentra no lado *sério* da encenação dramática, cujo modelo fica em segundo plano. Diz-se que uma coisa é “dramática” com referência a uma situação séria. Não se fala em drama acerca de complicações cômicas na vida real (o que possivelmente se baseia no emprego corrente da palavra “*drame*” ou “drama”, desde o século XVIII, com referência a um espetáculo burguês sério). Por outro lado, é interessante observar que no uso

cotidiano da palavra praticamente inexistente referência àquele modelo fundamental do drama que Hegel designou com o conceito de “colisão dramática” e que de certo modo se encontra no centro de quase todas as teorias do drama. Nesse sentido, drama é o conflito entre atitudes representadas por pessoas, no qual o personagem dramático é tomado por um *páthos* fundamentado objetivamente, isto é, tenta de modo arrebatado e arriscado validar e conquistar posições éticas. Esse modelo do antagonismo dramático quase não tem validade no uso cotidiano da linguagem. Também se chama de “drama” uma situação em que se procura um animal doméstico perdido por horas a fio, sem que haja quaisquer oposições, reações hostis etc. Sem dúvida, a sensibilidade da linguagem associa às palavras “drama” e “dramático” sobretudo uma atmosfera, uma intensidade da excitação, do temor e da incerteza, mais do que uma determinada estrutura de acontecimentos.

#### Teatro formalista e imitação

Diante de quadros de Jackson Pollock, Barnett Newman ou Cy Twombly, qualquer observador compreende que não se pode falar aqui de imitação de uma realidade preexistente. Por certo, fizeram-se formulações arriscadas – no século XVIII, por exemplo – para resgatar o princípio da imitação mesmo na música, compreendendo-a como mimese de afetos; teóricos marxistas, por sua vez, tentaram resgatar o princípio do reflexo [*Widerspiegelung*] em face da pintura não-objetiva. Mas afetos ou estados de espírito não são pictóricos nem sonoros; a relação dos produtos estéticos com eles é mais complexa: uma espécie de “alusão”. E a pintura, que pelo menos desde o início da modernidade mal quer saber de figurativismo, certamente deve ser compreendida como uma estruturação própria e nova: gestos e inervações em movimento que se evidenciam e se fixam; afirmação que reivindica realidade própria; *vestígio* que não é menos concreto e real do que uma mancha de sangue ou uma parede recém-pintada. Nesses casos, a experiência estética requer – e possibilita – o prazer reflexivo do olhar, a vivência consciente de uma percepção visual pura ou predominante como tal – independente do reconhecimento de realidades reproduzidas.

Ao passo que essa mudança de foco nas artes plásticas pode ser tomada como algo estabelecido há muito tempo, é evidentemente mais difícil que diante da "ação" e da presença de atores humanos no palco a atenção recaia sobre a realidade e a legitimidade do fator abstrato. No teatro, a relação com o comportamento humano "real" parece ser direta demais. Daí que a "ação abstrata" deva valer aqui apenas como um "extremo" – por conseguinte, como um fator que no final das contas é insignificante para a determinação do teatro. Mas o teatro dos anos 1980, no mais tardar, terá imposto a noção, para dizê-lo com termos de Michael Kirby, de uma "ação abstrata", de um "teatro formalista", no qual o processo real da atuação toma o lugar do "espetáculo mimético", a noção de que um teatro com textos líricos, em que não se ilustra quase nenhuma ou nenhuma ação, não mais constitui um "extremo", mas uma dimensão essencial da nova realidade teatral. Essa dimensão resulta de uma intenção muito diversa daquela de ser um simulacro, por mais refinado, poetizado ou formado artisticamente que seja, uma duplicação de outra realidade. Tal deslocamento das fronteiras que permeiam o campo remove o drama orientado para a ação do centro estético do teatro – ainda que com isso, evidentemente, não o remova do seu centro institucional.

#### Mimese da ação

A *Poética* de Aristóteles encaixa *imitação e ação* na conhecida fórmula segundo a qual a tragédia seria a imitação de ações humanas ("*mimesis praxeos*"). A palavra "drama" vem do termo grego "δρᾶν", que significa "fazer", "agir". Quando se pensa o teatro como drama e como imitação, naturalmente a ação se estabelece como autêntico objeto e cerne dessa imitação. De fato, até o surgimento do cinema nenhuma outra prática artística podia monopolizar de modo tão plausível quanto o teatro esta dimensão: a imitação mimética (representada por atores reais) de ações humanas. Justamente a fixação na ação parece implicar, com certa imperatividade, que a estrutura estética do teatro seja pensada como uma variável dependente de uma *outra* realidade – vida,

comportamento humano, realidade etc. Esta sempre é pressuposta como original em relação à duplicação do teatro. Fixada no esquema de pensamento "ação/imitação", a visão se desloca da textura do drama escrito, assim como daquilo que se mostra aos sentidos como ação cênica, para se assegurar tão somente do que é representado: do "conteúdo" (recebido), da significação, do sentido enfim.

Ao passo que, por boas razões, nenhuma poética do drama ainda terá renunciado à concepção da ação como objeto da mimese, a realidade do novo teatro tem início justamente com a extinção dessa trindade de drama, ação e imitação, na qual normalmente o teatro é sacrificado ao drama, o drama ao que é dramatizado e, por fim, o que é dramatizado – o real em sua progressiva subtração – ao seu conceito. Enquanto não nos libertarmos desse modelo, jamais poderemos conceber aquilo que reconhecemos e sentimos na vida como algo intensamente moldado pela arte – por um modo de ver, de sentir e de pensar, por um "modo de querer dizer" que é gerado somente por ela. Para tanto, basta considerar que a formulação estética em geral, atravessando as tramas conceituais, *inventa* imagens de percepção e diversas esferas de afetos ou sentimentos, as quais, portanto, não existem fora de sua representação artística em texto, som, quadro ou cena. Aquilo que um ouvinte percebe em uma sinfonia de Beethoven como musicalmente inerente a gestos afetivos (assim chamados) obstinados, rebeldes ou triunfais – nada disso existia fora desse específico e singular "achado" estético de organizações sonoras. A sensibilidade humana imita a arte assim como a arte imita a vida. Victor Turner chegou à importante distinção entre o "drama social", que ocorre na realidade social, e aquilo que chamou de "drama estético", sobretudo para tornar compreensível que este "espelha" estruturas ocultas do primeiro. Contudo, enfatizou que a formulação estética dos conflitos sociais também engendra modelos de sua percepção e em parte é responsável pela ritualização da vida social real, que o drama configurado esteticamente produz mundos de imagens, formas de evolução e paradigmas ideológicos que ordenam a organização e a percepção do social.<sup>8</sup>

## Teatro energético

Jean-François Lyotard recorre a um belo exemplo de [Hans] Bellmer, no qual o conceito de ilustração se torna um problema: "Tenho terríveis dores de dente. Cerro o punho, as unhas se cravam na palma da mão. Duas concentrações de energia. Isso quer dizer que o gesto da mão representa, ilustra a dor de dente? O signo é de quê?"<sup>9</sup> Lyotard fala aqui de uma idéia de teatro diferenciada, da qual se deve partir caso se queira pensar um teatro para além do drama, o qual é chamado de "teatro energético". Não seria um teatro do significado, mas das "forças, intensidades, afetos em sua presença".<sup>10</sup> Diante dos coros falados de Einar Schleeff marchando em direção ao público, por exemplo, quem não vê o "energético" mas procura por signos, por "representação", encerra o cênico no modelo da cópia, da ação e assim do "drama". Esses coros se comportam em relação à realidade mais como os punhos cerrados em relação à dor de dente em Bellmer. Como é evidente, Lyotard poderia ter encontrado já em Artaud imagens e conceitos segundo os quais no teatro são possíveis gestos, figurações e encadeamentos que se referem a um outro elemento de maneira diferente dos "signos" reprodutivos, indicativos ou simbólicos, de modo que acenam ou indicam e ao mesmo tempo oferecem a si mesmos como efeito de uma correnteza, de uma inervação, de um furor. O teatro energético estaria para além da representação – o que por certo não significa simplesmente desprovido de representação, mas não dominado por sua lógica. Para o teatro pós-dramático seria o caso de postular uma espécie de doação de signos que Artaud mencionou no final de "O teatro e a cultura", quando ele conclama a "ser como os supliciados que se queimam e que fazem signos em suas fogueiras". Não é preciso acolher a dominante trágica dessa noção, mas com ela se ganha a idéia, determinante para o novo teatro, dos sinais arrebatadores compostos por gestos corporais e vocais reativos, o que tem mais a ver com o conceito de mimese de Adorno – que a compreende como uma equivalência pré-conceitual, afe-

<sup>9</sup> Jean-François Lyotard, *Affirmative Aesthetic*. Berlim, 1982, p. 12.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 21.

tiva, no sentido do *mimetismo* de Roger Caillois – do que com a mimese no sentido estrito de imitação.

Tanto os "signos de fogo" de Artaud quanto a mimese de Adorno incluem o terror e a dor como elementos constitutivos do teatro. Esse fator também não é estranho à idéia de Lyotard acerca do teatro energético das intensidades (dor de dente, punho cerrado). Mas Artaud e Adorno insistem ainda em que a convulsão como que se organiza em *signo* ou, com Adorno, em que a mimese se realiza por meio de um processo de racionalidade e de construção estéticas. Desse modo, numa organização musical ela estabelece sua lógica como material sonoro. Uma lógica (previamente) dada aos signos teatrais (a de uma ação, por exemplo) não seria ilustrada por ela. Uma formulação de Adorno a respeito desse fema parece ter peculiar afinidade com o exemplo de Lyotard:

A arte é tão pouco ilustração quanto conhecimento de uma objetividade; senão ela seria reduzida àquela duplicação cuja crítica Husserl levou adiante de modo tão rigoroso no campo do conhecimento discursivo. A arte tende a apreender *gestualmente a realidade, a fim de retroceder com ela até o momento do contato*. Suas letras são marcas desse movimento.<sup>11</sup>

A partir da análise a seguir se chegará à conclusão de que o conceito de "teatro pós-dramático" está próximo do conceito de "teatro energético", mas é preferível para que não se perca de vista a divergência com a tradição do teatro e com o discurso sobre o teatro, assim como as diversas misturas dos "gestos" teatrais com os procedimentos da representação.

<sup>11</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* [1970], in *Gesammelte Schriften*, v. 7. Frankfurt am Main, 1984, p. 425.

**Drama, história, sentido**

Na estética clássica, a dialética formal do drama, com suas implicações filosóficas, foi um tema central. Daí a pertinência de verificar aqui o que realmente foi abandonado quando o drama foi abandonado. O drama e a tragédia eram considerados como a configuração mais elevada, ou uma das mais elevadas, da manifestação do espírito. A essência dialética do gênero (diálogo, conflito, solução, alto grau de abstração da forma dramática, exposição do sujeito em seu caráter conflituoso) permitia que o drama tivesse um papel destacado no cânone das artes. Como uma configuração artística da processualidade, ele é identificado pura e simplesmente com o movimento dialético de alienação e supressão [*Aufhebung*], e isso até muito recentemente. Assim, a dialética é vinculada por Szondi ao gênero do drama e ao trágico. Teóricos marxistas consideravam o drama como o supra-sumo da dialética da história. Os historiadores constantemente recorreram à metáfora do drama, da tragédia e da comédia para descrever o sentido e a unidade interna dos processos históricos. Essa tendência é favorecida pelo fator objetivo da teatralidade na própria história. Assim, sobretudo à Revolução Francesa, com suas grandes entradas em cena, discursos, gestos e saídas de cena, constantemente foi compreendida

como um espetáculo com conflitos, discursos, papéis heróicos e espectadores. Contudo, contemplar a história como drama leva quase que inevitavelmente à teleologia que confere a esse drama uma perspectiva de finalidade plena de sentido – reconciliação na estética idealista e progresso histórico na abordagem histórica marxista. “O drama promete a dialética.”<sup>1</sup> Alguns dos intelectuais marcados pela plenitude de sentido estético da história chegaram a elaborar a formulação segundo a qual é mesmo pertinente à história uma beleza dramática objetiva.<sup>2</sup> Autores como Samuel Beckett ou Heiner Müller, em contrapartida, evitaram a forma dramática especialmente por causa de suas implicações histórico-teológicas.

Foi diversas vezes observada a estreita implicação de drama e dialética e mais geralmente de *drama* e *abstração*. A abstração é inerente ao drama. Goethe e Schiller tinham consciência disso, de modo que colocavam a questão da escolha certa do material (de acordo com a forma do drama) no primeiro plano de suas reflexões sobre a distinção entre o drama e a epopéia. Qual matéria é apropriada para fazer aparecer a coerência de pensamento do ser interpretado sem que um dispendioso trabalho acessório de informações sobre assuntos secundários possa obscurecer a visão das estruturas abstratas do destino, da “colisão trágica”, da dialética no conflito dramático e da reconciliação? Ao contrário do gesto do poeta épico, que para despertar a sensação de plenitude e credibilidade da realidade fictícia acentua justamente aquilo que é secundário, aquilo que aparece no drama como uma pormenorização que faz perder tempo, o drama se baseia no exercício de abstração capaz de esboçar um mundo modelar, no qual a plenitude que se explicita não é a da realidade em geral, mas a da conduta humana em situação. Muito antes da invenção brechtiana de um “teatro da era científica”, a forma dramática tendia ao plano conceitual por meio da abstração, à concentração que intensifica e sintetiza. É também nisso que se fundamenta a afinidade, muitas vezes apontada, entre novela e drama.

1 Hans-Thies Lehmann, “Dramatisches Form und Revolution in Georg Büchners *Dantons Tod* e Heiner Müllers *Der Auftrag*”, in Peter von Becker (org.), “*Dantons Tod*”, *Die Trauerarbeit im Schönen*. Frankfurt am Main, 1980, pp. 106-21, p. 107.

2 Ernst Schumacher, apud *ibid.*, p. 109.

### O ideal da visão de conjunto (Aristóteles)

A *Poética* de Aristóteles concebe a beleza e o ordenamento da tragédia segundo a analogia com a lógica. Assim, são concebidos segundo o padrão do lógico os termos de que a tragédia tem de ser um “todo” com começo, meio e fim, ligados à exigência de que a “grandeza” (a extensão temporal) deve abranger precisamente o bastante para uma peripécia e a partir daí para a catástrofe conclusiva. O drama é pensado na *Poética* como uma estrutura que traz para o caráter desconcertantemente caótico e profuso do ser um ordenamento lógico (ou seja, dramático). Esse ordenamento interno, sustentado pelas célebres unidades, isola a estrutura de sentido que o artefato da tragédia representa em relação à realidade exterior e ao mesmo tempo a constitui no interior como unidade e totalidade sem lacunas. O “todo” da ação, uma ficção teórica, fundamenta o *lógos* de uma totalidade na qual a beleza é pensada essencialmente como decurso temporal que se torna controlável. Drama significa fluxo temporal controlado, que se pode abranger com a vista. Se a peripécia pode ser mostrada como uma categoria propriamente *lógica*, também uma das idéias mais importantes da *Poética*, acerca do extraordinário efeito emocional do *anagnorisis* (reconhecimento), é um tema ligado ao *conhecimento*. De um modo especial, por certo, já que na tragédia o choque de *anagnorisis* (“És meu irmão, Orestes!”, “Eu mesmo sou o filho e o assassino de Laio!”) manifesta a unidade da intelecção e da perda de sentido. A dolorosa luz do conhecimento ilumina o todo e ao mesmo tempo constitui um enigma insolúvel, cujas leis determinam a realização da constelação que cintila naquele instante. Assim, o momento do conhecimento é igualmente a cesura, a *interrupção* do ato de conhecer. Mas isso permanece implícito na *Poética*, pois Aristóteles trata do aspecto filosófico na tragédia. A mimese é por ele compreendida como uma espécie de *mathesis*: como um aprendizado que se torna prazeroso pelo deleite do reconhecimento do objeto da mimese – um prazer que satisfaz apenas a multidão, mas que não é exigido pelo filósofo: “O aprendizado propicia o maior prazer não só ao filósofo, mas igualmente aos demais homens (que decerto têm pouca participação nisso). É por isso que eles se deleitam com a

visão de imagens, pois ao contemplá-las aprendem algo e procuram deduzir o que é cada uma”.<sup>3</sup>

A tragédia se mostra como ordenamento paralógico. Também o critério de “visão de conjunto” serve a uma elaboração intelectual não perturbada por confusões. O belo, assim argumenta a *Poética*, não pode ser pensado sem uma determinada grandeza (extensão):

Portanto, não pode ser bela nem uma criatura muito pequena (a contemplação se confunde quando seu objeto não está próximo de uma grandeza perceptível) nem uma criatura muito grande (a contemplação não se efetiva de uma só vez, de modo que escapam ao contemplador a unidade e a totalidade da contemplação, como se, por exemplo, uma criatura tivesse o tamanho de dez mil estádios). Por conseguinte, assim como se requer uma certa grandeza dos objetos e criaturas, e essa grandeza deve ser abarcável com a visão (*eusynopton*), também a ação deve ter uma determinada extensão, e mesmo uma extensão que se grave facilmente na memória.<sup>4</sup>

O drama é um modelo. O sensível precisa se adequar à lei da compreensão e da conservação. A significativa prioridade do desenho (do *lógos*) sobre as cores (os sentidos), estabelecida posteriormente na teoria da pintura, já é evocada aqui por comparação, na medida em que a estrutura de ordenamento do enredo/*lógos* está acima de tudo: “Pois quando alguém usa cores cegamente, por mais que elas sejam belas ele já não consegue agradar da mesma forma que o faz quando produz um desenho de contornos claros”.<sup>5</sup> A noção de que a tragédia, em virtude de sua estrutura lógico-dramática, segundo Aristóteles, pode passar sem a encenação real, de que ela não precisa do teatro para desenvolver todo o seu efeito, é meramente o toque final da logicização.

Já para Aristóteles, o próprio teatro, a representação visível (*ópsis*), pertence ao reino dos efeitos casuais, meramente sensoriais – e *nota bene*: passageiros e efêmeros –, sendo depois cada vez mais considerado como lugar da

“ilusão”, do engano e do embuste. Em contrapartida, desde Aristóteles se atribui ao *lógos* dramático o avanço da lógica por trás da ilusão enganosa. Essa dramaturgia mostra as “leis” por trás das aparências. Não é à toa que para Aristóteles a *tragédia é “mais filosófica” do que a historiografia*: ela revela uma lógica que de outro modo permaneceria oculta, em conformidade com a “necessidade” conceitual e também com a “verossimilhança” analiticamente compreensível. A medida que se perdeu a crença na possibilidade de uma tal *modelaridade*, rigorosamente separada e separável da realidade cotidiana, evidenciou-se a devida realidade ou “mundanidade” do próprio processo da representação teatral, desfez-se a certeza da *fronteira* constitutiva entre mundo e modelo. Mas com isso se desenvolveu uma base essencial para o teatro dramático, a qual se tornou axiomática para a estética ocidental: a *totalidade do lógos*.

A cumplicidade entre drama e lógica, depois entre drama e dialética, domina quase que ininterruptamente a tradição “aristotélica” européia – que se mostra ainda muito viva na “dramática não aristotélica” de Brecht. O belo é pensado segundo o modelo do lógico, como uma variante dele. Um ponto culminante dessa tradição é a *Estética* de Hegel. Sob a fórmula geral do belo ideal como “aparência sensível da idéia”, ela desdobra uma complexa teoria da presentificação do espírito no âmbito sensível de cada respectivo material artístico, até chegar à *linguagem poética*. Ao mesmo tempo, pode-se demonstrar com essa teoria por que a *idéia* do drama se tornou tão extraordinariamente poderosa: ela jamais poderia ter exercido um efeito tão abrangente se não tivesse sido concebida mais profunda e contraditoriamente do que deixa parecer a redução ao esquema do gênero dramático. Desse modo, convém esboçar em alguns aspectos a complexa linha dessa teoria especulativa do drama de Hegel, com auxílio de algumas considerações de Christoph Menck.

#### Hegel 1: a exclusão do real

Como gênero essencialmente dialético, o drama é ao mesmo tempo o lugar privilegiado da tragicidade, de modo que um teatro posterior ao drama sugere a suposição de que seja um teatro sem tragicidade. Essa suposição é

3 Aristóteles, *Poetik*, ed. e trad. Manfred Fuhrmann. Stuttgart, 1982, cap. 4, pp. 11-12.

4 *Ibid.*, cap. 7, p. 26.

5 *Ibid.*, cap. 6, p. 23.

alimentada pelo posicionamento hegeliano da tragédia na pré-modernidade. Assim como a arte, de acordo com Hegel, chega a um fim quando a expressão sensível não é mais a necessidade primordial do espírito e este se encontra inteiramente em casa no reino da abstração conceitual, portanto em seu âmbito próprio, também há um “passado da tragicidade”,<sup>6</sup> que Hegel vincula por sua vez à “poesia dramática”. Na arte, o mais elevado e o mais belo não são a mesma coisa. A união ideal de sensível e espiritual teve sua culminância na escultura de deuses da Antigüidade, da qual Hegel pode dizer, não sem *páthos*, mas com uma lógica dialética rigorosa: “Mais bela não pode ser nem se tornar”. A afirmação de Hegel de que apesar disso a escultura grega permanece insuficiente, o que impõe um posterior progresso da arte e do espírito, fundamenta-se na falta de interiorização e vivificação subjetivas (que mais tarde serão encontradas na “forma de arte romântica”, de maneira talvez exemplar no retrato da Virgem Maria). Daí sua célebre observação de que na escultura antiga haveria um sopro de tristeza. No entanto, a culminância do *Belo*, a união integral do sensível e do espiritual, tem de ser superada pelo progresso do *Espírito* após a Antigüidade em favor da progressiva abstração “espiritual”, que leva a configurações cada vez mais elevadas, ainda que não mais belas, até que no Espírito absoluto se chegue a um modo de ser tendencialmente pensado como destituído de forma.

Ao passo que na escultura de deuses, portanto nas artes plásticas, o absoluto da beleza é alcançado de modo bem classicista, Hegel considera a *Antígona* de Sófocles “a obra de arte mais satisfatória” do mundo moderno e da Antigüidade – mas apenas num determinado “sentido”, ou seja, como representação ideal da cisão e da reconciliação das formas objetiva e subjetiva do espírito ético. Como configuração do conflito ético, a tragédia clássica ultrapassa já no campo da “forma de arte clássica” o belo “tão-somente” perfeito! Ela é *mais do que bela*: já está a caminho do puro conceito e da subjetividade. Desse modo, Menke sugere que a concepção de Hegel da “dissolução” da “forma de arte clássica” seja associada ao seu teorema do fim da arte na modernidade,

6 Christoph Menke, *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*. Frankfurt am Main, 1996, p. 42.

que é efetivamente essa concepção que dá sentido àquele teorema. “Para Hegel, o drama está, e já em sua manifestação grega, a caminho de uma arte ‘não mais bela’. No drama começa o fim da arte *na arte*.”<sup>7</sup> Resulta daí – como que numa lógica “não oficial” da exposição histórico-teleológica de Hegel (pelo menos desde a *Fenomenologia do espírito*) – uma “preterição” estética do drama, na medida em que no campo da arte (do belo) ele torna o próprio belo questionável “em sua pretensão de reconciliação”. Quando Hegel entende o belo artístico como uma “reconciliação” dos opostos em várias camadas, especialmente do belo e do ético, pode-se de fato afirmar que sob o conceito de “dramático” ele faz valer no âmbito estético aqueles traços que fazem a pretensão de reconciliação fracassar. O drama não é simplesmente a manifestação (não-problemática) do ético belo, mas sobretudo a patente crise deste.

Portanto, a filosofia do drama indica aqui, no ponto mais alto de sua formulação clássica, uma notável “ambigüidade”:<sup>8</sup> trata-se tanto de afirmação da bem-sucedida reconciliação de beleza e eticidade, “contentamento sensível e serenidade da alma”, quanto de manifestação conflituosa de sua cisão. Observemos com mais precisão essa ruptura na tragédia. Em contraposição à epopéia, Hegel compreende a tragédia como uma “língua mais elevada”. Na forma da epopéia, a clivagem abstrata da Moira e de um aedo impessoal fazia o herói aparecer de tal maneira que ele, “em sua força e beleza, sente sua vida dilacerada e lamenta a morte prematura que antevê para si”.<sup>9</sup> O caráter fortuito da plenitude épica da ação ainda não reconhece uma necessidade dialética. É preciso pois que surja no lugar da voz do narrador épico, que permanece exterior ao herói, a estrutura propriamente dramática do destino, e junto com ela o expressar-a-si-mesmo do homem (na encarnação cênica). Menke nota então que na tragédia – sendo a argumentação hegeliana lida com atenção – a estranheza do destino trágico “como poder sem sujeito, sem saber, indefinido em si”, “necessidade fria” (que já figurava assim na epopéia),

7 Ibid., p. 45.

8 Paul de Man, *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt am Main, 1993, p. 54.

9 Georg W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in *Werke*, v. III. Frankfurt am Main, 1986, p. 507.

não só indica um poder em que o belo se rompe, mas indica também que a própria reconciliação traz consigo a semente venenosa de seu fracasso, pois na compreensão de Hegel a experiência do “destino” constitui a semente do drama. Mas essa é uma experiência “ética”: algo é subtraído da disposição da vontade ética e lança uma “contingência” mortal para o conceito ético no campo do dramático e, com isso, no jogo do Espírito. Em face dessa contingência ou “pluralidade” que se dá tanto no âmbito divino quanto entre os homens, cessa qualquer possibilidade de uma reconciliação final. O que caracteriza o dramático é uma ruptura que ele precisa tentar evitar provisoriamente por meio da fuga em estilização fora do mundo, caso queira afirmar a “verdade” da reconciliação. Como arte do belo, o drama “deixa de lado tudo o que não corresponde a esse mesmo conceito na manifestação fenomenal, e é somente por meio dessa purificação que ele produz o ideal”.<sup>10</sup>

É essa “catarse” da forma dramática que produz, junto com a aparência da reconciliação, o advento da destruição dessa aparência. Do ponto de vista estético, o que motiva a *exclusão do real* – internamente necessária, mas que põe em risco a pretensão de uma comunicação abrangente – não é nada além do próprio princípio do drama, aquela abstração dialética que ele possibilita primordialmente como forma, mas que se distancia do campo da reconciliação estética ocorrida com a penetração da matéria *sensível*. Nas profundezas do teatro dramático já repousa, na forma de uma experiência irreconciliavelmente contraditória do problema ético e de uma materialidade rejeitada, aquela tensão que inaugura sua crise, dissolução e, por fim, a possibilidade de um paradigma não dramático. Se algo escapa ao ideal clássico, é justamente a possibilidade de acolher o que é estranho aos sentidos e o impuro. É tanto aguçada quanto esclarecedora a conclusão de Menke de que já com Hegel a modernidade pode ser pensada como um mundo “para além da falta de eticidade bela”, que “tem de excluir todas as faltas”. Para além da estética da mediação com seu paradigma estético central, o drama, torna-se também concebível para o teatro uma modernidade (ou pós-modernidade) que “não exclui, mas

preserva a multiplicidade e a diversidade”.<sup>11</sup> Da época pós-clássica à contemporânea o teatro passou por uma série de transformações que, em face dos postulados de unidade, totalidade, reconciliação e sentido, afirmaram o direito do disparate, da parcialidade, do absurdo, do feio. Ele incorporou cada vez mais, no conteúdo e na forma, justamente aquilo que não se queria antes, com ascó, “suprimir”. Não obstante, a consciência da duplicidade interna da tradição clássica evidencia que o “outro” do teatro clássico já estava contido na mais coerente de suas concepções filosóficas: como possibilidade latente do rompimento em meio ao esforço de reconciliação tensionado ao extremo. Nesse sentido, fala-se aqui renovadamente de teatro *pós-dramático* e definitivamente *não* de um teatro que se encontra *além* do drama, sem relação alguma. Ele pode ser concebido muito mais como desdobramento e florescimento de um potencial de desagregação, de desmontagem, de desconstrução no próprio drama. Essa virtualidade estava presente na estética do teatro dramático, embora fosse difícil de decifrar; ela foi pensada em sua filosofia, mas apenas como uma corrente sob a superfície resplandecente do procedimento dialético “oficial”.

#### Hegel 2: a atuação

Para Hegel, é pertinente ao drama – essencialmente e não (como em Aristóteles) como uma mera formalidade – que “personagens” sejam encarnados por seres humanos reais com suas próprias vozes, sua corporeidade e seu gestual. Com isso se dá uma peculiar “auto-reflexão performativa do drama” que, como mostra Menke, aponta para a mesma direção da ruptura latente nas belas-arts em virtude da “deficiência de seu esforço de reconciliação”.<sup>12</sup> Uma vez que não é mais a voz única do narrador ou rapsodo que cumpre a realização, mas uma imprescindível *pluralidade* de vozes, o sujeito “individual”, particular, ganha uma tal autonomia que se torna impossível relativizar seu direito sempre individual em favor de uma síntese dialética. Mais ainda: os

<sup>11</sup> Menke, op. cit., pp. 54-55.

<sup>12</sup> Ibid., p. 51.



atores, que para Hegel são como que “estátuas” em movimento e relacionadas entre si, efetuam além disso um deslocamento escandaloso para o idealismo objetivo de Hegel. Na medida em que são eles; como seres meramente empíricos, que proporcionam no drama a realização do ideal, do belo artístico (dos heróis dramáticos), chega-se com eles a uma “consciência irônica da atuação”. Em outras palavras, surge um fenômeno impensável hegelianamente, já que o particular e pré-conceitual – o mero ator individual – situa-se acima do teor ético. Em vez de impor a norma ao particular, esse teor depende tão-somente do desempenho particular do ator:

Em vez de serem “meras ferramentas” que desaparecem em seus papéis, os atores experimentam uma inversão da dependência entre subjetividade e beleza, ou melhor, eticidade. [...] A experiência fundamental do ator é a produção do eticamente válido pelos indivíduos.<sup>13</sup>

O caráter de atuação ativa do drama (leia-se: do teatro) abre então uma tensão entre o feito e o fazer, o que vem à tona na representação teatral simplesmente pelo fato de que os “homens reais” (os atores) “vestem” as *personae*, as máscaras dos heróis, e as representam “em um discurso real, não narrativo, mas próprio”.<sup>14</sup> Por esse motivo, pode-se chegar também ao “desmascaramento” dessa relação, na visão de Hegel, “invertida” entre subjetividade e teor-ético objetivo – notadamente na parábase cômica, quando os atores saem de seus papéis e brincam com as máscaras. Hegel vê com toda nitidez a peculiaridade da experiência do *teatro*, que oferece a unidade de realidade espiritual e execução material como uma “hipocrisia”: “o herói que entra em cena diante do espectador decompõe-se em sua máscara e no ator, no personagem e no eu real”.<sup>15</sup> Isso é perceptível de modo especialmente incômodo na parábase cômica, quando num dado momento o “eu” atua com a máscara mas no momento seguinte aparece “em sua própria nudez e normalidade”. A representação teatral

13 Ibid., p. 178.

14 Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, op. cit., p. 511.

15 Ibid., p. 517.

como um todo apresenta no fundo uma imponderabilidade para a filosofia do espírito: o eu subjetivo, em si mesmo sem importância, que atua e produz signos artisticamente, esse eu meramente individual se experimenta como fundador e instituidor do essencial, do teor ético, criador das *dramatis personae* como figuras que já reúnem beleza e eticidade em si mesmas: “A presunção da essencialidade geral é denunciada no eu [...]. Manifestado aqui em seu significado de algo real, o eu atua com a máscara que ora veste para ser personagem desta”.<sup>16</sup>

Hegel precisa enxergar nessa realidade do teatro uma “dissolução geral da essência configurada em sua individualidade”,<sup>17</sup> de modo que deve resultar da tendência à dissolução, lógica e espiritualmente, a abstração e a consciência dialética do “pensamento racional”, a filosofia grega. O “drama” necessariamente está na margem da arte, na fronteira entre o ideal da arte, “a aparência sensível da idéia”, e a abstração filosófica de certo modo informe. É esclarecedor que Menke ligue essa tensão interna, a insuficiência do drama, com a transcendentalização romântica da poesia, entendendo a teoria do drama de Hegel como metáfora de um conceito da arte que contém em si mesmo os temas argumentativos a partir dos quais a concepção “oficial” do ideal como aparência sensível da idéia se torna um fantasma inatingível. Assim, o fim da arte aparece menos como uma tese histórica e baseada na filosofia da história (da arte) do que como um fim desde sempre começado da idéia “clássica” da arte, um fim desde sempre começado da arte *na* arte. Sob a perspectiva do desenvolvimento inovador das práticas artísticas e teatrais, que procura dar adeus à “forma” como totalidade, mimese, modelo, a abordagem de Hegel sobre o desenvolvimento da arte antiga dá a impressão de ser um modelo para a dissolução da noção de teatro dramático.

16 Ibid., pp. 517-18.

17 Ibid.

## Sobre a pré-história do teatro pós-dra

### Teatro e texto

O teatro e o drama se situavam e se situam em uma relação de cont  
carregada de tensões. Enfatizar esse fato e examiná-lo em todo o co  
de suas implicações é a primeira condição para uma compreensão ac  
do teatro moderno e de suas formas mais recentes. O reconheci  
teatro pós-dramático tem início com a constatação de que a condição  
existência é a emancipação recíproca e a dissociação entre drama  
Por esse motivo, a história do gênero drama em si tem um interesse  
limitado para a teoria do teatro. Visto porém que na Europa o teatro fo  
nado pelo drama tanto do ponto de vista teórico quanto do prático, é p  
estabelecer, como mostrado, uma referência dos novos desenvolvime  
passado do teatro dramático por meio do conceito de "pós-dramático"  
é, uma referência não tanto às mudanças do *texto* teatral quanto à t  
mação dos modos de expressão. Nas formas *teatrais* pós-dramáticas,  
quando (e se) é encenado, é concebido sobretudo como um compon  
tre outros de um contexto gestual, musical, visual etc. A cisão entre o d  
do texto e o do teatro pode se alargar até uma discrepância explícita e  
uma ausência de relação.

## Sobre a pré-história do teatro pós-dramático

### Teatro e texto

O teatro e o drama se situavam e se situam em uma relação de contradição carregada de tensões. Enfatizar esse fato e examiná-lo em todo o conjunto de suas implicações é a primeira condição para uma compreensão adequada do teatro moderno e de suas formas mais recentes. O reconhecimento do teatro pós-dramático tem início com a constatação de que a condição de sua existência é a emancipação recíproca e a dissociação entre drama e teatro. Por esse motivo, a história do gênero drama em si tem um interesse apenas limitado para a teoria do teatro. Visto porém que na Europa o teatro foi dominado pelo drama tanto do ponto de vista teórico quanto do prático, é possível estabelecer, como mostrado, uma referência dos novos desenvolvimentos ao passado do teatro dramático por meio do conceito de "pós-dramático" – isto é, uma referência não tanto às mudanças do *texto* teatral quanto à transformação dos modos de expressão. Nas formas *teatrais* pós-dramáticas, o texto, quando (e se) é encenado, é concebido sobretudo como um componente entre outros de um contexto gestual, musical, visual etc. A cisão entre o discurso do texto e o do teatro pode se alargar até uma discrepância explícita e mesmo uma ausência de relação.

O processo histórico de afastamento do texto e do teatro exige uma nova definição, sem preconceitos, de sua relação. Ela pode ser iniciada pela consideração de que o teatro veio em primeiro lugar: surgiu do ritual, apropriou a forma da dança mimética, configurou-se como um modo de comportamento e como uma prática antes de qualquer escritura. É certo que o "teatro original" e o "drama original" são apenas objeto de tentativas de reconstituição, mas pode-se determinar antropologicamente que as antigas formas rituais do teatro representavam processos com forte carga afetiva (caça, fecundidade) em que se usavam máscaras, fantasias e apetrechos e se combinavam dança, música e representação de papéis.<sup>1</sup> Ainda que essa prática simbólica pré-escrita, motora e corporal representasse uma espécie de "texto", fica evidente a diferença em relação à formação do teatro literário moderno. O texto escrito – a literatura – ganhou aqui a posição dominante, quase incontestável, na hierarquia cultural. Assim, no teatro literário burguês podia-se atenuar a ligação, ainda presente no teatro de espetáculo barroco, do texto com a forma de declamação mais musical, com o gesto dançado e com a decoração visual e arquitetônica suntuosa. Predominava o *texto como oferta de sentido*: os outros recursos teatrais tinham de estar a seu serviço, sendo controlados com desconfiança diante da instância da razão.

Houve tentativas de levar em conta a consciência mais precisa da autonomia dos elementos não literários do teatro mediante definições de drama extremamente abrangentes. Assim, Georg Fuchs afirma em *A revolução do teatro* [*Die Revolution des Theaters*]: "Em sua forma mais simples, o drama é movimento rítmico do corpo no espaço". Aqui se atribui ao termo "drama" o sentido de ação cênica e desse modo, no fundo, de "teatro". Para Fuchs, todos os elementos que podem aparecer no teatro de variedades – "dança, acrobacia, malabarismo, cordabamba, prestidigitação, luta e boxe, cenas com animais fantasiados, declamação musicada, jogo de máscaras" – são igualmente formas simples do drama.<sup>2</sup> (Nas

1 Oskar Eberle, *Cenalora. Leben, Glauben, Tanz und Theater der Urvölker*. Olten, 1954.

2 Apud Peter Jelavich, "Populäre Theatralik, Massenkultur und Avantgarde: Betrachtungen zum Theater der Jahrhundertwende", in Herta Schmid e Jurij Striedter (orgs.), *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters*. Tübingen, 1992, p. 257.

utopias teatrais da primeira metade do século xx por vezes se encontram modos de expressão correlatos, nos quais o teatro como ação *cultural* é identificado com o "drama" e essa ação simbólica e cultural é contraposta ao *mimos* como imitação da realidade.) Já que uma identificação conceitual do drama com todos os campos do teatro ofusca todas as produtivas distinções históricas e tipológicas entre os diversos modos como o teatro e a literatura dramática se associam e dissociam na modernidade, cabe delimitar melhor o conceito de drama. Com isso, pode-se chegar ao consenso de que hipóteses como a de Fuchs misturam indistintamente as dimensões do *agon* e do teatro com o drama – aspectos que com razão permanecem diferenciados na consciência dos criadores, leitores e teóricos do teatro. O mesmo vale para a observação de Heiner Müller de que o elemento fundamental do teatro e do drama seria a *metamorfose*, a morte seria a derradeira *metamorfose* e o teatro sempre teria a ver com a morte simbólica: "O essencial no teatro é a *metamorfose*. O ato de morrer. E o medo dessa última *metamorfose* é geral; nele se pode confiar, sobre ele se pode construir".<sup>3</sup>

Em seu ensaio sobre as *Afinidades eletivas* de Goethe, Walter Benjamin escreve:

No dramático, o mistério é aquele momento em que ele avança do âmbito de sua própria linguagem para um outro mais elevado e que lhe é inacessível. Desse modo, nunca se pode expressá-lo em palavras, mas somente na representação; é o "dramático" em sua acepção mais rigorosa.<sup>4</sup>

Nesse sentido, o "dramático" não tem ligação alguma com tudo aquilo que se entende com a utilização desse termo na discussão teórica sobre o teatro. A *formulação* de Benjamin sobre aquilo que ele chama de "dramático" diz respeito à luta corporal ancorada no culto, ao *agon* mudo. Trata-se de seu sobrepujamento (cristão) por meio de uma graça, uma redenção ou uma "linguagem" para além ou no limite da linguagem humana. Evidencia-se aqui

3 Heiner Müller, *Ich bin ein Landvermesser. Gespräche* [entrevista a Alexander Kluge], Hamburgo, 1996, p. 95.

4 Walter Benjamin, in *Gesammelte Schriften*, v. 1. Frankfurt am Main, 1974, p. 200.

a relativa legitimidade objetiva da identificação de teatro e drama, na medida em que a concepção do dramático enfatiza sua grande proximidade da pantomima e do emudecimento, de algo que é apenas emoldurado pela linguagem. Justamente por isso é proveitoso considerar a acepção do “dramático” em Benjamin como algo pertinente ao *teatro*: como rito e cerimônia, “poesia” do palco e semiose extralingüística ou no limite do lingüístico. Esse conceito do dramático se refere a uma abissal experiência de metamorfose, na qual não há nem a estilização da utópica e aterrorizante vertigem de transformação manifestada pelo teatro, nem o ordenamento que deve refrear o desvario. Trata-se sobretudo de uma realidade da superação – sempre ambígua – da morte por meio de sua encenação. Como ressalta Primavesi, “o ‘dramático’, ao se aferrar à *physis* muda, só pode garantir a redenção do mito da culpa e da beleza quando o corpo – como no teatro – permanece subtraído da compreensão”.<sup>5</sup>

#### O desenvolvimento do teatro no século xx

Perto do final do século XIX, o teatro dramático se encontrava no fim de um longo período de florescimento como formação discursiva elaborada, o que tornava possível experimentar Shakespeare, Racine, Schiller, Lenz, Büchner, Hebbel, Ibsen e Strindberg, apesar de todas as diferenças, como modalidades de uma mesma forma de discurso. Nesse contexto, também os modelós e as manifestações individuais extremamente divergentes se apresentam como variações de uma formação discursiva na qual é essencial a fusão de drama e teatro. O desenvolvimento dessa formulação discursiva até a formulação pós-dramática deve ser esboçado aqui de modo muito resumido. O “impulso” para a constituição do discurso pós-dramático no teatro pode ser descrito como uma seqüência de etapas de *auto-reflexão*, *decomposição* e *separação* dos elementos do teatro dramático. O caminho leva do grande teatro do final do século XIX, passando pela diversidade das formas teatrais modernas nas vanguardas históricas e pelas neovanguardas dos anos 1950 e 60, até o teatro pós-dramático no final do século XX.

5 Patrick Primavesi, *Kommentar Übersetzung Theater in Walter Benjamins früheren Schriften*. Frankfurt am Main, 1998, p. 291.

#### Primeira etapa: drama puro e drama impuro

O ponto de partida é o predomínio ainda intacto de um drama cujos fatores essenciais se manifestam no ideal e, em parte, na prática do “drama puro”. Assim, o drama não só é modelo estético como tem implicações sociais e epistemológicas essenciais: o significado objetivo do herói, do indivíduo; a possibilidade de representar lingüisticamente, e sobretudo na forma do diálogo cênico, a realidade humana; a relevância do comportamento do indivíduo na sociedade. Ao lado e antes do *drama puro* existiam (já na Idade Média, em Shakespeare, no barroco) consideráveis divergências em relação ao modelo básico. Elas podem ser compreendidas grosseiramente como elementos “épicas” do drama, e para os nossos propósitos seria possível considerar a totalidade dessas formas como “drama impuro”. A semântica fundamental da forma do drama também pode ser evidenciada nos seguintes aspectos: personificação de personagens ou figuras alegóricas por atores; representação de um conflito em “colisão dramática”; maior abstração na representação do mundo em comparação com o romance e a epopéia; articulação de conteúdos políticos, morais e religiosos da vida social por meio da dramatização de sua colisão; uma ação que progride mesmo sob uma ampla “desdramatização”; representação de um mundo ainda que mediante uma ação real mínima.

#### Segunda etapa: crise do drama e autonomização do teatro

Por volta de 1880, sob o signo de um teatro ainda não modificado de modo revolucionário, chega-se à crise do drama. O que se abala e se esvanece com essa crise é uma série de componentes até então inquestionáveis do drama: a forma textual do diálogo, carregado de tensões e decisões; o sujeito, cuja realidade se exprime essencialmente na fala interpessoal; a ação, que se desenrola primordialmente em um presente absoluto. Szondi distingue as conhecidas “tentativas de solução” e “tentativas de salvação” que os autores empreenderam sob a influência de um ambiente que se transformava rapidamente e de uma imagem do homem também transformada: dramaturgia do eu, drama estático,

peça de conversação, drama lírico, existencialismo e confinamento etc. Mas de modo paralelo e análogo à crise do drama como forma textual aplicada ao teatro já começa a haver ceticismo quanto à compatibilidade entre drama e teatro. Assim é que Pirandello estava convencido da irreconciliabilidade de teatro e drama.<sup>6</sup> No primeiro diálogo de *A arte do teatro* [*The Art of the Theatre*], Edward Gordon Craig afirma que as grandes peças de Shakespeare não mais deveriam ser montadas e que apresentá-las seria mesmo perigoso, pois o Hamlet representado mataria algo da infinita riqueza do personagem imaginado (com efeito, Craig tentou posteriormente encenar a peça e declarou que essa tentativa havia confirmado sua tese). O teatro é reconhecido aqui como algo que tem raízes e premissas próprias, distintas e mesmo hostis em relação às raízes e premissas da literatura dramática. De acordo com a conclusão de Craig, o texto deve ser suprimido do teatro – justamente em razão de suas dimensões e qualidades poéticas.

Desenvolvem-se novas formas de teatro que só contêm narração e referência à realidade de um modo distorcido, em rudimentos: a “peça-paisagem” de Gertrude Stein, os textos de Antonin Artaud para seu “teatro da crueldade”, o teatro da “forma pura” de Witkiewicz. Essas modalidades textuais “desconstruídas” antecipam literariamente elementos da estética pós-dramática do teatro. Foi só com Robert Wilson que os textos de Gertrude Stein encontraram uma estética teatral coerente (ele declarou que a leitura de Stein lhe deu a convicção de que podia fazer teatro.) O teatro de Artaud permaneceu uma visão, assim como o de Witkiewicz, que acena para o teatro do absurdo. O diretor francês Antoine Vitez, como encenador de textos clássicos com recursos teatrais econômicos e funcionais, sabia o que estava dizendo quando afirmou que desde o final do século XIX todas as grandes obras escritas para o teatro eram marcadas pela “total indiferença” quanto aos problemas suscitados por sua textura para a realização cênica.<sup>7</sup> Criou-se uma cisão entre teatro e texto. Gertrude Stein foi e continua sendo considerada impossível de representar, o que em geral se verifica quando

6 Cf. Bernard Dort, “Une écriture de la représentation”, *Théâtre en Europe*, n. 10, 1986, pp. 18-21.

7 Antoine Vitez, in *Théâtre en Europe*, n. 13, 1987, p. 9.

seus textos são avaliados de acordo com as expectativas do teatro dramático. Caso se pergunte simplesmente que “êxito” seus textos tiveram no teatro, só se pode atestar seu evidente fracasso como autora teatral. Contudo, nas suas formas textuais já se anuncia aquela dinâmica que encerra a tradição do teatro dramático.

A autonomização do teatro não é, como muitos gostariam de banalizar, o resultado da auto-superestimação de diretores (pós-)modernos ávidos por notoriedade. O surgimento do teatro de diretor se encontrava potencialmente inserido na dialética estética do próprio teatro dramático, que em seu desenvolvimento como “forma de representação” descobriu cada vez mais os recursos que lhe eram inerentes a despeito do texto. Ao mesmo tempo, é preciso reconhecer o lado produtivo da desconsideração das possibilidades do teatro por parte dos autores do século XX: em boa medida, eles escreviam e continuam a escrever de tal maneira que ainda está por ser inventado o teatro para seus textos. O desafio de descobrir novas potências da arte teatral se tornou uma dimensão essencial do exercício de escrever para o teatro. A exigência de Brecht de que os autores não deveriam “sustentar” o aparato teatral, mas transformá-lo, foi cumprida muito além do que Brecht pretendia. Heiner Müller pode declarar simplesmente que um texto teatral só é bom quando não é de modo algum viável para o teatro existente.

No curso da revolução geral das artes na virada do século, a crise do drama ocorreu paralelamente à crise da forma discursiva do próprio teatro. Com a rejeição das formas teatrais tradicionais, desenvolveu-se um novo tipo de autonomia do teatro como prática artística independente. Foi somente a partir dessa ruptura que o teatro abandonou a orientação incontestável na escolha de seus recursos, de acordo com as exigências do drama a ser montado. Essa orientação havia imposto não só um estreitamento, mas também uma certa incontestabilidade dos critérios técnicos, uma lógica e uma normatividade no emprego dos recursos teatrais a serviço do drama. Nesse sentido, a liberdade recém-conquistada foi acompanhada por uma perda, que em seu aspecto produtivo pode ser descrita como a *entrada do teatro na época da experimentação*. Desde que o teatro tomou consciência de que os potenciais de expressão artística nele latentes eram passíveis de ser realizados indepen-

dentemente do texto, foi lançado no difícil e arriscado campo da liberdade de experimentação contínua, assim como as outras formas de arte.

À medida que a "teatralização" do teatro levava à sua libertação da submissão ao drama, esse desenvolvimento foi acelerado por uma outra ruptura na história das mídias: o surgimento do cinema. O domínio exclusivo do teatro até então – a representação animada de pessoas em ação – foi conquistado e superado pela nova matriz de representação técnica do cinema. Ao mesmo tempo que a teatralidade passa a ser concebida como dimensão artística independente do texto dramático, começa-se a reconhecer, mediante o contraste com a "imagem movimento" (Deleuze) produzida tecnicamente, o fator do processo vivo (à diferença dos fenômenos reproduzidos ou reproduzíveis) como diferencial específico do teatro. Essa "redescoberta" do potencial de representação próprio do teatro e apenas do teatro traz à tona a questão, ora em diante constitutiva e incontornável, de saber o que o teatro contém de inconfundível e insubstituível em comparação com outras mídias. De fato, esse questionamento acompanha o teatro desde então, e isso não só por causa de sua rivalidade com outras artes. Evidencia-se aí uma das duas lógicas segundo as quais se dá o surgimento de novas formas das artes performativas: a lógica segundo a qual a aparição de um novo meio de configuração das formas e de representação do mundo leva quase que automaticamente os meios existentes – que de súbito passam a ser tachados de antigos – a se perguntar o que têm de específico *como arte* e, portanto, o que deve ser privilegiado de modo consciente após o surgimento de técnicas mais modernas. Sob a influência de novos meios, os antigos se tornam *auto-reflexivos* (foi o que aconteceu com a pintura após o advento da fotografia, com o teatro após o advento do cinema e com este após o advento da técnica da televisão e do vídeo). Mesmo quando essa mudança só ofusca todos os outros aspectos na primeira fase da reação, a auto-reflexão permanece a partir de então como um potencial duradouro e uma necessidade que é forçada pela coexistência e pela concorrência das artes.

A outra regra do desenvolvimento artístico parece ser a de que a dinâmica provém da desagregação. Quando, nas artes plásticas, a dimensão da representação foi dissociada da experiência da cor e da forma como tais (fotografia

e abstração), os elementos isolados que remetiam a si mesmos puderam ganhar aceleração e engendrar novas formulações. Da *decomposição* do todo de um gênero em seus elementos isolados surgem as novas linguagens formais. Quando se separam os aspectos antes "colados" da linguagem e do corpo no teatro, quando a interpretação do papel e o ato de se dirigir ao público são tratados como realidades autônomas, quando o espaço sonoro e o espaço da atuação são separados, abrem-se novas possibilidades de representação a partir da autonomização das camadas individuais.

A concentração no teatral em contraposição à representação literária, fotográfica ou cinematográfica do mundo pode ser designada como "reteatralização", o que assinala os movimentos das vanguardas históricas. Os estudos de Erika Fischer-Lichte deram destaque central a esse conceito primeiramente aplicado por Fuchs, enfatizando, entre outras coisas, sua conexão com a recepção produtiva de tradições não-teatrais tanto europeias quanto extra-europeias pelas vanguardas históricas.<sup>8</sup> A intenção não era apenas um retorno às possibilidades puramente estéticas do teatral. Não se tratava só de uma reteatralização imanente ao teatro, mas também de uma *abertura* do âmbito teatral a outras práticas: a formas culturais, políticas, mágicas, filosóficas etc.; à reunião, à festa e ao ritual. Desse modo, devem ser evitadas as reduções que tendem a uma estetização das vanguardas, o que poderia ser sugerido pelo conceito da "reteatralização" incorporado à modernidade clássica. O desejo das vanguardas de superar as fronteiras entre a vida e a arte (uma tentativa cujo valor evidentemente não é aquilutado pelo seu fracasso) foi também um motivo da reteatralização.

Com a continuidade desse desenvolvimento, constituiu-se aquilo que se designa – com intuito descritivo, laudatório ou depreciativo – como "teatro de diretor". A autonomização do teatro, e com ela a crescente importância da direção, é certamente irrevogável. Por mais que haja uma legítima indisposição contra as cabeças medíocres do teatro, que confinam textos grandiosos em seu horizonte artístico e experiencial bastante limitado, deve-se enfatizar

8 Ver, por exemplo, Erika Fischer-Lichte, *The Show and the Gaze of Theatre: An European Perspective*. Iowa, 1997, pp. 71 ss, 115 ss.

que o alarido em torno da arbitrariedade dos diretores corresponde, na maioria dos casos, à compreensão tradicional do texto teatral, no sentido do século XIX, e/ou à recusa de se confrontar com experiências teatrais incomuns. Em todo caso, a distinção do teatro de diretor em relação a um teatro de ator ou de autor diz respeito ao nosso tema – a distinção entre teatro dramático e pós-dramático – apenas de um modo secundário: o teatro de diretor é um pressuposto para o dispositivo pós-dramático (mesmo que a direção seja feita coletivamente), mas o teatro dramático também se apresenta em grande medida como teatro de diretor.

Quanto à nova insistência no valor próprio do teatro por volta da virada do século, deve-se ainda considerar um outro contexto: justamente o teatro de entretenimento e o teatro de espetáculo do final do século XIX haviam fortalecido a compreensão, por parte das pessoas de teatro mais exigentes, de que existe um conflito entre o texto e o teatro rotineiro. A restituição da complexidade e da verdade para o teatro foi uma motivação central dos esforços tanto de Craig quanto de Tchekhov e Stanislávski, de Claudel e Copeau. Ainda que o teatro estivesse se afastando a passos largos da representação tradicional do drama, e ainda que alguns defensores da autonomia e da “re-teatralização” do teatro chegassem a exigir que o texto fosse banido, o teatro radical da época não visava simplesmente a indiscriminada desvalorização do texto, mas sua *salvação*: no “teatro de diretor” que despontava, o que em muitos casos se buscava era justamente arrancar os textos da convenção e preservá-los dos ingredientes aleatórios, fúteis ou destrutivos da culinária de efeitos teatrais.<sup>9</sup> Hoje em dia, quem clama pela salvação do teatro textual dos crimes cometidos pelos diretores deveria se recordar desse contexto. O maior perigo que ameaça a tradição do texto escrito vem da convenção antiquada, e não das formas radicais de lidar com ele.

### *Terceira etapa: neovanguarda*

O estouro da neovanguarda tem grande importância para a genealogia do teatro pós-dramático. Na Alemanha Ocidental, a assim chamada “fase de reconstituição” havia favorecido uma questionável limitação da cultura e do teatro a um “humanismo” apolítico. Por um lado, durante a prosperidade econômica dos anos 1950 foram construídos nada menos que cem novos teatros; por outro lado, a cena era dominada pelo conservadorismo de [Gustav] Gründgens e pela tentativa de esquecer o passado político e refletir sobre a “cultura”. A princípio as tentativas experimentais ainda pareciam tímidas, enquanto nos Estados Unidos caminhos inteiramente novos eram trilhados no Black Mountain College e John Cage, Merce Cunningham e Allan Kaprow entravam em cena.

No final da década de 1950 começa o estouro internacional. É dada a largada não só para a vanguarda como também para a cultura pop, que envolverá todos os campos da vida privada e pública. Com o rock (Chuck Berry, Elvis Presley), pela primeira vez na história é produzida uma música que se destina expressa e exclusivamente aos jovens. Tem início a marcha vitoriosa da cultura jovem. Na Alemanha, que tanto nas artes plásticas quanto na cultura cotidiana seguia docilmente as influências norte-americanas, passou a haver no campo do teatro uma recepção empolgada das peças de Beckett, Ionesco, Sartre e Camus como reação ao teatro cultural enrijecido. A confluência da filosofia e do teatro do absurdo com o existencialismo encontrou um eco tão forte quanto o da descoberta tardia, na Alemanha, de desenvolvimentos artísticos como o surrealismo e o expressionismo abstrato. Teve início a recepção de Kafka; a música serial e a arte informal ganharam atenção. Enquanto na Alemanha Oriental a estética de Brecht – especialmente depois das encenações triunfais do Berliner Ensemble – parecia dar o tom (na realidade cotidiana, porém, ela era posta sob suspeita e combatida em nome de um assim chamado “realismo socialista”), desenvolveu-se no mundo todo e especialmente na Alemanha Ocidental, por volta de 1965, um novo teatro de provocação e de protesto. Foram emblemáticas para a revolta teatral as montagens de *Marat/Sade*, de Peter Weiss, por Konrad Swinarski em Berlim e por Peter Brook em Londres [ambas em 1964].



Surgiu nos anos 1960, culminando no movimento de 68, um novo espírito de experimentação em todas as artes. Em 1963 foi fundado em Frankfurt o Experimenta. O novo "estilo de Bremen" deu o que falar: sob a direção de Kurt Hübner, surgiu um jovem teatro de revolta política e formal, marcado por Peter Zadek, Wilfried Minks e Peter Stein. Em 1969 esse teatro vai para Berlim e durante décadas faz ali um teatro com repercussão internacional. Nos Estados Unidos encontrava-se em atividade uma vanguarda criativa multiforme – nas artes plásticas, no teatro, na dança, no cinema, na fotografia e na literatura – que se tornou uma comunidade artística na qual a atitude de ultrapassar as fronteiras entre as artes constituía uma regra, de modo que o teatro convencional dava a impressão de estar coberto de poeira. A inovadora "arte ambiental" (já antecipada pelas construções *Merz* de Kurt Schwitters) se aproximava da obra da cena teatral ao conceber a integração da presença real do observador (Rauschenberg). Os empacotamentos de Christo interagiam como "obra" com o grande fluxo de visitantes. A *action painting* já é uma "cerimônia de pintura" com ressonâncias em situações teatrais, na medida em que a obra, embora exista como objeto por si mesma após a ação artística enfatizada no que tem de próprio, liga-se de modo ideal à sua "cena" de surgimento. Yves Klein apresentou como diretor suas "antropometrias" como um espetáculo com música diante dos espectadores. No *happening*, sobretudo no caso do acionismo vienense, a ação ganha os traços de um ritual. Em 1969 Richard Schechner encenou *Dioniso 69* [*Dionysius 69*], em que os espectadores eram convidados a entrar em contato corporal com os atores.

Nos anos 1960 o "teatro do absurdo" também está sob o foco do interesse. Ele deixa para trás a compreensibilidade imediata do curso da ação, mas em meio à dissolução do sentido se mantém assombrosamente aferrado às unidades clássicas do drama. Mas o que definitivamente ainda liga Ionesco, Adamov e outros autores desse teatro qualificado como "absurdo" ou "poético" à tradição clássica é a *predominância do discurso*. Para Ionesco, as palavras se tornam "*écorces sonores démunies de sens*" [casca sonora desprovida de sentido], mas é justamente por isso que peças como *A cantora careca* [*La Cantratrice chauve*] devem por fim declarar uma verdade do "mundo" em geral sob uma nova luz – anunciar a realidade, escreve Ionesco, "*dans sa véritable*

*lumière, au delà des interprétations et d'une causalité arbitraire*" [em sua verdadeira luz, para além das interpretações e de uma causalidade arbitrária].<sup>10</sup> Mesmo o teatro da rigorosa crítica do sentido se compreendia como esboço de *um mundo*, tendo o autor como seu criador. Mesmo como representação do absurdo, permanecia teatro à imagem do mundo. E o teatro do absurdo, assim como o novo teatro político de provocação, permanecia comprometido com aquela hierarquia do teatro dramático que acaba por subordinar os recursos teatrais ao texto. Permanece intacto o característico encadeamento do teatro dramático de predominância do texto, conflito de personagens, totalidade de uma "ação" por mais grotesca que ela seja e figuração do mundo.

Quando se faz uma revisão do teatro do absurdo na descrição de Esslin, é possível sentir-se por um momento projetado no teatro pós-dramático dos anos 1980: não há "nenhuma ação ou intriga digna de nota"; as peças "normalmente não apresentam quaisquer figuras que se pudesse chamar de personagens", aparentando ser antes "algo como marionetes"; com frequência não têm "nem começo nem fim"; em vez de espelhos da realidade, mais parecem "imagens especulares de sonhos e temores", sendo muitas vezes constituídas não de "réplicas fluentes e diálogos burilados", mas de "balbucios sem coerência".<sup>11</sup> É o teatro de Robert Wilson que se descreve aqui? Uma vez que algo semelhante à "falta de sentido" pode com efeito ser constatado no teatro pós-dramático, há uma tendência a compará-lo com teatro do absurdo, que já no nome comporta a recusa de sentido. A atmosfera da qual vive o teatro do absurdo é fundamentada em uma visão de mundo em termos políticos, filosóficos e literários: a experiência da barbárie no século xx, o potencial fim da história tornado real (Hiroshima), as burocracias sem sentido, a resignação política. O retorno existencialista ao indivíduo e o teatro do absurdo se encontram intimamente ligados. Com Frisch, Dürrenmatt e outros, o desespero cômico se converte em um estado de espírito fundamental. A fórmula "só nos

<sup>10</sup> Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*. Paris, 1962, p. 159. Ver também Guy Michaud, "Ionesco: de la dérision à l'anti-monde", in Jacques Jacquot (org.), *Le Théâtre moderne*, v. II. Paris, 1973, pp. 37-43, esp. p. 39.

<sup>11</sup> Martin Esslin, *Absurdes Theater*. Frankfurt am Main, 1967, p. 12.

resta a comédia” expressa a perda da interpretação trágica do mundo como totalidade. No cinema, *Dr. Fantástico*, de Stanley Kubrick, ao lado dos filmes existencialistas franceses, constitui a tradução visceral dessa experiência. No entanto, os diferentes contextos de visão de mundo conferem significados inteiramente diferentes aos procedimentos compartilhados pelo teatro do absurdo e pelo teatro pós-dramático: descontinuidade, colagem e montagem, dissolução da narração, privação da fala e suspensão do sentido. Se Esslin, com toda razão, associa os elementos formais do absurdo aos temas da visão de mundo e destaca especialmente “o sentimento de angústia metafísica em face do caráter absurdo da existência humana”,<sup>12</sup> para o teatro pós-dramático dos anos 1980 e 90 o que se apresenta na dissolução de certezas universais não é mais nenhum problema metafísico de angústia, mas um dado cultural previamente estabelecido.

O teatro do absurdo é correspondente ao dramalógico, que faz parte da genealogia (não do tipo) do teatro pós-dramático. O título da segunda coletânea de peças de Jean Tardieu, *Poemas para brincar [Poèmes à jouer]*, de 1960, indica a direção. Uma peça como *Colóquio-sinfonieta [Conversation-Sinfonietta]* constrói uma composição musical a partir de fragmentos da linguagem cotidiana. Em *O ABC da nossa vida [L'ABC de notre vie]* – escrita em 1958 e montada pela primeira vez em 1959 (com música de Anton Webern) – encontra-se a designação de gênero “poema para o palco”, com solista e coro. Há ainda uma peça sem personagem – *Voz sem ninguém [Voix sans personne]* – na qual apenas ressoam vozes num espaço vazio. Em comparação com o teatro pós-dramático, o “teatro poético”, que Esslin queria distinguir do teatro do absurdo,<sup>13</sup> está muito mais próximo deste. Trata-se de um teatro literário, nas tradições do teatro dramático, de modo que um fosso o separa do teatro pós-dramático.

Façamos um resumo: o teatro do absurdo, assim como o de Brecht, pertence à tradição teatral dramática; alguns de seus textos ultrapassam as fronteiras da lógica dramática e narrativa, mas o passo para o teatro pós-dramático só é dado quando os recursos teatrais se encontram para além da

12 Ibid., p. 14.

13 Ibid., pp. 15-16.

linguagem, com o mesmo peso do texto e podendo ser sistematicamente pensados também sem ele. Por isso, não se pode falar de uma “continuidade” do teatro absurdo e do teatro épico no novo teatro;<sup>14</sup> deve-se antes indicar uma ruptura, já que tanto o teatro do absurdo quanto o épico, por vias diferentes, se atêm ao primado da representação de um cosmos textual fictício, ao passo que o teatro pós-dramático não mais o faz.

Também o gênero do *teatro documentário*, desenvolvido nos anos 1960, se afasta um pouco da tradição do teatro dramático. Cenas de procedimentos judiciais como audições e declarações de testemunhas tomam o lugar da representação dramática dos próprios acontecimentos. Seria possível objetar que cenas de tribunal e de interrogatório de testemunhas também constituem um recurso do teatro tradicional, usado para criar tensão dramática. Isso é verdade para muitos dramas mas não se aplica a esse caso, pois o teatro documentário depende muito pouco do desfecho dos interrogatórios ou do julgamento. O assunto de que se trata (culpa política ou moral na pesquisa atômica, guerra do Vietnã, imperialismo, responsabilidade pelos horrores dos campos de concentração) já foi decidido há muito tempo, histórica e politicamente, fora do teatro. Desse modo, a representação documentária se encontra diante de uma dificuldade similar àquela de qualquer drama histórico, que precisa tentar o impossível: rerepresentar um acontecimento já conhecido historicamente como algo incerto, que só se decide no decorrer do procedimento dramático. A tensão não está colocada no curso dos acontecimentos; antes, é freqüentemente pensada e objetivada de modo ético-moral – não se trata de mundo dramático narrado como mundo “comentado”.<sup>15</sup> Não obstante, autores menos coerentes como Rolf Hochhuth não escaparam da tentação de reverter o material documentário em moeda dramática, o que à época provocou a crítica mordaz de Adorno.

É questionável se a tão evocada pretensão política do teatro documentário poderia ter sido exercida se ele assimilasse formalmente a norma dramática.

14 Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theater text. Aktuelle Bühnenstück und ihre dramatische Analyse*. Tübingen, 1997, p. 183.

15 Cf. Harald Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart, 1971.

Peter Iden afirmou em 1980 que *O vigário* [*Der Stellvertreter*], de Hochhuth, permanecia “despreocupado” demais “com sua própria forma dramática” e por isso não era realmente um teatro político, ao passo que a célebre montagem de *Tasso* por Peter Stein provavelmente era.<sup>16</sup> Ficou evidente que ao se lidar com os clássicos no teatro era cada vez mais “o caráter dramático da matéria” que se traduzia “como drama do esfacelamento de todos os recursos tradicionais” (a metáfora do drama talvez não seja muito adequada para a perda dos recursos de representação tradicionais). O autêntico conflito da matéria do drama havia sido transposto para “o modo de lidar com ele”.<sup>17</sup> Essa constatação diz respeito à aguda oposição entre o tradicionalismo dramático e aos esboços de uma prática teatral distinta no *Tasso* de Stein. (Por certo, o próprio Stein não conduziu essa fratura ou rompimento do teatro mediante uma decisão consciente. O que ele logo desenvolveu, consideravelmente apoiado por Dieter Sturm, foi a estética do Schaubühne, que deve ser chamada de neoclássica e que, com razão, foi por vezes louvada como uma das realizações mais brilhantes do teatro dramático na época em que ele era posto em questão.) O que aponta para o futuro no teatro documentário não é tanto a vontade de interferir politicamente, nem muito menos sua dramaturgia tradicional, mas sim um traço que foi alvo de crítica e rejeição. Ele de fato “dramatiza” documentos, mas ao encenar a audiência, o relato e o julgamento também aponta uma clara tendência para formas similares a oratórios, para o ritual. Essa tendência aparece de modo contundente em *A instrução* [*Die Ermittlung*], de Peter Weiss, que não por acaso resultou de sua lida com Dante e do plano de escrever uma espécie de “Inferno”. O horror dos campos de concentração é representado em canções que elevam a matéria da enunciação à dimensão de uma efetiva recitação litúrgica.

Pode-se dizer que nos textos excepcionais daqueles anos o modelo de comunicação dramático é questionado de modo mais claro do que na prática da direção. Assim, pertencem à genealogia do teatro pós-dramático as “peças

16 Peter Iden, “Am Ende der Neuigkeiten. Am Anfang des Neuen?”. *Theater 1980* [anúário], p. 126.

17 Ibid., p. 127.

faladas” de Peter Handke. O teatro se reduplica, cita seu próprio discurso. A referência ao real só ocorre como “enunciação” indireta: somente quando há um desvio de rota em relação aos meandros internos dos signos teatrais, à sua qualidade radicalmente auto-referente. A problematização da “realidade” como realidade de signos teatrais se torna uma metáfora para o esvaziamento das figuras de linguagem, que se dobram sobre si mesmas. Quando os signos não mais podem ser lidos como referência a um determinado significado, o público fica perplexo diante da alternativa de pensar sobre o nada em face dessa ausência ou ler as próprias formas, os jogos de linguagem e os atores em seu modo de ser aqui e agora. De certa forma, um texto pensado como “afronta ao público”, na medida em que *ex negativo* faz de todos os critérios do teatro dramático seu tema, ainda permanece preso a essa tradição “na qualidade de metadrama ou metateatro”, como diz Pfister (com característica indecisão).<sup>18</sup> Contudo, ao mesmo tempo ele aponta para o futuro do teatro após o drama.

As mencionadas modalidades do teatro neovanguardista sacrificam determinadas partes do modo de representação dramático, mas no final mantém intacta a conexão decisiva que institui a unidade entre o texto de uma ação, de um relato ou de um procedimento e a representação teatral orientada por ele. Essa conexão é rompida no teatro pós-dramático das últimas décadas. Intermedialidade, civilização das imagens, ceticismo quanto às grandes teorias e metanarrativas acabam com a hierarquia que havia assegurado não só a subordinação dos recursos teatrais ao texto, como também, dessa maneira, a sua coerência mútua. Já não se trata apenas da afirmação e do reconhecimento da contribuição própria da encenação como projeto artístico-teatral. Ocorre que as relações constitutivas do teatro dramático se invertem, primeiro de modo velado e depois de modo evidente: não mais está em primeiro plano a questão de saber se e como o teatro “corresponde” adequadamente ao texto que tudo irradia; antes, cabe aos textos responder se e como podem ser um material apropriado para a realização de um projeto teatral. O teatro já não aspira à totalidade de uma composição estética feita de palavra, sentido,

18 Manfred Pfister, *Das Drama*. Munique, 1980, p. 330.

som, gesto etc., que se oferece à percepção como construção integral; antes, assume seu caráter de fragmento e de parcialidade. Ele abdica do critério da unidade e da síntese, há tanto tempo incontestável, e se dispõe à oportunidade (ou ao perigo) de confiar em estímulos isolados, pedaços e microestruturas de textos para se tornar um novo tipo de prática. Desse modo, ele descobre uma inovada presença do *performer* a partir de uma mutação do *actor* e estabelece a paisagem teatral multiforme, para além das formas centralizadas do drama.

### Uma breve retrospectiva sobre as vanguardas históricas

Uma contextualização das formas de teatro mais recentes tem de fazer referência às vanguardas históricas, já que foi com elas que teve início o desmoronamento da dramaturgia clássica tradicional, pautada pelo princípio das unidades. Evidentemente, não se trata de complementar a abundante literatura sobre essa época, nem mesmo de estabelecer o inventário das diversas influências das vanguardas históricas sobre o teatro pós-dramático, mas apenas de destacar algumas posições e desenvolvimentos que são de especial interesse à luz do teatro pós-dramático.

#### Drama lírico, simbolismo

Em sua análise do teatro que ele chama de "formalista", Michael Kirby propõe que se faça uma distinção entre um modelo "antagonista" e um modelo "hermético" da vanguarda. Ele nota, com razão, que é não mínimo unilateral a noção bastante difundida de que o teatro de vanguarda teve início com o escândalo teatral em torno de *Ubu Rei* [*Ubu Roi*], de Alfred Jarry, na Paris de 1896. Apenas a linha "antagonista" (naquele tempo a palavra "merde" no início da peça ainda conseguia "épater le bourgeois") tem início aqui, e conduz, passando pelo futurismo, pelo dadaísmo e pelo surrealismo, à nova estética

da provocação. Paralelamente, mas um pouco antes, começou com o simbolismo o que Kirby chama de vanguarda “hermética”:

*Avant-garde theatre began – before that first performance of Ubu Roi – at least with the Symbolists. Symbolist aesthetics demonstrate a turning inward, away from the bourgeois world and its standards, to a more personal, private, and extraordinary world. Symbolist performance was done in small theatres. It was detached, distant, and static, involving little physical energy. The lightning was often dim. The actors often worked behind scrims [...]. The art was self-contained, isolated, complete in itself. We can call this the ‘hermetic’ model of avant-garde performance.<sup>1</sup>*

O teatro dos simbolistas constitui um passo no caminho para o teatro pós-dramático em razão do seu caráter estático e da sua tendência à forma do monólogo. Mallarmé propõe uma concepção centrada em *Hamlet*, segundo a qual essa peça só conhece propriamente um único herói, relegando todos os outros personagens a “comparsas”. Daí sai uma linha que leva ao modo como Klaus Michael Grüber encenou *Fausto* ou como Robert Wilson encenou *Hamlet*: um teatro neolírico que entende as cenas como lugar de uma “escritura”, em que todos os componentes do teatro se tornam caracteres de um “texto” poético. É significativa a observação de Maeterlinck: “A peça de teatro deve ser antes de tudo um poema”. Em seguida ele esclarece que o poeta, só por causa das insistentes pressões daquelas “circunstâncias” que tomam nossas “convenções” pela realidade, trapaceia um pouco e introduz “aqui e ali” indícios da vida cotidiana. Mas esses temas que para o poeta de Maeterlinck não passam de um meio-termo quase sempre são para as pessoas, conforme

1 Michael Kirby, *A Formalist Theatre*. Pensilvânia, 1987, pp. 99-100. [“O teatro de vanguarda começou – antes daquela primeira representação de *Ubu Roi* – no mínimo com os simbolistas. A estética simbolista demonstra uma virada para o interior, distanciando-se do mundo burguês e dos seus padrões para um mundo mais pessoal, privado e extraordinário. A representação simbolista tinha lugar em pequenos teatros. Era indiferente, distante e estática, envolvendo pouca energia física. A iluminação costumava ser fraca. Os atores costumavam atuar por trás de reposteiros. A arte era reservada, isolada, completa em si mesma. Podemos chamar isso de modelo ‘hermético’ da representação de vanguarda.”]

reclamam, a única coisa importante, ao passo que para o poeta – bem entendido: também para o poeta do teatro – constituem superficiais concessões<sup>2</sup> ao desejo do público, que aspira à representação daquilo que considera como a realidade reconhecível. O mesmo vale também, como Maeterlinck afirma expressamente, para aquilo que é chamado de “estudos dos caracteres”. Nessas teses, renuncia-se a toda a estrutura de tensão, drama, ação e imitação. Como atesta a expressão “drama estático”, é abandonada a idéia clássica do tempo linear e progressivo em favor de um “tempo-imagem” bidimensional, de um tempo-espaço.

#### Forma estática, espíritos

Sabe-se que naquela época o teatro asiático se tornou uma fonte de inspiração para o teatro praticado na Europa. Paul Claudel formula com entusiasmo sua diferença em relação ao drama: “*Le drame, c’est quelque chose qui arrive, le nô, c’est quelq’un qui arrive*” [O drama é algo que sobrevém, o nô é alguém que sobrevém].<sup>3</sup> Essa formulação sugere a oposição fundamental entre teatro dramático e pós-dramático: aparição em lugar de desdobramento de ação, atuação em lugar de representação. Para Claudel o nô era uma espécie de “drama monopessoal, apresentando a mesma estrutura do sonho”.<sup>4</sup> Na busca de um “novo cerimonial teatral” (Mallarmé), encontrou-se entre os japoneses um teatro total com um horizonte metafísico. Assim como a ode ao simbolismo de Mallarmé, também a missa católica podia servir de modelo para o teatro. É evidente que o caráter cerimonial do teatro asiático ofereceu um incentivo para tais visões. Conquanto ele não tenha quase nenhuma ligação com o “drama” realista europeu, há um modo de percepção ritual que permite traçar uma linha que vai do teatro asiático até Wilson através de Maeterlinck e Mallarmé.

2 Peter Szondi, *Das lyrische Drama*. Frankfurt am Main, 1975, p. 360.

3 Paul Claudel, apud Moriaki Watanabe, “*Quelqu’un arrive*”. *Théâtre en Europe*, n. 13, 1987, pp. 26-30.

4 *Ibid.*, p. 30.

Na concentração em torno do ritual manifesta-se uma experiência que dificilmente pode ser designada sem a antiquada palavra “destino”. Em Maeterlinck o tema se torna explícito e central. Contrapondo-se à causalidade trivial da experiência cotidiana, o teatro deve exprimir a entrega dos homens ao destino de acordo com uma lei que permanece obscura. Seria um erro refutar tais concepções, decerto problemáticas, de um ponto de vista crítico-ideológico. Ainda que mais tarde, com Wilson, o chamado “teatro das imagens” tenha engendrado uma peculiar aura de destino, na medida em que as figuras parecem estar à mercê de uma magia misteriosa, essa representação teatral não pode ser identificada com uma tese esclarecida, uma ideologia do destino. Na dramaturgia “estática” de Maeterlinck trata-se da comunicação de uma experiência de estar entregue, que no teatro não se dá por meio do recolhimento da vida humana no mundo dos espíritos que retornam. Não é nenhum acaso que os bonecos, as marionetes, os autômatos manipulados estejam situados no âmago da concepção teatral tanto de Wilson quanto de Maeterlinck. Em um de seus primeiros textos, “Um teatro de andróides” [“Un théâtre d'andriodes”], Maeterlinck escreve: “*Il semble aussi que tout être qui a l'apparence de la vie sans avoir la vie, fasse appel à des puissances extraordinaires. [...] ce sont des morts qui semblent nous parler, par conséquent, d'augustes voix*”.<sup>5</sup> O teatro pós-dramático de um Tadeusz Kantor, com seus objetos e aparatos animados, enigmáticos, assim como os espíritos e fantasmas históricos no texto pós-dramático de um Heiner Müller se inserem nessa tradição da manifestação teatral do “destino” e dos espíritos, que são decisivos para a compreensão de todo o novo teatro, como mostrou Monique Borie.<sup>6</sup>

5 Maurice Maeterlinck, apud Didier Plassard, *L'Acteur en effigie: figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avantgardes historiques – Allemagne, France, Italie*. Lausanne, 1992, p. 38. [“Parece também que toda criatura que tem aparência de vida sem ter vida remete a potências extraordinárias. [...] são os mortos que parecem falar conosco; por consequência, vozes augustas.”]

6 Monique Borie, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*. Paris, 1997.

## Poesia cênica

Resta porém uma diferença essencial entre o novo teatro e a concepção teatral simbolista: esta, por oposição ao teatro de espetáculo, predominante à época, visava a predominância do *discurso* poético no palco. No entanto, não era mais o texto para os *papéis* que se considerava como a essência do texto teatral – como ocorria no teatro dramático –, e sim o *texto como poesia*, que por sua vez deveria corresponder à própria “poesia” do teatro. Também Maeterlinck (assim como Craig) afirmava que não era possível montar as grandes peças de Shakespeare, porque elas não eram de modo algum “cênicas” e sua encenação seria perigosa.<sup>7</sup> Com isso, tornou-se concebível não só a dissolução da tradicional fusão de texto e palco, como também a perspectiva de uma nova relação entre texto e palco. À medida que o texto teatral passou a ter o valor de uma grandeza poética independente e que a “poesia” do palco, liberada do texto, passou a ser pensada como uma poesia atmosférica própria, do espaço e da luz, inseriu-se no campo do possível um dispositivo teatral que instalou no lugar da unidade automática a dissociação e em seguida a combinação livre (libertada) não só de texto e palco, mas de todos os signos teatrais.

Assim, do ponto de vista do teatro pós-dramático, desloca-se da periferia para o foco central do interesse histórico o drama lírico e simbolista do *fin de siècle*, que recusa os axiomas dramáticos de ação a fim de chegar a uma nova poesia teatral. Como afirma Bayerdörfer,

a exigência de um “*théâtre statique*” por Maeterlinck constitui a primeira dramaturgia antiaristotélica da modernidade europeia, mais radical do que muitas que vieram depois, pois abandona o fator central aristotélico da definição, a ação (*pragma*) – embora Maeterlinck também afirme que os traços mais importantes

7 “*Quelque chose d'Hamlet est mort pour nous, le jour où nous l'avons vu mourir sur la scène. Le spectre d'un acteur l'a détrôné, et nous ne pouvons plus écarter l'usurpateur de nos rêves.*” [“Algo de Hamlet morreu para nós no dia em que o vimos morrer em cena. O espírito de um ator o destronou, e não mais podemos afastar o usurpador dos nossos sonhos.”] Maurice Maeterlinck, apud Plassard, op. cit., p. 35.

de seu "teatro estático" já se encontrassem em essência realizados na tragédia grega antes de Aristóteles, especialmente em Ésquilo.<sup>8</sup>

Certamente pode-se apontar outras formas históricas antigas que tomaram distância das máximas dramáticas. O monodrama, o duodrama e o melodrama do século XVIII, por exemplo, consistem em uma espécie de tragédia curta que se restringe a uma cena, a uma situação, e que ocasionalmente era chamada de "drama lírico" já naquela época. Na *Teoria das belas-artes* de [Johann Georg] Sulzer, de 1775, lê-se: "A denominação 'drama lírico' indica que aqui não tinha lugar uma ação que se desenvolvesse progressivamente com impactos, intrigas e empreendimentos entrecruzados, como no drama elaborado para o espetáculo".<sup>9</sup> Como mostra Szondi, a situação da poética dos gêneros é evidentemente outra no caso do drama lírico de Mallarmé, Maeterlinck, Yeats ou Hofmannsthal, em que essa forma se torna o "emblema da impossibilidade histórica da tragédia em cinco atos".<sup>10</sup> Para o autor, *Ontem* [*Gestern*], a peça de juventude de Hofmannsthal, ainda é um "drama em miniatura", uma vez que a lei fundamental do gênero dramático do "provérbio" (a inversão da tese inicial do herói) se encaixa na norma da peripécia dramática.<sup>11</sup> Com *A morte de Ticiano* [*Der Tod des Tizian*] teria início a série de seus autênticos dramas líricos, "cujo plano não é a ação, mas a situação, a cena, como ocorre em *Herodíada* [*Hérodiade*], de Mallarmé, em *A guardiã* [*La Gardienne*], de Henri de Régnier, e nas duas peças de Maeterlinck publicadas em 1890, *A intrusa* [*L'Intruse*] e *Os cegos* [*Les Aveugles*]."

Segundo Szondi, o caráter "estático do drama lírico, voltado para uma única direção e sem intriga", manifesta uma "reação ao drama ou a dificuldade do drama de sua época", o que levará às formas do drama moderno e a uma prática teatral diversa. É elucidativo o comentário do autor sobre a prá-

8 Hans-Peter Bayerdörfer, "Maeterlincks Impulse für die Entwicklung der Theatertheorie", in Dieter Kaffitz (org.), *Drama und Theater der Jahrhundertwende*. Tübingen, 1991, p. 125.

9 Johann G. Sulzer, apud Szondi, op. cit., p. 19.

10 Szondi, op. cit., p. 19.

11 Ibid., p. 352.

tica cênica simbolista no exemplo do drama lírico *A guardiã*, de Régnier. O poema era lido por atores que se encontravam no fosso da orquestra, invisíveis para o público, enquanto a ação se desenrolava no palco em pantomima, por trás de uma cortina de tule. Por um lado, tratava-se da idéia ousada e inaugural de "cindir movimento e fala" e mediante essa "dissociação de acontecimento cênico e palavra" tomar distância da tradicional "concepção das *dramatis personae* como figuras definidas, fechadas em si mesmas". Por outro lado, essa decomposição do modelo dramático só poderia se justificar completamente se houvesse uma conseqüente renúncia à ilusão de uma realidade reproduzida, o que só ocorreria mais tarde, na forma teatral pós-dramática. Szondi toca no ponto crucial quando atribui o fracasso desse estilo de encenação à "contradição entre o antiilusionismo da dissociação de representação muda e voz e os recursos ilusionistas com os quais se pretendia conferir uma aura de mistério à representação e às vozes".<sup>12</sup> Ao olhar para o passado sob a perspectiva do atual "teatro *high-tech*", pode-se cogitar se a curta existência do drama lírico não estaria também associada ao fato de que ainda não estavam disponíveis as condições técnicas para conferir suficiente densidade à poesia cênica, de modo que a palavra poética e a realidade cênica não se tornasse tão irremediavelmente conflitantes entre si.

#### Atos, ações

Uma outra questão diz respeito à relação do teatro pós-dramático com aqueles movimentos de vanguarda que, proclamando o dismantelamento do contexto, o privilégio da falta de sentido e da ação no aqui e agora (dadaísmo), abandonaram o teatro como "obra" e produção de sentido em nome de um impulso agressivo, de um acontecimento que incluía o público em ações (futurismo) ou sacrificava o nexos causal-narrativo em favor de outros ritmos de representação, em especial a lógica do sonho (surrealismo). Na concepção de Kirby, trata-se da linha "antagonista" da vanguarda. O dadaísmo, o futurismo e o surrealismo queriam atacar o espectador de tal modo a afetá-lo não

12 Ibid., pp. 143-44.

só mentalmente como também corporalmente. Foi determinante para a estética teatral o deslocamento *da obra para o acontecimento*. É certo que o ato da observação, as reações e as “respostas” latentes ou mais incisivas dos espectadores desde sempre haviam constituído um fator essencial da realidade teatral, mas nesse momento se tornam um *componente* ativo do acontecimento, de modo que a idéia da construção coerente de uma obra teatral acaba por se tornar obsoleta: um teatro que inclui as ações e expressões dos espectadores como um elemento de sua própria constituição não pode se fechar em um todo nem do ponto de vista prático nem do teórico. Assim, o acontecimento teatral torna explícitas tanto a processualidade que lhe é própria quanto a imprevisibilidade nela implícita. De modo análogo à distinção de Derrida entre a estrutura fechada (“*clôture*”) do livro e a processualidade aberta do texto, o lugar de uma obra teatral fechada nela mesma, embora estendida no tempo, passa a ser ocupado pelo ato e o processo expostos de uma comunicação teatral agressiva, enigmática, esotérica ou comunitária.

Pode-se ver nessa transição da *mensagem* bem delineada para o ato performativo uma re colocação de especulações artísticas do primeiro romantismo nas quais se procurava uma “simpoesia” de leitor e autor. Essa noção não pode ser conciliada com a idéia de uma totalidade estética da “obra” de teatro. Caso se queira usar a antiga imagem do símbolo – um objeto é partido ao meio e depois uma das lascas identifica como “autêntico” o mensageiro quando ele a encaixa na outra lasca –, o teatro só manifesta propriamente uma metade, e é como se ele esperasse pela presença e pelo gesto do espectador desconhecido que apresenta a outra lasca por meio de sua intuição, sua via de compreensão, sua fantasia.

### Rapidez, atrações

O teatro moderno foi influenciado de maneira determinante pelas formas de entretenimento populares, entre as quais se destaca o princípio da *atração*. Esta tem lugar no cabaré, no espetáculo de variedades, no teatro de revista, no circo, no filme grotesco ou nos teatros de sombra que surgem em Paris por volta de 1880. Especialmente a nova técnica de filmagem, com o

desenvolvimento de uma cultura cinematográfica, faz da atração, do episódico e do caleidoscópio um princípio. De início freqüentado apenas pelas camadas mais baixas, o espetáculo de variedades acabou se estabelecendo como um divertimento também muito apreciado pelas classes superiores. O entusiasmo da dança e o deleite com a perfeição das atrações tomam conta das vanguardas. Tais representações se tornam tema de novas imagens do corpo. O cabaré e o espetáculo de variedades vivem do princípio da parábise, quando o ator sai de seu papel e se dirige diretamente ao público. O cabaré se baseia na possibilidade de aludir a uma realidade de vida que é comum ao intérprete e ao público, contendo por isso um fator de performance que está inseparavelmente ligado ao modo de vida urbano, à cultura comum da cidade, na qual as informações e os gracejos são compreendidos de imediato. Tudo isso contribuiu para a reforma da torre de marfim da arte e ao mesmo tempo inspirou o desejo de um teatro que fosse um acontecimento feito por todos os participantes na atualidade compartilhada do aqui e agora. Como dizia Oskar Panizza em 1896, o espetáculo de variedades logo seria preferido ao teatro em razão de sua sensualidade, sua capacidade de entretenimento e seu descaso pelo “bom gosto”.<sup>13</sup>

O princípio do desmantelamento do contexto tem a ver com a transformação da experiência cotidiana, que parece ser impossível de transpor no teatro da placidez. Por volta de 1900 Otto Julius Bierbaum observava: “O homem urbano atual tem [...] os nervos do espetáculo de variedades; ele raramente é ainda capaz de acompanhar grandes contextos dramáticos, de afinar sua sensibilidade com o tom de três horas de teatro; ele quer variedade”.<sup>14</sup> Fica claro aqui que o princípio formal da sucessão de atrações está diretamente ligado à estrutura temporal da montagem teatral. Uma percepção da cidade grande, cada vez mais impaciente, requer uma aceleração que será reencontrada no teatro. O ritmo do *vaudeville*, com suas técnicas de transição rápida, sua brevidade e seu humor, passa a ter influência sobre as formas “elevadas”

13 Oskar Panizza, “Der Klassizismus und das Eindringen des Varieté”. *Die Gesellschaft*, outubro de 1896, pp. 1252-74.

14 Otto J. Bierbaum, apud Jelavich, op. cit., p. 255.



de teatro. A música ganha maior importância como elemento de integração e intermediação; as canções realizam a função que os *Lieder* tinham nas peças populares. Ganham terreno na dramaturgia as peças de um só ato. O desmantelamento do tempo teatral em peças cada vez mais curtas é assim influenciado pelo novo ritmo de pausas breves. O teatro pós-dramático transferirá esse desmoronamento da continuidade também para os dramas clássicos. Ao passo que o ritmo dramático é dissolvido na dramaturgia estática e depois na "estética durativa", o teatro acelera de tal maneira o ritmo que o drama acaba sendo desmantelado. Em muitas encenações dos anos 1980 e 90 – basta pensar em Leander Hausmann – o despedaçamento das ações e do tempo se manifesta em números individuais. A conexão dialética entre as duas deformações do tempo vem à tona tão logo se considera o desdobramento da estética temporal do teatro pós-dramático.<sup>15</sup>

#### Peça-paisagem

Ao lado de Craig, Brecht, Artaud e Meyerhold, Gertrude Stein e Stanislaw Witkiewicz são dois antepassados do teatro de hoje. Ao passo que os textos de Gertrude Stein apresentam uma relação com o cubismo, Witkiewicz veio da pintura para o teatro. Esses fatos são elucidativos. Fazem parte da pré-história do teatro pós-dramático projetos que concebem o teatro, o palco e o texto como uma paisagem (Stein) ou como uma construção que deforma a realidade (Witkiewicz). Os dois projetos permaneceram a seu tempo como teoria pura, pelo menos para o teatro. Os textos de Stein praticamente não foram montados e tiveram mais o efeito de provocações produtivas; Witkiewicz formulou uma teoria à qual suas próprias peças correspondiam de modo apenas parcial. Os dois projetos se encontram em pé de guerra com o aspecto temporal dinâmico da arte teatral. Seu potencial inovador só se torna claro retrospectivamente, depois que o fator estático apareceu cada vez mais como uma oportunidade do teatro na sociedade midiática. Quando

15 A respeito de toda esta seção, ver: Harold B. Segel, *Turn of the Century Cabaret*, Nova York, 1987; Claudine Amiard-Chevrel (org.), *Du Cirque au theatre*. Lausanne, 1983.

Gertrude Stein fala de sua idéia de "peça-paisagem", isso aparece como reação à sua experiência pessoal de que o teatro sempre a deixava terrivelmente "nervosa" porque sempre se referia a um *outro* tempo (passado ou futuro) e exigia um esforço contínuo durante sua observação. Trata-se de um modo de perceber. Em vez de observar o que ocorre no palco com uma tensão nervosa – traduzamos calmamente: dramática –, deve-se observar o palco como se contempla um parque ou uma paisagem. "*A myth is not a story read from left to right, from beginning to end, but a thing held full-in-view the whole time. Perhaps this is what Gertrude Stein meant by saying that the play henceforth is a landscape*", afirma Thornton Wilder.<sup>16</sup>

Nos textos de Stein, os esclarecimentos – bastante sucintos – de sua concepção teatral estão sempre ligados a imagens de paisagens verdadeiras. Em face da estética teatral atual, cada vez mais pautada pelo aspecto urbano, parece questionável a tese de que uma versão da antiga forma da *pastoral* foi consolidada no novo teatro. Se com frequência existe a tentação de descrever o palco do novo teatro como paisagem, a responsabilidade é mais dos traços, antecipados por Stein, de uma *desfocalização* e de uma equivalência das partes, da renúncia a uma época orientada teleologicamente e da predominância de uma "atmosfera" sobre os procedimentos dramáticos e narrativos. O que se torna característico aqui é menos o aspecto *pastoral* e mais a compreensão do teatro como *poesia cênica integral*. Elinor Fuchs nota com razão que "é sobretudo o tom lírico, essencialmente estático e reflexivo, que é a chave para ligar [Richard] Foreman retrospectivamente a Gertrude Stein e Maeterlinck e horizontalmente a [Robert] Wilson e a vários contemporâneos que criam encenações como paisagens".<sup>17</sup> Gertrude Stein não fez mais que transpor para o teatro a lógica artística de seus textos, o princípio do presente contínuo e progressivo de encadeamentos sintáticos e verbais que, como ocorre depois

16 Thornton Wilder, apud Elinor Fuchs, *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*. Indiana, 1996, p. 93. ["Um mito não é uma história lida da esquerda para a direita, do começo ao fim, mas uma coisa que se tem inteiramente à vista o tempo todo. Talvez seja isso o que quis dizer Gertrude Stein quando afirmou que daqui em diante a peça é uma paisagem."]

17 Fuchs, op. cit., p. 102.

na música minimalista, parecem marcar o passo de modo "estático", mas na verdade são sempre acentuados de maneira nova em variações e modulações sutis. O texto de Stein já é de certo modo a paisagem. Em um grau até então inaudito, emancipa a oração em relação à frase, a palavra em relação à oração, o potencial fonético em relação ao potencial semântico, o som em relação ao sentido. Assim como em seus textos a reprodução da realidade dá lugar ao jogo das palavras, no "teatro Stein" não se encontra drama algum, nem mesmo uma história, não se podem distinguir quaisquer protagonistas e faltam até papéis e personagens identificáveis.

A estética de Stein tem grande importância para o teatro pós-dramático – fora da América do Norte, mais como um elemento subjacente. Bonnie Marranca enfatiza sua influência sobre a vanguarda e a performance.<sup>18</sup> Depois que o Living Theatre montou *Vozes de senhoras [Ladies Voices]*, em 1951 (!), e que grupos como Judson Poets Theatre, La Mama e Performance Group passaram a representar peças de Gertrude Stein com mais frequência na década de 1960, nos anos 1970 foram Richard Foreman e Robert Wilson que trouxeram para o teatro um uso da linguagem inspirado em Stein.

#### Forma pura

As idéias de Gertrude Stein têm pontos de contato com a "teoria da forma pura" de Stanislaw Witkiewicz. Sua idéia fundamental é a recusa da mimese no teatro. A peça deve seguir unicamente a lei de sua composição interna. Desde Cézanne, na pintura, e desde a poesia francesa, na literatura, verifica-se uma *autonomização dos significantes*, cujo jogo se torna o aspecto dominante da prática estética. A pintura enfatiza a exigência perceptiva de que o caráter inexprimível da própria imagem seja materializado com tanta intensidade quanto aquilo que é ilustrado e expresso por ela. A poesia exige uma leitura que acompanhe o jogo a princípio sem sentido dos próprios signos lingüísticos. A tipografia e a sonoridade da linguagem, sua realidade material como som, grafia, ritmo – a famosa "música nas letras" de Mallarmé – devem

ser assimiladas ao mesmo tempo que o significado. De modo latente, anuncia-se já com esse desenvolvimento a teatralização das artes; ler e ver se tornam mais encenar do que de interpretar. Contudo, o próprio teatro só recupera posteriormente esses desenvolvimentos de outras artes, justamente com teorias como as de Stein e Witkiewicz.

Witkiewicz é o precursor do teatro do absurdo, mas também antecipa teses de Artaud com uma similitude de formulação às vezes espantosa. Em seu texto "Novas formas da pintura", ele argumenta que o teatro da "forma pura" é compreendido como uma *construção absoluta* de elementos formais, sem apresentar nenhuma reprodução da realidade.<sup>19</sup> Dessa maneira, e somente assim, ele é capaz de representar uma metafísica. O pensamento de Witkiewicz é pessimista. Ele está convencido de que a unidade metafísica irá perder todo o sentido, mas até então ainda são possíveis manifestações individuais desse contexto, também no teatro. A tarefa do teatro consiste em comunicar um sentimento da "unidade" da totalidade universal em meio à diversidade. Por isso, são paradigmáticos para ele as tragédias antigas, os mistérios da Idade Média e o teatro do Extremo Oriente. Uma vez que o teatro apresenta a desvantagem de ser constituído por elementos heterogêneos, Witkiewicz o inclui entre as artes "complexas", nas quais a forma pura nunca pode ser alcançada por inteiro, mas apenas – à diferença da pintura – em gradações. De todo modo, o que está em pauta não pode ser um teatro que trata, por exemplo, dos conflitos de homens "normais", mas que obedece ao preceito de "afastar-se da vida". Em vez de mimese da realidade, trata-se de uma construção pura estritamente exterior, que pressupõe uma metódica "deformação da psicologia e da ação" – uma tese que Witkiewicz partilha com o surrealismo e com o posterior teatro do absurdo. Em um tal teatro se combinariam uma completa arbitrariedade dos elementos em relação à vida real e uma montagem extremamente precisa e perfeita.

Esses pensamentos, muito distantes da realidade habitual do teatro,<sup>20</sup> são provenientes sobretudo da pintura, de onde Witkiewicz tira seus exemplos.

19 Cf. Alain van Crugten, *S. I. Witkiewicz. Aux sources d'un théâtre nouveau*. Lausanne, 1971, pp. 114-15.

20 Cf. *ibid.*, p. 281.

Essa propensão para a pintura confere um caráter estático tanto à sua teoria quanto às suas peças.<sup>21</sup> No entanto, suas idéias encontraram uma realização posterior nas formas de teatro mais recentes, nas quais o seu distanciamento dos padrões dinâmicos do teatro dramático se mostra como uma força. Em sua teoria da forma pura encontra-se apenas um único exemplo de realização cênica imaginada. O que se descreve ali poderia ser uma encenação de Robert Wilson. Três pessoas inteiramente vestidas de vermelho entram no palco, inclinam-se diante de não-se-sabe-quem e declamam um poema. Um velho respeitável aparece, trazendo um gato pela coleira. Tudo isso se passa à frente de uma cortina preta, que então se abre e deixa aparecer uma paisagem italiana. Depois um copo cai de uma mesinha e todos se põem de joelhos e choram. O velho respeitável se transforma num assassino furioso e mata uma garotinha que entrou no palco pela esquerda. Witkiewicz termina sua descrição, reconstituída aqui apenas em parte, com a seguinte observação: "*En sortant du théâtre, on doit avoir l'impression de s'éveiller de quelques sommeils bizarres, dans lequel les choses plus ordinaires avaient le charme étrange, impénétrable, caractéristique du rêve et qui ne peut se comparer à rien d'autre.*"<sup>22</sup>

### Expressionismo

Embora o expressionismo não possa ser contado entre os movimentos de vanguarda radicais, também elaborou temas teatrais que vieram a ser explorados na ruptura do teatro pós-dramático. Sua ligação com o cabaré, suas representações oníricas e suas inovações de linguagem, como o estilo telegráfico e a sintaxe fragmentada, subvertem a perspectiva unitária baseada na lógica da ação humana; o som deve transmitir mais afetos do que comunicações. O expressionismo pretende ir além do drama como dramaturgia dos conflitos humanos interpessoais, e a partir de temas que lhe são imanentes privilegia

21 Cf. *ibid.*, pp. 290, 357.

22 Stanislaw I. Witkiewicz, apud *ibid.*, p. 116. ["Ao sair do teatro, deve-se ter a impressão de despertar de um sono bizarro, no qual as coisas mais comuns tinham o encanto estranho, impenetrável, característico do sonho e que não pode ser comparado a mais nada."]

as formas do monólogo e do coro, bem como uma seqüência de cenas mais lírica do que dramática, já na "dramaturgia do eu" e no "drama de estações" de Strindberg. Ele busca possibilidades de representar o inconsciente, cujos pesadelos e imagens de desejo não têm nenhuma obrigação de obedecer a uma lógica dramática. Enquanto os dramas de *Lulu*, de Wedekind, mostram o desejo em um processo dramático, a peça *Assassino, esperança das mulheres* [*Mörder, Hoffnung des Frauen*], de Kokoschka, apresenta uma montagem de imagens isoladas sem uma narrativa lógica clara. As montagens no molde da *Kunstschau* de Viena acentuam o tema do homem como criatura impulsiva por meio de contorções extremas, corpos pintados, máscaras e um modo de atuar marcado por trejeitos.<sup>23</sup> Impõe-se uma seqüência de cenas e imagens à maneira dos sonhos, sem causalidade, caleidoscópica. Na dramaturgia de estações torna-se possível formular o arcaico e o primitivo como realidade social. A redenção em [Ernst] Barlach, o *páthos* em [Georg] Kaiser e o idealismo em [Ernst] Toller são formas da elevação e da abstração, são menos mimeses de ações reais do que ações simbólicas ligadas à alma.

No entanto, uma vez reconhecido ao *inconsciente* e à fantasia um direito próprio como realidade, mostrar-se-ia obsoleta a estrutura do drama que pretendesse pôr à disposição um modo de representação adequado para o que se passa entre os homens na realidade do *consciente* – de fato, a lógica superficial do drama, com suas seqüências de ações exteriores, poderia ser um obstáculo na articulação de estruturas *inconscientes* do desejo. É isso o que se observa no contexto do surgimento da *dança de expressão* [*Ausdruckstanz*], um dos aspectos teatrais essenciais do expressionismo: os gestuais de dança simbólicos de Mary Wigman fazem parte de uma linha que sai da dança/narração dramática em direção à ênfase nos gestos corporais/lingüísticos. É interessante no expressionismo a coexistência de duas tendências divergentes: a aspiração a uma forma rígida, que leva à construção (as obras podem ser compreendidas como efeitos construídos altamente conscientes), e a tentativa de trazer para a expressão o afeto subjetivo. Normalmente separados, esses dois pólos se encontram no desdobramento da história da estética teatral mais recente.

23 Cf. Edith Almhöfer, *Performance Art. Die Kunst zu leben*. Viena/Colônia/Graz, 1986, p. 15.

## Surrealismo

O cinema e o expressionismo concordam com o surrealismo quanto à opção de privilegiar uma articulação que se baseia na técnica de corte e colagem/montagem, o que requer e promove o ritmo, a "inteligência" e a capacidade associativa do receptor. À medida que o espectador do teatro moderno exercita uma crescente capacidade de estabelecer relações entre coisas heterogêneas, a cômoda difusão de conexões faz cada vez menos sentido: o olho se torna mais impaciente e se contenta com explicações cada vez mais restritas. Enquanto os movimentos futurista e dadaísta experimentaram um curto florescimento, o movimento surrealista teve longa duração – provavelmente porque uma pura estética da velocidade e uma pura negação não podiam constituir cânone algum, ao passo que a renovada exploração do sonho, da fantasia e do inconsciente proporcionava uma riqueza de materiais novos. Embora o surrealismo tenha produzido mais manifestações literárias, poéticas e cinematográficas do que teatrais, era subjacente à lógica de sua tendência social e culturalmente revolucionária ("mudar a vida") a busca de um acontecimento teatral público e quase político. Uma passagem para o acontecimento teatral está ligada à forma da exposição. A Exposição Internacional do Surrealismo de 1938, em Paris, batizada por André Breton como "uma obra de arte acontecimento" [*une oeuvre d'art événement*], não só reunia (sob a direção de Marcel Duchamp) vários objetos surrealistas conhecidos (o boneco de Bellmer, a xícara e o pires cobertos de pêlo de Meret Oppenheim, o ferro de passar com pregos de Man Ray), mas também invenções como o táxi de Dalí, cujos ocupantes, bonecos grotescos, eram periodicamente molhados por jatos d'água, e uma rua surrealista na forma de uma grande instalação que envolvia o espectador como "teatro ambiental" [*environmental theatre*] (Richard Schechner).

Os surrealistas não produziram um teatro muito digno de nota em sua própria época, mas suas idéias e textos teatrais exerceram indiretamente uma enorme influência sobre o teatro mais recente. Eles visavam a um teatro de imagens mágicas e um gesto político de revolta contra os "moldes" da prática teatral. A idéia surrealista de que ocorre uma inspiração mútua quando as fantasias alimentadas pelo inconsciente alcançam o inconsciente do receptor

sublinha um traço que também é importante para o novo "teatro de situação" (inspiração entre palco e público) e para o "teatro de ambiente". A liberdade de sátira e humor faz pensar no "cool fun" de certos grupos teatrais do nosso tempo. Por fim, o surrealismo contém os elementos da arte performática. A peça *Os mistérios do amor* [*Les Mystères de l'amour*], de Roger Vitrac, devia mobilizar o público por meio de suas provocações. O autor (representado por um ator) se apresentava no palco, havia atores situados na platéia, os intérpretes apareciam como pessoas e como os personagens que interpretavam, sem que as fronteiras entre ficção e realidade fossem claras. Chegou-se a uma suspensão parcial da distinção entre o cosmos fictício de um "drama" e a realidade da montagem. Também havia representação e vozes no espaço da platéia, agressões francas se intensificavam até um desfecho em meio ao público. A montagem, certamente o ponto alto do trabalho teatral surrealista, é arte de intervenção, comunicação e agressão, teatro de sonho e manifestação, características que reapareceram de outra forma no teatro a partir dos anos 1960. No entanto, o que no surrealismo pretendia ser uma provocação voltada a uma reviravolta cultural e social considerada iminente acabou por perder muito desse caráter. Se a montagem de *Marat/Sade* de Peter Brook e outras manifestações do teatro de intervenção dos anos 1960 talvez ainda devam ser lidas nessa perspectiva, isso não vale mais, por exemplo, para a trilogia grega de Andrei Serban de 1972 (considerada por Zinder como neo-surrealista).<sup>24</sup> O teatro renuncia à tentativa de antecipar diretamente ou acelerar a revolução das relações sociais – não por causa de um cinismo apolítico, como levianamente se considera, mas em razão de uma avaliação diferente de suas chances de impacto.

Assim como Lautréamont já havia esclarecido que a poesia é produzida por todos, não por indivíduos, a tese surrealista afirmava que o inconsciente de cada pessoa oferece a possibilidade da criação poética. Desse modo, a tarefa da arte seria romper o processo racional e mental por uma "via negativa" (Grotowski) a fim de encontrar um acesso para as imagens do inconsciente. A noção de que aquilo que é comunicado dessa maneira tem de ser algo idios-

sincrático e pessoal (cada inconsciente tem seu discurso próprio e único) levou também à tese de que a verdadeira comunicação não se baseia no entendimento, mas se dá por meio de estímulos à própria criatividade do receptor, estímulos cuja comunicabilidade está fundada nas predisposições universais do inconsciente. Essa atitude marca os artistas atuais em muitos casos, e Wilson é o exemplo mais impressionante. Suas cenas não pretendem ser interpretadas ou entendidas de maneira racional; antes, despertam associações, uma produtividade própria no "campo magnético" existente entre o palco e os espectadores. Após assistir à *Olhar de surdo* [*Deaf Man Glance*], Louis Aragon escreveu um texto que se tornou famoso (uma "carta" ao falecido *companheiro de viagem* na causa do surrealismo, André Breton), afirmando que esse espetáculo era o mais belo que ele já tinha visto e apontando-o como a realização das esperanças que os surrealistas haviam depositado no teatro.

abarcar o quadro, precisa apreender e reconstruir sua dinâmica e sua processualidade. Da mesma maneira, a teoria do texto ensina a ler a partir do fenotexto coagulado, tornado "inerte", o genotexto, o movimento dinâmico de seu devir. O estado é uma figuração estética do teatro que mostra mais uma *composição* do que uma história, embora haja atores vivos representando. Não é por acaso que muitos artistas do teatro pós-dramático vieram das artes plásticas. O teatro pós-dramático é um teatro de estados e de composições cênicas dinâmicas.

Em contrapartida, não é possível pensar um teatro dramático em que não seja representada uma *ação* de uma maneira ou de outra. Quando Aristóteles considera o *mythos*, que na *Poética* significa o mesmo que enredo, como a "alma" da tragédia, fica claro que drama significa o mesmo que um desdobramento de ação composto e construído artisticamente. Seu crítico Brecht o acompanha assim no *Pequeno organon* [*Kleinen Organon*]: "o enredo é para Aristóteles – e pensamos o mesmo – a alma do drama". Mesmo na imobilidade dos acontecimentos factuais nas peças de um Tchekhov o espectador acompanha com curiosidade uma ação "interna" que se desenvolve sob o diálogo cotidiano aparentemente insignificante e que sempre encaminha para um mínimo de acontecimentos exteriores do enredo – um duelo, uma morte, uma despedida para sempre etc. Essa categoria central do drama é repelida no teatro pós-dramático de modos diversos, ainda que se possa constatar uma espécie de hierarquia da radicalidade, que vai de um teatro "virtualmente ainda dramático" até um teatro em que já não há sequer rudimentos de processos fictícios. Tudo dá a impressão de que foram suprimidos os motivos pelos quais a ação era central no teatro anterior: a descrição narrativa e fabuladora do mundo com o recurso da mimese; a formulação de uma colisão de intenções espiritualmente significativa; o processo de uma ação como imagem da dialética da experiência humana; a qualidade de entretenimento de uma "tensão", na qual uma situação prepara e desencadeia uma outra, diversa. Como Lessing já destacava, é evidente que não são apenas atos impetuosos e intensos que constituem uma ação. Ele observa, a propósito da teoria do enredo, que muitos juizes da arte "atribuem à palavra *ação* um conceito material" e que "todo conflito interno

de paixões, toda seqüência de pensamentos diversos em que um suprime o outro, também é uma ação".<sup>1</sup>

Por oposição à *diegesis*, a arte épico-narrativa de contar, a mimese passou a significar desde a Antigüidade a representação que encarna e imita a realidade. A palavra "*mimeisthai*" quer dizer originalmente "representar pela dança", não "copiar". Mas Mukarovsky ressalta, baseando-se em Emil Utitz, que na "função estética" há uma outra qualidade de arte, diferente da imitação: "a capacidade de *isolar* o objeto ao qual a função estética se refere". A possibilidade mais marcante do estético é a de produzir uma "concentração máxima da atenção sobre um dado objeto". No contexto dessa argumentação, ele introduz um exemplo que se revela imediatamente concludente com a nossa observação: a importância da função estética em todo tipo de *cerimônia*, o fator estético "isolante" que é inerente a toda festividade.<sup>2</sup> Ora, é evidente que a prática do teatro sempre possui uma dimensão do cerimonial. Essa dimensão adere ao teatro como acontecimento social por suas raízes – geralmente evanescidas da consciência – religiosas e culturais. O teatro pós-dramático libera o fator formal-ostensivo da cerimônia de sua mera função de intensificar a atenção e o faz valer *por si mesmo* como qualidade estética, longe de qualquer referência religiosa ou cultural. O teatro pós-dramático é a substituição da ação dramática pela cerimônia, com a qual a ação dramático-cultural estava intrinsecamente ligada em seus primórdios.<sup>3</sup> Assim, o que se entende por *cerimônia* como fator do teatro pós-dramático é toda a diversidade dos procedimentos de representação sem referencial, conduzidos porém com crescente precisão: as manifestações de uma comunidade particularmente formalizada; construções de processos rítmico-musicais ou visual-arquitetônicos; formas para-rituais como a celebração (não raro profundamente negra) do corpo, da presença; a ostentação enfática ou monumental.

1 Gotthold E. Lessing, apud Wolfgang G. Müller, "Das Ich im Dialog mit sich selbst". *Deutsche Vierteljahresschrift* (Stuttgart), n. 56, 1982, pp. 314-33.

2 Jan Mukarovsky, *Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt am Main, 1970, pp. 32-33.

3 Cf. Richard Schechner, *Performance Theory*. Nova York, 1988.

Jean Genet considerava o teatro expressamente como cerimônia, e a missa como a forma mais elevada do drama moderno.<sup>4</sup> Já os seus temas – o duplo, o espelho, o triunfo do sonho e da morte sobre a realidade – apontam nessa direção. É significativo que Genet tenha chegado à idéia de que o lugar próprio do teatro era o cemitério,<sup>5</sup> de que o teatro era em sua essência ritual fúnebre. Ele partilha com Heiner Müller – esse autor pós-dramático para o qual ele teve uma importância especial – a idéia de que o teatro é um “diálogo com os mortos”. Para Genet, como constata Monique Borie, é o diálogo com os mortos que confere à obra de arte sua dimensão própria. A obra de arte, diz Genet, não se dirigiria às gerações futuras, como freqüentemente se afirma, mas “é oferecida à inumerável multidão dos mortos”. Assim é que Giacometti, escreve ele, cria “estátuas” cuja tarefa “é encantar os mortos”.<sup>6</sup> Se Müller pode compreender o teatro da Antiguidade como conjuração dos mortos – portanto como uma cerimônia, que em face do enredo representa o fator determinante –, se o teatro não gravita em torno do retorno dos mortos com um mínimo de mimese, bastava então pensar nessa possibilidade de entender o teatro para pôr em questão a tradição do teatro dramático da modernidade européia, que se diferencia do teatro “pré-dramático” dos antigos. O tema da missa, do cerimonial, do ritual se tornou cada vez mais virulento já nos primeiros modernos. Em Mallarmé já se trata do tema de um teatro da cerimônia, e é célebre a confissão de T. S. Eliot: “*The only dramatic satisfaction that I find now is in a High Mass well performed*” [A única satisfação dramática que encontro agora é em uma missa solene bem celebrada].<sup>7</sup> O teatro deve ser, mais uma vez segundo Genet, uma “festividade” dirigida aos mortos. Por isso, ele considera suficiente uma única representação de *Os biombos* [*Les Paravents*], portanto uma cerimônia festiva singular. (Aliás, a idéia de festival de Wagner era originalmente a seguinte: instalava-se um teatro no campo, deixava-se o público entrar – sem entradas –, faziam-se as apresentações, desmontava-se o teatro e queimavam-se partituras...)

4 Cf. Jean Jacquot (org.), *Le Théâtre moderne*, v. II. Paris, 1973, p. 78.

5 Jean Genet, “L’Étrange mot d’urbanisme”, in *Œuvres complètes*, v. 4. Paris, 1968, p. 9.

6 Cf. Monique Borie, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*. Paris, 1997, p. 272.

7 T. S. Eliot, “A Dialogue on Dramatic Poetry”, in *Selected Essays*. Londres, 1932, p. 35.

Em Robert Wilson o traço cerimonial é evidente. O crítico de primeira hora, a fim de caracterizar seu primeiro contato com esse tipo de teatro, não raro afirmava que havia se sentido ali como o estrangeiro que acompanha as enigmáticas ações culturais de um povo desconhecido para ele. Também Einar Schleef torna reconhecíveis as intenções artísticas de cerimônias quase rituais não só quando explora em grande estilo a oportunidade de uma cerimônia tematizada na peça, minuciosa e sem qualquer relação com o decorrer da ação (em *Urgötz* [de Goethe] por exemplo, há um cortejo da corte que parece interminável), mas também mediante procedimentos como alimentação simbólica do público. Seria tentador investigar em vários trabalhos teatrais pós-dramáticos também as formas menos evidentes de procedimentos de caráter cerimonial. Em suas reflexões sobre as “peças didáticas”, Brecht anotou certa vez como pensava em acrobatas para a representação – em sua terminologia – distanciada e epicizante:

seriam pessoas vestidas com uniformes de trabalho brancos às vezes duas às vezes três todas muito sérias assim como acrobatas são muito sérios eles e não os clowns são os modelos então os processos podem ser feitos simplesmente como cerimônias a raiva e o arrependimento como modos de manejar o horrível não deve ser personagem algum e sim eu ou um outro.<sup>8</sup>

Aqui se mostra o nexa entre a tendência ao cerimonial e a recusa da concepção clássica de um sujeito que reprimiu a corporeidade (o manejo) de suas intenções aparentemente apenas mentais.

Para uma caracterização exemplar do teatro pós-dramático como “cerimônia”, “vozes no espaço” e “paisagem”, basta considerar Tadeusz Kantor, Robert Wilson e Klaus Michael Grüber.

8 Bertold Brecht, apud Reiner Stenweg (org.), *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. Frankfurt am Main, 1976, p. 105. [Assim no original: sem maiúsculas e sem pontuação. N.E.]

## Kantor, ou a cerimônia

A obra do artista polonês Tadeusz Kantor nos leva para muito longe do teatro dramático: um cosmos rico de formas de arte entre teatro, *happening*, performance, pintura, escultura, arte do objeto e do espaço, além de contínuas reflexões em textos teóricos, escritos poéticos e manifestos. Sua obra revolve lembranças da infância de um modo obsessivo, e desse modo sugere uma estrutura temporal da lembrança, da repetição e da confrontação com a perda e com a morte. É o caso de considerar sobretudo a última fase da criação teatral de Kantor, o “teatro da morte”, que se tornou mundialmente conhecido nos anos 1980, ainda que muitos aspectos dessa fase já se encontrassem presentes ou sugeridos em suas primeiras criações. Kantor quer “alcançar uma perfeita autonomia do teatro, para que aquilo que se passa no palco se torne um acontecimento”, livre de toda “falácia ingênua” e de toda “ilusão irresponsável”.<sup>9</sup> Há a busca de um “estado de não-representação”<sup>10</sup> sem nenhum curso de ação contínuo, em que as cenas, frequentemente condensadas e expressionistas, são conectadas em uma forma quase ritual de evocação do passado.

Reminiscências da história polonesa se combinam com temas religiosos diversificados (o rabino, a perseguição aos judeus, o padre católico). Cenas grotescamente exaltadas do ritual de despedida – execução, despedida, morte, enterro – constituem um modelo fundamental e recorrente: Todas as figuras aparecem já como almas de outro mundo. Logo após a guerra Kantor enfocou Odisseu como a figura emblemática que retorna do reino dos mortos e que, como diz Kantor, se tornou o modelo de todos os seus personagens teatrais posteriores. Em geral, esse teatro é marcado por uma passagem pelo terror e pelo retorno fantástico. É um teatro cujo tema, como afirma Monique Borie, são os restos,<sup>11</sup> um teatro após a catástrofe (como os textos de Beckett e Heiner Müller), que vem da morte e expõe “uma paisagem para além da morte” (Müller). Com isso diferencia-se do drama, que não considera a

morte como algo prévio, como base da experiência, abordando sempre a vida que conduz a ela. A morte não é posta em cena dramaticamente por Kantor, mas repetida de modo cerimonial. Por isso, também não há aqui a questão dramática acerca da morte como o momento em que se dá a decisão sobre o sentido da existência, como por exemplo em *Todo mundo* [Jedermann, de Hofmannstahl]. Aqui, toda cerimônia é na verdade cerimônia fúnebre, consiste no aniquilamento tragicômico do sentido e na demonstração do aniquilamento do sentido, demonstração que essa cerimônia de algum modo volta a anular – assim, o personagem que evidentemente representa a morte em *Wielopole*, *Wielopole* ou em *A classe morta* espanta o pó dos livros antigos e com isso cruelmente os “degrada” e destrói, mas ao mesmo tempo comunica em sua comicidade um paradoxal desejo de viver.

A forma cerimonial que aqui ocupa o lugar do drama é a da *dança da morte*. O próprio Kantor enfatiza: “O mistério da morte, uma dança macabra medieval, tem lugar em uma *sala de aula*”. As figuras que surgem nessa dança da morte são “cifras óticas” extraídas do romance *O quarto compartilhado* [Wspólny pokój], de Zbigniew Unilowski: “o falso religioso que desliza um genuflexório diante de si; o jogador que espalha cartas mecanicamente sobre uma mesa de carteador portátil; o homem com uma tina em que lava os pés continuamente” etc.<sup>12</sup> No final de *Os artistas devem sucumbir* [Die Künstler sollen krepieren], peça estreada em Nuremberg em 1985, os soldados marcham para um eterno tango de guerra mesclado com a marcha militar “Nós, a primeira brigada...”. Há uma carcaça de cavalo (de modo que se poderia dizer, com Heiner Müller, que “a história cavalga para seu objetivo em montarias mortas”) e em frente uma criança vestindo um casaco militar grande demais para ela (Kantor quando garoto?). Uma menina bela e lasciva – um “anjo do desespero”, da morte ou da melancolia – agita sobre essa imagem final uma bandeira negra da anarquia, e de certa maneira, como notou [o crítico de teatro alemão Georg] Hensel, corrige Delacroix com o encanto de seu corpo: o anjo da liberdade e da revolta das barricadas se torna a figura da futilidade, do Eros melancólico e do luto.

9 Tadeusz Kantor, *Theater des Todes*. Zirndorf, 1983, p. 81.

10 Ibid., p. 80.

11 Borie, op. cit., p. 258.

12 Georg Hensel, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15/06/1995.



As cenas de Kantor manifestam a recusa da representação dramática dos demais processos "dramáticos" que seu teatro tem por objeto – a tortura, a prisão, a guerra e a morte – em favor de uma poesia de imagens do palco. As "seqüências de imagens comicamente antiquadas e ao mesmo tempo infinitamente tristes"<sup>13</sup> com freqüência remetem a cenas que poderiam figurar em um drama grotesco, mas o dramático se perde em favor de *imagens em movimento* por meio do ritmo repetitivo, das configurações à maneira de quadros e de uma certa des-realização dos personagens, que com seus movimentos em solavancos se tornam parecidos com marionetes. Aliás, o tema da produção da imagem também aparece explicitamente quando, em *Wielopole*, *Wielopole*, a fotógrafa gordã de repente transforma seu equipamento em uma metralhadora e, rindo com escárnio, atira no grupo de jovens soldados que posavam para a foto – a um só tempo, emblema tragicômico do assassinato por meio da fixação da imagem e denúncia surrealista da guerra.

O artista plástico Kantor, cujo trabalho teatral teve início com performances e *happenings* provocativos contra autoridades governamentais, revela uma intenção que é reencontrada em muitas formas de teatro pós-dramático: revalorizar as coisas e os elementos materiais do que acontece no palco em geral. Madeira, ferro, pano, livros, roupas e objetos inusitados ganham uma notável qualidade tátil e uma intensidade cuja procedência não é fácil de explicar. Um fator essencial aqui é a sensibilidade do artista Kantor para aquilo que ele designou como "o objeto miserável" ou "a realidade de mais baixo nível". As cadeiras são gastas, as paredes têm buracos, as mesas são cobertas de poeira ou cal, os velhos utensílios se encontram enferrujados, embaçados, gastos, marcados e manchados. Nesse estado eles manifestam sua vulnerabilidade e com isso sua "vida" em uma nova intensidade. O ator, vulneravelmente humano, se torna parte de uma estrutura cênica geral na qual as coisas desgastadas são suas companheiras. Esse também é um efeito que o gesto pós-dramático tornou possível. Pois no teatro dramático, mesmo com uma intenção naturalista – quando o meio aparece em seu arbítrio sobre os seres humanos –, o "âmbito" teatral funciona a princípio somente como mol-

dura e pano de fundo para o drama humano e a figura humana. Com Kantor, em contrapartida, os atores humanos entram em um espaço de atuação das coisas. Desaparece a hierarquia que constitui uma necessidade vital para o drama, no qual tudo gira em torno da ação humana e as coisas existem apenas como acessórios, como o "necessário". É possível falar de uma temática específica da coisa, na qual os elementos da ação, uma vez que estejam à mão, são dramatizados. No teatro lírico-cerimonial de Kantor as coisas surgem como reminiscência do espírito épico da lembrança e como afetividade pelos objetos. Se a característica do modo poético épico, à diferença do modo dramático, é representar uma "ação como inteiramente passada", Kantor enfatiza, por sua vez, que "as cenas daquela ação real do espetáculo" devem aparecer "como se estivessem ancoradas no passado [...], como se o passado se repetisse, mas sob formas estranhamente alteradas".<sup>14</sup> Por meio dessa dualidade da lembrança tematizada e do poder da realidade das coisas, chega-se a um teatro que consiste em "duas vias paralelas", como Kantor anota a respeito da companhia teatral Cricot 2: aqui "o texto purificado de sua estrutura superficial e fabuladora", ali a "via da ação cênica autônoma do teatro puro".<sup>15</sup>

São célebres os bonecos quase em tamanho real que os atores carregam. Para Kantor, os bonecos são algo como a essência primordial e esquecida do ser humano, seu Eu-lembrança que ele continua a levar consigo. No entanto, a significação deles vai mais longe. Em uma espécie de troca com os corpos vivos e em conexão com os objetos de cena, eles transformam o palco em uma paisagem de morte em que a transição das pessoas (com freqüência agindo à maneira dos bonecos) para os bonecos (como que animados por crianças) se torna imperceptível. É quase o caso de dizer que o diálogo verbal do drama é substituído por um diálogo entre homem e objetos. Aparatos surreais (um berço mecânico que parece mais um caixão de criança, a máquina que separa as pernas da mulher como que para o parto, mecanismos para execução etc.) se acoplam aos membros dos atores de um modo bizarro. As repetições de atividades triviais – mas com um efeito poético – junto aos

<sup>14</sup> Kantor, op. cit., p. 115.

<sup>15</sup> Ibid., pp. 114-15.

objetos ou fazendo uso deles fazem com que as ações sejam experimentadas como uma troca quase lingüística entre homem e objeto. As figuras de Kantor atuam sobretudo mediante pantomima ou *gestos*, e não por acaso parecem provenientes das comédias de pastelão do cinema mudo. O drama dá lugar a mínimos desenvolvimentos cênicos sem fala. A hierarquia entre homem e coisa é relativizada para a percepção.

Kantor distingue claramente seu amor pelos bonecos do de Craig.<sup>16</sup> Ele não polemiza como este contra o ator (embora caiba observar que a "super-marionete" de Craig não deveria de modo algum expulsar o ator humano do palco, mas mostrar um outro modo de presença do intérprete). Para Kantor, ao contrário, o imaginário "primeiro ator" realiza um ato de significação "revolucionária" e quase sagrada. Em um momento qualquer ele teve a ousadia de se desvincular da comunidade de culto. Ele não era nenhum fanfarrão, mas um herege que com esse enfrentamento criou uma perigosa fronteira entre ele e o "público", o que ao mesmo tempo lhe possibilitou comunicar-se com os vivos a partir do mundo dos mortos.<sup>17</sup> O teatro de Kantor corresponde de modo singular, por meio de seus temas e formas, a momentos arcaicos do teatro primitivo. Monique Borie também observa, com razão, que o sentimento dominante da derrota e do fracasso no teatro de Kantor lembra a tragédia antiga. Se Kantor fala de uma "consciência de nossa derrota" que deve ser compreendida religiosamente para ter a ver com o teatro, era justamente esse o tema de que a tragédia grega se alimentava.<sup>18</sup> Essa correspondência, que por assim dizer estende um enorme arco do reino pré-moderno do teatro antigo até o teatro pós-dramático no limiar do terceiro milênio – de certo modo contornando a época do teatro dramático europeu –, também pode ser observada, embora com outras características, nos teatros de Grüber e de Wilson.

16 Ibid., p. 253.

17 Ibid., pp. 253-54.

18 Ibid., p. 257.

### Grüber, ou as vozes no espaço

Quando se fala de um teatro "para além" do drama, convém notar que há diretores que encenam textos dramáticos tradicionais com uma tal mobilização de recursos teatrais que se produz uma *desdramatização*. Se nos textos encenados a ação é posta totalmente em segundo plano, resulta da lógica estético-teatral que a *temporalidade e a espacialidade próprias do processo cênico* tenham maior destaque. Trata-se mais da representação de uma *atmosfera* e de um *estado de coisas*. Uma escritura cênica prende a atenção, de modo que a ação dramática propriamente dita se torna secundária. Klaus Michael Grüber pode ser considerado um dos "autores de palco", que desenvolveram um idioma teatral próprio. Quando Georg Hensel encerrou sua longa carreira de crítico teatral no *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, em agosto de 1989, apresentou numa retrospectiva pessoal sobre seus quinze anos de atividade<sup>19</sup> as grandes tendências teatrais vigentes desde meados dos anos 1970 segundo as seguintes categorias: exegese, reinterpretação, reconstrução e pós-modernidade. Rudolf Noelte foi considerado por ele como "o diretor exemplar da exegese"; Claus Peymann, que junto com Achim Freyer desconstruiu satiricamente *Os salteadores [Die Räuber]*, de Schiller, em 1975, foi qualificado como o protagonista da reinterpretação. Klaus Michael Grüber aparece nesse panorama não só como expoente do "método de direção pós-moderno", com *Empédocles: ler Hölderlin [Empedoklēs. Hölderlin lesen]*, mas também como representante da "reconstrução" histórica, principalmente com sua versão quase integral de *Hamlet* em 1982. O último aspecto – a prática de encenação historicizante – encontra-se fora do campo aqui discutido, mas parece sugerir a observação de que, paralelamente à prática pós-dramática de Grüber, Peter Stein, atuando no Schaubühne, compreendia o teatro, de uma maneira quase casta, em oposição ao "espírito do tempo", como lugar da lembrança encenada da história (teatral). Assim, nas encenações de Tchekhov foram citadas em detalhe montagens do legendário Teatro de Arte de Moscou; em *O macaco peludo [The Hairy Ape]*, de O'Neill, foi copiado o arranjo cênico de uma encena-

19 Georg Hensel, In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21/08/1989.

nação feita por [Alexander] Tairov. Também a encenação de *Fedra* por Peter Stein em 1987 se encontra nessa linha, uma atitude clássica e historiográfica que com os anos levou o Schaubühne a um certo enrijecimento, a uma perfeição de efeito muitas vezes "fria", na qual o trabalho de direção parece celebrar a si mesmo. Por outro lado, a decisão consciente que toma posição contra todo ingrediente subjetivo suscita respeito e deve ser louvada como uma qualidade especial de auto-reflexão teatral.

O fator estático e a clássica economia de recursos se associam no estilo de desdramatização de Grüber. De um modo muito geral, pode-se dizer que ele retira das peças o fator de tensão ao extremo. Esse procedimento de uma *isotonia* pós-dramática, em que se evitam as exacerbações e os momentos culminantes, permite que o palco apareça como um quadro, cujo efeito é intensificado pela "sobrecarga" da palavra falada, que desdobra sua função de expressão lírico-espiritual (a dimensão "emotiva" da linguagem, segundo Jakobson). O drama moderno era um mundo da discussão, mas o diálogo da tragédia antiga – apesar da aparência de duelo verbal antagônico – não consiste no fundo em nenhuma discussão: cada protagonista permanece inacessível em seu mundo; a fala de um adversário passa ao largo do outro. O diálogo não é tanto conflito e confronto no espaço da troca lingüística, mas aparece como um "discurso em disputa", portanto como uma competição em palavras, imitação da luta muda no *agon*. Os discursos dos antagonistas não chegam a se tocar.<sup>20</sup> Em Grüber, como relataram atores acerca de uma reunião de trabalho organizada por Georges Banu em Paris,<sup>21</sup> tudo se passa em uma atmosfera que poderia ser intitulada "Depois de todas as discussões?". Não há mais nada para debater. O que é realizado e falado tem o caráter de um rito inelutável, concertado, executado repetidas vezes quase que cerimonialmente.

20 Ver Carrie Asman, "Theater und Agon / Agon und Theater: Walter Benjamin und Florens Christian Rang", *Modern Language Notes*, v. 107, n. 3, 1992, pp. 606-24; Patrick Primavesi, *Kommentar Übersetzung Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*. Frankfurt am Main, 1998, pp. 254 ss.

21 Ver Georges Banu e Mark Blezinger (orgs.), *Klaus Michael Grüber. Il faut que le théâtre passe a travers les larmes*. Paris, 1993.

O drama, forma exemplar da discussão, justapõe andamento, dialética, debate e solução. Mas já faz tempo que o drama mente. Seu espírito – ou melhor, seu fantasma – transmigrou do teatro para o cinema e pouco a pouco para a televisão, onde as possibilidades de simulação do real são muito maiores e o que conta é o enredo. A indústria de entretenimento não permite que se perceba nada de sua contradição, nada de sua clivagem e duplicidade, nada de sua estranheza – passa-se do efeito de estranhamento (*v-Effekt*) ao efeito de televisão (*TV-Effekt*).<sup>22</sup> No âmbito do teatro "estabelecido", há apenas uns poucos diretores que ousam praticar abertamente a *diferença entre o drama e o teatro* – na Alemanha, além de Grüber, podem ser mencionados Einar Schlee e alguns trabalhos de Hans-Jürgen Syberberg. O trabalho deles é considerado por muitos ou como anarquista e agressivo, como no caso de Schlee, ou como um classicismo ultrapassado, como no caso de Syberberg. Apesar do reconhecimento de seu gênio excepcional, Grüber não foi (nem é) nenhum favorito dos críticos mais importantes da Alemanha. Quando seus trabalhos se mostraram complexos e se distanciaram da norma, foram tachados de esotéricos; quando seguiram o texto ao pé da letra, como nas montagens de *Hamlet e Ifigênia em Táuris*, foram equivocadamente compreendidos como convencionais, já que a despeito de sua fidelidade ao texto eram leituras extremamente audaciosas.

Ao passo que a "colisão dramática" define o sistema do drama, em Grüber o teatro é determinado como cena e situação. O espectador está ali para testemunhar a dor de que os atores falam. Assim, Grüber remete àquela realidade essencial do palco na qual o *instante da fala* é tudo. Não o desenrolar temporal da ação, não o drama, mas o instante em que a voz humana se eleva. Um corpo se expõe, sofre. O lamento que ele manifesta ganha raízes e vai ao encontro do espectador como uma onda sonora que o tangencia com energia incorpórea. Medo e compaixão: não é preciso mais nada. Nas encenações de Grüber o que conta é o instante precioso em que um corpo, ameaçado, chega

22 O autor faz um jogo de palavras com os termos *v-Effekt*, abreviação de *Verfremdungseffekt*, "efeito de estranhamento", e *TV-Effekt*, "efeito de televisão". O *v-Effekt*, um dos princípios fundamentais do teatro épico de Brecht, é um recurso que consiste em interromper uma ação com comentários ou canções de modo a quebrar a ilusão do espectador. [N.T.]

a falar em um espaço da cena. Aliás, é essa constelação, e não a narração (que cabia à epopéia), que o teatro antigo também fazia surgir.<sup>23</sup> No teatro de Grüber torna-se audível a interminável voz antigamente cantada e beckettianamente murmurada, uma fala que também se encontra na luta do discurso para além do debate, que expressa a experiência de uma impotência irremediável, sem dinâmica enganadora e andamento-falso. A melancolia pós-dramática reconcilia Êsquilo e Beckett, Kleist e Labiche em um "Trauerspiel"<sup>24</sup> entregue à contemplação do espectador. Na *Ifigênia em Táuris* de Grüber, montada no Schaubühne em 1998, o relato do terror do mito se tornou uma suave contemplação cênica do insuportável. O conflito dramático recua para trás dessa meditação, para trás do ato da expressão precisa. O tema pós-dramático é aqui um *teatro da voz*, e a voz é uma *ressonância* do acontecimento.

A condição para o teatro da voz é um espaço arquitetônico que por suas dimensões estabeleça uma relação com o discurso humano como espaço pensado para essa voz. Em Grüber o espaço se torna perceptível primordialmente pelo excesso – a exemplo do vazio colossal do Estádio Olímpico de Berlim, construído segundo o modelo dos estádios da Antigüidade como arquitetura de dominação. A construção nazista foi o espaço para a montagem de *Viagem de inverno* [*Winterreise*], na qual o público ficava agrupado em uma pequena parte das arquibancadas e tinha de relacionar fragmentos de textos do *Hipérion* de Hölderlin com cenas esportivas, imagens de cemitérios, barracas de acampamento e quiosques de comida. O local escolhido para *Fausto* foi a ampla igreja Salpêtrière; a fria e monástica abside de concreto do Schaubühne serviu de espaço para *Hamlet*; a grande Deutschlandhalle de Berlim serviu para o *Prometeu* de Êsquilo na tradução de Handke. Mas o espaço também se

23 Ver Hans-Thies Lehmann, "Antiquité et modernité par delà le drame", in Banu e Blezinger (orgs.), op. cit., pp. 201-06.

24 O termo *Trauerspiel* é comumente traduzido por "drama barroco" com base em seu emprego por Walter Benjamin em *A origem do drama barroco alemão* para caracterizar um gênero dramático específico do período barroco. Sua tradução dicionarizada seria "tragédia", mas na verdade se trata de um gênero específico que não se identifica nem com a tragédia (em alemão, *Tragödie*) clássica ou classicista nem com o drama moderno, e que por outro lado não se restringiu ao período barroco. [N.T.]

torna um co-ator autônomo como local mínimo, opressivo e superlotado. Ele pode ser a onda minúscula ironicamente posicionada para separar o palco de *Ifigênia* do público; ou, para *A última gravação de Krapp* [*Krapp's Last Tape*] com Bernhard Minetti, uma estufa de plantas completamente apinhada; ou ainda o pequeno palco de ensaio da rua Cuvry de Berlim, mal iluminado por pequenas lâmpadas à Chagall e lotado de corpos dos viajantes, para ambientar o desespero em *Na estrada real*, de Tchekhov.

Nos trabalhos de Grüber não há quase nenhum espaço neutro. Mediante a invenção de um espaço grande ou pequeno demais, o eixo voz/espaço se torna determinante para o teatro. Mal existem intriga, enredo, drama, ao passo que a distância, o vazio, o hiato se tornam protagonistas autônomos. O verdadeiro diálogo se dá entre o som e o espaço sonoro, não entre os interlocutores. Cada um fala somente por si. No antigo hotel de luxo Esplanada, em Berlim, o espectador encontrava em 1979 um ambiente feito de vozes, projeções, cenas isoladas que eram ligadas por meio da leitura de uma versão resumida da novela *Rudi* (1933), de Bernhard von Brentano, que enfoca uma eriança do proletariado berlinense. Uma outra forma do trabalho cênico e espacial da memória foi apresentada por Grüber em 1995 no cemitério de Weimar, onde ele adaptou entre os túmulos *Mãe pálida, irmã terna* [*Pálida madre, tierna hermana*], de Jorge Semprún, um texto de várias camadas, que passa por Goethe, Buchenwald, Léon Blum, perseguição política sob Stálin, Brecht, [a atriz alemã] Carola Neher e limpeza étnica na Bósnia. Mais uma vez, o diretor abandonou a esfera do drama encenado em favor da criação de uma situação teatral (para a qual o local incomum foi preparado pelo cenógrafo Eduardo Arroyo).<sup>25</sup>

#### Wilson, ou a paisagem

Segundo Richard Schechner, a ação de um drama pode ser facilmente resumida quando se faz uma lista das transformações por que passam as *dramatis personae* entre o início e o fim do processo dramático.<sup>26</sup> Transformações

25 Cf. Franz Wille, in *Theater Heute*, setembro de 1995, pp. 4-7.

26 Schechner, op. cit., p. 185.

podem ser evocadas mediante procedimentos mágicos ou com o uso de trajes e máscaras; elas se realizam por meio do reconhecimento (*anagnorisis*) ou de processos corporais; podem ser metamorfoses recorrentes, segundo a analogia com os processos naturais, e fazer parte de uma forma temporal cíclico-simbólica. No cerne da atuação teatral talvez não se encontre tanto a transmissão de significados, mas sobretudo a arcaica *mistura de medo e prazer na representação*, na transformação como tal. Crianças gostam de se fantasiar. O prazer da auto-ocultação pelo mascaramento é acompanhado de uma outra satisfação, não menos inquietante: sob o olhar lançado por trás da máscara o mundo dos outros se transforma, torna-se subitamente estranho ao ser visto a partir de uma perspectiva completamente diferente. Quem olha pelas aberturas de uma máscara converte seu olhar naquele de um animal, de uma câmera, de uma criatura desconhecida de si mesma e do mundo. Em todos os registros o teatro é transformação, *metamorfose*, e cabe levar em conta a advertência da antropologia do teatro de que sob o esquema tradicional da *ação* se encontra o esquema mais geral da *transformação*. Assim também se compreende melhor o fato de que o abandono do modelo "mimese da ação" não leva de modo algum ao fim do teatro. A concentração nos processos de metamorfose leva na verdade a um outro modo de percepção, no qual o reconhecimento é continuamente superado por um jogo de espanto que não se situa em nenhum ordenamento da percepção: "O andar de caranguejo da visão repetitiva é interrompido por um *outro modo de ver*, que rumoreja na visão de reconhecimento e continuamente a impele para fora das vias habituais".<sup>27</sup>

Entre os anos 1970 e 90, poucos artistas teatrais terão modificado tanto o campo de recursos do teatro e influenciado tanto as possibilidades de pensá-lo de um modo novo quanto Robert Wilson. Mesmo assim, ele não foi poupado do destino comum: seus últimos trabalhos retomaram aqueles recursos teatrais que, quando eram novos, fizeram que se revisse o espaço teatral de uma época, mas depois perderam muito de seu encanto porque passaram a ser previsíveis e por vezes foram usados com um maneirismo artificial. No en-

27 Bernhard Waldenfels, *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*. Frankfurt am Main, 1999, p. 138.

tanto, isso não abala a convicção de que em muitos aspectos Wilson ofereceu a resposta mais enérgica para a demanda por um teatro na época da mídia, bem como *ampliou radicalmente* o espaço para concepções diversificadas sobre o que o teatro pode ser. A influência subjacente ou patente de sua estética se infiltrou aos poucos em toda parte, e pode-se dizer que o teatro do final do século talvez deva mais a ele do que a qualquer outro realizador teatral.

O teatro de Wilson é um teatro das metamorfoses. Ele atrai o espectador para o mundo de sonho das transições, das ambigüidades, das correspondências: uma coluna de fumaça também pode ser a imagem de um continente; uma árvore se torna uma coluna coríntia e depois as colunas se transformam em chaminés de fábricas. Triângulos sofrem uma mutação e viram velas, para depois se converterem em tendas ou montanhas. Tudo pode ter sua escala de grandeza modificada, como em *Alice no país das maravilhas*, obra sempre lembrada pelo teatro de Wilson. Seu lema poderia ser: "Da ação à transformação". A metamorfose combina, assim como a máquina deleuziana, realidades heterogêneas, mil platôs e correntes de energia. Na estética de Wilson, o movimento em câmera lenta dos atores produz uma experiência muito peculiar, que põe por terra a idéia de ação. Tem-se a impressão de que os atores não agem por vontade e decisão própria. Se Büchner escreveu que os homens são bonecos conduzidos por fios invisíveis de poderes desconhecidos e se Artaud falou do "autômato em pessoa", esse tema corresponde àquela impressão de que no teatro de Wilson operam forças misteriosas que parecem mover as figuras magicamente, sem motivações, objetivos ou nexos apreensíveis. Estas permanecem solitariamente enredadas em um cosmos, em uma rede de linhas de força e de trajetos "pré-delineados" (de modo muito concreto, pela iluminação). As figuras (ou marionetes) habitam uma fantasmagoria mágica que imita o enigmático destino dos heróis-trágicos, cujo percurso é traçado pelo oráculo. Assim como no silêncio de Grüber e nos círculos de Kantor, nas trilhas de luz mágicas de Wilson o teatro dramático ligado à autonomia humana como questão e problema é decomposto – no que concerne ao que é esteticamente sintomático – em uma *energética pós-dramática*, no sentido em que Lyotard fala de um teatro "energético" em vez de representacional. Essa energética prescreve enigmáticos padrões de movimento, processos e histórias luminosas, mas quase nunca uma ação.

Embora seja preciso diferenciar formas teatrais e pictóricas e respeitar seus estatutos, sempre diferenciados, essa peculiar *metamorfose do espaço cênico em paisagem* – Wilson chama seus ambientes auditivos de “paisagem sonora” [*audio-landscape*] – faz lembrar um procedimento inverso do século XIX, quando a pintura se aproximou de um acontecimento teatral. Trata-se do panorama e das enormes imagens transparentes de Daguerre, nas quais, por meio de uma iluminação diferenciada, cenários, arquiteturas e paisagens eram aparentemente postos em movimento, como o interior de uma igreja, que a princípio aparece vazio mas no qual em seguida se observam, com o auxílio de uma mudança na iluminação, frequentadores; soa uma música e finalmente tudo volta a ficar escuro<sup>28</sup> – tais procedimentos lembram as metamorfoses dos cenários de Wilson. Pode-se ver nisso uma antecipação do cinema, a satisfação do desejo do espectador de uma maneira que na época era considerada sensacional. Para o nosso contexto, é importante a constatação de que, evidentemente, a necessidade *teatral* não é de modo algum fixada na ação; a paisagem artificialmente iluminada, a “ação” do raiar do dia e da mudança de iluminação, também é um elemento constitutivo. A propósito da pintura transparente e cheia de efeito de Karl Friedrich Schinkel, falou-se de “teatro sem poesia”.<sup>29</sup> E a observação de que nas fascinantes ilusões da realidade das imagens panorâmicas circulares é justamente a imobilidade do tempo que desperta o desejo de movimento e narração;<sup>30</sup> que depois será atendido pelo cinema, também pode ser lida no sentido de que aqui está dado o impulso para uma vivência teatral em que predominam *o efeito de espetáculo e a linguagem conduzida paralelamente*.

Em Wilson se encontra uma *contestação* da hierarquia dos meios teatrais, que está ligada à ausência de ação em seu teatro. Na maior parte das vezes não há personagens psicologicamente elaborados nem individualizados em um

28 Cf. Brigit Verwiebe, “Wo die Kunst endigt und die Wahrheit beginnt. Lichtmagie und Verwandlung im 19. Jahrhundert”, in Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, *Sehsucht. Über die Veränderung visueller Wahrnehmung*. Göttingen, 1995, p. 90.

29 Ibid., p. 85.

30 Stephan Oettermann, “Das Panorama – Ein Massenmedium”, in Kunst- und Ausstellungshalle..., op. cit., pp. 80 ss.

contexto cênico coerente (como em Kantor), mas apenas figuras que agem como emblemas incompreensíveis. A maneira ostensiva como aparecem faz perguntar por seu significado, sem que se ache uma resposta para essa pergunta. Os atores que se encontram “reunidos” no palco com frequência não entram no contexto de uma interação qualquer. O espaço desse teatro também é descontínuo: luz e cores, signos e objetos disparatados criam um palco que não designa nenhum espaço homogêneo. O espaço de Wilson costuma ser compartimentado como que “em listras” paralelas à rampa, de modo que as ações em diversas profundidades cênicas possam ser lidas pelo espectador ou de um modo sintético ou, por assim dizer, como “paralelogramo”. Assim, cabe à fantasia de montagem do observador decidir se ele deve observar os diversos personagens sobre o palco como pertencentes ao mesmo contexto ou apenas como figuras que se apresentam sincronicamente. É evidente que com isso a capacidade de interpretação da textura do conjunto tende a zero. Por meio da montagem de espaços virtuais imbricados ou justapostos, que permanecem independentes uns dos outros – é esse o ponto crucial –, de modo que não se ofereça síntese alguma, surge uma esfera poética das *conotações*.

Falta uma orientação *dramática* através das linhas de uma história, que na pintura corresponde ao ordenamento do visível por meio da perspectiva. O engraçado na perspectiva é que ela torna possível a totalidade justamente por excluir do mundo visível a posição do observador, o ponto de vista, de modo que o ato constitutivo da representação está ausente do representado. A isso corresponde a forma da narração *dramática* – mesmo quando ela integra um narrador épico. Só que em Wilson entra em seu lugar uma história universal que aparece como *caleidoscópio* multicultural, etnológico, arqueológico. Sem entraves, seus quadros teatrais misturam tempos, culturas e espaços. Em *A floresta* [*The Forest*] (1988) a história industrial do século XIX se reflete no mito babilônico; no final de *Ka Mountain and Guardiania Terrace*<sup>31</sup> (1972) surge uma vista do horizonte de Nova York em chamas e por trás aparecem o contorno de um pagode, um grande macaco branco como estátua cujo rosto

31 Em tradução literal, “Montanha Ka e terraço Guardiania”, com uma fusão das palavras *guard* e *gardenia*. [N.B.]

queima, os três sábios do Oriente, um fogo apocalíptico e um dinossauro: história e pré-história não no sentido da compreensão histórico-dialética, mas como profusão de imagens.

São numerosas as imagens de Wilson que evocam direta ou indiretamente mitos antigos em uma imponente abundância de novos temas e figuras, sejam eles históricos, religiosos ou literários. Para Wilson, todos eles pertencem ao cosmos imaginativo e todos são, em um sentido mais amplo, míticos: Freud, Einstein, Edison e Stalin; a rainha Vitória e Lohengrin; Salomé, Fausto e os irmãos da epopéia de Gilgamesh; Parsifal (na versão de Tankred Dorst em Hamburgo); São Sebastião (em Bobigny); Rei Lear (em Frankfurt am Main). Uma lista incompleta de elementos míticos, quase míticos e pseudomíticos de seu teatro dá uma idéia do prazer brincalhão que se obtém com citações passageiras da provisão de imagens da humanidade, um prazer que não se deixa limitar por quaisquer fronteiras impostas por uma lógica centrípeta: a Arca de Noé, o Livro de Jonas, o Leviatã, textos indianos antigos e recentes, um navio *viking*, objetos de culto africanos, a Atlântida, a baleia branca, Stonehenge, Micenas, as pirâmides, o homem com a máscara de crocodilo egípcia, criaturas enigmáticas como a mãe-terra, a mulher-pássaro e o pássaro branco da morte, Santa Joana, Dom Quixote, Tarzã, Capitão Nemo, o rei dos Elfos de Goethe, os índios Hopi, Florence Nightingale, Mata Hari, Madame Curie...

O teatro de Wilson é *neomítico*, mas com os mitos como imagens, que comportam a ação apenas como fantasia virtual. Figurando em narrativas com profundo significado alegórico, Prometeu e Hércules, Fedra e Medéia, a esfinge e o dragão sobreviveram ao longo dos séculos como provisões da imaginação artística. No entanto, eles existem ao mesmo tempo como meras imagens conhecidas por aqueles que não possuem nenhuma "cultura". Qualquer um "conhece" na qualidade de figuras do discurso cultural, sabendo ou não disso, Hércules e os monstros, Medéia e seus filhos, o revoltoso Prometeu, os irmãos inimigos Polinício e Etéoclo. O mesmo vale para figuras míticas da pós-Antigüidade como Don Juan, Fausto ou Parsifal. Em uma época na qual a narração organizada de modo "normal" dificilmente alcança a densidade do mítico, o teatro de Wilson busca se aproximar da lógica pré-racional do mundo das imagens míticas. Se há porém resistência em associar "a sério" o

caráter artístico do teatro de Wilson com o mito, é justa esta objeção: aqui os imaginários míticos ocupam o lugar da ação como deleite "pós-moderno" em citar mundos de imagem cujo tempo já passou. Por outro lado, uma observação da história do teatro ensina que mesmo em épocas remotas mito e diversão não deviam se contradizer. Wilson se insere em uma longa tradição que vai do teatro de efeitos barroco, das "máquinas" do século XVII, das "máscaras" do período do rei Jaime, do teatro de espetáculo vitoriano até o *show* e a representação circense dos modernos, formas que já incorporavam a seus repertórios, sem respeito e com muito efeito, a profundidade de significado e a atração dos clichês míticos.

Uma vez que em Wilson há priorização do fenômeno sobre a narração, do efeito de imagem sobre o ator individual e da contemplação sobre a interpretação, seu teatro cria um tempo do olhar. Esse teatro não possui sentimento trágico ou compaixão, mas fala da experiência do tempo, testemunha o *luto*. Ademais, a pintura em luz de Wilson fortalece a unidade do processo natural e das situações humanas. Desse modo, o que os atores fazem, dizem ou manifestam em movimentos perde o caráter de ações intencionais. Seus empreendimentos parecem se desenrolar como em sonhos e "perdem o nome de ação", como diz Hamlet. Eles se transformam em um acontecimento. Os seres humanos se convertem em *esculturas gestuais*. A associação com a pintura tridimensional faz que as coisas funcionem como natureza-morta e os atores como retratos de corpo inteiro em movimento. Wilson deixa explícita a similaridade entre seu teatro e processos naturais. Assim, o termo "paisagem" ganha aqui o significado inerente à "paisagem que aguarda o desaparecimento gradual do ser humano" de que fala Heiner Müller: inserção das ações humanas em um contexto da *história natural*. Como no mito, a vida aparece como momento do cosmos. O homem não está separado da paisagem, do bicho e da pedra. Um rochedo pode desabar em câmera lenta; bichos e plantas são agentes dos acontecimentos tanto quanto as figuras humanas. Quando o conceito da ação se dissolve de tal maneira em favor de um *acontecimento* de metamorfoses contínuas, o espaço da ação aparece como uma *paisagem* continuamente modificada por variações de luz, por objetos e formas que surgem e desaparecem.

Ao declamar no funeral de Müller um trecho do romance de Gertrude Stein *A feitura dos norte-americanos* [*The Making of Americans*, 1925], Wilson mencionou que após a leitura desse livro teve a certeza de que podia fazer teatro. De fato, é imediatamente evidente a afinidade eletiva entre o teatro de Wilson e os textos e as “peças-paisagem” de Stein. Tanto num caso quanto no outro encontram-se a progressão minimalista, o “presente contínuo”, o aparente “marcar passo”, a falta de quaisquer identidades identificáveis; tanto num caso quanto no outro há um andamento peculiar que predomina sobre toda semântica, no qual tudo o que pode ser fixado se converte em variação e gradação. Ao argumentar sobre “uma outra versão da pastoral”, Elinor Fuchs observa:

*I experimentally suggest that a performance genre has emerged that [...] relies on the faculty of landscape surveyal. Its structures are arranged not on lines of conflict and resolution but on multivalent spatial relationships, “the trees to the hill to the field [...] any piece of it to any sky” as Stein said, “any détail to any other détail”.<sup>32</sup>*

Mesmo que a sobreposição de nova pastoral e teatro seja devida a uma perspectiva especificamente norte-americana (a experiência das grandiosas e poderosas paisagens dos Estados Unidos), o ponto fica claro quando se constata o seguinte acerca do teatro pós-dramático do texano Robert Wilson: “*He creates within advanced culture a fragile memory bank of imagery from nature. In this way, and in a variety of others, postmodern theater artists hint at the possibility of a post-anthropocentric stage*”.<sup>33</sup> “Teatro pós-antropocêntrico” seria uma denominação pertinente para uma forma importante – evidentemente

32 Elinor Fuchs, *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Indiana, 1996, pp. 106-07. [Sugiro, com base na experiência, que se constituiu um gênero de representação que [...] se baseia na faculdade de perscrutar paisagens. Suas estruturas não se dispõem conforme linhas de conflito e solução, mas conforme relações espaciais polivalentes, “das árvores com a colina e com o campo [...], qualquer pedaço disso com qualquer céu”, como disse Stein, “qualquer detalhe com qualquer outro detalhe”.]

33 *Ibid.*, p. 107. [“Ele cria dentro da cultura avançada um frágil banco de memória de imagens da natureza. Dessa maneira, e de várias outras, os artistas do teatro pós-moderno apontam para a possibilidade de um palco pós-antropocêntrico.”]

não a única – que o teatro pós-dramático pode assumir. Incluem-se aí o teatro dos objetos, inteiramente sem atores humanos, o teatro com tecnologia e máquinas (como aquele do grupo Survival Research Laboratories) e de modo geral o teatro que integra a figura humana como elemento em estruturas espaciais semelhantes às paisagens. Trata-se de configurações estéticas que utopicamente indicam uma alternativa para o ideal antropocêntrico de subjugação da natureza. Se os corpos humanos se submetem a uma realidade na qual estão em pé de igualdade com coisas, animais e linhas de energia (como também parece ser o caso no circo – daí a profundidade do prazer que ele envolve), o teatro torna concebível uma realidade diferente daquela do homem dominador da natureza.



## Signos teatrais pós-dramáticos

### Eliminação da síntese

Com a seguinte visão geral sobre os traços estilísticos do teatro pós-dramático, ou, numa formulação mais técnica, sobre seu modo de lidar com os signos teatrais, busca-se estabelecer critérios de descrição e categorias que contribuam para tornar o teatro pós-dramático mais reconhecível – não no sentido de um mandado de busca e apreensão, mas de uma *orientação do olhar*. Nesse contexto, a concepção de signos teatrais deve abranger todas as dimensões da significação: não apenas a dos signos que comportam uma informação apreensível, portanto a de significantes que denotam ou um significado identificável ou o conotam de modo inequívoco, mas virtualmente a de todos os elementos do teatro. Uma corporeidade específica, um estilo do gestual, um arranjo de palco também devem ser assimilados como “signos” já pela circunstância de que mesmo sem “significar” se apresentam com uma certa ênfase, constituindo uma *manifestação* ou *gesticulação* que *exige atenção* e que “faz sentido” em função do quadro mais geral da enenação, sem que possa ser determinada conceitualmente.

É certo que isso também foi tradicionalmente concebido como característica do belo. Assim, Kant afirma que a “idéia estética” é uma tal “representa-

tação da faculdade do juízo que dá muito a pensar sem que qualquer pensamento determinado, ou seja, qualquer *conceito* possa ser adequado a ela, que por conseguinte nenhuma língua pode alcançar inteiramente e tornar compreensível” e que abre para o espírito “a visão de um campo a perder de vista de representações afins”.<sup>1</sup> Não se trata aqui de discutir até que ponto a teoria do uso dos signos na modernidade se distanciou dessa maneira de pensar na medida em que dissolveu a relação da “idéia estética” pensada por Kant com conceitos racionais. É suficiente que se deva conceder aos signos teatrais a possibilidade de atuar justamente por meio da *eliminação* da significação. Conquanto a semiótica teatral ilumine o cerne da significação e mesmo diante de uma grande ambigüidade garanta os restos do que é possível designar (sem o que, de fato, o livre jogo das potencialidades perde seu encanto), é ainda preciso desenvolver formas de discurso e de descrição para aquilo que, por assim dizer, permanece como não-sentido no significante. Assim, a presente tentativa de descrição está ligada a perspectivas de semiótica teatral e ao mesmo tempo procura ultrapassá-las, uma vez que se concentra nas figurações do auto-apagamento do significado.

A síntese é explicitamente combatida, suprimida. Pelo modo da sua semiose, o teatro articula uma *tese* acerca da percepção. Pode ser um tanto surpreendente quando se atribui tal qualidade de defesa de tese ao discurso artístico, como se faria a um discurso teórico. Certamente, à parte casos excepcionais como a da “peça de tese” bem-sucedida, a arte a princípio reconhece teses e teoremas apenas *implicitamente*, e assim de modo necessariamente ambíguo. No entanto, é por isso mesmo que uma das tarefas da hermenêutica consiste em ler as hipóteses que emergem indiretamente das formas e das preferências de configuração da prática estética, levando em conta portanto sua *semântica das formas*. No teatro pós-dramático, é manifesta a exigência de substituir a percepção uniformizante e concludente uma percepção aberta e fragmentada. Desse modo, a abundância de signos simultâneos pode se apresentar como uma duplicação da realidade, parecendo simular a confusão da experiência cotidiana real. Mas

1 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in *Werkaufgabe*, v. x. Frankfurt am Main, 1974, pp. 149-50 (§ 49).

a essa posição “naturalista”, por assim dizer, está ligada a tese de que um modo autêntico pelo qual o teatro poderia testemunhar a vida *não surge* pela instauração de uma macroestrutura artística que cultiva coerência (como é o caso do drama). Pode-se demonstrar que nessa mudança se escondê *uma inclinação solipsista*. A consolidação e a relativa resistência das “grandes” formas podem ser explicadas pelo fato de que elas possibilitariam *articular experiências coletivas*. A coletividade é a essência dos gêneros estéticos. No entanto, torna-se motivo de descrédito justamente aquela coletividade que se reconhece em uma forma vivida em comum. Assim, se o novo teatro quer ir além de posições descomprometidas e permanentemente particulares, precisa procurar outros caminhos para pontos de encontro supra-individuais. E os encontra na realização teatral da liberdade: liberdade de submissão a hierarquias, liberdade de obrigação de perfeição, liberdade de exigência de coerência.

Marianne van Kerkhoven, dramaturga dedicada às questões do novo teatro na Bélgica, associou a nova linguagem teatral à teoria do caos,<sup>2</sup> para a qual a realidade é constituída mais de sistemas instáveis do que de circuitos fechados: as artes responderiam a isso com ambigüidade, pluralência e simultaneidade; o teatro, com uma dramaturgia que produz estruturas antes parciais que totais. Realiza-se o sacrifício da síntese para alcançar a densidade de momentos intensos. Se a partir das estruturas parciais se desenvolve algo como um conjunto, isso já não se organiza segundo modelos previamente dados de coerência dramática ou de referências simbólicas abrangentes, não realiza síntese alguma. Essa tendência é válida para todas as artes. O teatro, a forma artística mais radicalmente ligada ao acontecimento, torna-se um paradigma da estética. Ele deixa de ser o setor institucionalizado que era e torna-se o nome para uma prática artística de desconstrução multimedial ou intermedial do acontecimento instantâneo. No entanto, a tecnologia e a dissociação medial do sentido têm sido as primeiras a se voltar para o potencial artístico da decomposição da percepção – nos termos de Gilles Deleuze, para as “linhas de fuga” das partículas “moleculares” em relação à estrutura geral “molar”.

2 Marianne van Kerkhoven, “Die Last der Zeiten”, *TAT-Zeitung*, (Frankfurt am Main), fevereiro de 1991.

## Imagens de sonho

Segundo a perspectiva da recepção, trata-se da liberdade de uma reação arbitrária, ou melhor, idiossincrática. O que surge é uma “comunidade” não dos semelhantes, ou seja, dos espectadores assemelhados por motivações partilhadas (o humano em geral), mas dos diferentes, que não fundem suas perspectivas específicas num todo, conquanto compartilhem certas afinidades em grupos ou grupelhos. Nesse sentido, a perturbadora estratégia da eliminação da síntese significa a proposição de uma comunidade das fantasias diversificadas, singulares. Alguns podem enxergar aqui apenas uma tendência socialmente perigosa ou artisticamente problemática a uma recepção sem critério e, como foi observado, solipsista, mas nessa suspensão de normas da constituição de sentido convertida em norma talvez se anuncie uma esfera livre da partilha e da comunicação que é herdeira das utopias da modernidade. Mallarmé observou que desejava jornais em que os habitantes de Paris relatassem seus sonhos (em vez dos acontecimentos políticos cotidianos). De fato, os discursos cênicos se aproximam em vários aspectos de uma estrutura onírica e parecem contar algo acerca do mundo onírico de seus criadores. É essencial para o sonho a não-hierarquia entre imagens, movimentos e palavras. “Pensamentos oníricos” constroem uma textura que se assemelha à colagem, à montagem e ao fragmento, não ao curso de acontecimentos estruturado de modo lógico. O sonho é o modelo por excelência da estética teatral não-hierárquica, uma herança do surrealismo. Artaud, que a vislumbra, fala de *hieróglifos* para evocar o status dos signos teatrais entre letra e imagem, entre os modos de significação a cada vez diversificados e a contaminação. Para caracterizar o tipo dos signos pertinentes à interpretação dos sonhos, Freud igualmente recorreu à comparação com os hieróglifos. Assim como o sonho demanda uma diversa compreensão dos signos, o novo teatro precisa de uma semiótica “desbloqueada” e de uma interpretação “turbulenta”.

## Sinestesia

É quase impossível passar por alto que no novo teatro há traços estilísticos que são atribuídos à *tradição maneirista*: resistência contra o fechamento

orgânico, inclinação para o extremo, a distorção, a incerteza e o paradoxo. Como características do uso maneirista de signos aponta-se também a estética da metamorfose, realizada de modo exemplar em Wilson. Aparece o princípio maneirista da equivalência: em vez da contigüidade, como quer a narração dramática (A depende de B e B está ligado por sua vez a C, de modo que se dá uma série ou seqüência), encontra-se uma heterogeneidade disparatada, em que cada detalhe parece poder ocupar o lugar de qualquer outro. Assim como nos jogos de palavras dos surrealistas, essa circunstância leva de modo sempre renovado a uma percepção intensificada do particular e à descoberta de surpreendentes “correspondências”. Esse conceito não por acaso provém da poesia lírica, e descreve de modo apropriado a nova percepção do teatro para além do drama como “poema cênico”. O aparato sensorial humano dificilmente suporta a falta de referência. Privado de seus nexos, ele procura referências próprias, torna-se “ativo”, fantasia “descontroladamente”, e o que lhe ocorre então são semelhanças, conexões, correspondências, mesmo as mais remotas. O *rastreamento* de conexões anda junto com a desamparada concentração da percepção nas coisas que se oferecem (talvez elas ainda sussurem seu segredo). Assim como na episteme pré-clássica abordada por Foucault, a qual perscruta em toda parte um “mundo de similitudes”, o espectador do novo teatro procura, arrebatado, entediado ou desesperado, as “correspondências” baudelairianas no “templo” do teatro. A *sinestesia* imanente ao acontecimento cênico, que desde Wagner – e desde o entusiasmo de Baudelaire por Wagner – se tornou um dos principais temas dos modernos, não mais consiste em um elemento implícito do teatro como obra de encenação oferecida à contemplação, mas em uma oferta explícita da atividade no teatro como processo de comunicação.

Seria tentador discutir aqui as possibilidades que a fenomenologia e a teoria da percepção oferecem à compreensão do processo da percepção conjunta (*aisthesis*) que, se não se unifica, se comunica entre os sentidos. Se a percepção sempre funciona de maneira *dialógica*, na medida em que os sentidos *respondem* a estímulos ou exigências do ambiente, revela-se ao mesmo tempo uma disposição para reunir a diversidade em uma textura de percepção, para constituir-la portanto como unidade, de modo que as formas da prática estética

criam a possibilidade de intensificar essa atividade sintetizadora e corpórea da experiência sensorial ao mesmo passo que se busca justamente sobrecarregá-la, tornando-a consciente como busca, decepção, eliminação e redescoberta.

#### Texto da performance

Está estabelecida a distinção entre os níveis da representação teatral em termos de *texto lingüístico*, *texto da encenação* e *texto da performance*. O "material" lingüístico e a textura da encenação encontram-se em relação de reciprocidade com a situação teatral entendida de modo abrangente na concepção de "texto da performance". Ainda que o termo "texto" contenha aqui uma certa imprecisão, ele expressa que em cada caso se configuram uma correlação e um entrelaçamento de elementos que (ao menos potencialmente) comportam significados. Com o desenvolvimento dos estudos da performance, evidenciou-se que a *situação da montagem como um todo* é constitutiva para o teatro, para o significado e o status de cada elemento particular dele. O modo de relação da representação com o espectador, a ambientação temporal e espacial, o lugar e a função do processo teatral no âmbito social que constituem o texto da performance irão "sobredeterminar" os dois outros níveis. Quando se decompõe metodicamente a densidade da montagem em níveis de signos, não se deve esquecer que uma textura não se compõe como um muro, de pedras, mas como um tecido, de fios, e por isso a significância de todos os elementos individuais depende no fim das contas da "iluminação geral", em vez de ser produzida como que por adição.

Para o teatro pós-dramático, o que vale é que o texto teatral predeterminado por escrito e/ou oralmente e o "texto" – no sentido mais amplo do termo – da encenação (com atores, suas contribuições "paralingüísticas", reduções e deformações do material lingüístico; com figurino, luz, espaço, temporalidade própria etc.) são postos sob uma nova perspectiva por uma *compreensão diversa do texto da performance*. Ainda que a modificação estrutural da situação teatral, do papel do espectador nela e do tipo de seu processo comunicativo não se evidencie em todas as variedades do teatro pós-dramático, nem apareça em geral com a mesma clareza, cabe constatar que o tea-

tro pós-dramático *não é apenas um novo tipo de texto da encenação* (e ainda menos um novo tipo de texto teatral), constituindo-se antes num modo de tratamento dos signos teatrais que revolve desde a base essas duas camadas do teatro por meio da qualidade estruturalmente diversificada do texto da performance. Ele se torna mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que informação.

#### Traços estilísticos do teatro pós-dramático

As características observadas, as categorias propostas e os modos de tratamento dos signos no teatro pós-dramático são a seguir ilustrados em casos específicos. O status dos exemplos é alegórico: ainda que eles correspondam aparentemente sem problemas a todos ou quase todos os traços de cada um dos tipos, categorias ou modos de tratamento discutidos, em princípio destaca-se com mais clareza apenas um traço, que também deve ser concebido como forma pós-dramática em outros trabalhos teatrais nos quais aparece de modo mais velado. Ficarão à margem dessa fenomenologia do tratamento pós-dramático dos signos os aspectos de linguagem, voz e texto, abordados especificamente no Capítulo 5.

#### Parataxe

Um princípio geral do teatro pós-dramático é a des-hierarquização dos recursos teatrais. Essa estrutura não-hierárquica contraria nitidamente a tradição, que para evitar a confusão e produzir a harmonia e a compreensibilidade privilegiava um modo de concatenação por hipotaxe, normatizando a sobreposição e a subordinação dos elementos. Com a *parataxe* do teatro pós-dramático os elementos não mais se concatenam de modo inequívoco. Heiner Goebbels declarou em uma entrevista:

O que me interessa é um teatro que não multiplique os signos regularmente. [...]  
O que me interessa é inventar um teatro onde todos os recursos não só se ilustrem

reciprocamente e se dupliquem, mas conservem suas próprias forças e no entanto ajam juntos, onde não se possa mais contar com a hierarquia convencional dos recursos. Quer dizer, onde uma luz possa ser tão forte que o espectador observe apenas a luz e esqueça o texto, onde o figurino fale uma língua própria, onde haja uma distância entre o falante e o texto e uma tensão entre a música e o texto. Sempre experimento o teatro como algo excitante quando se fazem sentir no palco distanciamentos que eu possa reconstituir como espectador. [...] Assim, procuro inventar uma espécie de realidade cênica que também tenha algo a ver [...] com a arquitetura ou a construção do palco e suas leis próprias e que assim encontre também uma certa resistência. [...] O que me interessa em geral é, por exemplo, que um espaço formule também um movimento, tenha também um tempo.<sup>3</sup>

De modo semelhante, pode-se constatar um tratamento não-hierárquico dos signos que visa uma percepção sinestética e rejeita uma hierarquia estabelecida, que privilegia a linguagem, o modo de falar e o gestual e em que as qualidades visuais, como a experiência arquitetônica do espaço, quando chegam a entrar em jogo, figuram como aspectos subordinados.

Uma comparação com a pintura pode esclarecer as conseqüências artísticas da des-hierarquização. Diante dos quadros de Brueghel é comum sentir que as posições das figuras parecem estar peculiarmente congeladas e como que suspensas (em razão de uma certa deselegância, falta-lhes a sugestão do movimento captado caracteristicamente num quadro). Essa imobilização está intimamente ligada ao caráter narrativo das imagens. Elas estão conspicuamente *desdramatizadas*: cada detalhe parece apresentar o mesmo peso, de modo que nessas "imagens tumultuadas" não há lugar para a culminância e a *centralização* típicas da representação dramática, com a separação de assunto principal e assunto secundário, centro e periferia. Com freqüência, a narrativa aparentemente essencial é deslocada de modo acentuado para a margem (*A queda de Ícaro*). Essa *estética de crônica* fascinava especialmente Brecht, que estabeleceu uma ligação entre a pintura de Brueghel e a sua concepção

3 Heiner Goebbels, entrevista a Hans-Thies Lehmann, in Wolfgang Storch (org.), *Das szenische Auge*. Berlim, 1996, pp. 76-77.

do épico. No entanto, a epicização – negação do drama em imagem – é apenas um dos aspectos daquela estética que combina a imobilização e o congelamento das posturas com a conseqüente *justaposição* dos signos. O que se passa aqui no âmbito da pintura pode ser encontrado de diversas maneiras na prática teatral pós-dramática: gêneros de variados tipos são reunidos em uma montagem (dança, teatro de narrativa, performance...); todos os recursos têm o mesmo peso; representação, coisas e discurso apontam paralelamente para diversas direções de significação e suscitam uma contemplação ao mesmo tempo tranqüila e rápida.

A conseqüência de tudo isso é uma mudança de atitude por parte do espectador. Na hermenêutica psicanalítica, fala-se de "atenção flutuante por igual". Freud elegeu esse conceito para caracterizar a maneira como o analista escuta o analisado. Tudo depende aqui de *não compreender imediatamente*. Ao contrário, a percepção tem de permanecer aberta para esperar, em pontos inteiramente inesperados, ligações, correspondências e explicações que fazem o que se disse antes ser encarado sob uma luz muito diversa. Assim, o significado permanece por princípio suspenso. Justamente aquilo que é secundário e insignificante é registrado com exatidão, porque em seu não-significado imediato pode se mostrar significativo para o discurso da pessoa analisada. De modo similar, o espectador do teatro pós-dramático não é impelido a uma imediata assimilação do instante, mas a um dilatatório armazenamento das impressões sensíveis com "atenção flutuante por igual".

### *Simultaneidade*

Ao procedimento paratático se articula a simultaneidade dos signos. Em contraste com o ordenamento empreendido no teatro dramático, que dá primazia a determinados sinais entre os diversos emitidos a cada momento de uma montagem, o ordenamento segundo a parataxe leva à experiência do simultâneo, que com freqüência sobrecarrega – não raro com intenção sistemática – o aparato perceptivo. Heiner Müller deixa claro que quer abarrotar o leitor e o espectador com tanta coisa ao mesmo tempo que seria impossível assimilar tudo. Muitas vezes há várias pessoas falando simultaneamente no

palco, de modo que só se entende em parte o que dizem, ainda mais quando usam línguas diferentes. Ninguém é capaz de apreender tudo o que se passa simultaneamente em um espetáculo de dança de William Forsythe ou de Saburo Teshigawara. Em certas representações o acontecimento visível no palco é cercado e complementado por uma segunda realidade impossível de ignorar, composta de ruídos, música, vozes e estruturas barulhentas de todo tipo, de modo que é preciso falar da existência simultânea de um segundo "palco auditivo" (Helene Varopoulou), como no caso das montagens da *Orestéia* e de *Júlio César* pela Societas Raffaello Sanzio.

Quando se pergunta sobre a intenção e o efeito da simultaneidade, constata-se que o *parcelamento da percepção* se torna uma experiência inevitável. Se o entendimento já não encontra quase nenhum apoio em contextos de ação abrangentes, até mesmo os acontecimentos percebidos no momento perdem sua sintetização quando decorrem simultaneamente, e a concentração em um deles torna impossível o registro claro do outro. Ademais, é frequente que não se possa decidir se naquilo que se manifesta simultaneamente há um *nexo* ou uma mera *concomitância* exterior. Sobrevém um sistemático *double-bind* [duplo vínculo]: deve-se ao mesmo tempo atentar para o particular concreto e perceber o todo. A parataxe e a simultaneidade desfazem o ideal estético clássico de uma concatenação "orgânica" dos elementos no artefato. A idéia de uma analogia entre obra de arte e um corpo orgânico vivo não foi a última que motivou uma veemente resistência conservadora contra a inclinação dos modernos para a desconstrução e a montagem. O contraste estabelecido por Benjamin entre uma estética alegórica e uma estética simbólica pensada "organicamente" também pode ser lido como teoria do teatro.<sup>4</sup> Nesse sentido, a totalidade *orgânica* apreensível dá lugar ao inevitável e comumente "esquecido" *caráter fragmentário* da percepção, um caráter que se tornará expressamente consciente no teatro pós-dramático.

À função compensatória do drama, de complementar a confusão da realidade com uma ordem, se encontra aqui invertida, de modo que se nega ao espectador o desejo de orientação. Se falta o princípio da ação única, isso se

dá em nome da tentativa de criar acontecimentos em que reste ao espectador uma esfera de sua própria escolha quanto a manter-se receptivo a um ou outro dos acontecimentos representados, o que se faz acompanhar pela frustração de *perceber o caráter excludente e limitado dessa liberdade*. Esse procedimento se diferencia do mero caos na medida em que possibilita ao receptor elaborar o simultâneo por meio da seleção e de sua própria estruturação. Trata-se ao mesmo tempo de uma estética da retração do sentido, já que a estruturação somente é possível como conexão de subestruturas ou microestruturas da encenação individualmente selecionadas, e nunca abrange o todo. Torna-se decisivo que o abandono da totalidade não seja pensado como déficit, mas como possibilidade libertadora – de expressão, fantasia e recombinação – que se recusa à "fúria do entendimento" (Jochen Hörisch).

#### *Jogo com a densidade dos signos*

No teatro pós-dramático torna-se regra a infração da regra convencional e da norma mais ou menos estabelecida da *densidade do signo*. Há um exagero para mais ou para menos. Em relação ao tempo ou ao espaço ou à importância da fala, o observador percebe uma *superabundância* ou uma notável diluição dos signos. Aqui se reconhece a intenção estética de dar espaço a uma *dialética de plethora e privação*, de cheio e vazio. (Seria o caso de analisar dessa óptica a pré-história do espaço vazio no teatro: os espaços luminosos de Appia, Coupeau e seu "tablado nu", a preferência de Brecht pelo palco vazio, o "espaço vazio" de Peter Brook.) Evidencia-se que podem ser destacados por si mesmos não só todos os campos de signos do teatro, mas também a simples presença ou ausência, o grau inesperado de densidade dos próprios signos. Também nesse aspecto o teatro reage à cultura midiática. Por motivos econômicos, estéticos e especificamente midiáticos, o mundo de McLuhan teve de se tornar uma cultura da *superabundância*. Ele aumentou a intensidade e o número dos estímulos de tal modo que a plethora de imagens levou cada vez mais a um desaparecimento do mundo corporal observado.

Enquanto ganha espaço cada vez maior aquilo que a teoria da mídia distingue da percepção corporal como "percepção instrumental", a demanda

por uma densidade "adequada" das informações também se desprende mais e mais do critério da percepção corpóreo-sensorial. Resta saber se o permanente bombardeio de imagens e signos, aliado a uma cisão cada vez maior entre a percepção e o contato corporal sensível e real, treina os órgãos a registrar as coisas de modo cada vez mais superficial. Supondo-se com Freud que as impressões se inscrevem nos diversos sistemas do aparato psíquico como pistas e "vias", tem então fundamento o temor de que o hábito da constante repetição de impressões que no fim das contas não têm relação entre si leve à abertura de vias cada vez mais planas no psiquismo, de modo que todo o comportamento emocional se torne mais "plano" e a proteção contra o estímulo cada vez mais impermeável. Assim, o mundo saturado de imagens poderia acarretar a morte das imagens, na medida em que todas as impressões propriamente visuais seriam registradas mais ou menos como meras informações e as qualidades do que é propriamente "icônico" nas imagens seriam percebidas cada vez menos. É conhecida a conjectura de Lyotard sobre a possibilidade de que sob a "condição pós-moderna" tenderia a desaparecer da circulação social todo saber que não possa tomar a forma da informação. Algo semelhante poderia se aplicar à percepção estético-sensorial. Sem que a prova possa ser apresentada aqui, seria o caso de arriscar a afirmação de que as imagens de televisão, já por comparação com a visão do cinema, levam a restringir a afetividade à via da informação mental mais ou menos abstrata. A profundidade e a dimensão reduzidas da imagem televisiva pouco permitem uma percepção visual intensa. Isso poderia reduzir a capacidade de aplicar libidinosamente a percepção visual, espacial, arquitetônica.

Em face do bombardeio de signos no cotidiano, o teatro pós-dramático trabalha com uma estratégia de recusa. Ele pratica uma economia no uso dos signos que pode ser reconhecida como ascese, enfatiza um *formalismo* que reduz a abundância de signos por meio de repetição e duração e revela uma inclinação para o *grafismo* e para a escrita que parece se voltar contra a opulência e a redundância ópticas. Silêncio, lentidão, repetição e duração em que "nada acontece" se encontram não só nos primeiros trabalhos mais minimalistas de Wilson como também, por exemplo, em Jan Fabre, Saburo Teshigawara, Michael Laub e em grupos como Théâtre du Radeau, Maatschappij

Discordia ou Von Heiduck. Há pouca ação, grandes pausas, redução minimalista, enfim, um teatro da mudez e do silêncio, ao qual se associam textos para teatro literários, como *A hora em que não sabemos nada uns dos outros* [*Die Stunde da wir nichts voneinander wussten*], de Peter Handke. Palcos enormes são deixados vazios de modo provocador, ações e gestos são restritos a um mínimo. Nessa via da elipse recorre-se acentuadamente ao vazio e à ausência, de modo comparável à tendência na literatura moderna de privilegiar a subtração e o vazio (Mallarmé, Celan, Ponge, Beckett). O jogo com a redução da densidade dos signos visa a atividade do espectador, que deve se tornar produtivo com base em uma matéria-prima exígua. A ausência, a redução e o vazio não se devem a uma ideologia minimalista, mas a um tema fundamental do teatro ativador. De modo especialmente coerente, John Cage fez da subtração uma condição para novas experiências. Muitos gostam de citar sua observação de que quando algo é entediante após dois minutos deve ser feito em quatro minutos, depois tentado com oito minutos e assim por diante. Atribui-se a Picasso a recomendação: "Se você pode pintar com três cores, pinte com duas!".

### *Superabundância*

A transgressão da norma, assim como sua desvalorização, leva a um resultado que deve ser identificado como uma *figuração* menos formadora que *deformadora*. A forma possui dois limites: a desolação da extensão intangível e a acumulação caótica labiríntica. A forma é a posição média. A renúncia da percepção convencional da forma (unidade, auto-identidade, articulação simétrica, nexos formais, apreensibilidade), ou seja, a recusa da construção normalizada da imagem, se realiza preferencialmente para além dos *extremos*. O ordenamento das imagens, que está ligado em um duplo sentido ao "meio", ao *medium* organizador e à posição média, é perturbado pelo crescimento descontrolado dos signos. Gilles Deleuze e Felix Guattari propuseram o conceito de "rizoma" para designar realidades nas quais ramificações intangíveis e junções heterogêneas impedem a síntese. A dissolução do tempo cênico em seqüências mínimas, como tomadas cinematográficas, já diversifica indi-

retamente os dados da percepção, pois uma grande quantidade de elementos sem ligação é considerada pela psicologia da percepção como maior do que a mesma quantidade em um ordenamento coerente.

O fenômeno de uma superabundância cênica é bastante evidente no "teatro de dança" de Johann Kresnik, Wim Vandekeybus ou La La La Human Steps. Pode-se pensar também na profusão dos grotescos desfiles de espíritos do espetáculo de Reza Abdoh (prematuramente morto pela Aids), assim como nas representações "hipernaturalistas" (do grupo belga Victoria, por exemplo) com palcos totalmente lotados de objetos e móveis. A partir do modelo de Frank Castorf, a abundância, a caotização e a adição de *gags* se tornam uma marca estilística. Uma variante interessante da estética pletórica encontra-se nos trabalhos de Jürgen Kruse (*Sete contra Tebas*, *Medéia*, *Ricardo II*, *Torquato Tasso* etc.). Com ele chega-se a um teatro dos acessórios: o palco se transforma em um campo de jogo (ou um depósito de refugos) repleto de objetos, escritos e signos com associações caoticamente espalhadas, cuja inquietante abundância comunica um sentimento de caos, insuficiência, desorientação, luto e *horror vacui* [horror ao vazio].

### Musicalização

Ao abordar o fenômeno da "musicalização dos signos teatrais", Helene Varopoulou afirmou

que a música se tornou, tanto para os atores quanto para os diretores, uma estrutura autônoma do teatro. Não se trata do papel evidente da música e do teatro musical, mas de uma idéia mais ampla do teatro como música. Talvez seja típico que uma mulher do teatro como Meredith Monk, que é conhecida por seus poemas sonoros e imagéticos encenados espacialmente, tenha declarado: "Vim da dança para o teatro, mas foi o teatro que me trouxe para a música"<sup>5</sup>

De fato, a ampla tendência à musicalização (e não apenas da linguagem) constitui um importante capítulo do tratamento dos signos no teatro pós-dramático. Desenvolve-se uma *semiótica auditiva* própria: diretores submetem textos clássicos à sua sensibilidade rítmico-musical pautada pelo pop (Jürgen Kruse); Wilson chama suas obras de "óperas". Sob o marco da dissolução da coerência dramática, chega-se à sobredeterminação musical do discurso do ator por suas particularidades étnicas e culturais:

Desde os anos 1970, importantes diretores têm a prática deliberada e sistemática de integrar às suas companhias atores de procedências culturais e/ou étnicas inteiramente diversas, porque seu interesse se volta justamente para a variedade de melodias da fala, timbres, sotaques e de modo geral para os diversos hábitos culturais no ato de falar. Assim, mediante as diversas peculiaridades auditivas, a locução do texto se torna fonte de uma musicalidade autônoma. Os trabalhos de Peter Brook e Ariane Mnouchkine são exemplos mundialmente conhecidos. Aquilo que alguns críticos franceses consideraram um problema – o fato de que atores japoneses ou africanos põem a perder a especial musicalidade da língua francesa – interessava a Brook justamente como descoberta de uma *outra* música, mais rica: a das figuras sonoras de uma polifonia intercultural das vozes e dos gestos da fala.<sup>6</sup>

Também se inclui aí aquela música que se insinua no teatro por meio do poliglotismo, onipresente no teatro pós-dramático.

Aquilo que a princípio aparece como provocação ou como uma ruptura, o surgimento de entonações incompreensíveis e estrangeiras, ganha uma qualidade própria, para além do nível imediato da semântica lingüística, como riqueza musical e como descoberta de combinações sonoras desconhecidas.<sup>7</sup>

Em uma entrevista por ocasião da edição de 1996 do festival Theater der Welt [Teatro do Mundo], em Dresden, Paul Koek declarou: "O [grupo] Hollandia

6 Ibid.

7 Ibid.



se insere em uma espécie de tradição como a de Kurt Schwitters. Também analisamos a música moderna, como a de Stockhausen<sup>8</sup>. E sobre a encenação de *Os persas* pelo Hollandia:

Queríamos chegar o mais perto possível dos ritmos gregos. Também os coros foram desenvolvidos ritmicamente, portanto determinados pela sonoridade ou pela melodia. [...] Chamei um ator para o meu estúdio e pedi que fizesse seu monólogo, mas como no teatro *bunraku* do Japão: com entonações frenéticas, usando dos tons mais graves aos mais agudos.<sup>9</sup>

A música eletrônica tornou possível manipular à vontade o parâmetro da sonoridade e com isso abrir campos inteiramente novos para a musicalização das vozes e dos sons no teatro. Uma vez que diversas qualidades sonoras (frequência, tom, timbre, volume etc.) podem ser manipuladas com o recurso a sintetizadores, as combinações eletrônicas de ruídos e tonalidades (*sampling*) passam a ser uma dimensão sonora inteiramente nova no teatro. A "composição conceitual" de Heiner Goebbels, assim chamada por ele mesmo, combina a lógica do texto com o material musical e vocálico em diversas variantes. Torna-se possível manipular e estruturar intencionalmente todo o espaço sonoro do teatro. O campo musical, assim como o curso das ações, não é mais construído de modo linear, mas, por exemplo, mediante a superposição simultânea de mundos sonoros, como em *Roaratorio* (1979), de John Cage e Merce Cunningham, peça coreográfica em que Cage lê trechos do *Finnegans Wake* de James Joyce,<sup>9</sup> o que é significativo, já que esse texto marca na literatura a abertura de uma nova época na maneira de lidar com a língua: transposição das fronteiras entre as línguas nacionais, intensificação e multiplicação dos significados possíveis, construção arquitetônico-musical etc. Os signos teatrais pós-dramáticos se situam na linhagem dessas texturas.

8 Paul Koek, entrevista, in *Theater der Welt 1996*. Dresden, 1996.

9 O título da peça, um neologismo extraído do romance, é composto a partir das palavras *roar*, "bramido", e *oratorio*, "oratório". [N.E.]

Mesmo quando grandes diretores usam procedimentos dramáticos – ressaltando porém os aspectos não dramáticos, puramente teatrais –, a musicalização é um dos elementos que manifestam de modo mais contundente a alteridade em relação ao teatro dramático. Ao abordar a montagem de *Hamlet* pelo diretor lituano Eimuntas Nekrosius, Varopoulou afirma que "a musicalidade, que já se destacava em suas encenações anteriores, [...] alcança um ponto culminante":

Durante quase toda a representação há música tocando, o ator principal é um astro do rock lituano, e também no campo dos sons e ruídos é empregado um rico repertório de formas musicais: o regular gotejamento de gelo derretido, que é um *leitmotiv* em toda a encenação; ritmos dos pés que batem e que pisam; estalos de dedo rítmicos; o ruído musical das varas sibilando como coro no duelo de Hamlet e Laerte. Mesmo a única pausa perceptível na música – que ocorre quando Ofélia enlouquece – é interpretada como música de uma dança muda. Em Nekrosius a musicalização se manifesta especialmente na relação entre homens e objetos no palco. Os objetos estão sujeitos a uma perversão de sua função, são usados quase como instrumentos musicais e interagem com os corpos humanos para produzir música.<sup>10</sup>

Do ponto de vista metodológico, é importante que tais fenômenos não sejam considerados como expansões – talvez muito originais – do teatro dramático; antes, deve-se reconhecer também nessas encenações dramáticas a novidade de uma linguagem teatral em mutação, não mais dramática.

#### *Cenografia, dramaturgia visual*

Em meio ao tratamento paratático e des-hierarquizante dos signos, surge no teatro pós-dramático a possibilidade de atribuir o papel de dominante a outros elementos que não o *logos* dramático e a linguagem, como mostra o exemplo da musicalização. Isso diz respeito à dimensão visual mais ainda do que à auditiva. No lugar de uma dramaturgia pautada pelo texto, uma *dramaturgia visual* parece ter alcançado predomínio absoluto no teatro do

10 Varopoulou, op. cit.

final dos anos 1970 e dos anos 80, até que na década de 1990 se delineou um certo retorno ao texto (o qual na verdade não havia desaparecido por completo). "Dramaturgia visual" não significa aqui uma dramaturgia organizada de modo exclusivamente visual, mas uma dramaturgia que não se subordina ao texto e que pode desdobrar sua lógica própria. O que interessa aqui sobre o "teatro das imagens" não é saber, do ponto de vista da crítica, se ele é uma benção ou uma fatalidade para a arte teatral, se é ou não a derradeira sabedoria para um teatro na civilização das imagens; tampouco é saber, do ponto de vista da história do teatro, se sua época já passou e se formas teatrais neo-naturalistas e narrativas voltarão a ganhar força. Trata-se daquilo que é sintomático para a semiose do teatro. Seqüências e correspondências, nós e pontos de concentração da percepção e a constituição de sentido por ela comunicada, ainda que fragmentária, são definidas na dramaturgia visual a partir de dados ópticos. Surge um *teatro da cenografia*. Mallarmé já fizera de tal "grafia" cênica objeto de reflexão, quando compreendeu a dança como "escritura corporal":

[...] *la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élan, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose [...] pour exprimer, dans la rédaction: poème dégagé de tout appareil du scribe.*<sup>11</sup>

Tentemos interpretar essa fórmula. O que vemos no palco – ou o que devemos propriamente ler – é aquilo que nos dissimula o reiterado erro da expressão "uma mulher que dança". Quem dança não tem ali o valor de *uma* figura humana individualizada, mas o de uma figuração diversificada dos membros de seu corpo, de sua figura em formas que se alteram a cada momento. O que

11 Stéphane Mallarmé, ["Crayonné au théâtre"], in *Œuvres complètes*. Paris, 1970, p. 304. ["[...] a dançarina não é uma mulher que dança, pelos motivos justapostos de que ela não é uma mulher, mas uma metáfora resumindo um dos aspectos elementares de nossa forma – espada, taça, flor etc. –, e de que ela não dança, sugerindo pelo prodígio de contrações ou impulsos, com uma escritura corporal, o que seria preciso dos parágrafos em prosa [...] para exprimir na redação: poema destituído de todo instrumento do escriba."]

deveríamos "ver" na verdade é o invisível nos diferentes aspectos do corpo humano em geral – do mesmo modo que uma flor em um quadro não mais oferece ao olhar uma determinada flor, mas "a" flor. Assim, não se trata aqui de "uma" mulher. Mas também não se trata de uma "mulher": o que se dá a ver é um corpo "invisível", que transcende não só o sexo, mas também o domínio humano em geral, sob a forma de espada, taça, flor. Ao ser lida mais uma vez, a cena que se oferece ao olhar é uma grafia, um poema que ganha forma sem qualquer instrumento de um escriba. A cenografia, nome de um teatro de visualidade complexa, se põe ante o olhar observador como um texto, como um poema cênico no qual o corpo humano é uma metáfora, no qual seu fluxo de movimento é, num sentido não apenas metafórico, escrita e não "dança".

Resgata-se no campo do teatro um desenvolvimento estético pelo qual outras artes tinham passado antes. Não é por acaso que conceitos provenientes das artes plásticas, da música e da literatura são apropriados para caracterizar o teatro pós-dramático. Foi somente sob a influência das mídias de reprodução, a fotografia e o cinema, que o teatro tomou consciência de sua especificidade. Com uma frequência notável, importantes artistas teatrais da atualidade têm uma experiência prévia nas artes plásticas. Não é de admirar que apenas no teatro das últimas décadas foram "alcançadas" as empreitadas que podem ser evocadas com palavras-chave como auto-referência, não-figuração, arte abstrata ou concreta, autonomização dos significantes, serialidade, aleatoriedade etc. Na qualidade de uma prática-artística onerosa na sociedade burguesa, o teatro precisava impreterivelmente pensar em se manter por meio de receitas significativas, isto é, por meio de um afluxo de público o mais amplo possível, de modo que novidades arriscadas, mudanças cruciais e modernização surgiram com um característico atraso em relação ao estado de coisas em formas artísticas materialmente menos dispendiosas, como a poesia e a pintura. Não obstante, também no âmbito do teatro as tendências mencionadas acabaram por provocar complicações consideráveis e que duram até hoje. No entanto, ainda seria difícil para um público teatral mais amplo aceitar que as novidades do chamado teatro moderno, às quais ele acabou de se habituar, já são em parte coisa do passado, que a arte teatral sempre volta a exigir de seus espectadores uma atitude completamente renovada.

## Calor e frieza

Para um público educado na tradição do teatro de texto, é ainda mais difícil aceitar a “destituição” dos signos lingüísticos e a despseudologização que a acompanha. Seja pela participação de pessoas vivas, seja pela fixação secular em destinos humanos comoventes, o teatro possui um certo “calor”. As vanguardas clássicas, o teatro épico e o teatro documentário certamente já haviam acabado com isso em grande medida. No entanto, o formalismo do teatro pós-dramático dá um passo qualitativamente novo e provoca ainda mais perplexidade. Para quem espera a representação de mundos de experiência “mais humanos”, no sentido de “mais psicológicos”, ele pode manifestar uma *frieza* difícil de suportar. Essa frieza tem um efeito especialmente desconcertante porque no teatro não se trata de meros processos visuais, mas de corpos humanos com seu calor, com os quais a imaginação perceptiva não pode associar nada diferente de experiências humanas. Assim, há algo de provocativo quando essas manifestações humanas são conjuradas em uma trama visual – por exemplo, quando uma cena de combate em *As guerras civis* [*The Civil Wars*], de Wilson, representa uma mortandade coletiva coreografada com uma frieza (e uma beleza) angustiante.

Por outro lado, a crescente autonomia da dimensão visual pode levar a um *superaquecimento* e a uma enxurrada de imagens. Em sua adaptação de Dante, Thomaz Pandur buscou alcançar uma intensidade “infernical” e se aproximou do circo mediante uma extrapolação visual. Nos anos 1980 atuou em Viena o Serapionstheater, que se apropriou dos impulsos de Wilson, Mnouchkine e outros para criar uma dramaturgia visual que exerceu extraordinária atração, em especial no “poema visual” *Duplo & Paraíso* [*Double & Paradise*], apresentado em Viena por 120 vezes até março de 1983 e depois em numerosas cidades da Europa – uma pletera de efeitos visuais, atrocidades e “submersão de estímulos”.<sup>12</sup>

12. Rolf Kloepper, “Das Theater der Sinn-Erfüllung: *Double & Paradise* vom Serapionstheater (Wien) als Beispiel einer totalen Inszenierung”, in Erika Fischer-Lichte (org.), *Das Drama und seine Inszenierung*. Frankfurt am Main, 1983, pp. 199-218.

## Corporeidade

Apesar de todos os esforços para encerrar o potencial de expressão do corpo em uma lógica, uma gramática, uma retórica, a aura da presença corporal continua a ser o ponto do teatro no qual se dá o desvanecimento de todo significado em favor de uma fascinação distante do sentido, de uma “presença” espetacular, do carisma ou da “irradiação”. Veicula-se no teatro um significado que não encontra palavra alguma, ou que de todo modo, para dizer com Lyotard, está sempre “à espera de” denominação. Desse modo, opera-se um deslocamento no modo de ver a fatura dos signos em geral quando no teatro pós-dramático se chega a uma extrema manifestação de corporeidade, que se impõe de um modo imediato e freqüentemente assustador. O corpo passa a ocupar o ponto central não como portador de sentido, mas em sua substância física e gesticulação. O signo central do teatro, o corpo do ator, recusa o papel de significante. De modo geral, o teatro pós-dramático se apresenta como o teatro de uma *corporeidade auto-suficiente*, que é exposta em suas intensidades, em seus potenciais gestuais, em sua “presença” aurática e em suas tensões internas ou transmitidas para fora. Acrescenta-se a presença do *corpo desviante*, que por doença, deficiência ou deformação diverge da norma e provoca fascinação “imoral”, mal-estar ou medo. Possibilidades de existência reprimidas ou excluídas se efetivam em formas altamente físicas do teatro pós-dramático, desmentindo aquela percepção que se instalou no mundo à custa de ignorar o quanto é pequeno o campo no qual a vida pode se desenrolar em uma certa “normalidade”.

O teatro pós-dramático freqüentemente ultrapassa os limites da dor para revogar a *dissociação* do corpo e da linguagem e reintroduzir no reino do espírito – voz e linguagem – a corporeidade dolorosa e prazerosa, o que Julia Kristeva chamou de semiótico no processo de significação. Na medida em que a presença e a irradiação do corpo se tornam determinantes, ele se torna plurívoco em significabilidade até se tornar irremediavelmente enigmático. A intensidade e a turbulência do teatro podem desembocar tanto em uma forma trágica quanto em uma forma alegre e extática. Não é à toa que a persistente conjuntura de um *teatro dançado*, baseado no ritmo, na música e na

corporeidade erótica, mas marcado pela semântica do teatro falado, é uma modalidade significativa do teatro pós-dramático. Na dança moderna foi abandonada a estrutura narrativa da dança e na dança pós-moderna também se abandonou a estrutura psicológica, e esse desenvolvimento também chega ao teatro pós-dramático – com atraso em relação ao desenvolvimento do teatro dançado. Contudo, o teatro da fala sempre foi, muito mais do que a dança, o lugar da produção de sentido dramático. O teatro dançado libera vestígios da corporeidade até então encobertos. Ele intensifica, desloca, inventa impulsos de movimento e gestos corporais, restituindo assim possibilidades latentes, esquecidas e retidas da linguagem corporal. Os diretores do teatro falado talvez criem também um teatro com uma pronunciada ou contínua coreografia dos movimentos, ainda que não haja propriamente uma dança. No entanto, o conceito de dança se ampliou de tal modo que distinções categóricas se tornam cada vez mais sem sentido. Em certos trabalhos do grego Theodoros Terzopoulos, o teatro de movimento e o coro de movimento se aproximam da dança a tal ponto que o olhar fica indeciso, sem saber a partir de qual parâmetro deve ajustar sua percepção.

À medida que o teatro pós-dramático se afasta de uma estrutura mental inteligível em direção a uma exposição de corporeidade intensiva, *o corpo se absolutiza*. O resultado paradoxal é que ele engloba todos os outros discursos. Dá-se assim uma virada interessante: uma vez que o corpo não expõe nada além de si mesmo, a renúncia à significação pelo corpo e a orientação para um corpo de gestos destituídos de sentido (dança, ritmo, graça, força, riqueza cinética) se revelam como o mais extremo fardo do corpo, com uma significação que diz respeito a toda a existência social. Ele se torna *tema único*. A partir de então, ao que parece, todos os temas do âmbito social precisam passar primeiro por esse buraco de agulha, precisam tomar a forma de um tema corporal. O amor se expõe como presença sexual, a morte como Aids, a beleza como perfeição corporal. A relação com o corpo se torna uma preocupação fascinada com a ginástica, com a saúde ou com as possibilidades – fascinantes ou inquietantes, conforme o ponto de vista – do “tecnocorpo”. O corpo se torna o alfa e ômega – evidentemente, com o risco de que os trabalhos teatrais mais fracos nele centrados suscitem apenas exclamações de

“Ah!” e “Oh!” por parte dos espectadores, e não o eco da reflexão que se dá em presença do teatro que recusa qualquer significado.

Enquanto em outros estilos teatrais organizados de modo visual a delimitação e a distância das imagens predominam sobre a presença física dos atores, em Einar Schleef as imagens sensuais e corporais do teatro se precipitam rampa abaixo. A forma em cruz do palco e as passarelas em direção ao público contribuem para que a dinâmica espacial seja orientada do fundo do palco para o público (enquanto a forma teatral de Wilson, por exemplo, favorece o movimento paralelo à rampa). Por meio dessa disposição que confronta o público de modo frontal e direto, a especial “frontalidade” do teatro de Schleef exerce um efeito físico sobre o espectador, que tem de experimentar, com frequência de modo incomodamente direto, o suor, o esforço, a dor, a grande exigência da voz do ator. Ele vê o coro perigosamente agressivo vindo em sua direção com passos ritmados e também vivencia “alimentações” ironicamente reconciliadoras (chá, batata cozida, pedaços de chocolate...). A corporeidade do procedimento teatral se mostra em ações rudes e até corporalmente perigosas dos atores; ressonâncias da disciplina esportiva e de exercícios paramilitares carregam o curso dos movimentos com reminiscências da história alemã, evocando a rígida disciplina corporal militar, a força, o domínio e o autodomínio, os exercícios coletivos e o abandono de si a uma coletividade.

Schleef nunca foi uma unanimidade. Alguns críticos apressados não foram capazes de descobrir-lhe nem a qualidade artística nem a política, e chegaram a associá-lo a tendências neofascistas. Isso certamente diz mais sobre o nível da crítica do que sobre esse trabalho teatral. Vale a pena porém nos deter por um momento nesse tema, pois aqui se evidencia a questão fundamental da dimensão política e ética do uso estético dos signos. Esse uso escapa ao padrão do politicamente correto. Se se quisesse impor esse padrão, a consequência necessária seria reduzir a representação estética em geral à sua “mensagem”, o que evidentemente seria um empreendimento disparatado. O que os corpos fazem no teatro de Schleef quando, por exemplo, exercitam sua força e resistência nus e cheios de suor: isso não demonstra, não mostra, não comunica a atualidade de uma calamidade política do passado ou

o possível futuro de um corpo esportivo-viril ou militar sem pensamento nem reflexão. Isso tudo se manifesta justamente porque Schleeß sabe que a recordação histórica não se dá simplesmente pela consciência, mas pela inervação corporal. Suas imagens se recusam a uma simples interpretação moral ou política. Elas perturbam mais profundamente e exigem reflexão: como memória do corpo que se alia a uma investida contra o aparelho sensorial do espectador. No teatro pós-dramático, o corpo físico – cujo vocabulário gestual ainda podia ser formalmente lido e interpretado como um texto no século XVIII – é uma realidade autônoma: não “narra” mediante gestos esta ou aquela emoção, mas se manifesta com sua presença como um lugar em que se inscreve a história coletiva.

#### *Teatro concreto*

Naquilo que costuma ser caracterizado como “teatro abstrato”, no sentido de teatro sem ação ou como teatro “teatral”, a preponderância das estruturas formais vai tão longe que quase não se pode encontrar qualquer referência. Caberia falar aqui de *teatro concreto*. Assim como Theo van Doesburg e Kandinski preferiam o termo “arte concreta” à expressão corrente “arte abstrata” – já que em vez da referência (negativa) à objetividade ele enfatiza de modo positivo a concretude imediatamente perceptível das cores, linhas e superfícies pictóricas –, convém interpretar as formas ou os aspetos teatrais não-figurativos do teatro pós-dramático, estruturados formalmente, como “teatro concreto”. Trata-se aqui de *expor o teatro por si mesmo*, como uma arte no espaço e no tempo, com corpos humanos e todos os recursos que ele inclui como obra de arte total, assim como, na pintura, a cor, a superfície, a estrutura tátil e a materialidade puderam se tornar objetos autônomos de uma experiência estética. Nesse sentido, em sua análise de *O poder das tolices teatrais* [*Die Macht der Theaterlijke Dwaasheden*], de Jan Fabre, Renate Lorenz utilizou o termo “teatro concreto” com base em Van Doesburg.<sup>13</sup>

13 Renate Lorenz, *Jan Fabres "Die Macht der theatralischen Torheiten" und das Problem der Aufführungsanalyse*. Giessen, 1988 (mimeo).

Se for descoberta a possibilidade de que o teatro seja “simplesmente” a elaboração concreta de espaço, tempo, corporeidade, cor, som e movimento, serão retomadas possibilidades que foram antecipadas na poesia concreta, mas também já no âmbito do texto para teatro, por autores da Escola de Viena como [Konrad] Bayer, [Gerhard] Rühm e [Hans Carl] Artmann. Já se foi a época da poesia concreta em sentido estrito, mas por toda parte ainda se distinguem elementos da escritura concreta na poesia contemporânea. O que em outros tempos era uma experiência marginal no teatro tornou-se uma possibilidade central da estética teatral por meio das novas possibilidades de combinação de tecnologia midiática, “teatro dançado”, arte do espaço e espetáculo. No teatro como um lugar do olhar, alcança-se assim um ponto culminante do princípio da “dramaturgia visual”, que se torna a realização “concreta” de estruturas formais visíveis da cena. Com isso, transfere-se para o teatro um modo de tratamento dos signos que questiona as concepções tradicionais quase como nenhum outro. Se os signos, como foi mostrado, não mais oferecem síntese alguma, mas as referências materiais que ainda podem ser assimiladas em uma atividade associativa labiríntica, isso é uma coisa. Mas se essas referências cessam quase que totalmente, a recepção está diante de uma recusa ainda mais radical: a confrontação com a presença “muda” e densa do corpo, dos materiais e das formas. O signo remete tão-somente a si mesmo – mais precisamente, à sua presença. A percepção se encontra relegada a uma *percepção estrutural*.

Assim é que em Fabre os elementos cênicos são inseridos de modo semelhante ao da “arte não-relacional” de um Frank Stella, segundo os princípios da simplicidade e da série não-hierárquica, com simetria e paralelismo. Atores, elementos de iluminação, dançarinos etc. se oferecem a uma observação puramente formal; o olhar não encontra nenhuma ocasião para deduzir uma profundidade de significação simbólica para além do que é dado, aferrando-se à atividade de ver as próprias “superfícies” com prazer ou com tédio, conforme o caso. Uma formalização estética descomprometida torna-se aqui o espelho no qual o formalismo vazio da percepção cotidiana se reconhece – ou pelo menos poderia se reconhecer. Não é o conteúdo, mas a própria formalização que constitui a provocação: a repetição fatigante, o vazio, a pura

matemática dos procedimentos cênicos nos obrigam a experimentar aquela simetria diante da qual nos angustiamos porque ela traz consigo nada menos do que a ameaça do nada. Privada das habituais muletas da compreensão de sentidos, a percepção desse teatro se frustra e é obrigada a se submeter a um modo de ver difícil – ao mesmo tempo formal e sensorialmente exato –, que certamente poderia permitir uma atitude mais fácil, mais “solta”, não fosse pela frieza provocativa da geometria e pela ânsia de sentido insatisfeita. Esses dois elementos são conscientemente acentuados em Fabre e experimentados pelo espectador como uma dialética de forma e agressão.

O que é exemplarmente levado ao extremo no teatro de Jan Fabre aponta para aquilo que no teatro pós-dramático ocupa o lugar do núcleo dramático. Em um quadro de significação que se torna cada vez mais permeável, desponta a *perceptibilidade* concreta, sensorialmente intensificada. Esse termo ressalta o caráter virtual e intangível da percepção teatral aqui produzida ou pelo menos visada. A mimese, no sentido aristotélico, gera o prazer do reconhecimento e desse modo sempre chega a um resultado, por assim dizer; já aqui os dados sensíveis permanecem continuamente referidos a respostas pendentes: o que se vê e ouve permanece com sua assimilação adiada, como potência. Nesse sentido, trata-se de um *teatro da perceptibilidade*. O teatro pós-dramático enfatiza o inacabado e o intangível a tal ponto que realiza sua própria “fenomenologia da percepção”, a qual se caracteriza pela superação dos princípios da mimese e da ficção. Como acontecimento concreto produzido no instante, a representação modifica fundamentalmente a lógica da percepção e o status do sujeito dessa percepção, que já não pode se apoiar num ordenamento representativo. Num comentário sobre a concepção da “visão vedora” [*sehende Sehen*] de Max Imdahl, Waldenfels observa: “Em sentido estrito, aqui nada se transmite ou se reproduz, pois [...] não há nada que possa ser transmitido ou reproduzido. A visão vedora acompanha o surgimento do visto e do vedor que está em jogo no acontecimento da visão, do tornar-se visível e do fazer visível”.<sup>14</sup>

### *Irrupção do real*

A idéia tradicional do teatro parte de um cosmos fictício fechado, de um “universo *diegético*”, que pode ser assim chamado ainda que resulte dos recursos da mimese (imitação), a qual normalmente é contraposta à *diegesis* (narração). Embora o teatro conheça uma série de rupturas convencionalizadas (aparte, apóstrofe ao público), a representação cênica é compreendida como *diegesis* de uma realidade distinta e “emoldurada”, na qual imperam leis próprias e um nexos interno dos elementos que se destaca como realidade “encenada” em relação ao ambiente em torno. Tradicionalmente, lidava-se com as interrupções do enquadramento teatral como se fossem um aspecto “real”, mas a ser desprezado do ponto de vista artístico e conceitual. Os personagens de Shakespeare frequentemente se comunicam com o público de modo veemente; os prantos das vítimas trágicas de todas as épocas sempre se dirigiram ao público presente e não apenas aos deuses. As máximas, importantes não só para o teatro da época de Lessing, foram assimiladas pelos espectadores como preceitos pedagógicos que lhes eram especialmente destinados. Apesar disso, a tarefa artística consistia em inserir tudo isso no cosmos fictício de um modo tão discreto que a apóstrofe ao público real, o discurso-para-fora-da-peça, não fosse notada como um elemento perturbador. Desse modo, pode-se estabelecer um paralelo do drama teatral com a “moldura” de um quadro, que unifica a imagem no interior e a delimita em relação ao exterior. A diferença categorial – e com isso a virtualidade sistemática da abertura do quadro – consiste no fato de que o teatro não se realiza do mesmo modo que a imagem enquadrada (o filme projetado, a narração impressa), mas como processo *in actu*. Uma pausa especialmente longa na fala pode ser um “branco” (plano do real) ou pode ser intencional (plano da encenação). Apenas no último caso ela pertence sistematicamente ao dado estético do teatro (da encenação); no primeiro trata-se apenas de um erro ocorrido naquela apresentação específica, tão insignificante quanto uma falha de impressão no texto de um romance.

Essa é a descrição válida para o teatro dramático, no qual o “objeto intencional” da *encenação* deve ser diferenciado da *apresentação* empiricamente ocasional. Somente o teatro pós-dramático explicitou o campo do real como

permanentemente “co-atuante”, tomando-o de modo factual, e não apenas conceitual, como *objeto* não só da reflexão – como no romantismo –, mas da própria configuração teatral. Isso ocorreu de várias maneiras, mas de modo especialmente elucidativo por meio de uma estratégia e de uma *estética da indecidibilidade* em relação aos recursos-básicos do teatro. Em *O poder das tolices teatrais*, de Fabre, após uma ação extenuante (um exercício de resistência à Grotowski) as luzes se acendem no meio da representação e os atores, extenuados e ofegantes, fazem uma pausa para fumar enquanto encaram o público. Fica-se sem saber se essa atividade pouco saudável é “realmente” necessária ou se é encenada. Algo semelhante vale para a retirada de cacos e outras intervenções no palco que são pragmaticamente sensatas ou necessárias, mas que em razão da falta de referência à realidade dos signos cênicos são sentidas como se tivessem o mesmo estatuto daquilo que é claramente encenado no palco.

A experiência do real e a falta de ilusões fictícias com frequência suscitam uma decepção quanto à redução, à manifesta “pobreza”. As objeções a esse teatro se referem, por um lado, ao tédio de uma percepção puramente estrutural. Essas reclamações são tão velhas quanto a própria modernidade, e seu motivo é sobretudo a má-vontade em admitir novos modos de percepção. Por outro lado, criticam-se a trivialidade e a banalidade de meros jogos formais. Contudo, desde que os impressionistas ofereceram relevas banais em vez de grandes temas, desde que Van Gogh pintou cadeiras humildes, é evidente que a trivialidade, a redução ao mais simples, pode ser uma condição incontornável para a intensificação de novos modos de percepção. Aqui também a estética teatral segue a literária a passos lentos. É reconhecido que em Beckett os procedimentos triviais são tudo menos triviais, como se fossem pela primeira vez trazidos à luz por uma radical redução ao mais simples; na literatura mais recente, reconhece-se que as meras colagens de palavras e cenas prosaicas apresentam uma qualidade estética própria. Em contrapartida, ainda é difícil o discernimento de que é por demais estreita a expectativa de que o teatro ofereça uma representação edificante do homem, de que o teatro é uma arte do corpo, do espaço e do tempo tanto quanto a escultura e a arquitetura.

Deve ser considerada mais séria a crítica segundo a qual toda estratégia de irrupção do real na representação do real não só a priva de sua qualidade artística “mais elevada”, mas também seria condenável do ponto de vista moral e mentirosa do ponto de vista da lógica da percepção. Schechner põe o caso-limite da autoflagelação dos artistas performáticos no mesmo nível dos mal-afamados “*snuff films*” [filmes com imagens de assassinatos reais] e das lutas de gladiadores, já que em todos esses casos “os seres vivos se tornam agentes simbólicos coisificados. Essa coisificação é abominável. Eu a condeno sem exceção”.<sup>15</sup> Mais adiante se voltará à questão da coisificação do corpo como material significativo na arte performática. Aqui se chega à conclusão de que no teatro pós-dramático do real o essencial não é a afirmação do real em si (como nos produtos sensacionalistas da indústria pornográfica), mas sim a incerteza, por meio da indecidibilidade, quanto a saber se o que está em jogo é realidade ou ficção. É dessa ambigüidade que emergem o efeito teatral e o efeito sobre a consciência.

Apesar de sua indiscutível ligação com o teatro, o real sempre foi dele excluído por razões estéticas ou conceituais. Normalmente são apenas as panes que o manifestam. Para além dessa imagem atemorizante e ideal do teatro, a irrupção do real na cena geralmente é tratada sob a forma dos erros embaraçosos que alimentam as anedotas sobre o teatro (é cuja análise seria tentadora desse ponto de vista). O teatro é uma prática artística que particularmente obriga a considerar que “não há qualquer limite seguro entre o campo estético e o não-estético”.<sup>16</sup> Em proporções variadas, a arte sempre teve intromissões extra-artisticas do real – assim como, em sentido inverso, há fatores estéticos no campo extra-artístico (artesanato). Aqui sobressai de maneira nova uma qualidade estética peculiar: a constatação devidamente “surpreendente” de que a obra de arte – toda obra de arte, mas de modo especialmente drástico o teatro –, quando olhada de mais perto, apresenta-se como uma construção constituída sobretudo de materiais não-estéticos. Para Mukarovsky, a obra de arte

15 Schechner, op. cit., p. 170.

16 Mukarovsky, op. cit., p. 12.

se oferece no fim das contas como uma *acumulação de valores extra-estéticos* e como algo que *nada mais é senão essa própria acumulação*. Os elementos materiais do produto artístico e o modo com que foram usados como meios de configuração se manifestam como meros condutores das energias encarnadas pelos valores estéticos. Caso nos perguntemos onde ficou o valor estético, mostrar-se-á então que ele se dissolveu nos valores extra-estéticos particulares e na verdade nada mais é do que uma designação sumária para a totalidade dinâmica de suas relações recíprocas.<sup>17</sup>

Se o "real" está então tão implicado no estético que este só pode ser percebido "como tal" por meio de um contínuo processo de abstração, não é nada trivial a constatação de que o processo *estético* do teatro não pode ser destacado de sua materialidade extra-estética e real da mesma maneira que se pode separar o *ideatum* estético de um texto literário da materialidade do papel e da tinta de impressão. (Não que se tenha esquecido a noção da materialidade da escrita – nem o "lance de dados" de Mallarmé nem o necessário "espaçamento" de todos os signos –, mas a diferenciação entre a materialidade dos signos teatrais e a dos signos da escritura não é o tema aqui.) Uma cadeira descrita certamente também é um signo material, mas não é uma cadeira material. Em contrapartida – essa constatação drástica deve ser suficiente aqui –, o teatro é *simultaneamente* processo material de andar, levantar, sentar, falar, tossir, tropeçar, cantar e "signo para" andar, levantar etc. O teatro se dá como uma prática ao mesmo tempo totalmente significativa e totalmente real. Todos os signos teatrais são ao mesmo tempo coisas fisicamente reais – uma árvore de papelão, uma árvore de verdade sobre o palco; uma cadeira na casa dos Alving [da peça *Espectros*] de Ibsen, uma cadeira de verdade sobre o palco –, coisas que o espectador localiza não só no cosmos fictício do drama mas também em sua situação real no tempo e no espaço ("ali na frente no palco").

A abstração potencializada do signo teatral – sua particularidade de sempre ser "signo de um signo",<sup>18</sup> como freqüentemente se esquece – tem duas conseqüências igualmente interessantes. Em razão dessa sua tendência ao

abstrato, à proeminência dos signos, o teatro implica a prioridade estética e ao mesmo tempo remete, de maneira mais complexa, ao processo de constituição de significado. Nos termos de Erika Fischer-Lichte,

ao usar os produtos materiais da cultura como seus próprios signos, como signos estéticos, o teatro torna consciente o caráter de signo desses produtos e com isso mostra a cultura ambiente como prática geradora de significado em todos os seus sistemas heterogêneos.<sup>19</sup>

Assim, o teatro convida implicitamente a atos performativos que não apenas estabelecem novos significados, mas que os coloquem em cena – ou melhor, em jogo – sob novas maneiras.

A esse potencializado caráter de signo do teatro corresponde sua não menos perturbadora concretude "para além da interpretação", que torna possível a estética da irrupção do real. Está fundamentado na constituição do teatro o fato de que o real reproduzido literalmente pode a todo momento ressurgir na aparência teatral. Sem o real não há o encenado. Representação e presença, reflexo mimético e atuação, o representado e o processo de representação: essa duplicação, tematizada radicalmente no teatro do presente, tornou-se um elemento essencial do paradigma pós-dramático, no qual o real passa a ter o mesmo valor do fictício. Contudo, o que caracteriza a estética do teatro pós-dramático não é a aparição do "real" como tal, e sim sua utilização *auto-reflexiva*. Esse caráter de auto-referência permite pensar o valor, o lugar e o significado do elemento extra-estético *no* estético, e com isso o deslocamento de seu conceito. O elemento estético não pode ser compreendido por nenhuma determinação de conteúdo (beleza, verdade, sentimento, espelhamento antropomorfizador etc.), mas apenas – conforme mostra o teatro do real – como via de fronteira, como conversão contínua não de forma e conteúdo, mas de contigüidade "real" (conexão com a realidade) e construção "encenada". É nesse sentido que se diz que o teatro pós-dramático é teatro do real. Ele busca cultivar uma percepção que efetue por própria conta o vaivém entre a percepção estrutural e o real sensorial.

17 Ibid., p. 103.

18 Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, v. 1. Tübingen, 1988, p. 197.

19 Ibid.



Nesse ponto evidencia-se que tal estética teatral suscita um deslocamento de todas as questões da moral e das normas comportamentais, na medida em que é deliberadamente suspenso o limite claro entre realidade (onde, por exemplo, a observação de um ato de violência acarreta a responsabilidade e o dever de intervir) e “acontecimento a ser assistido”. Pois se é certo que somente o *tipo de situação* determina a importância das ações, e se o fato de que o espectador deve definir *por si próprio* sua situação se torna um fator essencial da experiência teatral, então também cabe a ele a responsabilidade de definir o modo de sua participação estrutural no teatro. Em contrapartida, a *definição* prévia da situação como “teatro” (ou não) não pode definir a característica das ações. Nesse sentido, certa pesquisa-científica tentou definir o teatro de antemão e de uma vez por todas como um acontecimento “a ser assistido”, para o qual valeria apenas o critério de se dar diante do público e para ele. Com razão, objetou-se contra essa tentativa que classificar o teatro de modo tão normativo só é válido na medida em que se considere o ato de assistir como algo “não problemático do ponto de vista social e moral”.<sup>20</sup> Para o teatro pós-dramático, porém, torna-se decisivo abandonar essa segurança e com isso também a segurança de sua definição. Quando uma borboleta foi queimada em *us*,<sup>21</sup> a peça de protesto contra a campanha norte-americana no Vietnã encenada por Peter Brook [em 1966], isso ainda despertava furor. Nesse meio-tempo, o jogo com o real se tornou uma prática difundida do novo teatro – na maioria das vezes não mais como provocação política direta, mas como tematização teatral do teatro e, assim, do papel da ética nele.

Quando peixes morrem sobre o palco, quando sapos são (aparentemente) pisoteados em cena, quando não se sabe se um ator está sendo realmente tratado com choques elétricos diante do público (o que de fato ocorre em *Quem exprime meus pensamentos...* [Wie spreek mijn gedachte...], de Fabre), é provável que o público reaja como diante de um procedimento real, moralmente

20 Siemke Böhnisch, “Gewalt auf der Bühne – Kritik eines Paradigmas”, in Jan Berg, Hans-Otto Hügel e Hajo Kurzenberger (orgs.), *Authentizität als Darstellung*. Hildesheim, 1997, pp. 122-34, p. 127.

21 Sigla em inglês para United States, Estados Unidos, mas também o pronome *us*, “nós”. [N.E.]

inaceitável. Formulando de outra maneira: se o real se impõe em relação a uma situação encenada no palco, isso se espelha na platéia. Se o espectador se pergunta (forçado pela prática da encenação) se deve reagir àquilo que se passa no palco como ficção (esteticamente) ou como realidade (moralmente, por exemplo), essa via do teatro no limite do real justamente desestabiliza a segurança irrefletida e a certeza com que o espectador vivencia seu estado como um modo de comportamento social não-problemático. No teatro pós-dramático, a questão de saber quando o limite variável entre “teatro” e cotidiano é ultrapassado no decorrer de uma representação, longe de ser um fator assegurado pela definição de teatro, pode freqüentemente aparecer como *problema* e, assim, como objeto de configuração do teatro. A distância estética do espectador (ainda que perturbada) é um fenômeno do teatro dramático; ela é abalada estruturalmente (de modo mais ou menos evidente e provocativo) nas novas formas teatrais próximas da performance. Toda vez que se dá esse apagamento dos limites, infiltra-se no teatro pós-dramático a qualidade de uma *situação* no sentido enfático do termo, mesmo nos casos em que ela pareça pertencer de modo geral ao teatro clássico, com sua nítida distinção de palco e platéia.

#### *Acontecimento/situação*

Com a análise de um teatro que contradiz seu caráter de signo e tende ao gesto mudo, à exposição dos procedimentos, como se quisesse tornar conhecidos eventos enigmáticos em função de um objetivo desconhecido, alcançou-se uma nova dimensão da questão dos signos no teatro pós-dramático. Não se trata mais da questão de sua combinação, não mais apenas da indecidibilidade de significante (real) e significado, mas da questão de saber a qual metamorfose está sujeito o uso dos signos quando ele não mais pode ser dissociado de sua inserção “pragmática” no *acontecimento* e na *situação* do teatro em geral, quando sua lei já não deriva da representação no quadro desse acontecimento ou de seu caráter como realidade que se oferece, mas da intenção de produzir ou possibilitar um acontecimento. Nesse teatro pós-dramático do acontecimento há uma efetivação de atos que se realizam no aqui e agora e que têm sua

recompensa no momento em que acontecem, sem precisar deixar quaisquer vestígios duradouros do sentido, do monumento cultural etc.

Não há necessidade de fundamentar pormenorizadamente que com isso o teatro pode ficar a um passo de se tornar uma espécie de "evento" insignificante. De todo modo, essa questão não deve nos ocupar tanto quanto a afinidade que aí surge com o *happening* e a arte performática. Ambas essas práticas artísticas se caracterizam pela perda de significado do texto, com sua devida coerência literária. Ambas elaboram a relação corporal, afetiva e espacial entre atores e espectadores, sondando as possibilidades da participação e da interação; ambas acentuam a presença (o fazer no real) em detrimento da representação (a mimese do fictício), o ato em detrimento da totalidade. Assim, o teatro se afirma como processo e não como resultado pronto, como atividade de produção e ação e não como produto, como força atuante (*energeia*) e não como obra (*ergon*).

Subsiste aqui um tema explorado na modernidade. A passagem do teatro para a celebração, o debate, a ação pública e a manifestação política – em suma, para o acontecimento – já havia sido realizada de diversas maneiras pelas vanguardas clássicas. Contudo, com a mudança do contexto histórico modificam-se a função e o significado de procedimentos à primeira vista equivalentes. Quando o teatro revolucionário russo passou a incluir discussões políticas antes da representação e números de dança ao final, tais transgressões dos limites da "vivência teatral" eram uma consequência lógica da politização de todos os campos da vida naquela época. Na concepção da arte de ação, o futurismo, o dadá e o surrealismo foram motivados pelo desejo de uma inversão radical dos valores da civilização e de uma subversão de todas as condições de vida. No teatro pós-dramático, o significado do mesmo traço estilístico para a arte de acontecimento deve ser entendido no contexto de uma outra "lógica de seu ser-produzido" (Adorno), diferenciada daquela dos procedimentos aparentemente semelhantes da estética da vanguarda do início do século xx. No presente, a arte de ação não tem mais seu centro de forças na exigência de mudar o mundo que se expressa na provocação social, mas na produção de acontecimentos, exceções, instantes de desvio.

Tampouco o *happening* foi a princípio um ato de protesto político (sobretudo em sua variante norte-americana), mas simplesmente, como o nome in-

dica, uma interrupção do cotidiano experimentado como rotina, no sentido de que "algo acontece". Trata-se de teatralização como interrupção e/ou desconstrução – "o procurado: a falha no desenvolvimento..."<sup>22</sup> Nos anos 1960 e 70, diversos grupos de teatro norte-americanos – tais como o Living Theatre, o TPG [The Performance Group], o Wooster Group e o Squat Theatre – apontaram nessa direção, ainda que em muitos casos certamente ainda estivessem em jogo apelos políticos e intenções de revolução cultural. Nessas e em muitas outras formas teatrais próximas do *happening*, a presença e as oportunidades de comunicação tinham preponderância sobre o que era representado. Recordem-se as montagens do Squat Theatre em que o público era instalado em uma loja com grandes vitrines, os atores combinavam a enunciação do texto com todo tipo de atividade manual e da rua um outro público observava com curiosidade, pelas vitrines, os atores e o público. É certo que nessas formas sempre houve um fator de guerra contra o público, contra sua percepção "automatizada", como diziam os formalistas russos – toda arte que suscita uma nova percepção trava essa guerra. Mas com isso também se manifestava uma possibilidade que distingue o novo teatro daquelas formas políticas que dominaram a cena experimental desde as vanguardas históricas até os anos 1960: comunicação teatral não mais em primeira instância como *confrontação* com o público, mas como produção de situações de *auto-reflexão* e *auto-experiência* dos participantes. Permanece em aberto aqui se o que se expressa com isso é uma despolitização, uma resignação eficaz apenas a curto prazo ou uma compreensão diversa daquilo que possa ser a política no teatro.

Com frequência se fala de um "evento" que não se pode perder. Em contrapartida, o termo "acontecimento" [*Ereignis*], em seu sentido filosófico, não designa apropriação e auto-afirmação, mas o fator do incomensurável. O último Heidegger compreende o conceito de *Ereignis* com um jogo de palavras: ele é por sua essência uma des-apropriação ["*Ent-eignis*"]; ele destitui a certeza e permite que se experimente uma indisponibilidade. Ao exercer seu caráter real de acontecimento em relação ao público, o teatro descobre sua possibilidade de ser

22 Cita-se aqui um fragmento – "*Gesucht: die Lücke im Ablauf...*" – da peça *Descrição de imagem* (*Bildbeschreibung*, 1984), de Heiner Müller. [N.E.]

não apenas um acontecimento de exceção, mas uma situação provocadora para todos os envolvidos. Usar o conceito de "situação" ao lado do conceito mais usual de "acontecimento" tem o sentido de pôr em jogo a tematização da situação pela filosofia da existência (Jaspers, Sartre, Merleau-Ponty) como uma esfera instável tanto da escolha, que é ao mesmo tempo possível e imposta, quanto da virtual transformabilidade da situação. O teatro cria uma circunstância lúdica na qual não podemos simplesmente nos colocar "diante" daquilo que é percebido, mas da qual somos de tal modo participantes que, como enfatiza Gadamer a respeito da "situação", "não podemos ter dela nenhum saber objetivo".<sup>23</sup>

O conceito de situação evoca ainda a lembrança dos situacionistas e de sua noção de "construção de situações". Conforme a formulação de Guy Debord no manifesto de fundação da Internacional Situacionista, no lugar de mundos de aparência falsos deveria surgir uma situação produzida a partir do material concreto da vida cotidiana, um ambiente desafiador e momentâneo em cujo contexto os próprios frequentadores deveriam se tornar ativos, descobrindo ou desenvolvendo sua atividade criativa e desse modo alcançando um nível mais elevado da vida emocional.<sup>24</sup> Assim como as formas teatrais do acontecimento, os procedimentos dos situacionistas – ao lado das situações construídas, a exemplo do "urbanismo unitário" – tinham por meta, seguindo a linha dos surrealistas, promover a atividade própria dos espectadores em uma perspectiva política da revolução da vida social.

Irving Goffman nos oferece a seguinte definição de "situação social": "[...] *the full spatial environment anywhere within which an entering person becomes a member of the gathering that is (or does then become) present. Situations begin when mutual monitoring occurs and lapse when the secondlast person has left*".<sup>25</sup>

23 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*. Tübingen, 1965, p. 285.

24 Guy Debord, in Gérard Berreby (org.), *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste*. Paris, 1985, p. 616.

25 Irving Goffman, in Joachim Ritter e Karlfried Gründer (orgs.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, v. 9. Basileia, 1995, coluna 936. ["[...] o ambiente espacial por inteiro em qualquer lugar dentro do qual uma pessoa que entra se torna membro de uma assembléia que está (ou passa a estar) em curso. As situações começam quando ocorre um monitoramento mútuo e caducam quando a penúltima pessoa foi embora."] --

Assim, um teatro que não mais é simplesmente algo "a ser assistido", mas situação social, escapa a uma descrição objetiva porque representa para cada um dos participantes uma experiência que não conflui com a experiência dos outros. Ocorre uma virada do ato artístico em direção ao observador, o qual se depara com sua própria presença e ao mesmo tempo se vê forçado a travar uma contenda virtual com o criador do processo teatral: o que se espera dele?

Desse modo, chega ao teatro aquela corrente da arte moderna que converte a obra em um processo, tal como inaugurada por Marcel Duchamp com o "real" do urinol. O objeto quase não mais possui substância própria, funcionando antes como um elemento que desencadeia, catalisa e contextualiza um processo no observador. O título de uma pintura de Barnett Newman, *Não lá: aqui* [*Not there - here*], que tematiza a presença do observador diante do quadro, ingressa no teatro. É somente no sentido da "ilusão dramática" do teatro tradicional que Susanne Langer tem razão em considerar que a ruptura da "quarta parede" é a princípio "artisticamente desastrosa", já que cada espectador "passa a atentar não só para a sua própria presença, como também para as outras pessoas, para a sala, para o palco, para as distrações em torno".<sup>26</sup> Para o teatro pós-dramático, é justamente aí que se encontra a oportunidade de uma percepção diferente.

O teatro se torna uma "situação social" na qual o expectador vem a perceber o quanto sua experiência depende não só dele próprio, mas também dos outros. Na medida em que seu próprio papel entra em jogo, o modelo fundamental do teatro pode se inverter formalmente. O diretor Uwe Mengel ensaia com seus atores uma determinada história cujo enredo é inventado a partir de um intenso envolvimento com os problemas sociais de um bairro. Em seguida, o que se representa daquele enredo não são os eventos em si, mas seu "desfecho", que é exposto através da vitrine de uma loja vazia que funciona como teatro. Na ficção, alguém foi assassinado e os atores se imbuem intensamente de seus papéis: além do próprio morto, amigos abalados, parentes de luto, o assassino e outros participantes da história estão presentes na loja como testemunhas. A porta da loja fica aberta, e o processo teatral da repre-

26 Susanne K. Langer, *Feeling and Form*. Nova York, 1953, p. 318.

sentação consiste no fato de que os espectadores podem entrar no recinto e *interrogar* os atores a respeito da história, de suas opiniões e sentimentos. Logicamente, cada espectador só recebe o teatro que "merece" por sua própria atividade, por sua disposição para a comunicação. Na esteira das artes plásticas, o teatro se volta para o observador. Se não mais pudermos identificar como teatro uma tal prática situada entre o "teatro", a performance, as artes plásticas, a dança e a música, não precisaremos hesitar em seguir o irônico conselho que Brecht dava àqueles que não mais queriam chamar de teatro suas novas formas, dizendo que poderiam simplesmente chamá-las de "teatro" [*Thaeter*].

## Para além da ilusão

Uma vez comentadas as especificidades do tratamento dos signos no teatro pós-dramático, chegamos a uma ampla decomposição de certezas estéticas tradicionais, mediante a qual a própria *barreira conceitual entre *significante* e *significado** é desmontada. Nesse ponto é aconselhável discutir a *conceitualização de ilusão e quebra da ilusão*, que tem um papel especial no debate sobre o teatro da modernidade em geral. Revela-se que ela é inútil para a compreensão do teatro pós-dramático.

A transposição dos limites entre arte e realidade, teatro e outras artes, ação ao vivo e reprodução tecnológica tornou-se o elixir da vida do teatro. Ela põe em questão um tema que dominou por muito tempo a discussão sobre o teatro como uma forma de ficcionalidade: a ilusão. O autoquestionamento e a dúvida do teatro acerca da utilidade e do sentido da ilusão já assumiam formas agudas nos clássicos da modernidade. O teatro tinha a pretensão de ser uma forma de verdade entendida como verdade artística, no sentido de que esta, como realidade "mental", não era de modo algum afetada pelo caráter ilusório do teatro. O fato de que a cena criasse ilusões – pertencendo portanto ao reino do engano – era considerado simplesmente como seu modo de verdade; o *ludus*<sup>1</sup> da ilusão podia ser,

1 A palavra latina *ludus*, étimo de "ilusão", significa "divertimento, recreio, passatempo". [N.T.]

sem problema algum, símbolo, metáfora, parábola da verdade. Diante do pano de fundo desse caráter não-problemático da ilusão do ponto de vista conceitual e estético, alcançou-se no final do século XIX uma autonomização dos efeitos ilusionistas no campo da prática teatral – por um lado, no teatro de espetáculo; por outro, na ilusão naturalista, com o Théâtre-Libre de [André] Antoine como ponto culminante.<sup>2</sup> Como certa vez observou Jacques Robichez, as invenções do teatro no século XIX foram conquistas no terreno das técnicas ilusionistas.

É no decurso da revolução artística das vanguardas históricas que a ilusão cênica passa a ser vista em si mesma como problemática. Uma das possíveis respostas aos perigos de uma produção de aparências vulgarizada e descomprometida era, paradoxalmente, o efetivo aperfeiçoamento da ilusão: uma imitação “melhor”, “mais autêntica”, deve conjurar o perigo das meias aparências, da arte de fachada enganadora, sem relação com as contradições sociais insistentes. Historicamente, a outra resposta foi mais rica em conseqüências: a realidade do teatro e sobretudo a do ator – seu corpo, sua irradiação – deve se impor sobre a matéria ilusionista, a ilusão deve ser destruída, o teatro deve ser reconhecido como teatro. Supera-se a concepção de que a verdade poderia estar escondida como um caçoço em um envoltório aparente. Se o teatro deve oferecer uma verdade, precisa então se dar a reconhecer e se expor como ficção e em seu processo de produção de ficções, em vez de enganar a esse respeito. Somente assim ele pode ter alguma pretensão de seriedade. “*Si on admet que tous les acteurs d'une pièce [...] sont, en somme, des déguisés, il est certain que, même dans le drama le plus sombre, intervient un élément de comique*”, escreveu Paul Claudel.<sup>3</sup>

#### Distância estética, memória involuntária

A mudança que ocorre no teatro pode ser compreendida nos termos da transformação da forma narrativa do romance tal como apontada por Adorno.

2 Cf. Jacquot, op. cit., p. 27.

3 Paul Claudel, apud ibid., p. 21. [“Se admitimos que todos os atores de uma peça [...] estão, em suma, fantasiados, é certo que, mesmo no drama mais sombrio, intervém um elemento de comicidade.”]

O romance tradicional [...] pode ser comparado ao palco italiano do teatro burguês. Essa técnica era uma técnica da ilusão. O narrador levanta uma cortina: o leitor deve participar da realização do que acontece como se estivesse presente em pessoa. A subjetividade do narrador se afirma na força de produzir essa ilusão.

O novo tipo de reflexão no romance moderno é “tomada de partido contra a mentira da representação, na verdade contra o próprio narrador, ambicionando corrigir sua inevitável perspectiva como um clarividente comentador dos acontecimentos. A violação da forma se dá em seu próprio sentido”. Assim, em Thomas Mann há uma representação irônica, que “por conta do hábito do discurso trai o caráter de palco italiano da narração, a irrealidade da ilusão”. Em Proust, o comentário está “de tal maneira entrelaçado com a ação que a distinção entre ambos desaparece”, com o que

o narrador lança mão de um componente fundamental na sua relação com o leitor: a distância estética. Esta era imutável no romance tradicional. Agora varia como os posicionamentos de câmera no cinema: ora o leitor é deixado de fora, ora é levado pelo comentário para o palco, para os bastidores, para a casa das máquinas.

Kafka radicaliza essa perda de distância: “Por meio de choques, ele rompe a segurança contemplativa do leitor ante o que é lido”.<sup>4</sup>

Seria difícil designar com mais precisão aquilo que no novo teatro tomou o lugar de um contexto fictício delimitado. Se é possível dizer, com razão, que a dissolução dos limites estéticos arranca o leitor de sua “segurança”, o teatro então, que se converte numa situação parcialmente aberta, deve destruir ainda mais a segurança do espectador. Na prática, o espectador está entregue ao acontecimento teatral de modo muito menos protegido do que o leitor em relação às impressões da leitura. A reflexão no ato da leitura só pode se tornar formalmente constitutiva no romance de modo limitado, pois se o ato desse leitor atual ou um “colóquio” do autor com o leitor podem ser objeto

4 Theodor W. Adorno, “Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman”, in *Noten zur Literatur 1*. Frankfurt am Main, 1969, pp. 67-69.

do texto, o comportamento empírico durante a leitura evidentemente está fora do alcance do autor. Isso não muda nem mesmo quando em textos de Italo Calvino ou de Thomas Pynchon a leitura é inserida no texto mediante um jogo de idéias. Ao passo que o leitor dispõe de muitas possibilidades de escolha quanto ao seu modo de se relacionar com o texto, a recepção do teatro é influenciada em altíssimo grau por fatores como o momento, o lugar, a duração, o ritmo, o comportamento dos demais espectadores. Se ao leitor sempre resta a confiável autonomia da apropriação mental de um escrito, a disponibilidade do aqui e agora de sua leitura – mesmo no caso do romance moderno, com todo o seu “desamparo transcendental” –, o teatro arranca o espectador de sua trajetória.

A percepção do teatro também se diferencia fundamentalmente da leitura pelo seguinte motivo: o texto pode provocar choque, excitação, confusão, mas do ponto de vista da recepção estética essas coisas se convertem em formas de reflexão; já a corporeidade espaço-temporal do processo teatral encerra o esquema inteligível do que é percebido em um momento vital afetivo. Esse é um fato determinante para a lógica de significação do teatro. O sentido da cena está ligado aos dados materiais do palco de um modo tão tênue quanto o das arrebatadoras impressões sensoriais que em Proust desencadeiam a memória involuntária. Proust apresenta a magia da memória involuntária de tal modo que uma certa impressão é vivida simultaneamente em duas dimensões: no passado imaginado, representado, portanto na forma de puros “devaneios da imaginação”, sem o fardo da realidade atual, e também no presente real e corpóreo, longe das imagens meramente fantasiadas. Ao se experienciar o mesmo gosto e o mesmo rumor na realidade tão-somente lembrada do momento anterior e ao mesmo tempo no agora da experiência sensorial, adiciona-se à lembrança imaterial a “idéia da existência” por meio do sentimento da materialidade.

Analogamente, pode-se dizer que no momento de sua recepção o teatro atua como a memória involuntária proustiana, na medida em que o espectador teatral continuamente “divide” e unifica sua participação *imaginativa* (comparável à leitura) e sua participação *real-corporal*, seu testemunho sensorial da existência das coisas. Em face da experiência de vida suscitada me-

diante a vivência daqueles dois tempos da memória involuntária, pode-se clarificar um pouco mais a especificidade da experiência teatral em geral: o sentimento de ali experimentar um pedaço da vida é suscitado por meio da materialidade do processo teatral, que propicia a cena da recepção mediante a associação de “lembrança” e presente.

O novo teatro extrai algumas conseqüências da situação do espectador privado da “segurança”, de seu envolvimento no procedimento real do teatro e no momento teatral: ele investiga quais possibilidades se abrem com o abalo ou a anulação da distância estética remanescente – não só na concepção estética como também no processo real do teatro. O envolvimento corporal, que no teatro *dramático* permanece apenas latente (não é à toa que Szondi descreve o espectador como alguém de mãos atadas), torna-se patente quando a atenção do espectador, em vez de ser induzida para o produto da ilusão, é dirigida à sua posição na sala naquela hora.

#### Camadas de ilusão

Mas como é possível que o teatro renuncie às oportunidades do ilusionismo, das quais ele parece viver, e ainda assim exerça fascinação? Justamente porque é um lugar-comum o fato de que na modernidade impôs-se a ruptura da ilusão, é preciso destacar quão pouco se expressa com esse termo. A ilusão sempre foi um subproduto do teatro e da fantasia do espectador, coeficiente de sua atividade conjunta. Uma análise da variedade das camadas de ilusão torna possível explicar por que o teatro pode passar sem o ilusionismo sem com isso deixar de ser teatro.

Quando se fala de ilusão, na maior parte das vezes é para enfatizar que não se deve perturbá-la. No entanto ela sempre foi perturbada, e o palco não precisava remediar isso. Os incontáveis espectadores no teatro da Atenas da Antigüidade mergulhavam em uma realidade espiritual construída sem contar com qualquer auxílio técnico cênico. O palco de Shakespeare também era despojado. Apesar dos retoques musicais, as barulhentas maquinárias barocas – assim como a conhecida desatenção contra a qual os grandes atores tinham de empreender uma dura batalha – podiam impedir qualquer ilu-

sionismo. Justamente na época da grande arte-ilusionística dos bastidores, o teatro era um acontecimento social em que a montagem propriamente dita recebia uma cota modesta do potencial de atenção. O teatro moderno não destruiu uma ilusão que até aquele momento era realizada e funcionava, mas deslocou para um outro terreno essa ilusão que já vinha querendo dizer algo diferente de engodo – mesmo no século XIX, tão afeiçoado à ilusão.

Jamais houve ilusionismo cabal. Examinando mais de perto aquilo que pode ser chamado de ilusão, pode-se distinguir pelo menos três aspectos. A chamada ilusão consiste no *espanto* diante dos possíveis efeitos de realidade (aspecto da magia); na *identificação* estética e sensorial com a intensidade sensorial dos atores e das cenas teatrais, das formas de movimento dançantes e das sugestões verbais (aspecto do Eros, claro ou obscuro); na *projeção* de conteúdo de uma experiência de mundo própria sobre os modelos teatrais representados, associada aos atos mentais de “preencher e esvaziar” e à empatia com os personagens, uma empatia que se encontra *mutatis mutandis* tanto no ato de assistir quanto no de ler (aspecto da “concretização”). O achado mais marcante desse exame é que apenas o terceiro aspecto diz respeito propriamente ao campo da ficcionalidade. Isso explica por que a ficção pode recuar ou até desaparecer sem que necessariamente se perca a vivência da “passagem”, do “rpto” para o reino da aparência, o qual com frequência é apressadamente designado como ilusão. As outras camadas, “magia” e “Eros”, continuam a ser possíveis mesmo sem a concretização de um mundo fictício.

Não obstante, muitos vêm a fonte de poder do teatro unicamente no mundo fictício da ilusão, de modo que temem pelo bem do teatro caso se chegue a uma deterioração do cosmos fictício do drama. Assim, por ocasião de um debate sobre a encenação de *O balcão* [*Le Balcon*, de Jean Genet] por Richard Schechner, um conhecedor de Wilson manifesta sua preocupação exatamente com “a proporção em que a ilusão pode ser excluída da representação teatral” e afirma – com o “risco de parecer fora de moda”, como ele mesmo diz – “que no teatro a realidade nos é comunicada de modo mais comovente justamente por meio da ilusão”, e que “eliminar a ilusão do palco” acabaria por levar “à ruína do teatro”. Mas mesmo o teatro mais estranho é capaz de provocar espanto e identificação sensorial. Mesmo sem criação de aparência de realidade

há aquela sensação que sempre se evocou ao se falar de ilusão. A oposição entre ilusão e quebra da ilusão não é nenhum instrumento analítico: ela se insinua na realidade mais complexa dos procedimentos teatrais.

#### Mostrar e comunicar

Para melhor compreender também a “quebra da ilusão”, tomemos como ponto de partida as idéias de Brecht para tornar o “mostrar” consciente no teatro. Assim, podemos reconhecer a seguinte escala:

1ª nível: o mostrar não sobressai, *não* se mostra como mostrar (exemplo: naturalismo).

2ª nível: o mostrar sobressai, exige atenção *ao lado* do mostrado (exemplo: estilos de representação altamente artificiais).

Nesses dois casos o ato da comunicação teatral não precisa ser tematizado, o que se modifica a seguir:

3ª nível: o mostrar aparece com o *mesmo valor* ao lado do mostrado, ele é mostrado como mostrar e permeia o mostrado (exemplo: o teatro épico de Brecht).

4ª nível: apenas aqui o mostrar aparece *em primeiro plano* em relação ao mostrado. Este perde interesse diante da intensidade e da presença do mostrar, ou seja, o significante se adianta ao significado (exemplo: as performances autobiográficas de Spalding Gray). Aqui o ato da comunicação teatral se torna dominante.

5ª nível: o mostrar aparece “sem objetividade”, mostra apenas a si mesmo como ato e “gesto”, sem um objeto discernível (exemplo: Jan Fabre). Aqui o ato da comunicação teatral se torna auto-referente. O mostrar passa à apresentação, à manifestação, à exposição como gesto que se basta a si mesmo.

Nos dois últimos níveis aparecem em primeiro plano a percepção consciente do próprio procedimento artístico, a fascinação com o processo material da representação, da encenação, com a organização espacial e temporal não de um universo fictício, mas da montagem. Uma vez que nessa operação a percepção não pára de perquirir um sentido associado a realidades, torna-se acessível à percepção sensorial a experiência de que ela atribui aos estí-

mulos significações que são determinadas subjetivamente, em atos de uma arbitrariedade em última instância injustificável. O problema teórico de um perspectivismo radical do pensamento e da percepção se torna uma certeza sensorial, no sentido de uma experiência imediata da eliminação da certeza. A percepção assim exigida e possibilitada tem a ver desde então com uma peculiar duplicação ou separação: *apresentação* e *re-apresentação*. O corpo – o “sentido obtuso”, para usar a distinção de Roland Barthes<sup>5</sup> –, significante sem significado, quer ser “recebido” por si mesmo, assim como o “sentido óbvio”, a lógica do contexto que ele ao mesmo tempo perturba. Isso faz o teatro deslizar em uma esfera de oscilação entre o real e o ilusório, que a estética clássica do drama havia justamente deixado em paz.

5 Roland Barthes, “Das entgegenkommende und der stumpfe Sinn”, in *Kritische Essays III*. Frankfurt am Main, 1990, pp. 47-66.

## Exemplos

### Uma noite entre Jan e seus amigos

Assim como muitas outras pessoas de teatro da atualidade, o belga Jan Lauwers não se considera simplesmente um “diretor”, mas um “artista” que entre outras coisas também faz teatro. Em 1980 foi fundado em Bruxelas o grupo Epigonen-theater zlv (*zonder leiding van* [sob nenhuma direção]). Jan Lauwers, um dos iniciadores, era originalmente pintor; um outro co-fundador, André Pichal, era músico; dançarinos também se integraram ao grupo. Vieram então *Doença noturna* [*Night-Illness*] em 1981, *Já fere e ainda não é guerra* [*Already Hurt and not yet War*] em 1982, *Simone, a puritana* [*Simone la puritaine*] em 1982, a manifestação *Avestruz* [*Vogel Strauss*] em 1983, *Boulevard zlv* em 1984 e *Incidente* [*Incident*] em 1985. Após a fundação da Needcompany, sob a direção de Lauwers, o primeiro trabalho, de 1988, foi *Necessário saber* [*Need to Know*], que incluía fragmentos de *Antônio e Cleópatra* em uma colagem de cenas sobre o amor e a morte. Seguiram-se *Tudo bem* [*Ça va*] e então, para espanto geral da crítica, em 1990, *Júlio César*, peça em que o texto tem um papel dominante, inteiramente ao contrário do que ocorrera nos trabalhos anteriores. Em 1991 Lauwers apresentou *Invictos*, a partir de textos de Hemingway – sobretudo “As neves do Kilimanjaro” – e da biografia *Papa Hemingway*, de A. E. Hötchner.



Como confirma Lauwers, antes de *Júlio César* seu trabalho teatral se baseava principalmente em imagens. Depois dessa montagem ele voltou a procurar um texto não-dramático que ele mesmo pudesse “construir” no palco – em vez de encenar uma outra obra já pronta no papel de diretor, descrito por ele numa entrevista a Gerhard Fischer como desagradável, uma realização de apenas “50% do trabalho artístico”. O entrevistador manifestou sua perplexidade com a representação “linear” e “convencional” de *Invictos*, com aquilo que lhe pareceu um método de narrativa antiquado.<sup>1</sup> Contudo, no contexto da estética pós-dramática um narrador não pode ser compreendido simplesmente em sua tradicional função épico-literária: sua narração manifesta aqui o contato direto com o público. Nesse teatro de uma *narração pós-épica*,<sup>2</sup> a ação – que de todo modo já é fragmentada e pontuada por outros materiais – freqüentemente é exposta em estado de relatório: contada, relatada, transmitida como que de passagem. A rarefação do dramático fica especialmente evidente quando Lauwers representa a morte. Entre os momentos mais fortes desse teatro estão aqueles em que atores que acabaram de morrer na ficção são carregados em silêncio para fora do palco pelos outros atores: uma vida encenada se acabou e o ator permanece ligado aos outros por amizade – um dos temas recorrentes em Lauwers.

No conto “As neves do Kilimanjaro” (1936), um homem doente espera sua morte na vastidão africana sem oferecer resistência. Sua perna sofreu uma gangrena e o avião que vem socorrê-lo está demorando, mas o homem já não quer ser salvo. Com a mulher que quer mantê-lo vivo ele mantém um diálogo perpassado pelo rancor, pelo cansaço, pelo desespero e pelo tédio. O conto é carregado desse *páthos* existencialista da frieza, de uma atmosfera densa – a representação da *Needcompany* é descontraída, serena e cheia de humor, como se tão-somente citasse a cruzeza. Foram deixados de lado todos os elementos da ação que em Hemingway evocam o caráter dramático espanhol (ironicamente, logo no início da peça um imponente touro espanhol é levado

1 Jan Lauwers, entrevista concedida em 05/06/1991 em Viena.

2 Kirsten Herkenrath, *Jan Lauwers' Antonius und Cleopatra, Eine nachepische Theaterkozeption*. Giessen, 1993 (mimeo.).

do centro para o canto do palco). Apesar da encenação calculada e ensalada, a (aparente) descontração dos atores, a ausência de um direcionamento rígido das ações, a interrupção do diálogo pela inserção de pequenas danças levam de modo recorrente a um isolamento do procedimento cênico.

Quando o teatro se mostra como esboço e não como pintura acabada, propicia ao espectador a oportunidade de sentir sua presença, de refletir, de contribuir ele mesmo para algo incompleto. O preço disso é o conseqüente rebaixamento da tensão, já que o espectador tanto mais se concentra nas ações físicas e na presença dos atores. Como quase sempre ocorre nos trabalhos de Lauwers, a representação acima descrita fala da morte, de seu terror, da perda – mas fala com suavidade, como que além da morte. O modelo: observamos um encontro social, mas a porta não está de todo aberta; é como se olhássemos uma festa em que há pessoas vagamente conhecidas, mas sem realmente fazermos parte dela. Poder-se-ia dizer: o espectador passa uma noite entre (não com) Jan e seus amigos.

#### Narrações

Um traço essencial do teatro pós-dramático é o princípio da *narração*: o teatro se torna o lugar de um ato de contar (ocasionalmente isso também ocorre no cinema: em *Meu jantar com André* [*My Dinner with André*, dir. de Louis Malle, 1981] não acontece quase nada além de um relato de André Gregory sobre seu trabalho com Jerzy Grotowski durante um jantar). Freqüentemente tem-se a impressão de assistir não a uma representação cênica, mas a um relato sobre a peça em questão. Nesse caso, o teatro oscila entre narrações delongadas e episódios de diálogo espalhados aqui e ali; a descrição do ato peculiar da lembrança/narrativa *pessoal* dos atores e o interesse nela se tornam o ponto principal. Trata-se de uma forma de teatro que se diferencia categoricamente da epicização de processos ficcionais e do teatro épico, embora apresente semelhanças com essas formas. Desde os anos 1970, artistas performáticos e teatrais encontraram o sentido de seu trabalho cênico ao privilegiar a *presença* em relação à representação, já que se tratava da comunicação de uma *experiência pessoal*. Em um projeto teatral de estudantes de Frankfurt

sob a direção de Renate Lorenz e Jochen Becker, com o título *WYSIWYG* (*What you see is what you get* [O que você vê é o que você tem], 1989), a realidade cotidiana dos participantes – compras, trajeto até a universidade, ida ao dentista, um encontro com amigos etc. – era oferecida sob todas as formas de presentificação possíveis (imagem, diário, fotografia, filme, cena/diálogo representado). Visava-se assim um efeito antímidias por meio de uma representação midiática e de um uso altamente consciente das mídias: o presente dos atores mantém o teatro na proximidade do encontro pessoal, em contraposição às exibições de “realidades” biográficas nos programas de tevê. Desse modo, era pertinente ao conceito do projeto que a sessão das narrações terminasse com uma festa no mesmo espaço em que acabara de ocorrer a representação.

A narração, que se perde no mundo das mídias, encontra um novo lugar no teatro. Não por acaso há uma redescoberta da representação de fábulas. Bernhard Minetti protagonizou uma noite memorável ao ocupar sozinho o palco do Teatro Schiller como narrador de fábulas dos Irmãos Grimm (com direção de Alfred Kirchner). Em uma montagem do grupo performático dinamarquês Von Heiduck – que em vários de seus trabalhos explora o potencial perturbador do Eros com recursos coreográficos, gestuais e cênicos –, a dança é subitamente interrompida e um homem narra por cerca de meia hora, com uma voz sempre tranqüila e nada dramática, a fábula *O porco de metal*, de Hans-Christian Andersen. Um golpe surpreendente em meio a uma apresentação teatral que fala da sedução e da solidão dos corpos carnis com recursos “mudos”, valendo-se de uma mistura de citações de músicas de filmes hollywoodianos e de gestos eróticos provocantes.<sup>3</sup> O momento da narração volta ao palco e se afirma contra o potencial de fascinação dos corpos e das mídias.

Os trabalhos da Societas Raffaello Sanzio não só fazem da tragédia um conto de fadas assustador (*Orestéia*), no qual também há espaço para temas de *Alice no país das maravilhas*, como instalam os espectadores de *O pequeno polegar* em caminhas de criança, onde eles escutam a voz amplificada pelo microfone de uma narradora posicionada no meio do espaço da montagem.

<sup>3</sup> Sobre a montagem no Künstlerhaus Mousonturm de Frankfurt am Main em junho de 1997, ver a resenha de Gerald Siegmund no *Frankfurter Allgemeine Zeitung* de 08/06/1997.

Um teatro de bonecos político como o *Bread and Puppet* contava as grandes histórias, parábolas da Bíblia e alegorias, tipificadas como comédia. O grupo conhecia a figura do narrador do teatro épico, e por isso se atinha à narração do mundo. Enquanto o teatro épico transforma a representação dos procedimentos fictícios e procura distanciar de si o espectador para fazer dele um especialista, um jurado político, nas formas de narração pós-épicas trata-se da valorização da presença *pessoal* do narrador, e não de sua presença demonstrativa, trata-se da intensidade auto-referencial desse contato, da proximidade na distância, e não do distanciamento do próximo.

#### Poema cênico

Em Lauwers, a realidade fictícia da peça ou da narração é restabelecida na realidade do palco. Os atores com frequência se comportam de modo aparentemente privado, sem afetação – eles habitam o palco. Mesmo quando agem em seus papéis, não dão a ilusão dos personagens. Volta e meia interrompem a representação e se voltam com um olhar frontal para o público, que desse modo se encontra incluído no momento teatral. Isso engloba todo o processo cênico. Assim como em Jan Fabre, um impulso performático é conjurado em uma forma teatral que escapa à categorização narrativo/não-narrativo. Lauwers traz para o teatro uma sensibilidade especialmente aguçada para o efêmero e para a ruína da morte. Para ele, o teatro é um momento de comunicação irreproduzível. A essa ênfase no momentâneo associa-se uma estética cênica singular que ele traz para o teatro como artista plástico: os detalhes visuais, os gestos, as cores e luzes, a materialidade das coisas, o figurino e as relações espaciais constituem, com os corpos expostos, uma complexa trama de alusões e ecos, construindo em meio a toda a aparência de acaso e imperfeição uma *composição*.

No curso do desenvolvimento artístico de Lauwers pode-se observar uma evolução, ou ao menos uma bipolaridade, entre os trabalhos mais centrados na produção de uma situação de contato e aqueles em que a realidade autônoma do palco se impõe com mais vigor. A configuração dos elementos textuais e corporais, rica em tensões, estabelece diversos jogos de espelhamento com os

objetos: luz e objeto; gelo, água e sangue; estilhaços, feridas e língua "rachada". Nesse espaço cênico pós-dramático, corpos, gestos, movimentos, posturas e vozes são arrancados de seu *continuum* espaço-temporal comum e conectados de um modo inusitado. O palco se torna um complexo de espaços que se associam entre si, composto como uma poesia absoluta. Seria possível ler o teatro de Lauwers, na chave de Rimbaud e Mallarmé, como uma nova forma de alquimia estética na qual os recursos cênicos se combinam para perfazer uma "linguagem" poética. Os textos são ligados aos gestos e à corporeidade dos atores; ao mesmo tempo, a fragmentação e a colagem de momentos de ação os mais diversos fazem que a atenção, em vez de se dirigir à tensão (*épica*) em torno do decurso das ações (contadas ou feitas), recaia inteiramente sobre a presença dos atores e os recíprocos espelhamentos e analogias. Surge assim uma dimensão *lírica*, no sentido em que Mallarmé emprega a palavra: no positivo poético, há que se intensificar as palavras e as ressonâncias mediante espelhamentos e analogias recíprocos assim como ocorre em um diamante, que cintila porque os raios de luz são continuamente refratados.

Eis um exemplo no contexto de textos e cenas de Lauwers que remetem ao *fin de siècle*. Na terceira parte da *Trilogia canto da serpente* [*Snakesong Trilogy*] ocorre uma ação muito significativa do ponto de vista estético e temático: na frente do palco, uma moça constrói com cacos de vidro finos, vagarosa e sistematicamente, uma pirâmide de aparência frágil e perigosa em seu equilíbrio vacilante. O perigo de se machucar, o erotismo aparentemente "decadente" e a auto-referência do procedimento "concordam" temática e formalmente com os textos "esteticistas" de Mallarmé, Huysmans e Wilde utilizados na peça. O espectador imagina estar diante de um "texto" obscuro, composto com hieróglifos enigmáticos. Seres humanos, gestos corporais, carne e vidro, matéria e espaço constituem uma figuração puramente cênica; aos poucos, o espectador assume o papel de um leitor, que interpreta os significantes humanos, espaciais e sonoros espalhados no palco. Esses processos e configurações situados entre a poesia, o teatro e a instalação podem ser mais bem caracterizados como *poema cênico*. Como um poeta, o diretor compõe campos de associação entre palavras, ruídos, corpos, movimentos, luzes e objetos.

#### Entre as artes

Nos *concertos cênicos* de Heiner Goebbels, assim como nos diversos trabalhos teatrais que ele cria como compositor, diretor, arranjador e "colagista de textos", trata-se da interação de complexas configurações espaciais, luz, vídeo e outros materiais visuais com práticas verbais e musicais como canto, declamação, uso de instrumentos e dança. Essa interação se dá ora em dimensões monumentais, como em *Cidades sub-rogadas* [*Surrogate Cities*], ora em formas reduzidas, como a da combinação de um locutor, um músico (o próprio Goebbels) e um artista vocal em *A libertação de Prometeu* [*Die Befreiung des Prometheus*], com texto de Heiner Müller. Nessas formas de representação é essencial a reflexão sobre as possibilidades da interação de diversos artistas no âmbito de uma apresentação. Aqui se poderia falar de um teatro "interdisciplinar", mas o tema propriamente dito é a estreita inter-relação de diversas linguagens teatrais (atuação, música, instalação, poesia da luz, canto, dança...).

O teatro de Goebbels abriga o sonho com uma teatralidade que se afirma mais próxima das formas da arte de entretenimento do que do pesado teatro de formação. Esse teatro é pós-dramático não só pela ausência de drama, mas sobretudo pela afirmação da autonomia das configurações musicais, espaciais e de atuação, cujo desdobramento no palco se dá de maneira a ressaltar primeiramente seu valor próprio, e somente depois sua função na relação com os outros elementos. Goebbels relata que em *Newtons Casino*, uma das várias montagens em colaboração com Michael Simon, grande parte do trabalho teatral partiu da concepção de espaço de Simon, assim como a diagonal projetada por Magdalena Jetelová se tornou um princípio de composição constitutivo para a encenação de *Ou o desembarque desastroso* [*Oder die glücklose Landung*], em que as perspectivas, as linhas de fuga e os ângulos do espaço ecoavam no trabalho cênico. Em trabalhos como *Preto e branco* [*Schwarz und Weiss*] e *A repetição* [*Die Wiederholung*] quase não se pode mais distinguir qual foi a principal motivação do encenador: se os impulsos temáticos (bem como filosóficos), as instalações cênicas (de Erich Wonder), os movimentos de cena ou a personalidade de determinado ator, cantor ou músico.

Vários outros trabalhos de Goebbels têm motivações semelhantes, a exemplo das instalações cênicas com texto e música de Michael Simon, como *Paisagem narrativa* [*Narrative Landscape*], um título que alude de duas maneiras ao caráter não-dramático do trabalho, na medida em que enfatiza a abertura óptica de um campo e a narração em vez da representação. Dá-se aqui a interação de um cantor e de um cavalo com aparatos cênicos de vidro em um espaço cuja dimensão e cuja estrutura se tornaram quase indefiníveis em virtude de um refinado uso da luz. Na instalação de Goebbels para a décima edição da Documenta de Kassel, em 1997 – uma “cena” urbanístico-arquitetônica criada a partir de uma ponte inacabada da cidade –, imagens, ações, gestos, textos e música perfazem uma combinação que o público (posicionado sob a ponte) experimenta com uma certa incerteza acerca de onde começa e onde termina o que é encenado: ambiente, instalação, concerto ao ar livre e teatro em uma coisa só. Um título como *Ator, cantor, dançarina* [*Schauspieler, Sänger, Tänzerin*] (de Gisela von-Wysocki), para o qual Axel Manthey criou uma encenação, já expressa de modo exemplar a pesquisa do “entre” no teatro pós-dramático: trata-se da interação dos participantes, e não de princípios artísticos abstratos; do “entre” como uma reação mútua dos diversos modos de representação, e não de sua adição; não se trata de sensações multimidiáticas, mas de uma experiência que se dá ao longo desses efeitos e em meio a eles.

#### Ensaio cênico

São sintomáticos para a paisagem do teatro pós-dramático os trabalhos nos quais se oferece, em vez de ações ou cenas, uma reflexão pública sobre determinados temas. Textos “teóricos”, filosóficos ou de estética teatral são tirados de seu ambiente na sala de estudos ou na escola de teatro e representados no palco – com a absoluta consciência de que o público pode muito bem achar que os atores deveriam se dedicar a tal ocupação antes da representação. Grupos e diretores fazem uso dos recursos do teatro para fazer suas reflexões em voz alta ou levar a prosa teórica a ser ouvida. Também em alguns trabalhos cênicos com textos teatrais se verifica que os atores parecem estar mais mergulhados

em um debate sobre o objeto de sua abordagem do que na representação em si. Nos trabalhos do grupo [holandês] Maatschappij Discordia, por exemplo, assistimos mais a uma auto-reflexão pública dos atores do que a uma encenação. As manifestações dessa forma teatral que se poderia chamar de *ensaio cênico* podem causar estranhamento em razão do uso do palco para objetivos que à primeira vista são alheios a ele, mas isso é atenuado em face da idéia de que empreendimentos desse tipo podem ampliar as possibilidades do teatro.

No gênero do ensaio cênico pode-se pensar nas obras teatrais de Bazon Brock, na montagem *Memória de Shakespeare* [*Shakespeare's Memory*], do Schaubühne, ou na peça *Elvire Jouvét*, de Giorgio Strehler. Dois trabalhos de Peter Brook são interessantes como intermediários entre teatro e ensaio: *O homem que* [*The Man Who*] e *Quem vem lá?* [*Qui est là?*]. O primeiro, baseado no livro *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu* [*The Man Who Mistook His Wife for a Hat*, de Oliver Sacks], apresenta casos patológicos de distúrbios de percepção; o segundo, máximas, narrações, pequenas exposições e comentários de professores de teatro famosos. Em ambas as peças os atores desempenham em uma atmosfera desprendida e jovial, chegam a um acordo sobre determinadas cenas diante do público, exprimem-se e discutem como em um curso universitário, dirigem-se diretamente aos espectadores e intercalam a teoria com cenas de demonstração ou falas exemplares de personagens dramáticos. Em *Sobre a elaboração progressiva dos pensamentos no discurso* [*Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*], Christof Nel faz do teatro um espaço de investigação cênica e teórica das idéias de Kleist. A filosofia foi trabalhada cenicamente em montagens do Schaubühne como *O banquete* e *Fedro*. Essas encenações de textos de Platão, a composição ensaística de Hans-Jürgen Syberberg e Edith Clever a partir de uma colagem de citações em *A noite* [*Die Nacht*], a realização de projetos teatrais com textos de Freud ou Nietzsche – tudo isso evidencia o estabelecimento de um gênero de ensaio cênico ao final do século em cujo início Edward Gordon Craig já planejava (sem ter executado) a encenação de todos os diálogos de Platão.

Pode-se situar esse “gênero” na linhagem de *O improviso de Versalhes* [*L'Impromptu de Versailles*], de Molière, e *A compra de latão* [*Der Messingkauf*], de Brecht, na medida em que esses textos gravitam em torno do próprio

teatro. Se ressaltarmos nessas obras seu lado de leveza e esboço em vez do aspecto obstinadamente assertivo, deveremos então mencionar os trabalhos de Jean Jourdheuil (freqüentemente concebidos em colaboração com o diretor Jean-François Peyret e o cenógrafo Gilles Aillaud). Jourdheuil se destacou por suas transposições literárias e cênicas da obra de Heiner Müller para o francês (mas também é importante lembrar as sessões que ele organizou com o dramaturgo no teatro Odéon de Paris, nas quais Müller lia trechos de seus textos). Entre as encenações, tais como *Hamlet-máquina* [*Hamletmaschine*], *Mauser*, *Descrição de imagem* [*Bildbeschreibung*] e *Estrada de Wolokolamsk* [*Wolokolamsker Chaussee*], algumas se situam entre uma montagem de Müller e um ensaio teatral sobre Müller, haja vista seu caráter ironicamente reflexivo. Assim como nas outras montagens de Jourdheuil (*Robespierre e Shakespeare, os sonetos* [*Shakespeare, les sonnets*], por exemplo), aqui não há *páthos* nem identificação inabalável. O caráter de citação e demonstração caracteriza o teatro de Jourdheuil como pós-brechtiano. Embora a elegância de sua maneira de representar contraste com a dureza e o laconismo apodítico de Müller, a estética teatral de Jourdheuil combina espantosamente bem com aquela escritura porque acentua seu potencial de reflexão cênica, não-dramático – imagens de pensamento emblemáticas na forma teatral do ensaio cênico.

#### Teatro cinematográfico

O fato de que um pronunciado *formalismo* constitui um dos traços estilísticos do teatro pós-dramático não precisa de nenhuma exposição detalhada. Há os trabalhos teatrais de Wilson e Foreman, as formas de teatro dançado orientadas pelo modelo do estruturalismo geométrico-maquinal da dança pós-moderna (Cunningham) ou a tendência de jovens diretores à representação com estruturas formais reduzidas. A linguagem é apresentada de modo quase mecânico; os gestos e a cinesa são organizados segundo padrões formais para além da significação; os atores parecem expor técnicas distanciadas (mas não alheadas) de olhar, de movimento e de imobilidade, que guiam o olhar mas frustram o apetite de significado. Uma acentuação do “teatro formalista” – como Michael Kirby batizou esse amplo campo do novo teatro – é

o teatro concreto de Jan Fabre, com sua frieza e a importância de estruturas puramente geométricas impensáveis mesmo em Robert Wilson. Um outro exemplo é o teatro de John Jesurun, porto-riquenho radicado em Nova York, que a crítica chamou de “teatro cinematográfico”.

Na estética teatral de Jesurun o espaço cênico aparece na maioria das vezes sem bastidores, uma vez que é estruturado de maneira refinada com superfícies luminosas, entre as quais as seqüências individuais saltam para lá e para cá com grande velocidade. Pode-se falar em seqüências porque esse teatro explora as relações entre teatro e cinema: diálogos de filmes são transpostos com ligeiras modificações; o princípio do corte é radicalizado. Mal se pode seguir o fio de uma ação, ainda que constantemente despontem rudimentos e fragmentos de um enredo. Um modo de falar quase mecânico, muito acelerado, não permite que venham à tona os conceitos dramáticos de individualidade, caráter, fábula. Constitui-se um caleidoscópio de aspectos verbais e visuais de uma história aprendida de modo muito parcial. O efeito de colagem e montagem – em termos videográficos, cinematográficos e narrativos – se afasta de toda percepção da lógica dramática. Os textos, que Jesurun redige como autor, correspondem a esse estilo: rápidos e mordazes, freqüentemente aludem a modelos de diálogos de cinema. Em *Cavaleiro sem cavalo* [*Rider without a horse*], que gira em torno da situação absurda de um membro de uma família que desafortunadamente se metamorfoseou em um lobo, há uma longa controvérsia acerca da agressividade dos lobos – mas na verdade se trata de um diálogo de *Os pássaros*, o suspense de Hitchcock, no qual uma ornitóloga contesta com veemência o fato de que pássaros pudessem atacar seres humanos (justamente enquanto isso acontece). No texto de Jesurun apenas se substituem os pássaros pelo lobo.

Jesurun estudou artes plásticas e acabou chegando ao teatro graças ao desejo de fazer cinema. Para ele, fazer teatro significa fazer filmes sem realmente rodá-los. Com o recurso a ágeis transições entre os “lugares de representação” delimitados pela iluminação e pelos aparatos cênicos em um espaço mínimo, o ritmo dos cortes cinematográficos é transposto para o teatro. Jesurun trabalhou por vários anos na televisão, e essa experiência é ainda mais marcante para o seu teatro do que o modelo do cinema. Assim, seu modo de encenação

também se configura conforme as séries de TV: em 1982 ele começou a encenar episódios semanais de uma inusitada série intitulada *Chang em uma lua erma* [*Chang in a Void Moon*], um empreendimento que perdurou por anos a fio, com mais de cinquenta seqüências que às vezes ocupavam noites inteiras e envolviam mais de trinta atores.

A tendência ao caráter cinematográfico e midiático também é enfatizada pela multiplicação técnica dos atores por meio de imagens de vídeo, com as quais eles parecem se comunicar. Como se trata de uma imagem deles mesmos, por vezes ampliada, o que forçosamente se tematiza nesses atos de se dirigir às imagens é o "eu" dos atores. Ao falar com suas imagens, falam consigo mesmos como uma instância superdimensionada, controladora. Já que têm de coordenar a própria fala com o texto previamente gravado em vídeo, há uma peculiar mecanização do corpo e uma vivificação da imagem tecnológica. A clássica ideologia teatral da presença vivente é desmontada pela contínua interpenetração de presença mediada e pessoal. Em *Águas brancas* [*White Water*], de 1986, essa estrutura serve para delinear teatralmente as dimensões fantasmagóricas da virtualidade. Trata-se de um jovem que afirma ter tido uma manifestação mística e cai em numerosas contradições ao descrevê-la, mas insiste em sua "versão" da experiência por que passou sem se deixar perturbar pelas incompatibilidades racionais de seu relato.

No teatro de Jesurun não deixam de surgir situações "dramáticas" nos diálogos, mas elas não passam de fragmentos que o próprio espectador precisa articular. Os personagens mais parecem máquinas falantes despsicologizadas, e negam assim tanto os usos do teatro quanto os do cinema, cuja estrutura formal é citada. Curiosamente, o recurso ao procedimento cinematográfico faz desse teatro sem drama tanto mais teatro. O "rizoma" constituído por imagens midiáticas, aparelhos, configurações de luz e atores não se desagrega mesmo com o cruzamento de tantos campos. Sua coesão é mantida pelo rigor formal e pelo *texto falado*. Assim, cabe à linguagem falada, que é desvalorizada como caracterização psicológica individual, o papel de elemento de ligação constitutivo.

## Hipernaturalismo

O poder econômico e ideológico da indústria de imagens cinematográfica e eletrônica possibilitou que predominasse a mais insípida concepção sobre o que a arte pode e deve ser: aquela de ilustração ou "simulação" perfeita. Com isso, o apego ao atrativo trivial que provém das realidades simuladas pôde adquirir uma dignidade teórica. Como apontou Adorno, a arte buscou se defender dessa atrofia mediante manobras de demarcação como o esoterismo, a provocação, a recusa e a "negatividade". Desde que se disseminaram maciçamente, as mídias fotográficas impuseram a ideologia naturalista como a mais óbvia, ao passo que declinou o interesse por estilização, estranhamento, distanciamento ou intensificação – em suma, o interesse pelo peso específico das formas artísticas como configuração de pensamento. As formas artísticas e os gêneros quase não são mais percebidos como uma realidade própria, mas apenas como variedades de modos de consumo ("o livro do filme"), como cargas de carga para a única coisa interessante: o enredo. Em uma carta a Schiller de [23 de dezembro de] 1797, Goethe observou que as pessoas ansiavam por ver os romances que haviam lido o quanto antes representados no teatro (hoje em dia seria na televisão ou no cinema), as descrições literárias prontamente convertidas em imagens de gravuras. Ele lamentava que se fizessem tais concessões "porque o artista, que na verdade deveria produzir as obras de arte dentro de suas condições puras, cede ao desejo dos espectadores e ouvintes de *achar tudo completamente verídico*". Assim, concluía ele, "não resta nenhuma atividade à sua imaginação, tudo deve ser sensivelmente verdadeiro, perfeitamente atual e dramático, e o próprio dramático deve corresponder incondicionalmente ao realmente verdadeiro".<sup>4</sup>

Há uma diferença fundamental entre o cinema e o teatro (bem como a literatura) no que concerne à ilustração naturalista. O teatro compartilha com a literatura a característica de não ilustrar, mas designar. Em comparação com a imagem cinematográfica, a imagem teatral tem uma "densidade" menor: enquanto esta deixa transparecer lacunas evidentes, aquela é desprovida

4 Goethe-Schiller. *Briefwechsel*. Hamburgo, 1961, p. 271.

de lacunas. Vale aqui a mesma distinção que Adorno constata entre cinema e texto: "A menor densidade da ilustrabilidade na literatura naturalista ainda deixa espaço para intenções: na estrutura sem lacunas da duplicação da realidade por meio do aparato técnico do cinema, cada intenção, mesmo que se trate da verdade, se torna uma mentira". Em outras palavras: "O naturalismo radical implícito na técnica do cinema dissolveria qualquer conexão de sentido na superfície e levaria à oposição mais extrema ao realismo que nos é familiar".<sup>5</sup>

No teatro pós-dramático há um retorno dos traços estilísticos *naturalistas*, aos quais não se teria dado nenhuma chance de futuro após o teatro épico, o teatro do absurdo, o teatro poético e o formalista. (Se quiséssemos seguir o radicalismo de Baudrillard, teríamos de dar por totalmente liquidada a velha questão acerca da imagem original e da imagem reproduzida: se há tão-somente o "simulacro", que pode ser entendido como uma geração artificial de imagens originais, então o real não pode ser de modo algum diferenciado de um simulacro que funciona perfeitamente e o naturalismo não está mais em questão.) Encontra-se o naturalismo em formas teatrais que à primeira vista não oferecem nada mais que uma reprodução mais ou menos divertida do cotidiano. No entanto, é preciso distinguir as novas formas do naturalismo reavaliado e refletido do "pseudo-realismo da indústria cultural" (Adorno). Aquilo que parecia naturalista no teatro a partir dos anos 1970 representa também uma forma de *des-realização*, e não de perfeição na ilustração. Werner Schwab escreveu peças nas quais em meio à decrepitude e à mediocridade de um cotidiano descrito em minúcias caricaturais emerge uma violência sem sentido sob a forma de horrores que funcionam como rituais.

No passado, o grande realismo "descobriu" o drama no cotidiano das camadas sociais mais baixas, aparentemente desprovido de acontecimentos. O teatro, inclusive o realista e o naturalista, era definido pelo fato de que não só ilustrava o que se desviava da melhor sociedade, mas também *suplantava* a vida real pela forma do drama. O novo naturalismo do teatro dos anos 1980

5 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, in *Gesammelte Schriften*, v. 4. Frankfurt am Main, 1980, p. 159.

e 90 oferece situações que ostentam uma decadência e um absurdo grotescos. É certo que se dá uma intensificação da realidade, mas agora se trata de uma *intensificação para baixo*: onde quer que esteja tudo aquilo que é interdito pelo bom gosto, é ali, em meio à escória, que se encontra a figura latente do bode expiatório, o *pharmakos*. O mais baixo já não é, como no naturalismo, a verdade, o real que deve ser exposto porque foi excluído e oprimido. O mais baixo é o novo "sagrado", a verdade autêntica, o que explode a norma e a regra: a dissipação em meio às drogas, à decadência e à ridicularização. As contravenções que fazem parte da banalidade cotidiana pequeno-burguesa assumem o valor do "outro", da exceção, do monstruoso e inaudito, do êxtase. Tendo em vista essa "carga" da realidade banal e trivial, seria um erro ver aqui somente um novo naturalismo. É antes o caso de adotar o termo *hipernaturalismo* à maneira do conceito de "hiper-realismo" de Baudrillard, que designa uma semelhança das coisas com elas mesmas sem referencial, gerada pela mídia, e não a adequação da imagem ao real.

Na encenação hipernaturalista pode irromper uma *visão fantástica* sem comentário nem interpretação, trazendo imagens de desejo triviais e utópicas de grande intensidade. Em *Mãe e filho* [*Moeder en Kind*], uma montagem do grupo Victoria, a habitação apertada do subproletariado se transforma em um mundo de sonhos fabuloso e louco onde os indivíduos expressam seus anseios mais profundos em músicas pop. Em *81 minutos* [*81 Minuten*] Lothar Trolle encenou o cotidiano de vendedoras em uma loja de departamentos de tal maneira que a partir de seus relatos e pequenos conflitos de repente desponta o desejo utópico. A conversão da cotidianidade em *absurdo* com frequência se insere nessas formas de teatro hipernaturalistas: as experiências ou acontecimentos relatados se tornam cada vez mais inverossímeis e de uma comicidade grotesca, como nos textos de René Pollesch inspirados no formato televisivo. A partir de cenas cotidianas desenvolvem-se ocorrências bizarras (Werner Schwab). Tendências semelhantes podem ser constatadas em peças de Wolfgang Bauer, Kroetz, Fassbinder, Turrini e Vinaver, entre outros. Nesse hipernaturalismo teatral sem dramaticidade naturalista, o que se dá sob a superfície não é evidenciado e socialmente explicado por uma dramaturgia de descobrimento, mas se manifesta em êxtases líricos e imagísticos.

Em outros contextos, Jean-Pierre Sarrazac também usou o termo “hipernaturalismo”. Com intuito crítico, ele afirma que muitas peças de teatro cultivam um hipernaturalismo no sentido de um naturalismo “de segundo grau”, mediante o qual o público das camadas mais baixas seria atraído pelo exótico oferecido ao consumo.<sup>6</sup> De fato, como critica Brecht com muita veemência, o naturalismo foi um drama da compaixão. Por mais que se tenha questionado o culto da compaixão como impulso de reparação (porque seriam necessárias mudanças sociais, não lágrimas sem conseqüências), toda representação dramática sempre comportou a exigência implícita do “com-”: comiseração, compaixão, convivência, comoção com o destino simulado do personagem simulado que o ator encarna. Agora, porém, no lugar de uma dramaturgia trágica ou grotesco-tragicômica (tal como Dürrenmatt e Frisch a praticavam quando em sua concepção a comédia ainda dava conta do mundo) há um espantoso déficit de *páthos* e comiseração na exposição da “vida inferior”?

Assim, impõe-se a palavra “cool” para a caracterização de todo um gênero de formas teatrais que tendem a um *jogo com a frieza*, o qual se torna um traço significativo do teatro pós-dramático. Ali onde se esperava indignação moral há desenvoltura e uma distância irônico-sarcástica; embora a realidade seja ilustrada com traços evidentemente difíceis de suportar, não há comoção dramática. Seria muito fácil moralizar essa observação e concluir que há uma insensibilidade social por parte dos realizadores teatrais, assim como é por demais superficial derivar a ausência de uma sátira social com alvo mais preciso de uma cegueira que o mundo ideológico de sentimentos e pensamentos da pequena burguesia traz consigo para o teatro.<sup>8</sup> Compreende-se melhor o novo teatro por referência à generalizada virtualização da realidade e à penetração do esquema midiático em todas as formas de percepção. Diante da força expressiva e da abrangência quase incontornável da realidade midiaticizada, a grande maioria dos artistas não

6 Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne, 1981, p. 178.

7 *Ibid.*, p. 179.

8 *Ibid.*, p. 175-76.

vê nenhuma outra saída senão “enxertar” seu trabalho nos modelos existentes, em vez de fazer a tentativa aparentemente inglória de chegar a uma formulação diferente e divergente.

Na medida em que os clichês midiaticizados se insinuam em cada representação, mesmo com a maior seriedade não se pode ir muito longe. *Cool* é o nome da emocionalidade cuja expressão “própria” foi de tal modo perdida que todos os impulsos sentimentais só podem ser representados entre aspas e nenhum impulso que o drama antes podia mostrar pode ser transmitido sem o filtro de ironia da estética do cinema e da mídia.

#### Cool fun

Nos anos 1980 e 90, a jovem geração do teatro procura, quase com violência, um “real” que provoque pela recusa da forma e seja a expressão adequada do sentimento de vida perturbado, desesperado, atormentado. Desse modo, o teatro imita e reflete as mídias onipresentes com sua sugestão de instantaneidade, mas ao mesmo tempo busca tornar perceptíveis por trás da ostensiva animação a melancolia, a solidão e o desespero. Essa singular variedade do teatro pós-dramático freqüentemente encontra sua inspiração nos modelos de entretenimento da televisão e do cinema; refere-se indiscriminadamente aos filmes de terror, aos seriados de TV, à propaganda, à música pop e ao patrimônio cultural clássico; delinea o estado de espírito dos espectadores, sobretudo os mais jovens, entre a resignação e a rebelião, o pesar e o desejo de intensidade vital e felicidade.

Essas formas teatrais – que com freqüência quase não são mais teatro – provavelmente respondem ao sentimento básico de falta de futuro, que nem mesmo a afirmação forçada de uma “diversão” no agora pode encobrir. As artes parecem praticamente não estar em condições de se opor de frente ao estado de imobilismo social – a despeito das agitações políticas mundiais de 1989 –, preferindo a atitude de se esquivar e desviar. Isso constitui a base para o *cool fun* como uma atitude esteticamente virulenta. Aqui quase nunca se encontram ações dramáticas, mas apenas a imitação lúdica de cenas e constelações de romances policiais, seriados de TV ou filmes. Se ocorre uma ação,



é para que se mostre indiferença. O teatro reflete a desagregação da experiência em seqüenciamentos mínimos e impulsividades, assim como a preponderância da experiência veiculada pela mídia.

Há no *cool fun* uma constante inclinação para a paródia. Esta sempre se oferece como um meio de abertura quando se trata de liberar o teatro do seu status de objeto para a experiência de um processo social que já não permite nenhuma distância interpretativa. A paródia é uma variante das formas de intertextualidade distinguidas por Genette.<sup>9</sup> Na medida em que há uma exortação ao conhecimento de outros textos (imagens, sonoridades) e a apropriação paródica é confirmada pelo riso, o público é teatralizado – assim como o *cool fun*, o cabaré e a comédia vivem dessa forma de interação. Ademais, a paródia deixa em aberto o grau da distância em relação àquilo que é citado. Naturalmente, a referência ao mundo da vida já está inscrita no mais simples ato da recepção – só reconheço aquilo que encontro como esquema análogo em meu horizonte de experiências. Em todo caso, o que conta do ponto de vista da estética teatral é se esse fato é “atualizado”, se na intenção estética e na percepção do espectador a referência ao próprio horizonte é explícita ou apenas latente. O espectador acompanha um percurso de alusões, citações e contracitações, de diversões internas, de temas do cinema e da música pop, uma colcha de retalhos de episódios rápidos, muitas vezes mínimos, com um tom ironicamente distanciado, sarcástico, “cínico”, sem ilusões, “cool”. É preferível o trocadilho mais infame à insuportável e mentirosa “seriedade” da retórica pública e oficial.

Encontra-se nessa vertente teatral um re florescimento da “cultura club” na forma do “teatro de sala de estar” e de outros arranjos teatrais que estabelecem um contato direto com o público:

Em conjuntos habitacionais, pátios internos e parques industriais abandonados se encontram lugares que são zonas de transição – na verdade salas de estar, mas ao mesmo tempo galerias, bares e locais de *happening*. Esses clubs e pontos de encontro são instalações efêmeras que escapam ao *mainstream*, idílios marginais. Elas duram tanto quanto durar o divertimento nelas.

As formas de expressão da cultura club incluem “a cultura trivial da maioria sem bom gosto, produtos de massa, grafismo socialista e mobiliário antigo, o Super-Homem e a luz de velas”.<sup>10</sup> Juntam-se aqui o kitsch ostentativo, a solidariedade com o gosto das massas, a rebelião e a sede de diversão. No plano da realização cênica quase não há ação. Trata-se muito mais de enfatizar situações passageiras e acidentais: escolhem-se a festa, o programa de televisão, o encontro na discoteca e a partir dessas situações se apresentam fantasias, experiências, anedotas, piadas. Com projetores, fotos, cenas representadas, diálogos reproduzidos, vídeos e gravações sonoras, elementos de *shows* e narração, oferece-se tudo o que é possível entre a trivialidade agressiva e a inteligência marginal.

O grupo teatral inglês Gob Squad apresenta-se não só em teatros, mas também em escritórios, galerias e estacionamentos. A estética jovem e urbana reflete aqui a proximidade e a distância entre as pessoas de um modo muitas vezes assombroso. Em *Perto o bastante para beijar* [*Close Enough to Kiss*], os atores são “enclausurados” em um espaço oblongo delimitado por um vidro transparente só de um lado, no qual se expõem cômica e desesperadamente para o público lá fora. Trata-se, por assim dizer, de um teatro “radicalmente épico”. Só que não há nenhum autor: apenas “pessoas medianas” e quase indistintas que por meio de um “papel” num espaço cênico fictício propagam temas, gestos e percepções veiculados e alimentados pelas mídias. A implacável diversão tende a uma sarcástica exibição de obscenidades, violência cotidiana, solidão e desejos sexuais, ao lado de citações e usos irônicos da cultura banal.

Os diretores René Pollesch e Stefan Pucher e o grupo Showcase Beat le Mot são exemplos alemães da tentativa obstinada de pesquisar as conexões entre tecnologia midiática e atores, articulando sonhos mediante associações à maneira da “lírica” pop, sem contexto dramático. O teatro é valorizado ou desvalorizado em projetos teatrais que estabelecem formas de contato entre o público e os atores, como nas apresentações do grupo She She Pop em que se negocia entre eles o que deverá ser representado, ou como em *Bem de perto* [*Hautnah*], de Felix Ruckert, em que a situação teatral se dá na forma de uma

200 9 Gérard Genette, *Palimpsestes*. Paris, 1982.

10 Stefan Strehler, “Popmimen in der Bühnenburg”. *Spex*, n. 11, 1998, pp. 80-82.

ação interativa de pares de dança: cada espectador “escolhe” um ator-dançarino e vivencia “bem de perto” a representação dançada.

As apresentações do grupo norueguês Baktruppen criam uma atmosfera de participação tão intensiva e cordial que o teatro se torna quase “invisível”. A atuação descontraída gera uma ambientação pessoal que situa a comunicação teatral entre o público e o privado. Momentos de diletantismo aparentemente improvisados (mais saltos do que dança), contato olho a olho com o espectador, interrupções da representação, proximidade com o espectador mediante falta de profissionalismo simulada, ausência quase completa de uma estrutura que englobe as ações – todos esses fatores suscitam um sentimento de comunidade. A literatura funciona como uma fonte de palavras-chave; *Germânia – morte em Berlim* [*Germania. Tod in Berlin*], de Heiner Müller, em 1989; *Quando despertamos entre os mortos* [*Når vi døde vaagner*], de Ibsen, em 1990; *Peer, você mente, sim* [*Peer, du lügst. Ja*], peça baseada em *Peer Gynt*, em 1991. Frequentemente incorpora-se um risco ou uma transformação corporal: os atores usam lentes de contato azuladas (na montagem sobre o mentiroso Peer Gynt), ou inalam hélio, o que altera as vozes de maneira grotesca, ou fazem explodir sobre o próprio corpo pequenas bombas como as que são usadas no cinema para simular o impacto de balas.

Na Holanda e na Bélgica constituiu-se uma cultura teatral em torno de grupos que se apresentam tanto em grandes casas de espetáculo como em centros culturais e são tão valorizados quanto o teatro tradicional. Trata-se sobretudo de jovens atores e espectadores que se juntam a grupos como Dito, Dito, 't Barre Land, Dood Pard ou Theater Antigone. As montagens são caracterizadas por uma peculiar mistura de atmosfera de teatro escolar, ambiente de festa e teatro popular. Os atores vagueiam placidamente pelo palco, divertem-se, lançam olhares para o público, sussurram entre si, parecem combinar algo. Em seguida pode ficar claro que estão ali distribuindo os papéis pouco a pouco. Brincadeiras internas e externas à peça e um modo de representar que não pretende esconder a falta de profissionalismo convergem para cenas que podem ser interrompidas várias vezes. O uso de acessórios, a postura, o modo de falar, tudo é igualmente descontraído, distanciado e épico (os atores “expõem” seus personagens; só raramente fazem cenas estilizadas ou que sus-

citem identificação). O texto dramático, fragmentário e representado de uma maneira familiar ao mundo de experiências da juventude, é rigorosamente usado como material para apresentar as próprias preocupações – numa montagem de *Henrique IV* de Shakespeare, por exemplo, o conflito entre o rei e o príncipe como conflito de gerações entre pais e filhos. O objetivo não é a qualidade da apropriação de um texto clássico, mas um teatro não ameaçador como acontecimento de convivência.

Pode-se reconhecer aqui laboratórios dos quais provém uma extraordinária vitalidade na forma de teatro sem drama (mesmo quando ele é usado) e sem a carga opressora da tradição de uma rica literatura dramática (como na Alemanha). Pode-se talvez perguntar por que se deveria discutir esses fenômenos quando não resta dúvida de que muitos deles não podem satisfazer elevadas exigências artísticas de profundidade e de forma. A resposta é: deve-se discuti-los porque em sua busca de modos de expressão e comportamento não-convencionais eles são superiores à maior parte das produções rotineiras a despeito da sua deficiência de recursos artísticos. Além de um manifesto prazer no exercício da representação teatral, essas montagens exprimem vividamente a tristeza, a solidariedade ou a raiva em face do estado de coisas e o desejo de um outro tipo de comunicação. Com tudo o que têm de arte ruim, com frequência são um teatro melhor do que o teatro “bom” do ponto de vista artístico e técnico. É dessa via teatral situada entre o pop e a seriedade, mais do que da rotina abalizada da representação dos clássicos, que se podem esperar novas maneiras de lidar com o teatro – e com a literatura.

Se observarmos o teatro tradicional que pode ser comparado com a “cena” em questão, o Volksbühne de Berlim, constataremos que o teatro plenamente dotado de competência artística também tem a potencialidade, que não deve ser subestimada, de impor-se energeticamente aos padrões teatrais. Mediante uma provocação aberta, o teatro passa a ser aqui afirmado não em seu alto nível cultural ou “dramático”, mas como momento vivo de um debate público. O trabalho do Volksbühne é cercado por uma atmosfera de debate político e constituição de grupos em torno de idéias compartilhadas. No programa da sua encenação de *O aço flui dourado* [*Golden fließt der Stahl*, de Karl Grünberg] no Volksbühne, Frank Castorf afirmou que uma das particularidades dos artis-

tas da ex-Alemanha Oriental em relação aos artistas pós-modernos da Europa ocidental era o fato de se verem, "ainda que ironicamente fracionados", como "políticos mal-sucedidos" que oferecem uma contribuição à ideologia. (Nesse contexto deve-se mencionar o fenômeno Christof Schlingensief, que com suas ações situadas em algum ponto entre o *show pop*, o disparate dadá-surrealista, a política e o teatro midiático logrou dar uma considerável visibilidade para questões políticas.) Por via de uma trivialidade refinada, as encenações de Castorf remetem o teatro à boataria e à banalidade, articulando assim uma rebelião espirituosa (e por vezes ridícula), que no entanto se esvazia cada vez mais à medida que se distancia das "origens" na antiga Alemanha Oriental. A farsa *Pensão Schöller* [*Pension Schöller*, de Wilhelm Jacoby e Carl Laufs] é ligada à peça *A batalha* [*Die Schlacht*], de Heiner Müller; em *O aço flui dourado* foram inseridas passagens de *Estrada de Wolokolamsk*, também de Müller.

#### Teatro do espaço partilhado

No âmbito do teatro pós-dramático, observa-se uma especial radicalização do princípio não-mimético nos trabalhos do grupo Angelus Novus e – após sua dissolução – do diretor Josef Szeiler. Caracterizados por improvisação de falas e intensa presença corporal dos atores, esses trabalhos desenvolvem uma ampla interação com o público, criando situações em que não há diferença entre palco e platéia. No decorrer das representações, compreendidas como uma continuação pública do trabalho de ensaio (em princípio os ensaios também são abertos), o público pode ir e vir como achar conveniente. O importante é o *espaço partilhado*: ele é experimentado e utilizado da mesma maneira pelos atores e pelos frequentadores. Por meio da perceptível concentração se delineia um espaço ritual sem rito. Ele permanece aberto, e ninguém é excluído: passantes podem observar; frequentadores, jornalistas e interessados vão e vêm. Na realização da montagem *Hamlet/Hamlet-máquina* em Tóquio, em 1992, os ensaios e as representações se deram num estúdio de cinema cujo grande portão de entrada permanecia inteiramente aberto para a rua, permitindo constante fluxo de entrada e saída. Com isso, intensificam-se as sensações de estar dentro e fora da sala: os movimentos de entrar e sair são sentidos

como um ato ou mesmo como uma decisão do espectador; a luz que incide e muda com o passar das horas é apreendida conscientemente, preenchendo o espaço com um concreto tempo-luz. Teatro aberto: um teatro ao qual faltam papéis, recursos cênicos e ações e do qual quase não se pode dizer onde efetivamente tem lugar – e que não obstante revela uma estranha intensidade.

Esse arranjo teatral pautado pela improvisação e desprovido de elementos dramáticos impõe um desafio para os atores. Privados da proteção do palco, eles se vêem expostos por todos os lados – inclusive pelas costas – aos olhares, à desconcentração, talvez mesmo à perturbação e à agressão por parte de frequentadores impacientes ou irritados. Contudo, foi impressionante a paciência com que o público japonês procurou compreender aquele acontecimento que só podia lhes parecer extremamente estranho: pessoas vestidas de preto que não "representavam", não faziam uso de bastidores e não tinham "papel" algum, mas enunciavam o texto de *Hamlet-máquina* com a disciplinada liberdade da improvisação. Entremeados por passagens em alemão, portanto incompreensíveis para aquele público, o texto era enunciado individualmente ou em coro por pessoas voltadas para si mesmas e que no entanto o exprimiam como um chamado geral ou dirigido a um espectador em particular – enfim, texto *partilhado no espaço*.

Esse *teatro da fala* pós-dramático se pauta por uma antiquada concentração no texto que é própria à atemporalidade do teatro, e também por uma redução desconcertante. Os temas minimalistas da voz, dos corpos, do espaço e da duração temporal remetem à magia da ilusão e a partir desse ponto morto propiciam o surgimento de uma teatralidade inusitada. O amor secreto do teatro se aplica aqui à *arquitetura*. O teatro de Josef Szeiler parece ter a minuciosa preocupação de resgatar os espaços de sua mudez e de sua desvalorização por meio das vozes, dos corpos, dos gestos e da coreografia, de fazê-los ressoar e conferir-lhes uma visibilidade empática, mediante um olhar dirigido com o corpo todo, com a própria movimentação e o posicionamento no espaço, e não apenas com o aparelho visual dos olhos. A ação só aparece aqui como conteúdo dos textos enunciados – textos épicos como a *Ilíada*, peças de Beckett e Müller, de Brecht e Ésquilo. O que se realiza corporalmente é um repertório de incidentes gestuais. Nenhum mundo cênico procura comentar

o que o texto diz, muito menos ilustrá-lo. Para suprimir a separação entre espaço de atuação e espaço do público, deixam-se de lado os brinquedos antes vistos como necessários e mesmo constitutivos do teatro, a começar pela ação – representação de papéis e drama –, em favor de atos improvisados que visam uma experiência específica da presença, o ideal de co-presença equivalente de atores e espectadores.

Nessa forma de teatro, o caráter de “situação”, no sentido anteriormente descrito, se efetiva mediante os seguintes fatores. Em primeiro lugar, o espectador deve necessariamente se tornar uma parte co-atuante do teatro para os demais presentes no espaço teatral. Cada indivíduo se torna o *espectador único* para o qual os atores e o resto do público constituem “seu” teatro. Em segundo lugar, intensifica-se a consciência da *própria presença*, com os ruídos que uma pessoa deixa escapar, a constelação em que ela se encontra em relação aos demais presentes etc. Em terceiro lugar, a proximidade corporal dos atores faz que cada pessoa entre em *contato imediato* (olhares, trocas de olhares, talvez toques furtivos) e nesse contato experimente uma esfera peculiarmente “subdefinida” – nem inteiramente pública, nem inteiramente privada. A imediata sensação de uma comunicação “problemática”, provocada pela relação corpórea e espacial, suscita uma reflexão sobre as formas de comportamento e a comunicação interpessoal. Por fim, nessas ações está previsto um espaço para a participação pessoal, não só “automática” mas também intencional: os espectadores podem se decidir a seguir um ator em sua marcha em câmera lenta; certos textos propiciam leitura em voz alta e fala em conjunto etc. O texto, os corpos e o espaço produzem uma constelação musical, arquitetônica e dramaturgica que resulta da combinação de fatores predefinidos e imprevistos. Cada indivíduo sente sua presença, ruídos, posição no espaço, o som dos passos e das palavras, sendo incitado a observar atentamente o todo da situação: o silêncio, o ritmo, o movimento.

Uma vez compreendido dessa maneira, como “situação”, o teatro dá um passo ao mesmo tempo para a dissolução e a intensificação do teatral. Esse passo, associado às tentativas de entremear os papéis dos espectadores e atores já nos anos 1960 e 70, radicaliza de um modo sereno a *responsabilidade* do espectador pelo processo teatral, que ele pode contribuir para

configurar mas que pode igualmente atralhar e mesmo destruir por meio de seu comportamento. A vulnerabilidade do processo se torna sua razão de ser e põe em questão as normas do comportamento cotidiano. A responsabilidade constitutiva dos espectadores continua a ser uma dimensão virtual do teatro de Fabre. Como espectadores, precisamos prestar contas da nossa participação no processo que se desenrola. Em contrapartida, esse teatro dá praticamente a todo espectador a possibilidade de perturbá-lo sensivelmente ou mesmo torná-lo impossível mediante atos insensíveis ou agressivos.

A distância estética alcançou um inusitado grau mínimo nas primeiras montagens do grupo catalão La Fura dels Baus. Enquanto em Madri prevalecem o teatro subvencionado e o teatro privado, assiste-se na Catalunha, mesmo sob a ditadura [franquista], a uma intensa atividade de trupes independentes que se tornaram internacionalmente conhecidas, como Els Joglars, Els Comediants e o próprio Fura. Este último certamente constitui um caso extremo, mas é nos extremos que se pode ler a dialética velada até das formas de teatro moderadas. Não é só voluntariamente que os espectadores são incluídos nesse teatro: como um rebanho, as pessoas correm de um lado para o outro quando grandes carroças são empurradas rapidamente através de uma multidão reunida numa tenda. Ora o público é amontoado em um espaço estreito, ora é deixado sem orientação. Cria-se no teatro uma atmosfera claustrofóbica, que pode lembrar situações ocorridas em uma violenta manifestação de rua. Às vezes uma pessoa é empurrada rudemente para dar espaço a uma ação, ou pressionada por vários lados pelos atores e pela massa dos outros espectadores. O público é assolado por músicas e tambores ensurdecedores, luzes e ruídos intensos, efeitos pirotécnicos; chega-se a temer pela integridade física dos atores, expostos a circunstâncias aparentemente brutais. É certo que com o tempo a sensação de ameaça desaparece: percebemos que mesmo as ações que mais pareciam oferecer risco são controladas com precisão.

Com essa situação teatral abandona-se por completo a idéia tradicional de espaço teatral. O corpo do espectador se torna parte integrante da encenação. Não há dúvida de que se trata de teatro, e não de uma manifestação ou do início de uma arruaça. É até possível reconhecer alguma temática nos enigmáticos procedimentos de uma encenação do Fura: poder, dominação e

subordinação, autoridade, terror e violência. Uma apresentação como *MTM* é estruturada com precisão: prólogo, quatro encenações sobre o poder, epílogo. Ao final de cada cena há um clímax que se dá com os assim chamados “cataclismas-nexos”: catástrofes que criam um espaço vazio para a cena seguinte. O tema é trabalhado de uma maneira mítica ou poética, quase nunca de maneira explicitamente política. Isso era muito diferente no Living Theatre, em que interação com o público era direta e evidentemente política. Ali as pessoas se envolviam em discussões que – assim como nos tumultos encenados pelos futuristas – até podiam levar às vias de fato. Se Esslin já via nisso uma problemática “manipulação da realidade” e um “caso-limite”<sup>11</sup> – tratando-se ou não de teatro –, desde então o teatro explorou cada vez mais o limite entre representação e situação.

#### Solos de teatro, monólogos

Vários diretores converteram dramas clássicos ou textos narrativos em monólogos, tais como Klaus Michael Grüber (*Fausto*, com Bernhard Minetti, em 1982; *O relato da criada Zerline* [*Die Erzählung der Magd Zerline*], de Hermann Broch, com Jeanne Moreau e Hanns Zischler como ouvinte mudo na penumbra [em 1983]) e Robert Wilson (*Hamlet, um monólogo* [*Hamlet – A Monologue*], em 1994; *Orlando*, de Virginia Woolf, com Jutta Lampe em Berlim [em 1989] e Isabelle Huppert em Paris [em 1993]). Diversas teatralizações de *Senhorita Else* [*Fräulein Else*, de Arthur Schnitzler] e do monólogo de Molly Bloom [em *Ulisses*, de James Joyce], por exemplo, atestam o desejo de transpor textos da tradição literária para uma forma teatral monologada. Pode ser também que atores entrem em cena sozinhos para representar ou declamar todos os papéis de uma peça ou um texto – o que não é monólogo em sentido estrito, mas um teatro concebido segundo o tipo do monólogo. São exemplos disso Edith Clever em *Pentesiléia* ou *A marquesa de O...* [de Kleist], com direção de Syberberg, e Marisa Fabbri em *As bacantes*, de Eurípi-des, sob a direção de Luca Ronconi.

Por fim, é inegável que certos inovadores do teatro constantemente recorrem à estrutura do monólogo para encenar “solos” com determinados intérpretes. Basta pensar em *A agulha e o ópio* [*L'Aiguille et l'opium*], de Robert Lepage, ou em *Quatro horas em Chatila* [*Quatre heures à Chatila*], de Jean Genet, em que a forma se torna meio para um discurso diretamente político. Em 1992 Jan Lauwers encenou a auto-apresentação de seu ator Tom Jansen sob o título *DANO/dano* [*SCHADE/schade*]. Com uma sobriedade não-teatral, Jansen conta ao público episódios de sua infância, fala sobre suas descobertas sexuais, sobre a família, sobre a morte de seu irmão, tudo isso em pé sobre um púlpito (o texto foi escrito pelo próprio Jansen). Um exemplo extremo é a performance radical de Ron Vawter em *Roy Cohn/Jack Smith*, uma apresentação designada como “soló teatral” em que o brilhante ator do Wooster Group – já marcado pela Aids, que o mataria pouco tempo depois – representa em seqüência o mal-afamado reacionário norte-americano Roy Cohn e um homossexual conhecido no meio em São Francisco. Também se destaca a predileção do Wooster Group pelos textos de Eugene O'Neill (*O imperador Jones* [*The Emperor Jones*] e *O macaco peludo*), que tendem por si mesmos à forma monodramática. Seria ainda o caso de mencionar as versões de Müller dirigidas por Heiner Goebbels, como *A libertação de Prometeu* e *Ou o desembarque desastroso* [*Oder die glücklose Landung*], e numerosos trabalhos de gente de teatro mais jovem por toda a Europa. Contudo, para arrematar a noção basta apontar que mesmo o diálogo, ali onde ele ainda vigora, é privado justamente daquilo que com seu auxílio era produzido e considerado como a arte do autor de teatro: a tensão elétrica voltada para a réplica e para a progressão.

A linguagem teatral que converte o campo textual do drama numa estrutura de monólogo com caráter de performance se manifesta de modo revelador em *Hamlet, um monólogo*, montagem de Robert Wilson que consiste em uma longa interpretação monodramática do drama de Hamlet. A preponderância do monólogo em *Hamlet* foi diversas vezes constatada e geralmente associada ao caráter reflexivo do personagem-título. Mallarmé via *Hamlet* como possibilidade exemplar de um teatro poético monologado; *Hamlet-máquina*, de Müller, dissecou o drama em monólogo. Wilson interpreta Hamlet e alguns dos principais personagens da peça com um texto reestruturado por Wolfgang

Wiens, começando com uma das últimas falas do protagonista (que bem pode ter sido escolhida como início por caracterizar o teatro de Wilson): “*Had I but time (as this fell sergeant, death, is strict in his arrest). O, I could tell you – But let it be...*”.<sup>12</sup> Organizado à maneira de um *flashback*, o monólogo se constitui como reflexão e lembrança de Hamlet à beira da morte. Um esquadrinhamento lírico-épico de sua própria história toma o lugar do decurso dramático. A reestruturação do texto deixa claro que na verdade não se trata da história dramática dos feitos e não-feitos de Hamlet. Trata-se muito mais de um processo de questionamento e reflexão disfarçado em uma narração monologada (não é o caso de discutir aqui se é possível ler o drama de Hamlet exatamente dessa perspectiva e se, por consequência, a adaptação pós-dramática corresponde exatamente a seu objeto.) No processo textual, frases ditas por Hamlet (bem como por outros personagens) em diferentes etapas do drama são combinadas e se elucidam mutuamente sob uma nova luz. Tudo isso é conectado pela voz de Wilson/Hamlet e pela música de Hans Peter Kuhn.

A atuação de Wilson é tão abertamente distanciada e desprendida, a entoação das diversas vozes (às vezes femininas) tão “demonstrada”, que a montagem poderia muito bem se chamar “Robert Wilson – uma interpretação de Hamlet diante do espelho”. Ele se exprime em registros vocais que vão do esganiçado ao aveludado, do falsete ao murmurado; uma impostação declamatória que beira a paródia, citando o estilo dos atores de gerações anteriores, se alterna com ritmos de fala naturais. A cada instante a citação do texto de *Hamlet* permanece consciente como material para a pessoa do intérprete – que ademais declarou que essa representação era para ele uma questão bastante pessoal, e que por isso mesmo encarou de frente o risco de ser “velho demais” para o papel. Aliás, nos anos 1990 o “formalismo” do teatro de Wilson realmente abrandou-se em favor de uma expressão de sentimentos mais pessoal, ganhando mais psicologia e poesia e assim deixando espaço para que a pessoa de Robert Wilson pudesse se revelar e se expor. Mas o que significa formalismo quando se fala dele como Wilson? Ele afirma: “Formalismo sig-

12 “Se me restasse tempo (esse beleguim, a morte, é rigoroso ao fazer uma prisão). Oh, eu poderia lhe contar – mas não importa...” (*Hamlet*, ato V, cena II). [N.T.]

nifica observar as coisas à distância, como um pássaro que olha para o universo do galho de sua árvore – diante dele se estende o infinito, cuja estrutura temporal e espacial ele pode no entanto reconhecer”.<sup>13</sup>

De um modo esclarecedor e ao mesmo tempo enganoso, Jan Kott compara o grande monólogo nos dramas de Shakespeare com o *close-up* cinematográfico.<sup>14</sup> No entanto, a função à primeira vista análoga – o isolamento do protagonista – pode assumir um significado quase que totalmente oposto. O monólogo teatral de fato oferece uma visão do íntimo dos protagonistas, assim como o *close-up* o faz à sua maneira. Mas o que acontece na percepção cinematográfica do rosto em destaque é sobretudo a desmontagem da vivência do espaço. Como aponta Deleuze, o olhar do espectador de cinema apreende um “espaço qualquer”. O *close* rompe a suposição de realidade do contínuo espacial. Enquanto o espaço qualquer do *close* nos conduz para fora da realidade e nos afunda no *fantasma*, o monólogo de personagens sobre o palco reforça a certeza de nossa percepção do acontecimento dramático como uma realidade no espaço do agora, atestada pela implicação direta do público. É essa *transgressão da fronteira do universo dramático imaginário na situação real do teatro* que leva a um interesse específico pela forma textual do monólogo e pela teatralidade específica ligada ao monólogo. Assim, não foi por acaso que se constituiu um amplo campo teatral pós-dramático em torno dessa essência do monólogo.

Pode-se distinguir no teatro um eixo de comunicação intracênico e um eixo ortogonal que diz respeito à comunicação entre o palco e o local da plateia, diferenciado (real ou estruturalmente) do palco. Levando em conta que a palavra grega “*théatron*” designa originalmente o espaço dos espectadores e não o teatro todo, chamemos o segundo eixo de “eixo-*théatron*”. Os diversos tipos de monólogo, a apóstrofe ao público e a performance solo têm em comum o *recuo do eixo intracênico em prol do eixo-théatron*. A locução do ator passa a ser acentuada como alocução ao público e seu discurso como dis-

13 Robert Wilson, apud Holm Keller, *Robert Wilson. Regie im Theater*. Frankfurt am Main, 1997, pp. 105-06.

14 Jan Kott, *Shakespeare Heute*. Berlin, 1989, p. 292.

curso da pessoa real, de modo que a expressividade de seu discurso se revela mais como dimensão "emotiva" da locução do ator do que como expressão da emoção do personagem representado por ele. Com isso atualiza-se uma *cisão latente* do teatro: o discurso teatral desde sempre foi *intracênico*, dirigido de ator para ator, e *extracênico*, dirigido ao *théatron*. Dessa conhecida duplicidade de *todo* teatro, o teatro pós-dramático extrai a conseqüência de que em princípio deve ser possível levar a primeira dimensão à beira do desaparecimento e ativar a segunda para lograr uma nova qualidade de teatro.

Com isso, torna-se problemática a noção da semiótica do teatro de que o drama, na qualidade de texto teatral, sempre se baseia na junção de dois sistemas de comunicação. Evidencia-se antes a concepção de que pode haver teatro como "sistema de comunicação exterior", sem nenhuma ou quase nenhuma "configuração de um sistema de comunicação fictício interno".<sup>15</sup> Com freqüência, tal teatro é apressadamente considerado como algo "ainda subordinado tipologicamente ao drama, no máximo como metadrama ou metateatro",<sup>16</sup> o que só é possível supor mediante o equívoco de compreender o drama encenado como "drama". No teatro pós-dramático a situação teatral não é meramente acrescida à realidade autônoma da ficção dramática, mas se torna ela mesma uma matriz em cujas linhas de energia se inscrevem os elementos das ficções cênicas. O teatro é enfatizado como situação, não como ficção.

Uma das possibilidades de fazer recuar o aspecto denotativo da linguagem em proveito de sua realidade teatral consiste em reforçar o procedimento de *apóstrofe* em relação ao eixo-*théatron*. Isso pode assumir a forma do lamento, da oração, da confissão – ou melhor, "auto-acusação" – ou do "insulto ao público". Mas não só o discurso e a voz, como também os corpos, os gestos, a individualidade idiossincrática de um ator ou *performer* são "isolados" (Mukarovsky), ou seja, expostos no quadro cênico uma vez mais mediante um enquadramento especial. Já que nessa tendência do teatro pós-dramático não se trata simplesmente da aplicação do monólogo como forma textual, é preferível usar um neologismo: trata-se de "monologias", que podem ser

15 Manfred Pfister, *Das Drama*, Munique, 1988, p. 330.

16 Ibid.

sintoma e indício do deslocamento pós-dramático do conceito de teatro. Ali onde se evidencia, de modo conceitual e não apenas acidental, a presença dos atuantes, seu contato com os espectadores do acontecimento cênico, é o caso de se falar de monologia como modelo fundamental de teatro. Esse modelo se encontra fora do terreno do drama, definido por Northrop Frye como "mimese do diálogo".

A maior parte dos estudos sobre o monólogo se apóia na polaridade diálogo/monólogo, subjacente à análise do drama, e se concentra no texto, de modo que deixa de perceber a sutileza teatral das monologias. Distinções como "monólogo acional *versus* não-acional",<sup>17</sup> ou a tese de que a convenção do monólogo "estiliza" como "forma normal" o "caso patológico especial" quando se fala em voz alta, provêm do esquema da representação mais ou menos realista de uma ação dramática e induzem a análise do teatro ao erro, por mais que possam ser proveitosas na análise do drama. Ademais, o monólogo parece ter a peculiaridade de atrair interpretações improdutivas para a teoria do teatro. Tal o caso, por exemplo, da tese corrente de que o monólogo exprimiria solidão, distanciamento interpessoal, incapacidade de comunicação ou mesmo "comunicação perturbada".<sup>18</sup> Do ponto de vista da estética teatral, o que se pode afirmar, ao contrário, é que somente no sistema dialógico é possível fazer transparecer a precariedade da fala na qualidade de comunicação entre os homens, ao passo que um monólogo, como discurso que tem o público como destinatário, intensifica o fato da comunicação – nomeadamente, daquela que se desdobra *hic et nunc* no teatro. Em contrapartida, no caso de um teatro que se retrai "absolutamente" por trás da quarta parede (Szondi) e ali dá lugar à mais desenvolvida comunicação dialógica, poder-se-ia dizer que ele tolhe a comunicação no teatro. Sob a perspectiva do teatro, destaca-se uma valoração do monólogo diferente daquela conferida pelo texto dramático. Evidentemente, não se deve inferir dessa análise que os monólogos não poderiam de modo algum representar a ausência de comunicabilidade. Basta pensar no sinistro monólogo do velho à beira do leito de morte de sua mulher em *Gust*,

17 Ibid., p. 190.

18 Ibid., p. 182.

de Herbert Achternbusch: na linha de seu monólogo *Ella*, Achternbusch mostra aqui, por meio da solidão do monologuista, como as pessoas comuns podem se tornar “biblicamente assustadoras” (Benjamin Henrichs).

#### Teatro de coro

A par da “comunicação perturbada”, a teoria do monólogo concebeu uma outra fundamentação para a *monologização do diálogo* no drama: a forma dialógica é frustrada não só por um intransponível abismo do conflito, mas também por um amplo *consenso* dos falantes. Desse modo, o que ocorre não é tanto que os personagens falem sem escutar uns aos outros, mas que todos falem na mesma direção, por assim dizer. Em face de uma tal linguagem – não conflituosa, mas aditiva –, tem-se a *impressão de um coro*. Szondi observou isso em Maeterlinck, por exemplo. É um traço sintomático do teatro pós-dramático o fato de que a estrutura dialógica seja dissolvida em favor de uma estrutura de monólogo e coro. À primeira vista pode parecer inusitado sustentar uma dimensão de coro no teatro moderno, que parece ter abandonado o coro há tanto tempo e de modo tão ostensivo. Contudo, o desaparecimento do coro talvez seja uma realidade apenas superficial, que mascara uma temática mais profunda.

Em todo caso, é inegável que no teatro pós-dramático dá-se um retorno do coro. Em 1995, Gerardjan Rijnders e Anatoli Vassiliev tomaram as Lamentações de Jeremias como tema em trabalhos simultâneos. Coros falados e em movimento e evocações cantadas, plangentes, freqüentemente substituíram o drama e o diálogo. De Serban a Grüber, diversas montagens de tragédias antigas enfatizaram a dimensão do coro. É incisivo o paralelo de coro e monólogo no grupo Hollandia, que por um lado encenou tragédias antigas no espírito do coro (*Os persas*, *As troianas*) e por outro reuniu dois solos baseados em textos de Duras e Pasolini sob o título *Duas vozes* [*Zwei Stimmen*]. Encontram-se aqui manifestamente reunidos dois temas paralelos do teatro: a redução ao lamento em forma de coro e monólogo e a retomada de textos da Antigüidade.

O interesse paralelo pelo coro e pelo monólogo tem um bom motivo. Já foi há muito observada a “tendência do monólogo de passar a uma locução em

coro”.<sup>19</sup> Uma linha coral atravessa a dramaturgia clássica desde *O acampamento de Wallenstein* [*Wallensteins Lager*, de Schiller] até *A morte de Danton* [*Dantons Tod*, de Büchner]. Num contraste com o “diálogo vinculado”, que conserva um caráter “antitético” mesmo com a presença de vários falantes, Bauer mostra que em uma cena como o quarto ato da *Morte de Danton* o que se dá é mais uma polifonia do que um diálogo: os oradores individuais como que contribuem com estrofes para um coro de lamentação coletivo.<sup>20</sup> Toda vez que o drama mobiliza um certo número de personagens para descrever um universo, há uma tendência ao coro na medida em que as vozes individuais se somam para constituir um coro geral, mesmo que formalmente não haja nenhuma locução coral. Há uma afinidade entre a monologização e o coro. Na época das mídias, o centro do teatro é ocupado justamente por essas duas formas de locução que rompem com o fechamento dialógico do universo dramático.

Assim como a monologia, o coro (já em sua qualidade de massa) pode funcionar cenicamente como espelho e parceiro do público. Um coro encara um coro: o eixo-*théatron* é espelhado. Um coro oferece ainda a possibilidade de manifestar um corpo coletivo que estabelece relações com fantasmas sociais e anseios de unificação. Evidentemente, não se requer muito esforço para fazer o público associar o coro com massas humanas reais, com o povo. O coro contraria a concepção do indivíduo inteiramente desligado da coletividade e ao mesmo tempo modifica o status da linguagem: quando os textos são pronunciados em coro ou por *dramatis-personae* que erguem suas vozes não como indivíduos, mas como componentes de um coral coletivo, a realidade própria da palavra, seu tom e seu ritmo são percebidos de um modo novo. A voz coral significa manifestação do som não- apenas-individual de uma pluralidade de vozes e ao mesmo tempo reunião dos corpos individuais em uma massa, como “força”. Talvez seja menos evidente que a combinação das vozes no coro também leve a um distanciamento e a um literal *extra-*

19 Hans C. Angermeyer, *Zuschauer im Drama*. Brecht, Dürrenmatt, Handke. Frankfurt am Main, 1971, p. 119.

20 Gerhard Bauer, *Zur Poetik des Dialogs. Leistung und Formen der Gesprächsführung in der neueren deutschen Literatur*. Darmstadt, 1977, pp. 71-72.



vio da voz. O coro ergue uma voz em cujas ondas sonoras a voz individual não some completamente, mas também não mais participa em sua qualidade própria; ela ressoa como elemento sonoro de uma voz-coro estranhamente autônoma, que nem é individual nem é apenas abstratamente coletiva. Se a voz individual, embora ainda possa ser ouvida, não pode mais ser destacada do espaço de ressonância de toda a voz-coro, o coro fala em cada falante particular. O som que emana do corpo individual flutua como uma entidade autônoma sobre o coro: voz espectral que pertence a uma espécie de *corpo intermediário*. O resultado é um interessante paralelo do coro com a *máscara*. Quem observa um falante experimenta intensamente a concatenação do som com aquele rosto individual. Por outro lado, quando ouvimos alguém falar por trás de uma máscara (ou quando falamos por trás de uma máscara) a voz parece ser estranhamente separada do eu, pertencente apenas ao personagem (à máscara) e não mais à pessoa que fala.

Einar Schleeef vinculou a história do drama moderno em geral ao destino do coro. O drama clássico teria desalojado o coro antigo, particularmente o coro feminino. Para Schleeef, a exclusão da mulher e do coro feminino está estreitamente relacionada à “rejeição da consciência trágica”, e esta só pode ser reconquistada mediante a “reintrodução da mulher no conflito central”, já que o teatro burguês só conhece a associação e o coro masculinos.<sup>21</sup> De fato, dá o que pensar o fato de que nos textos de Heiner Müller haja uma efetiva proeminência da mulher, assim como do coro feminino (Electra/Ofélia/coro; o anjo do desespero e da traição como mulher; Dascha, Medéia etc.): elas equilibram o eu cênico masculino, que mal seria constituído sem sua relação ambivalente com a mulher. Segundo Schleeef, o drama moderno rompeu com o coro antigo porque queria obnubilar a relação entre o coletivo e o indivíduo: o nascimento do indivíduo burguês corta o cordão umbilical com a realidade coletiva para poder erigir o sujeito burguês em toda a sua grandeza. Uma nova forma de teatro só pode se ligar aos restos e às figuras descartadas em que ainda está preservado o modelo fundamental do eixo coro/indivíduo. Assim, muitos dramas alemães clássicos poderiam ser lidos basicamente

como coros: *Os soldados* [*Die Soldaten*, de Lenz], *Os tecelões* [*Die Weber*, de Hauptmann], *Os bandidos* [*Die Räuber*, de Schiller] etc.<sup>22</sup> “As peças alemãs”, afirma Schleeef, “variam o tema da ceia, a necessidade da droga, [...] sua apropriação por um coro e a individualização de um membro deste pela traição.”<sup>23</sup> Nessa perspectiva, ele lê na produção dramática a concomitância de uma evidente supressão e de uma secreta persistência da dimensão coral; *Fausto* e *Parsifal* seriam as obras sintomáticas nas quais a “droga” atua como catalisador (o sangue na ceia em *Parsifal*; poções mágicas, drogas mortais e drogas estimulantes em *Fausto*).

Na encenação em coro de *Puntilla* de Brecht por Schleeef, apenas o “Senhor” permanece como figura individual. Assim como Kantor entrou em cena como diretor, Schleeef fica no palco como diretor e como Puntilla. Em contrapartida, o “herói positivo” de Brecht, Matti, torna-se massa de coro. O eixo de representação dramático entre o pai Puntilla e a filha Eva (Jutta Hoffmann) é preservado tão-somente como reminiscência de um dos temas prediletos de todos os dramas burgueses: a relação delicada e ambígua entre pai e filha. As encenações de Schleeef em forma de coro suscitaram muitas discussões e grandes controvérsias. No espectro pós-dramático, seu teatro é o que recorre de modo mais explícito ao coro. A relação entre coro falado, coro em movimento e espaço, a engenhosidade dos ritmos, inquietante, configuram um idioma teatral singular, que requer uma abordagem detalhada, a começar por seu aspecto auditivo. Contudo, ela ultrapassaria os limites desta visão geral, que aponta os aspectos mais importantes da estética coral, sem se deter em suas configurações particulares.

Em outra perspectiva, também podem ser mencionadas como sintomáticas de uma presença não-dramática dos atores em coro as “sessões” de Christoph Marthaler, como *Murx, o Europeu!* [*Murx den Europäer!*] ou *Hora zero, ou a arte de servir* [*Stunde Null oder die Kunst des Servierens*]. Além da ausência do drama, destaca-se aqui o princípio da “atração”, que funciona como no teatro de variedades ou no circo. O interesse é mantido por meio de con-

22 Ibid., pp. 10-11.

23 Ibid., p. 7.

tínuas surpresas e mudanças no ordenamento. Marthaler encena estruturas poético-musicais. Poemas e canções escandem as cenas. O que predomina aqui não é uma dinâmica de seqüência e consequência, mas um retorno sempre renovado do tema, à maneira de um mosaico. Já é em si contradramático o enfoque no cotidiano das relações amorosas entre pequeno-burgueses: ciúmes mesquinhos, desejos sexuais insatisfeitos, as habituais hostilidades, reconciliações lamuriosas. Trata-se de um cosmos da mediocridade, de um estado que deve se tornar reconhecível por meio de fatos menores, sem colisões dramáticas. Para tanto, recorre-se à forma do *coro social*, que certamente se compõe de vozes individuais e nem sempre se unifica em canto coral, mas mesmo na alternância das vozes conserva seu caráter geral de coro.

São raros aqui os textos dramáticos; há sobretudo cantos, récitas e discursos. As numerosas canções corais sinalizam o anseio coletivo pela harmonia. As cenas, em contrapartida, consistem em meras perversidades, pequenos e grandes desentendimentos, apreensões e fanfarrônicas. Nos cantos populares as tensões são harmonizadas, e o canto coral torna audível sua beleza apesar das rupturas. Assim, por meio do coro a cena se torna um esclarecimento musical e uma crítica ideológica convincente. A presença quase contínua de todos os atores no palco contribui muito para esse efeito. Em contraste com o característico sistema de entrada em cena e saída de cena do teatro dramático, quando se opta por uma presença "coral" de todos os participantes, na qual os atores que não estão atuando no momento permanecem no palco, todos aparecem como coro social. Seria possível acompanhar o desenvolvimento dessa estratégia de encenação no novo teatro desde as encenações de Tchekhov por Otomar Krejca até Marthaler, passando pela montagem de *Os veranistas* por Peter Stein.

### Teatro do heterogêneo

Em cada época, o teatro também é definido pela maneira como é percebido e tematizado o fator do *heterogêneo*, sistematicamente imanente a ele. O teatro abrange *in nuce* toda a escala dos trabalhos, atividades e possibilidades de expressão humanos, um mundo em miniatura. Técnica de som e festa, dança e

debate, decoração e filosofia se juntam na prática teatral. Assim, pode surgir uma idéia cênica a partir da combinação de uma posição teórica, de um dado técnico, da expressão corporal de um ator e de uma imagem poética, a partir de uma discussão entre iluminador, diretor, ator e autor. Isso é a sua "rizomática" estruturada de maneira heterogênea. Em cada um de seus elementos, ela aponta para além do teatro, para a "vida real". Uma vez que o teatro é ao mesmo tempo ato artístico e parte da vida cotidiana de uma comunidade, um de seus temas básicos pode ser sua relação com o cotidiano.

Desde os anos 1970 o teatro procura espaços onde possa, como arte, se aproximar das atividades da vida e do trabalho e se deixar inspirar por elas. Nos anos 1980 e 90 observa-se uma tendência não tanto a integrar o cotidiano à arte teatral, mas a ocupar espaços públicos com teatro até o limite da possibilidade de reconhecimento como ocupação estética, e mesmo além desse limite. Assim, "peças didáticas" de Brecht são lidas em postos de assistência social para provocar debates. Assim, em Münster é encenada como ação teatral uma ação que normalmente permanece no âmbito da assistência social: a distribuição gratuita de alimentos para centenas de necessitados. Assim, o teatro é envolvido em todos os processos possíveis de socialização, pedagogia e pedagogia terapêutica, é feito com incapacitados ou cegos. Tudo isso se dá sem que fique sempre claro se a arte se inspira no que lhe é alheio ou se ela se inscreve na prática heterogênea de outros campos sociais. De fato, no decorrer dessas ações ou de ações semelhantes podem surgir sérias discussões entre os participantes sobre a sua "pertinência" teatral.

Por sua própria tendência, o teatro pós-dramático é "teatro a ponto de desaparecer".<sup>24</sup> Ele atualiza o caráter de celebração que lhe é imanente como gênero, o caráter de uma reunião e de um acontecimento eminentemente social e mesmo político, mas também atualiza sua condição como ação inteiramente real e elabora esse caráter com recursos teatrais. Encenada em uma dinâmica temporal, a estrutura "teatro" se apresenta sobretudo como "incidente".

#### Um campo intermediário

O tratamento diferenciado dos signos teatrais acaba por tornar fluidas as fronteiras que separam o teatro das práticas artísticas que aspiram a uma experiência real, como a "arte performática". Recorrendo à noção de "arte conceitual" (tal como floresceu no início dos anos 1970, sobretudo), é possível entender o teatro pós-dramático como uma tentativa de conceitualizar a arte no sentido de propor não uma representação, mas uma experiência do real (tempo, espaço, corpo) que visa ser imediata: *teatro conceitual*. A imediatidade de toda uma experiência compartilhada por artistas e público se encontra no centro da "arte performática". Assim, é evidente que deve surgir um campo de fronteira entre performance e teatro à medida que o teatro se aproxima cada vez de um acontecimento e dos gestos de auto-representação do artista performático – ainda mais quando nos anos 1980 se verifica uma tendência inversa, de teatralização da arte performática. Roselee Goldberg atribui esse desenvolvimento a artistas como Jesurun, Fabre, LeCompte, Wilson e Lee Breuer. Chega-se a uma nova associação de ópera, performance e teatro. Além desses artistas, Goldberg menciona os grupos italianos Falso Movimento e

La Gaia Scienza, o grupo catalão La Fura dels Baus e Ariane Mnouchkine, entre outros.<sup>1</sup>

A performance se aproxima do teatro ao explorar estruturas audiovisuais elaboradas, ao expandir o uso das tecnologias midiáticas e ao alargar seus processos no espaço e no tempo. Já o teatro experimental se “encurta” sob a influência de ritmos de percepção mais acelerados: não mais se orientando pelo desdobramento psicológico das ações e dos personagens, ele pode se contentar com apresentações de uma hora ou menos. Do ponto de vista das artes plásticas, a arte performática se afirma como expansão da representação da realidade em imagem ou objeto por meio da *dimensão temporal*. Duração, instantaneidade, simultaneidade e irrepitibilidade se tornam experiências temporais em uma arte que não mais se limita a apresentar o resultado final de sua criação secreta, mas passa a valorizar o processo-tempo da constituição de imagens como um procedimento “teatral”. A tarefa do espectador deixa de ser a reconstrução mental, a recriação e a paciente reprodução da imagem fixada; ele deve agora mobilizar sua própria capacidade de reação e vivência a fim de realizar a participação no processo que lhe é oferecida.

Muitas vezes, o ator do teatro pós-dramático não é mais alguém que representa um papel, mas um *performer* que oferece à contemplação sua presença no palco. Nesse sentido, Michael Kirby faz uma distinção entre “atuação” e “não-atuação” [*acting, not-acting*] ao abordar a passagem de uma “atuação com matriz integral” a uma “atuação sem matriz” [*full matrixed acting, non-matrixed acting*].<sup>2</sup> Para além das diferenciações técnicas, sua análise é preciosa porque deixa ver com clareza o terreno situado “por baixo” da representação clássica. A “não-atuação” se refere a uma presença na qual o ator não faz nada para reforçar a informação transmitida por sua *atividade* (por exemplo, os auxiliares de cena no teatro japonês). Não estando vinculado à matriz de um contexto de representação, ele se encontra aqui numa situação de “atuação sem matriz”. Na etapa seguinte, denominada “matriz simbolizada”

[*symbolized matrix*], Kirby se refere a um ator que manca como Édipo. Mas ele não representa o ato de mancar: é obrigado a isso por uma tala em sua calça. Portanto, ele não imita o ato de mancar, mas apenas realiza uma ação. Se o contexto é acrescido de signos que vêm *de fora*, sem que o ator os produza, pode-se falar de “atuação admitida” [*received acting*] (numa cena de bar, alguns homens jogam cartas em um canto; não fazem nada além disso, mas são percebidos como atores, parecem atuar). Quando se acrescenta uma participação emocional clara, uma vontade de comunicar, alcança-se a etapa da “atuação simples” [*simple acting*]. Os *performers* do Living Theatre passam no meio do público e declaram, engajados: “Não posso viajar sem passaporte”; “Não posso tirar a roupa” etc. As declarações procedem, não são ficções, mas houve uma atuação simples. Apenas quando se acrescenta a *ficção* pode-se falar de “atuação complexa” [*complex acting*], de atuação no sentido pleno do uso habitual do termo. Este se aplica ao ator, ao passo que o *performer* se move principalmente entre a “atuação simples” e a “não-atuação”.

Para a performance, assim como para o teatro pós-dramático, o que está em primeiro plano não é a encarnação de um personagem, mas a vividez, a presença provocante do homem. Aliás, valeria a pena examinar mais especificamente como as novas formas teatrais alteraram o perfil requerido dos atores em relação ao teatro dramático. No decorrer desta investigação mencionam-se alguns aspectos dessa questão – como a técnica da presença e a dualidade incorporação/comunicação –, mas eles não podem ser aqui abordados de modo abrangente.

#### Posicionamento performativo

A performance foi corretamente qualificada como “estética integrativa do vivente”.<sup>3</sup> No centro do procedimento performático (que não compreende apenas formas artísticas) encontra-se uma “produção de presença” (Gumbrecht), a intensidade de uma comunicação “face a face” que não pode ser substituída

1 Roselee Goldberg, *Performance Art: from Futurism to the Present*. Nova York, 1988, pp. 194-95.

2 Michael Kirby, *A Formalist Theatre*. Pensilvânia, 1987, pp. 3-4.

3 Karlheinz Barck, “Materialität, Materialismus, Performance”, in Hans U. Gumbrecht e Karl L. Pfeiffer (orgs.), *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt am Main, 1988, pp. 121-38.

por processos de comunicação transmitidos por interface, por mais avançados que eles sejam. E assim como na arte performática se chega à renúncia dos critérios de valor, também no novo teatro a própria prática da montagem reivindica uma "validade" estética da performance que antes não existia: o direito de posicionamento performativo sem fundamentação em algo a ser representado. A validade do teatro não deriva de um "modelo" literário, ainda que possa de fato corresponder a ele. Isso tem levado a uma considerável confusão no campo da teoria literária. Wolfgang Iser, por exemplo, refere-se ao caso em que o procedimento da própria representação teatral toma a frente do processo dramático representado e diz-se preocupado com o "teatro teatral" porque nele predomina a "perspectiva teatral". Ele menciona como exemplo tão somente o teatro do absurdo, ao lado da farsa e da *commedia dell'arte* – isso em 1982 –, e já aí assevera o perigo de que uma "extrema ênfase da representação teatral" faça o teatro parecer "particularmente vazio": "Os procedimentos apresentados se tornam significantes sem significados, símbolos sem sentido, já que não podem ser preenchidos com um teor emocional"<sup>4</sup>. Resta saber por que uma montagem não poderia conter nenhum teor emocional em sua própria realidade. De todo modo, tais julgamentos equivocados chamam ainda mais a atenção para a necessidade de se analisar com precisão o deslocamento do lugar e das estruturas da comunicação teatral no teatro pós-dramático.

A introdução de uma fratura entre o representado e o processo de representação nas formas teatrais antilusionistas e épicas certamente traz novas propostas de percepção, mas a posição do observador permanece essencialmente inalterada: ainda que o público seja provocado, sacudido, mobilizado socialmente, politizado, encontra-se "diante" do palco. Aos olhos dos modernos, a medida do "real" não havia sido suficiente no antigo teatro da ilusão, e com isso chegou-se às estratégias de quebra da ilusão. Contudo, esse argumento da falta de realidade podia retornar estruturalmente e ser também dirigido contra o teatro moderno. De fato, este é percebido de modo mais consciente, mas nem por isso se privilegia a realidade da própria situação do teatro, o processo entre palco e público. Justamente isso veio a ser o cerne

do pensamento da performance. Com isso certamente foi dado um passo bem maior para a perda dos critérios artísticos que se impunham à obra com facilidade e permaneciam aplicáveis. Se o que apresenta valor não é a obra "objetivamente" apreciável, mas um procedimento com o público, tal valor depende da experiência dos próprios participantes, portanto de um dado altamente efêmero e subjetivo em comparação com a obra fixada de modo duradouro. Torna-se impossível até mesmo definir a performance – por exemplo, o limite a partir do qual haveria meramente um comportamento exibicionista e extravagante. O último recurso não pode ser outro senão a compreensão do próprio artista: a performance é aquilo anunciado por aqueles que a apresentam. O posicionamento performativo não se pauta por critérios prévios, mas por seu *êxito na comunicação*.

É então inquestionável que o público, na condição de parceiro participante no teatro e não mais de mera testemunha exterior, decide sobre o êxito na comunicação. Com isso surge uma inevitável *proximidade com os critérios da comunicação de massa*. É o reverso da libertação do teatro para o posicionamento performativo que lhe abre ao mesmo tempo um amplo espaço para novos estilos de encenação. A montagem, sistematicamente inserida entre um pré-texto e uma recepção, desloca o peso de sua balança para esse último pólo. O teatro precisa deixar de ser obra oferecida como produto coisificado (mesmo que essa obra reificada seja composta de modo processual) para assumir-se como ato e momento de uma comunicação que não só reconheça o caráter momentâneo da "situação" teatro – portanto sua efemeridade tradicionalmente considerada como deficiência em comparação com a obra durável –, mas também o afirme como fator indispensável da prática de uma intensidade comunicativa.

#### Autotransformação

A discussão do entrecruzamento de teatro e arte performática no âmbito do teatro pós-dramático deve levar em conta o seguinte deslocamento de perspectiva: se no teatro os artistas apresentam uma realidade que eles *transformam* artisticamente por meio de materiais ou gestos, na arte performática a ação do artista está menos voltada ao propósito de transformar uma realidade

que se encontra fora dele e transmiti-la com base em uma elaboração estética, aspirando antes a uma "autotransformação".<sup>5</sup> O artista performático (com muita frequência *uma* artista) organiza e realiza ações que afetam o próprio corpo. Na medida em que seu corpo não é usado somente como sujeito do manuseio, mas também como objeto, como material significante, anula-se o distanciamento estético tanto para o próprio artista quanto para o público. Artistas como Chris Burden, que se deixou atingir por um tiro, Gina Pane, que lacerou sua língua com uma lâmina de barbear, e Iole de Freitas põem em questão o status da diferenciação estética e sobretudo a posição em que o *espectador* é situado. Também no teatro é possível chegar ao momento da autotransformação, mas ele cessa no limiar da sua absolutização. O ator certamente quer realizar momentos únicos, mas quer também *repeti-los*. Pode ser que ele rejeite a idéia de ser o outro de um personagem e represente a si mesmo; talvez atue como um ator épico, que "mostra", ou ainda como um *performer* que usa sua presença como material estético primordial. Mas ele quer repetir o processo no dia seguinte. A manipulação irrevogável do próprio corpo pode chegar a acontecer, mas não é a meta.

O próprio *performer* pode se oferecer como vítima de um sacrifício; o público pode ser culpabilizado por sua experiência participativa e passar a ter ele mesmo o papel de vítima;<sup>6</sup> a performance pode se transformar em automanipulação que chega ao extremo do suportável — de todo modo, há sempre uma analogia com *rituais* arcaicos, que uma vez realizados fora do seu contexto mítico-mágico não podem deixar de ser problemáticos. Com efeito, a concepção da autotransformação convida a considerar como o ponto de vista radical da performance o suicídio em público: um ato que não seria mais perturbado por nenhum compromisso com qualquer "teatralidade" ou representação e que constituiria uma experiência radicalmente real — atual e irrepitível. Essa consideração não pretende ser nem satírica nem polêmica. A autenticidade pessoal e artística da concepção de performance não é posta

5 Edith Almhofer, *Performance Art*. Viena/Colônia/Graz, 1986, p. 44.

6 Cf. Rachel Rosenthal, apud Erika Fischer-Lichte, *The Show and the Gaze of Theatre: an European Perspective*. Iowa, 1997, pp. 256-57.

aqui em questão. Ela não só traz à tona momentos ao vivo inauditos, como também modificou perenemente o modo de pensar a arte. O que se pretende apontar aqui é a opção de ponto de partida quanto à relação da vida real com a arte: o distanciamento estético, mesmo radicalmente reduzido, ainda é ou não o princípio da ação estética?

De fato, a questão da autotransformação virtualmente radical na performance e no teatro tem como pano de fundo a questão da *opção ética*. Roselee Goldberg cita uma frase de Lenin (!), "A ética é a estética do futuro";<sup>7</sup> que inspirou o título de uma performance de Laurie Anderson de 1976: *Ethics or the Aesthetics of the Few(ture)*.<sup>8</sup> Também no teatro o corpo pode se expor a riscos, já que na arte teatral, onde sempre são fluidos os limites entre o mostrado e o mostrar, o corpo é sempre usado como material. Tal é igualmente o caso no balé clássico, que requer uma disciplina torturante — o que pode ser discutido como prática radical (e também questionável) nos trabalhos de Schleeff, Fabre e outros. A diferenciação entre performance e teatro (sabemos: não há uma fronteira inteiramente nítida) se encontraria ali onde não só há uma situação na qual o corpo é "aproveitado" como material no processo de significação, mas onde essa situação é expressamente provocada com o objetivo da autotransformação. Em princípio, o *performer* do teatro não quer transformar a si mesmo, mas transformar uma situação e talvez o público. Em outras palavras: mesmo no trabalho teatral o mais orientado para a presença, a transformação e o efeito da catarse permanecem *virtuais, voluntários e futuros*; já o ideal da arte-performática é um processo *real*, que *impõe emoções* e acontece *aqui e agora*.

Seria ir longe demais discutir as linhas que separam a transformação e a autotransformação nas múltiplas utilizações do ritual. A performance como ritual — a exemplo daquela praticada pelos acionistas de Viena ([Hermann] Nitsch, [Otto] Mühl) — pretende modificar o espectador. A ética da catarse (a agressividade reprimida pela civilização é reintroduzida no espaço da consciência e do experimentável) exige participação, contrariando o "esplêndido isolamento" do espectador ao despertar reações emocionais incontroláveis

7 Goldberg, op. cit., p. 172.

8 O título faz um jogo de palavras intraduzível com *the few*, "a minoria"; e *future*, "futuro". [N.E.]

(medo, asco, terror). Não obstante, a identidade dos atores é preservada e o procedimento continua a ser teatro tanto quanto as imagens pictóricas de Arnulf Rainer continuam a ser artes plásticas. Visto que não se trata aqui de uma abordagem antropológica, contentamo-nos com destacar de modo geral o aspecto ritual ou quase ritual nas formas teatrais e na performance. Mesmo admitindo-se que é questionável transplantar modos de comportamento provenientes de representações mágicas e míticas para uma situação extremamente moderna, é evidente que o recurso aos elementos arcaicos, a reflexão sobre os limites dos comportamentos codificados pela civilização e a adaptação de formas de comportamento cerimoniais se tornaram objetivamente produtivos do ponto de vista artístico e, ao mesmo tempo, sustentaram a resistência contra a tentativa de comprimir a arte radical nos moldes das regras estéticas tradicionais. Com razão, Johannes Schröder se insurge contra "a recusa generalizante que se esquivava do desafio posto pelas ações em razão de uma aversão ao religioso pretensamente esclarecida".<sup>9</sup> A dimensão ritual das práticas teatrais e performáticas do presente indaga sobre as possibilidades do homem à margem de sua domesticação civilizatória. É evidente que o artista – e ainda mais o artista performático, especialmente marginalizado – não pode efetivamente agir como um xamã, portanto como um *outsider* socialmente reconhecido e admirado que transgride limites em favor dos outros. Na sociedade contemporânea, cada artista realiza o ritual por sua própria conta.

Schechner escreve:

Para onde quer que voltemos nosso olhar, e a qualquer distância que o recuemos no tempo, o teatro sempre se apresenta como um entrelaçamento de ritual e diversão. Por um momento nos parece que a origem é o ritual, e no instante seguinte a diversão – acrobatas gêmeos saltando um sobre o outro, sem que nenhum permanença mais tempo por cima.<sup>10</sup>

9 Johannes L. Schröder, *Identität. Überschreitung, Verwandlung. Happenings, Aktionen und Performances von bildenden Künstler*. Münster, 1990, pp. 210-11.

10 Richard Schechner, *Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*. Reinbeck, 1990, p. 102.

Seria um equívoco restringir o alcance do impulso ritualístico ao teatro dos anos 1960 e 70, pois o que foi desenvolvido naquele período se estabeleceu de diversas formas no teatro dos anos 1980 e 90. Tanto no "teatro do real" quanto nos estilos de encenação orientados de modo agressivo em relação ao público, tanto na performance quanto em inúmeras práticas parateatrais encontra-se atividade no campo intermediário entre o teatro e o ritual. A antropologia teatral de Schechner sustenta que a autêntica polaridade de base não se dá entre ritual e teatro (arte performática), mas entre os parâmetros da "eficácia" (no ritual) e do "divertimento" (na "arte").<sup>11</sup> Resta saber até que ponto essa diferenciação, que é central do ponto de vista da antropologia cultural, contribui para a análise do novo teatro. A dificuldade reside no fato de que a atitude estética em geral efetivamente consiste em um "entrelaçamento" dos dois temas, tal como sugere a imagem dos gêmeos de Schechner. Assim, o teatro pode aspirar a uma variação da "eficácia" que pouco tem a ver com os procedimentos rituais – de sociedades africanas, digamos – e que no entanto oferece bem mais do que divertimento.

#### Agressividade e responsabilidade

É notável como a performance centrada no corpo e na pessoa costuma ser "assunto de mulher". Na medida em que a crítica feminista havia posto em evidência a imagem da mulher e mesmo a identidade de "gênero" como uma construção que projeta o olhar masculino, era de se esperar que nas performances o corpo feminino fosse em grande medida abordado como superfície socialmente codificada em que se projetam ideais, desejos e humilhações. São um exemplo disso os "*kitchen shows*" da pintora Bobby Baker, que regularmente convidava duas dúzias de espectadores para a sua grande cozinha e ali, na maior proximidade, apresentava um exagerado monólogo surrealista sobre a escravidão da mulher na cozinha.

Os artistas performáticos dos anos 1960 e 70 buscavam a transgressão das normas sociais opressoras pela via da experiência da dor e do perigo corporal.

11 *Ibid.*, pp. 68-69.

Quando Marina Abramovic propunha a seus espectadores um jogo cuja regra consistia em que eles podiam fazer de tudo com ela, a percepção tinha de se converter numa experiência de responsabilidade. De fato, no decorrer da performance vinha à tona uma flagrante agressividade por parte de frequentadores que se deixavam provocar pela ausência de limites, de modo que a sessão era interrompida quando alguém punha um *revólver* carregado na mão da artista apontado para sua cabeça. Aqui, o perigo e a dor são o resultado de uma passividade intencional; tudo é imprevisível porque tudo depende do comportamento dos frequentadores. No caso de Chris Burden, que se expôs a um tiro em seu braço esquerdo, também estava em jogo uma imprevisibilidade, uma limitação do controle pessoal sobre a situação criada. O papel de vítima é evidente nos dois casos, mas é o resultado de uma *vontade* subjetiva individual, que por sua vez já não aparece como vítima de estruturas sociais.

Um novo grau de inquietude é encontrado em Orlan, cujas cirurgias plásticas encenadas em público corrigem, embelezam, deformam e modificam seu corpo, sobretudo o rosto, segundo os padrões de beleza da cultura ocidental (a frente da Mona Lisa, o nariz de Nefertiti etc.). O rosto é tradicionalmente considerado como a inconfundível expressão da individualidade, ao passo que aqui ele é constantemente alterado ao longo dos anos, de modo que não é exposto como identidade original, mas como resultado de uma escolha, de uma decisão individual voluntária. Assim, a vontade subjetiva parece até intensificada em relação aos "sacrifícios" dos artistas performáticos antes mencionados. Contudo, evidencia-se aqui um outro problema. Na medida em que o sujeito abusa voluntariamente de seu corpo, revela-se a apoteose do indivíduo *self-willed* [autodeterminado], que não se contenta com nenhuma realidade predestinada, como a da sua aparência. Orlan demonstra sua liberdade tendencialmente absoluta de escolher a "si", o que seria uma premonição da "sociedade multiopcional", na qual nada mais será dado pela natureza, de modo que o indivíduo terá de arcar com o peso de sua própria escolha e de sua responsabilidade. Ao mesmo tempo, porém, as performances de Orlan evidenciam com uma clareza estupefacente que no fundo já se abdicou da "vontade" justamente ali onde ela parece mais poderosa e cora-

josa. Ela é de cabo a cabo condicionada por normas culturais, ideais de beleza e modelos de representação. Em Orlan, a autodeterminação na estilização corporal orientada para a arte, na mutilação em nome da "beleza", torna-se uma abissal e assustadora materialização da nulidade do Eu, da transformação não só de "si" como da imagem humana. O lugar da responsabilidade se torna incerto em uma medida quase insuportável – sem contar que Orlan evitou tornar suas performances aproveitáveis por teses de crítica ideológica (crítica feminista da cirurgia plástica etc.).



## A presença da performance

Hans Ulrich Gumbrecht mostrou em que medida o fascínio exercido pelo esporte se deve ao "gesto elementar" de uma "produção de presença" que parece ter muito das "formas, gêneros e rituais" do teatro.<sup>1</sup> Trata-se de "trazer às coisas ao alcance, de modo que possam ser tocadas". Essa formulação se assemelha à tese de Benjamin de que o desejo irresistível das massas de trazer as coisas para perto estaria na base da "desaturatização" das artes. Em prol da hermenêutica da produção de presença Gumbrecht evoca nada menos que a eucaristia, na qual o pão e o vinho não são significantes para o corpo e o sangue de Cristo, mas presença real no ato da comunhão: sangue e corpo de Cristo não como algo designado, mas como substância, modelo de uma "presença" que remete a si mesma e une a comunidade congregada na cerimônia ritual. Nesse sentido, ele compara o acontecimento esportivo com o teatro medieval: tanto num quanto no outro não se demanda uma atitude hermenêutica; o ator não age como no teatro "moderno" (segundo Gumbrecht), como se não notasse o público, mas interage com ele.

1 Hans U. Gumbrecht, "American Football - im Stadion und im Fernsehen", in Gianni Vattimo e Wolfgang Iser (orgs.), *Medien-Welten Wirklichkeiten*, Munique, 1998, p. 208.

Faz todo o sentido a tese de que no esporte nos encontramos diante de um fenômeno sintomático da tendência de evolução cultural de uma performance que não funciona segundo os registros da representação e da interpretação hermenêutica. De fato, parece “que a crescente importância das atividades esportivas [...] faz parte de uma mudança maior dentro da cultura contemporânea”,<sup>2</sup> na qual ganha significado o fenômeno cultural da “produção de presença”, que não deve ser compreendida como mimese ou representação. Resta saber se no esporte a dimensão “realista” de vitória e derrota, de ganho (financeiro) e perda, não rechaçaria a epifania da presença, de modo que no final das contas o esporte se diferenciaria inteiramente dos rituais teatrais, mas essa é uma questão que não cabe discutir aqui. Seja como for, essa combinação de execução ingênua ou blasfematória de uma cerimônia mágica, de performance interativa e de produção de presença é esclarecedora para o teatro pós-dramático. Ela explica sua insistência na presença, suas tendências cerimoniais e rituais e sua propensão a pôr-se em pé de igualdade com rituais disseminados interculturalmente. Gumbrecht não ignora que tal presença jamais pode se dar plenamente “ali”, que ela sempre conserva o caráter de algo ansiado, alusivo, e que de todo modo desaparece quando se torna uma experiência reflexiva. Ele retoma a idéia de Schiller de uma referência não ingênua, mas apenas “sentimental”, para pensá-la como “nascimento da presença” (Jean-Luc Nancy), como advento, uma presença simplesmente *imaginável*.<sup>3</sup>

No entanto, para o teatro é essencial não apenas a consideração do modo de ser virtual da presença, mas também sua sobredeterminada qualidade de *co-presença*, de desafio mútuo. Se há um paradoxo do ator, há antes de tudo um paradoxo de sua presença. Recebemos os gestos e sons que ele nos dá não simplesmente como algo que vem dele próprio, da plenitude de sua realidade, mas como elemento de uma situação complexa, que por sua vez não pode ser resumida como totalidade. O que deparamos certamente é uma presença, mas ela é diferente da presença de uma imagem, de um som, de uma arquitetura. Ela é uma *co-presença* objetiva referida a nós – mesmo que

2 Ibid., p. 211.

3 Ibid., p. 214.

não seja essa a intenção. Por isso, já não se sabe ao certo se essa presença nos é dada ou se somos nós, os espectadores, que primeiramente a produzimos. A presença do ator não é contraparte passível de objetivação, um “ob-jeto”, um presente, mas “com-presença”, no sentido de uma implicação inevitável.<sup>4</sup> A experiência estética do teatro – e a presença do ator é o caso paradigmático, já que abrange todas as confusões e ambigüidades associadas ao limite do estético – é reflexão apenas num sentido secundário. Esse sentido só tem lugar *ex post*, de modo que não seria motivado sem a prévia introspecção de um dado que *não* se presta à reflexão, comportando assim um caráter de choque. Toda experiência estética possui esta bipolaridade: confrontação com uma presença, “súbita” e segundo o princípio *aquém* (ou *além*) da reflexão que se rompe e se duplica; elaboração reflexiva dessa experiência a partir da lembrança posterior.

A “estética do terror” de Bohrer ajuda a circunscrever com mais precisão a presença que se dá na performance e nas formas teatrais e que deixa para trás o paradigma do teatro dramático. “O tempo estético”, afirma ele, “não é o tempo histórico traduzido por uma metáfora. O ‘acontecimento’ inerente ao tempo estético não se refere aos acontecimentos do tempo real”.<sup>5</sup> Para Bohrer, aquilo que entendemos por temporalidade específica da performance – à diferença do tempo representado – é um aspecto do choque e do terror. Inversamente, abordaremos a questão do terror como um fator da estética teatral. Para tanto, vale a pena considerar brevemente a concepção de Bohrer sobre o terror.

Apoiando-se na *Medusa* de Caravaggio, Bohrer afirma que o terror estético se diferencia do terror verídico por uma estilização que confere ao aterrorizante uma forma ornamental, suscitando assim uma identificação apenas “imaginária”. A segunda qualidade por ele apontada é ainda mais im-

4 Aqui o autor faz um jogo de palavras com termos formados com os antepositivos *gegen-* (contra-) e *mit-* (com-). Ele opõe as palavras “*Gegen-stand*” (objeto), “*Ob-jekt*” e “*Gegen-wart*” (presente) – grafadas com hífen para enfatizar sua formação – a “*Mit-Präsens*”, um neologismo traduzido aqui por “com-presença”. [N.T.]

5 Karl H. Bohrer, *Das absolute Präsens*. Frankfurt am Main, 1994, p. 7.

portante: "O rosto dessa medusa não é algo que cause terror por si mesmo; antes, ela própria parece ver algo de aterrorizante (digamos, seu próprio destino mítico)".<sup>6</sup> A manifestação estética se situa para além da representação do terror empírico, real. Não apresenta nada de propriamente aterrorizante. Como realidade estética, a "manifestação" presente não convida ao esclarecimento, à sondagem ou à interpretação ("trágica", por exemplo) do aterrorizante, mas à experiência "mimética" do aterrorizante. O observador do quadro vivencia o terror que está "posto" ali. Bohrer deriva desse modelo as qualidades da *intensidade* e do *enigma*, as quais apropriadamente considera como os fatores constitutivos da "experiência estética", circunscrita por sua vez pelas formulações equivalentes de uma "manifestação súbita" e de uma "epifania auto-referente".<sup>7</sup> Segundo ele, a epifania do terror é uma "estrutura estética [...] que se repete em diversas fases da literatura e da história da arte na Europa",<sup>8</sup> sendo que a Atenas do século V a.C.; o Renascimento tardio e o período em torno de 1900 constituiriam um solo especialmente favorável para o fenômeno do terror, em si mesmo não histórico, mas fundado em elementos inerentemente estéticos.

Aplicando a reflexão de Bohrer ao teatro, poder-se-ia variá-la da seguinte forma. A cabeça da medusa talvez não veja tanto seu próprio destino; o espanto não se deve a nenhuma realidade terrível que se pudesse denotar. Em conformidade com a lógica do quadro, o objeto do terror precisa permanecer *fora* do mundo representado (representável). Ele é desprovido de forma. O olhar pintado da cabeça decepada não olha nada; antes, "exprime" na lógica da imagem pintada justamente o olhar da medusa morta – portanto, um "não-ver". Isso significa que o espanto é a morte do olhar, seu vazio, sua cessação. Desse modo, introduz-se em nosso contexto um tema fundamental do pensamento recente sobre a arte e o teatro, que oscila entre uma categoria psicológica e uma categoria estético-estrutural: a idéia do "choque" (Benjamin), da "subitaneidade" (Bohrer), do "ser tomado de assalto" (Adorno),

6 Ibid., pp. 40-41.

7 Ibid.

8 Ibid., p. 62.

do "espanto que é necessário para o reconhecimento" (Brecht), da noção de terror como "primeira manifestação do novo" (Müller), da "ameaça de que nada aconteça" (Lyotard).

Tanto nas formas teatrais desdramatizadas, que veiculam uma espécie de contemplação vazia, quanto nas formas radicais da performance-dor, emocionalmente aterrorizantes e desagradáveis, mostra-se que não basta uma interpretação psicológica da experiência da presença no terror – o que tampouco interessa a Bohrer, com toda razão –, a qual sempre encontraria um espanto engendrado por um objeto ou uma circunstância representável. A dimensão da estética teatral é a estrutura de um choque cuja excitação não se prende a um objeto – de um espanto não com a história, não acerca de um fato, mas acerca do próprio espanto. Não se estaria longe aqui da experiência psicológica do *sobressalto*, quando se experimenta algo que não se sabe o que seja ou que não se tem e esse não-saber ou não-ter aparece "subitamente" como um vazio na vivência, quando há um sinal que alguém não pode explicar e que lhe diz respeito. O presente como tal não é uma experiência interrompida e interrompível: é *experiência da perda*. Na perda se dá a experiência na *borda do tempo*.

Contrariamente à desconfiança do esteticismo, uma *estética do sobressalto* no teatro seria um outro nome para uma estética da responsabilidade. A representação diz respeito essencialmente ao meu envolvimento, que compreende a responsabilidade pela síntese mental dos eventos em curso, o permanente estado de atenção para com aquilo que não é objeto do entendimento, a sensação de uma participação naquilo que ocorre em torno de mim e a percepção da situação problemática do próprio ato de observar. O teatro pós-dramático é *teatro da presença*. Tendo em mente o conceito de "presença absoluta" de Bohrer, reformular a presença como presença do teatro significa sobretudo pensá-la como processo, como verbo. Ela não pode ser objeto nem substância; não pode ser objeto do conhecimento no sentido de uma síntese realizada pela imaginação e pelo entendimento. Contentamo-nos com entender essa presença como algo *que acontece*, apropriando-nos assim de uma categoria teórico-cognitiva – e mesmo ética – para caracterizar o campo estético.

A fórmula do “presente absoluto” de Bohrer é incomensurável para as concepções que vêem na experiência estética um mediador, um *medium*, uma metáfora, um substituto de uma outra realidade. A arte não é mediadora do real, do humano, do divino ou do absoluto. A arte não é “presença real” no sentido empregado por Georg Steiner; antes, ela se torna o “outro” estritamente vazio de conteúdo na presença da obra de arte, “criada nesse instante não como um Pentecostes estético, mas como uma epifania *sui generis*”,<sup>9</sup> cujas variedades não se desdobram sistematicamente, tornando-se visíveis apenas mediante decomposição e análise em suas respectivas configurações concretas. Esse presente não é um ponto do agora coisificado em uma linha do tempo; ele ultrapassa esse ponto num incessante desvanecer, e ao mesmo tempo é cesura entre o passado e o porvir. *O presente é necessariamente erosão e escapada da presença*. Ele designa um acontecimento que esvazia o agora e nesse mesmo vazio faz brilhar a recordação e a antecipação. O presente não é nada que se possa apreender conceitualmente, mas um interminável processo de autofracionamento do agora em estilhaços sempre novos de “ainda agora” e “agora mesmo”. Ele tem mais a ver com a morte do que com a tão evocada “vida” do teatro, como diz Heiner Müller: “... a especificidade do teatro não é exatamente a presença do espectador vivo, mas a presença do moribundo em potencial”.<sup>10</sup> Nesse sentido de uma presença oscilante e evanescente, experimentada ao mesmo tempo como ausência e como algo que já passou, o presente fraça um risco sobre a representação dramática no teatro pós-dramático.

Talvez o teatro pós-dramático venha a ser tão-somente um momento em que o reconhecimento daquilo que está para além da representação pode ocorrer em todos os níveis. Talvez ele inaugure uma nova cena, na qual as figuras dramáticas serão reencontradas depois de tamanho distanciamento entre o drama e o teatro. As formas narrativas, a apropriação sóbria e mesmo trivial de histórias antigas, assim como a necessidade de um re-

<sup>9</sup> Ibid., p. 181.

<sup>10</sup> Heiner Müller, *Ich bin ein Landvermesser. Gespräche* [entrevista a Alexander Kluge]. Hamburgo, 1996, p. 95.

torno das estilizações mais conscientes e artificiais, poderiam constituir uma ponte para escapar ao visgo das imagens naturalistas. Algo novo surgirá, e para falar com Brecht:

Essa corja superficial em busca de novidades  
Que não gasta até o fim a sola do sapato  
Não termina de ler seus livros  
Torna a esquecer seus pensamentos  
Eis a natural  
Esperança do mundo  
É caso não seja  
Tudo o que é novo  
É melhor do que o velho.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Bertold Brecht, in *Werke*, v. 14. Berlin/Weimar/Frankfurt am Main, 1993, p. 47.

Texto, linguagem, fala

#### Linguagem e palco

É certo que à primeira vista o teatro pós-dramático parece dar menos valor ao papel do texto do que o teatro de fábula clássico. Mas não é Stanislávski – que não será classificado como alguém hostil à literatura – quem constata explicitamente que o texto como tal não tem valor para o teatro? Que as palavras só ganham sentido pelo “subtexto” da dramaturgia e dos papéis? É também evidente e válida para o teatro antigo a diferença (e a concorrência) fundamental entre a perspectiva do texto, que no caso de qualquer grande drama já é perfeito como obra de linguagem, e a perspectiva inteiramente diferente do teatro, para a qual o texto apresenta um material. O novo teatro aprofunda apenas o reconhecimento, nem tão novo assim, de que entre o texto e a cena nunca predomina uma relação harmônica, mas um permanente conflito. Bernard Dort afirma que a união de texto e cena nunca se realiza plenamente, havendo sempre uma relação de subordinação e de compromisso.<sup>1</sup> Essa obrigatoriedade pode se tornar um princípio de encenação intencional e consciente, já que constitui um conflito estrutural latente em toda prática

<sup>1</sup> Bernard Dort, *La Représentation émancipée*. Arles, 1988, p. 173.

teatral. Assim, não é determinante a oposição verbal/a-verbal, tal como frequentemente ressoada na contraposição muito em voga mas irrefletida entre "teatro vanguardista" e "teatro de texto". A dança muda pode ser aborrecida e didática; a palavra significante pode ser uma dança de gestos lingüísticos.

No teatro pós-dramático, a respiração, o ritmo e o agora da presença carnal do corpo tomam a frente do *lógos*. Chega-se a uma abertura e a uma dispersão do *lógos* de tal maneira que não mais necessariamente se comunica um significado de A (palco) para B (espectador), mas dá-se por meio da linguagem uma transmissão e uma ligação "mágicas", especificamente teatrais. Artaud foi quem primeiro concebeu essa noção. No entanto, já para ele não se tratava da simples alternativa "a favor ou contra o teatro", mas de uma mudança da hierarquia: abertura do texto, de sua lógica e de sua arquitetura opressiva, a fim de reconquistar para o teatro sua "dimensão de acontecimento" (Derrida). No "Segundo manifesto do teatro da crueldade" está escrito: "... *les mots seront pris dans un sens incantatoire, vraiment magique – pour leur forme, leurs émanations sensibles, et non plus seulement pour leur sens*"<sup>2</sup> Kristeva observou a esse respeito que no *Timeu* Platão desenvolveu a noção de um "espaço" que deveria tornar possível pensar "intuitivamente" um paradoxo insolúvel do ponto de vista lógico: ter de pensar o ente ao mesmo tempo como devir. Desse modo, haveria originalmente um "espaço" receptivo, acolhedor (com conotação maternal), inapreensível do ponto de vista lógico, em cujo seio se diferenciaria o *lógos* com suas oposições de significante e significado, ouvir e ver; espaço e tempo etc. Esse "espaço" se chama "*chora*". A *chora* é algo como a antecâmara e ao mesmo tempo a infraestrutura oculta do *lógos* da linguagem. Ela permanece em contraposição ao *lógos*. Como ritmo e prazer com o som, ela está presente em todas as línguas na qualidade de sua "poesia". Kristeva qualifica essa dimensão da *chora* em todos os processos de significação como *semiótica* (por distinção com a simbólica).

2 Antonin Artaud, "Zweites Manifest des Theaters der Grausamkeit", in *Le Théâtre et son double*. Paris, 1964 [1933], p. 189. ["... as palavras serão consideradas num sentido encantatório, verdadeiramente mágico – por suas formas, suas emanações sensíveis, e não somente por seus sentidos" (na tradução de Teixeira Coelho em *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984, p. 157).]

O que caracteriza o novo teatro, assim como as tentativas radicais da "linguagem poética" dos modernos, pode ser entendido como tentativa de restituição da *chora*: de um espaço e de um discurso sem *télos*, hierarquia, causalidade, sentido fixável e unidade. Assim como na dança, no ritmo dos gestos ou na disposição das cores, também na voz, no timbre e na vocalização se articula uma negatividade no sentido de uma rejeição do imperativo lógico-lingüístico de identidade, a qual é constitutiva do discurso poético dos modernos.<sup>3</sup> No teatro radical não se afirma nem se rejeita esta ou aquela posição; antes, o próprio posicionar-se permanece em aberto. Desse modo, a palavra se constitui em toda a sua amplitude e volume como sonoridade e como um "dirigir-se a", como significado e apelo ("*Zu-Sprache*", nos termos de Heidegger). Em um tal processo de significação, passando por todas as modulações do *lógos*, o que se dá não é sua destruição, mas sua desconstrução poética – aqui, teatral. Nesse sentido, pode-se dizer que o teatro se torna "*chora-grafia*"; desconstrução do discurso centrado no sentido e invenção de um espaço que se subtrai à lei do *télos* e da unidade. Por isso, o status do texto no novo teatro deve ser descrito com os conceitos de desconstrução e polilogia. Assim como todos os elementos do teatro, a linguagem passa por uma dessemantização. O que se visa não é diálogo, mas multiplicidade de vozes, "polílogo".<sup>4</sup> Portanto, a desagregação do sentido não é por sua vez destituída de sentido. Ela parodia, por exemplo, a violência da colagem de linguagens da mídia, que se mostra como a versão moderna da linguagem "enclática",<sup>5</sup> da linguagem do poder e da ideologia.

#### Poética da perturbação

Uma história do novo teatro e mesmo do teatro moderno deveria ser escrita como a história da perturbação recíproca de texto e cena. Por meio da presença da linguagem, a passagem do visual é interrompida. Como diretor, Heiner Müller trabalha deliberadamente com a presença do texto (só aparen-

3 Ver Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt am Main, 1978.

4 Cf. idem, *Polylogue*. Paris, 1977.

5 Roland Barthes, *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main, 1974, p. 62.

temente incorpóreo) como um contraponto à cena teatral. Nos ensaios para a sua encenação de *Hamlet-máquina* [*Hamletmaschine*], Robert Wilson declarou que o texto de Müller deve “perturbar” suas imagens. Pina Bausch abala a percepção da dança por meio de auto-apresentações verbais dos dançarinos ou da denominação dos procedimentos que têm lugar no palco naquele momento. A admissão de modos de falar aparentemente “inapropriados”, não-profissionais e mesmo anômalos tornou-se regra em grupos independentes ou mesmo no caso de diretores como Zadek e Schleef. A coerência estética da impressão de quadro é sacrificada em favor de um choque de percepção lingüístico. As tentativas de deixar a escrita e a leitura à vontade no teatro certamente são resultado da busca de exposição autônoma das vozes, mas também operam no sentido dessa *poética teatral da perturbação*. El Lissitzky experimentou exatamente a equiparação de espaço da escrita e espaço teatral. Nessa perspectiva, também aparecem sob uma nova luz as teses de Brecht sobre a “literalização” do teatro, desenvolvidas já nos anos 1920: embora com outras intenções, elas igualmente visam a presença do texto escrito como interrupção das imagens cênicas auto-suficientes.

Um exemplo interessante da adaptação teatral de textos literários é dado pelas encenações de Giorgio Barberio Corsetti – um dos destaques do teatro de vanguarda italiano – a partir de Kafka. Também sua tese é de que o teatro precisa do texto como *corpo estranho*, como “mundo exterior ao palco”. Justamente porque o teatro amplia cada vez mais seus limites com o recurso a truques ópticos e à combinação de vídeo, projeções e presença ao vivo, não pode se perder na contínua autotematização da *ópsis* [visão], de forma que precisa se referir ao texto como qualidade de resistência. Corsetti não busca de modo algum simplesmente ilustrar o texto de uma maneira “moderna”; antes, desenvolve uma linguagem gestual paralela ao texto. A partir de improvisações desdobram-se gestos pessoais que procuram um eco; os atores respondem a determinadas partes do texto conforme seus padrões de reação individuais. Nessa prática, Corsetti remete expressamente às tradições de Meyerhold e Grotowski e do Living Theatre. Os atores não corporificam personagens definidos. Um crítico assim descreve a versão de Corsetti para “Descrição de uma luta” [“Beschreibung eines Kampfes”]: “Às vezes os três atores são um só e mesmo personagem,

às vezes monstros com várias cabeças e braços, [...] às vezes apenas um [...] ‘componente’ de uma complicada maquinaria corporal; às vezes a ‘sombra’ projetada de um personagem adquire uma surreal vida própria”<sup>6</sup>. O espaço irreal evocado no texto de Kafka encontra correspondências em caixas reversíveis, paredes giratórias e escadas íngremes, na alternância de jogo de sombras e presença corporal; espaços internos e externos se interpenetram como no texto de Kafka. Ainda que apenas fragmentos do texto apareçam na encenação, essa estética recria precisamente, segundo a concepção de vários críticos, uma atmosfera “kafkiana”. Aqui o teatro não interpreta figuras e tramas de um texto; antes, articula sua linguagem como realidade estranha e perturbadora em um palco que se deixa inspirar por sua singularidade.

#### Linguagem como objeto de exposição

O princípio da *exposição* apreende o material lingüístico em conjunto com os corpos, o gestual e as vozes, contrapondo-se à função representativa da linguagem no teatro. Em vez de representação de conteúdos lingüísticos orientada pelo texto, prevalece uma “disposição” de sons, palavras, frases e ressonâncias conduzida pela composição cênica e por uma dramaturgia visual que pouco se pautam pelo “sentido”. A ruptura entre o ser e o significado tem um efeito de choque: com toda a insistência de uma significação sugerida, algo é exposto, mas em seguida não se permite reconhecer o significado esperado. A idéia de uma exposição de linguagem parece paradoxal. Contudo, pelo menos desde os textos teatrais de Gertrude Stein tem-se o exemplo de como a linguagem perde o direcionamento teleológico e a temporalidade imanentes e pode ser equiparada a um *objeto em exposição* por meio de técnicas de variação repetitiva, de desagregação de conexões semânticas imediatamente evidentes, de arranjos formais segundo princípios sintáticos ou musicais (similitude sonora, aliteração, analogias rítmicas).

A *autonomização* da linguagem e da fala pode assumir diversas configurações. Muitas vezes chega a uma dissolução de toda coerência estilística ou

lógica. Com frequência, o desgaste e a depreciação da linguagem em seu uso cotidiano são contrapostos a uma estética “abstrata” da *materialidade da palavra*. De modo similar aos objetos do dia-a-dia em Duchamp, isso pode ser considerado como “objeto encontrado”. Nas montagens de Wilson, colagens de diálogos fragmentados e clichês descontextualizados se juntam a fluxos verbais puramente formalistas (“*I was sitting on my patio this guy appeared I thought I was hallucinating/ I was walking in an alley/ you are beginning to look a little strange to me/ I’m going to meet him outside/ have you been living here long/ no just a few days/ would you like to come in/ sure...*”).<sup>7</sup> Ou então os elementos da linguagem são isolados e a construção lingüística é desmontada, como nas “peças faladas” de Peter Handke.

Em textos acústicos – peças radiofônicas de Beckett, Cage, Henry Chopin e Mayröcker, entre outros –, o que está em jogo é a variedade das formas sob as quais as vozes, a sonoridade e o ritmo aparecem na mídia do rádio. A técnica radiofônica isola o som dos corpos visíveis e lhe confere uma qualidade autônoma, bem como uma surpreendente presença sensorial: “Justamente o distanciamento das vozes em relação aos corpos [...] pode aproximar os ouvintes dos corpos, o corpo dos ouvintes”.<sup>8</sup> Uma outra variante da exposição de estruturas lingüísticas é o estranhamento que Ernst Jandl alcançou em sua “ópera falada” *A partir do estranho* [*Aus der Fremde*] ao transpor as declarações das *dramatis personae* para o discurso indireto, produzindo assim uma peculiar forma mista de narrativa, discurso dramático e autodistanciamento. Se a partir da frase “Peço-lhe que me passe o jornal” o que se diz no palco é “Ele pede a ela que lhe passe o jornal”, isso a princípio tem apenas um efeito engraçado. No entanto, como nos habituamos rapidamente, o que fica como percepção duradoura é a *realidade da linguagem separada do falante*.<sup>9</sup>

7 Robert Wilson, in *Performing Arts Journal*, n. 11/12, 1979, p. 210. (“eu estava sentado no meu quintal esse cara apareceu eu pensei que estava delirando/ eu estava andando num beco/ você está começando a me parecer um pouco estranho/ vou encontrá-lo lá fora/ você está morando aqui há muito tempo/ não só há alguns dias/ você gostaria de entrar/ claro...”)

8 Petra M. Meyer, *Gedächtniskultur des Hörens. Medientransformation von Beckett über Cage bis Mayröcker*. Düsseldorf/Bonn, 1997, pp. 120-21.

9 Cf. Helga Finter, in *Theater Heute*, janeiro de 1982, p. 49.

## Música multilíngüe

Ao lado da colagem e da montagem, o princípio do *poliglottismo* se mostra onipresente no teatro pós-dramático. Textos teatrais multilíngües desmantelam a unidade das línguas nacionais, como nos trabalhos de Heiner Goebels. Em *Cães romanos* [*Römische Hunde*] há uma colagem de *spirituals*, de textos de Heiner Müller em alemão, de William Faulkner em inglês e de uma passagem do *Horácio* de Corneille em alexandrinos declamados em francês (pela atriz Cathérine Jauminaux). Embora os versos sejam mais cantados do que recitados, a fala constantemente passa de uma maravilhosa perfeição a um balbucio e um ruído fragmentários. Em *Ou o desembarque desastroso*, o texto, falado em francês ou alemão, nas versões com os atores André Wilms e Ernst Stötzner [*Ou le débarquement désastreux e Oder die glücklose Landung*], respectivamente, é combinado, entre outras coisas, com música africana. O teatro afirma um poliglottismo em diversos níveis, que deixam ludicamente manifestas não só as lacunas, as discontinuidades e os contrastes não resolvidos, como também a falta de jeito e a perda de controle.

É certo que o uso de várias línguas em uma mesma montagem frequentemente tem a ver com as condições da produção: muitos dos trabalhos teatrais renomados só podem ser financiados por meio de co-produções internacionais, de modo que questões inteiramente pragmáticas levam à adoção das línguas dos países participantes. Todavia, o poliglottismo também tem causas eminentemente artísticas. Nesse sentido, [o sociólogo belga] Rudi Laermans observou que no caso do trabalho teatral de Jan Lauwers não é suficiente constatar seu multilíngüismo. Essa circunstância não explicaria por que seus intérpretes ora precisam usar a própria língua, ora também uma língua estrangeira, de modo que o tema “dificuldade da comunicação lingüística” não se põe apenas para o espectador. Lauwers estabelece um espaço comum dos problemas de linguagem, no qual tanto os atores quanto os espectadores experimentam as barreiras da compreensão lingüística. Se é procedente a máxima de que os poetas são pessoas que têm dificuldades com a linguagem, então no teatro pós-dramático trata-se de uma experiência poética dos bloqueios lingüísticos.



### Ato de fala como acontecimento

No teatro, o próprio ato físico da locução ou leitura do texto pode se tornar consciente como um procedimento nada óbvio. Nesse princípio de compreender o ato de fala como ação destaca-se um rompimento importante para o teatro pós-dramático: ele se subtrai à percepção usual de que a palavra pertence ao falante. Longe de ser organicamente inerente a seu corpo, ela permanece como um *corpo estranho*. Nas lacunas da linguagem insinuam-se seus antagonistas e duplos: gagueiras, omissões, sotaques, pronúncias defeituosas escandem o conflito entre corpo e palavra. Ao passo que grupos de vanguarda renunciam à perfeição do discurso, trabalhos teatrais feitos intencionalmente com leigos não só permitem como propõem dicções não-profissionais, valorizando a realidade concreta das sonoridades e dos dialetos – a heterogeneidade das competências lingüísticas dos atores é admitida. Com isso se dá vitalidade a um impulso antiprofissional das vanguardas que já motivara Brecht a buscar caminhos para incluir leigos e diletantes na atividade teatral. A oposição à perfeição artesanal deriva também da intenção implícita ou explicitamente política, e não apenas estético-teatral, de resistir à constante ameaça de enrijecimento do teatro mediante um perfeccionismo profissional estéril.

### Texto, voz, sujeito

Na medida em que se transmite uma experiência de cisão por meio da estranheza de um texto lido ou falado em relação ao corpo, vem à tona a qualidade medial da pessoa que lê ou fala. Henry Sayre notou nas leituras-performances de Kathy Acker como ela se convertia como que num médium dos ideologemas e mitos sociais que ressoavam através de seu corpo.<sup>1</sup> Poder-se-ia levar adiante essa idéia com a sugestão de que nesse caso, assim como em certas performances feministas, os *performers* fazem de si mesmos “vítimas sacrificiais”: eles articulam e literalmente padecem textos que lhes são hostis, e com isso manifestam para o espectador a discrepância cultural que separa seus desejos subjetivos das redes repressivas de pensamento e linguagem da sua sociedade. Um outro exemplo de percepção diferenciada em face da separação de *physis* e significado se encontra no teatro da Societas Raffaello Sanzio: no caso de um ator que foi operado na laringe e dispõe apenas de uma voz mecânica, que soa maquina e metálica, o que é dito e a voz se distanciam de maneira inquietante. O ato de fala se converte no que há de menos óbvio, conotando ao mesmo tempo a terrível ameaça de falhar. Na leitura performá-

1 Henry Sayre, apud Nils Talbert, *Szenisches Schreiben. Theatralität in den Texten von Kathy Acker*. Giessen, 1992, pp. 46-47 (mimeo.).

tica da *Ilíada* realizada pelo grupo Angelus Novus, a mera duração do evento (22 horas) implicava que após um certo tempo o universo sonoro da locução parecia *desligar-se* das pessoas que estavam lendo: as palavras como que flutuavam por si mesmas no espaço, assim como o som de certas taças usadas por monges tibetanos quando se roçam suas bordas.

Lacan sustentou que a voz está entre os objetos feticheísticos do desejo, denominados por ele como “objetos para”. O teatro apresenta a voz como objeto de uma percepção erótica – o que se torna ainda mais tenso quando essa percepção contrasta de modo tão patente com o terror do conteúdo de uma descrição de combate, como no caso da leitura da *Ilíada*. A relação entre escritura e texto lido em cena no novo teatro seria um tema de estudo à parte. Mallarmé queria fazer do texto um objeto que desdobrasse seu próprio “espaçamento”, e com isso uma corporeidade. “Um lance de dados” deixa as páginas aparecerem como um palco das palavras. No início da década de 1980 verificou-se uma ampla tendência a separar radicalmente o texto e a situação do ator, fazendo de cada qual uma experiência teatral autônoma. Na Bélgica, por exemplo, Jan Decorte encenou textos de Heiner Müller, mas também o *Tasso* de Goethe, como leituras cênicas. Desde então, a recorrência de textos mais completos só fez aumentar. Luk Perceval, um dos revolucionários do teatro desse período, realizou no final dos anos 1990 uma encenação de várias horas das histórias de Shakespeare. Contudo, também nesse caso se evitava uma relação “naturalista” entre texto e encenação por meio de traduções que causavam estranhamento. O texto aparece mais recitado, sendo apresentado mais como material lingüístico alheio e estranho do que como texto para papéis.

#### Paisagem textual, paisagem sonora

Se procuramos um conceito que apreenda as novas formas de representação do texto, ele precisa englobar a noção de “espaçamento” no sentido em que a concebe Derrida: a materialidade, o decurso temporal, a extensão espacial, a perda da teleologia e da identidade própria. Optamos pelo conceito de *paisagem textual*, porque ele designa a conexão da linguagem teatral pós-dramática com as novas dramaturgias do visual e ao mesmo tempo mantém o ponto

de referência da “peça-paisagem”. Texto, voz e ruído se misturam na idéia de uma *paisagem sonora* – evidentemente em um sentido diferente daquele do realismo cênico clássico. É célebre a versão naturalista de paisagens acústicas nas encenações de Tchekhov por Stanislávski, que intensificou com elaboradas sonoridades de fundo (ruídos de grilos, sapos, pássaros etc.) a realidade do espaço ficcional delimitado por um palco “auditivo” – e com isso obteve uma crítica sarcástica do autor.<sup>2</sup>

Em contrapartida, a “paisagem sonora” pós-dramática de Wilson não constitui realidade alguma, mas produz um espaço de associações na consciência do espectador. A “cena auditiva” em torno da imagem teatral abre referências “intertextuais” em todas as direções ou complementa o material cênico com temas sonoros musicais ou ruídos “concretos”. Nesse contexto, é esclarecedora a declaração feita por Wilson de que seu ideal de teatro é uma junção de cinema mudo e peça radiofônica. Trata-se aqui da abertura do quadro: para cada sentido – a visão imaginada na peça radiofônica e a audição imaginada no cinema mudo – abre-se um espaço sem limites. Quando se vê (cinema mudo), o espaço auditivo não tem limites; quando se ouve (peça radiofônica), o espaço visual não tem limites. No cinema mudo fantasiavam-se vozes das quais se vê apenas a realização física: bocas, rostos, expressões dos ouvintes etc. Na peça radiofônica imaginam-se rostos, formas e corpos para vozes incorpóreas. O que está em questão é o fato de que o espaço cênico e o espaço sonoro circundante, ligado a ele, criam um terceiro espaço, que engloba a cena e o *théatron*. O espaço da imaginação, que toma o lugar do espaço da imagem, deve suprimir a contraposição de platéia e cena em favor de um espaço de associações que abranja ambas a partir da dramaturgia visual e da paisagem sonora.

#### Teatro das vozes

De maneira engenhosa, Friedrich Kittler associou as categorias da teoria laciana com os “sistemas de registro” técnicos da modernidade: a categoria do simbólico (em função do encadeamento descontínuo de significantes indivi-

2 Ver Jean-Jacques Roubine, *Théâtre et mise en scène 1880-1980*. Paris, 1980, pp. 166 e 168.

duais) com a escrita impressa; a do imaginário (em função do reconhecimento da forma) com o cinema; a do real (em função de seu status pré-semântico) com a fonografia.<sup>3</sup> O real – portanto a corporeidade, na medida em que ela não é codificada pelo desejo (estruturado pelo imaginário) ou pelo significado (organizado simbolicamente) – é posto em jogo pela presença do corpo, uma vez que a presença física sempre mina todo ordenamento (verbal ou não-verbal) e toda significação. A realidade corporal gera um déficit de sentido: o que quer que apareça no palco em termos de significado é sempre redimensionado em sua consistência pela corporeidade; o sentido é arrancado no turbilhão pré-conceitual da “certeza sensível” que a partir de cada disposição estável (tese) de um texto destaca o lado *performativo*, seu caráter de posicionamento descuidado de toda verdade, sua profunda inconsistência.

Nesse deslocamento do sentido para o sensorio, inerente ao processo teatral, é o fenômeno das vozes vivas que manifesta mais diretamente a presença e o possível domínio do sensorio *no* próprio sentido, bem como o cerne da situação teatral: a *co-presença de atores vivos*. Em razão de uma ilusão constitutiva da cultura européia, a voz é sentida como uma irradiação direta da alma e do espírito da “pessoa”, e o falante teatral é a *pessoa presente* por excelência, metáfora do “outro” (no sentido de Emmanuel Levinas). Ele faz apelo a uma “resposta/responsabilidade” do espectador, e não a uma hermenêutica. O espectador se encontra exposto à presença “destituída de sentido” daquele falante como uma questão dirigida a ele, àquele olhar que se volta para ele como entidade corpórea. Ele não pode mais reduzir aquela voz a uma materialização de um *lógos* passado, ausente, à mera voz dos personagens incorporados, como no caso das incorporações de papéis dramáticos. Ao passo que a estética teatral dramática oferece a duração ideal da aparência – o drama conserva, faz perdurar o sentido do discurso –, o novo teatro assume o *esmorecimento* ao conceber o processo teatral não mais como “obra”, mas como “acontecimento” – multidimensional, espaço-temporal, audiovisual.

3 Friedrich Kittler, *Gramophon, Film, Typewriter*. Berlin, 1986, pp. 27-28. Ver Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Weinheim/Berlin, 1987, p. 204.

O teatro pós-dramático opera uma peculiarização mas sobretudo uma *disseminação* das vozes, o que de modo algum se limita aos efeitos sonoros eletrônicos ou outros recursos técnicos. Encontram-se a modulação e a gradação da *voz solo*, como nos monólogos de Jutta Lampe, Edith Clever ou Jeanne Moreau; a concentração *coral* e a *dessacralização* da palavra; a exposição da *physis* das vozes no grito, no gemido, nas vociferações animais, na sua espacialização arquitetônica. Simultaneidade, poliglotismo, coro e “árias-gritos” (Wilson) contribuem para que o texto se torne um libreto semanticamente irrelevante e um espaço sonoro sem limites precisos – basta pensar em Schleeff, Fabre e Lauwers em grupos teatrais como Maatschappij Discordia, Hollandia, La Fura dels Baus e Théâtre du Radeau. Desfazem-se as fronteiras entre a linguagem como expressão da presença viva e a linguagem como material lingüístico preestabelecido. A realidade das vozes se torna ela mesma um tema. A voz é arranjada e ritmada segundo padrões formal-musicais ou arquitetônicos, manipulada por meio de repetição, distorção eletrônica e sobreposição até o ponto da incompreensibilidade, exposta como ruído, grito etc., exaurida pela mistura, separada dos personagens até tornar-se incorpórea.

#### Sujeito/disseminação

A presença de um corpo humano no palco estrutura o espaço visual da cena teatral. Analogamente, a voz humana ocupa o ponto mais alto de uma hierarquia do universo dos ruídos no teatro (também no cinema os outros ruídos são diminuídos ou eliminados artificialmente para destacar a voz portadora de significado como objeto de fetiche). O lugar privilegiado da voz humana sempre foi assegurado no teatro. Contribuiu para isso o cordão sanitário de silêncio e quietude em torno do altar sagrado do palco: anteparos acústicos, luzes vermelhas com a advertência “Silêncio durante a peça”, o comportamento comedido do público (que só se estabeleceu regularmente a partir do século XVIII). Tradicionalmente, a sonoridade vocal como aura em torno de um corpo, cuja verdade é sua palavra, prometia nada menos que a determinação da identidade subjetiva do homem. Por isso, o jogo tecnológico que desagrega a unidade corporal e vocal do ator não é nenhum jogo infantil:

a voz deturpada eletronicamente acaba com o privilégio da identidade. Se tradicionalmente a voz era definida como o instrumento mais importante da atuação, agora se trata converter o corpo inteiro em voz.

O escândalo do corpo falante é a dissolução dos limites do corpo. O volume do corpo exalante se expande para além dos limites de sua circunscrição sonora. O que tem início com o inspirar e expirar – o fato de que o corpo se torna vibração e instrumento sonoro – prossegue com a voz. O som cria em torno do corpo uma esfera liminar, uma paisagem fonética: ainda corpo, já espaço do campo cênico, recoberto e novamente abandonado pelas ondas de som e energia. A experiência explícita do elemento auditivo tem lugar quando se desagrega o conjunto coeso do procedimento teatro, quando som e voz são organizados em separado e de maneira reconhecível em uma lógica própria, quando o espaço-corpo, o espaço cênico e o espaço do espectador são cindidos, redistribuídos e reunidos de uma nova maneira pelo som e pela voz, pela palavra e pelo ruído. Entre o corpo e a geometria da cena, o espaço sonoro da voz é o inconsciente do teatro falado.

O teatro do drama e da *mise-en-scène* do significado do texto não permite que a semiótica auditiva se afirme como elemento autônomo: reduzida ao transporte do sentido, a palavra é despojada de sua possibilidade de circunscrever um horizonte sonoro que só pode ser construído no teatro. O teatro pós-dramático redescobre a voz por meio dos dispositivos eletrônicos e corporais. Ao fazer da presença da voz a base de uma semiótica auditiva, ele a separa do significado, compreende a criação de signos como *gesticulação da voz*, escuta o eco nas abóbadas dos suntuosos templos literários. Trata-se aqui de uma *audioanálise* do inconsciente teatral: por trás das palavras, o grito do corpo; por trás dos sujeitos, os significantes vocais em que eles se apóiam. A desumanização aí implicada libera novas linhas de fuga e correntes de energia. Resgata-se assim aquilo que Artaud pode ter pretendido em 1947 na legendária transmissão radiofônica de “Para acabar com o julgamento de Deus” [“Pour en finir avec le jugement de Dieu”], como uma espécie de modelo em miniatura do “teatro da crueldade”: mediante a distorção com timbres e frequências mais altos, depois novamente em alturas “humanas”, mediante a diversificação das vozes corporais individuais e sua combinação com ruídos

e outras vozes, alcançar uma pluralidade sem um centro fixável, um destroamento do eu – *o sujeito como objeto*, como vítima sacrificial do impulso que o atravessa, não em sua identidade mais pessoal.<sup>4</sup> Quando a voz deixa audível suas articulações sonoras transversalmente à expressão de sentido individualizada, revela-se aquela artimanha em que ela, para falar com Barthes, “investiga como a linguagem trabalha e se identifica com esse trabalho [...]: a *dicção* da linguagem”.<sup>5</sup>

#### Locus agendi, locus parlandi, semiótica auditiva

A relação entre corpo e voz também se tornou um campo de atuação da estética teatral eletrônica, compreendendo, entre outros, os seguintes elementos: *dublagem*, que une uma voz oculta à imagem do corpo; *playback*, no qual o corpo se encaixa mimeticamente numa voz oculta, da qual logo “se apropria”; produção de um *espaço sonoro*, no qual o *locus agendi* e o *locus parlandi* são separados; *paisagem sonora*, em que vozes sem corpo, muitas vezes em off, imiscuem-se e interferem em outras vozes (ao vivo), que habitam os corpos, e em vozes pré-gravadas dos próprios atores. Em Robert Wilson, especialmente, há um cisão do *locus agendi* e do *locus parlandi*, com o que é abalada a percepção de uma *persona* unitária. A tecnologia de reprodução vocal torna possível que a voz do ator visto no palco pareça vir de qualquer parte do teatro. Assim, a voz é situada como elemento-no espaço de uma determinação que não é mais determinada por um sujeito autônomo, senhor de sua voz, mas onde o espaço sonoro é uma estrutura auditiva dizem antes de tudo o seguinte: não sou eu que falo, mas algo, e por meio/na qualidade de um “agenciamento” maquinal complexo. (Deleuze).

O teatro “cinematográfico” de John Jesurun apresenta uma variante da nova maneira de lidar com a voz e o som. A possibilidade de que a sonoridade defina imagem, espaço e cena por linhas de força é inscrita no espaço cênico organizado opticamente. A propagação e o direcionamento das

4 Ver Helga Finter, *Der subjektive Raum*. Tübingen, 1990, pp. 127-28.

5 Roland Barthes, *Das Rauhe der Stimme*. Berlin, 1979, pp. 19-20.

sonoridades constroem um agenciamento com as estruturas visuais como componentes de uma máquina que articula corpos, imagens e sons. A obra de Jesurun pode ser descrita no contexto do paradigma sobre o qual Helga Finter afirma:

A luta frontal contra a linguagem cede a um jogo astuto com as linguagens, cujos elementos são reorganizados como segmentos. Na época da eletrônica e das mídias, soltam-se dos murmúrios sombrios das glossolalias de Artaud vozes grotescas e tragicômicas que emanam da experiência da pluralidade das falas e da relatividade dos discursos, tais como veiculados na cidade de Nova York, por exemplo.<sup>6</sup>

No teatro desse porto-riquenho radicado em Nova York o palco se torna um ambiente de estruturas luminosas e texturas auditivas. Desde o primeiro momento põe-se em funcionamento uma máquina textual de vozes, palavras e associações que opera em andamento acelerado, com réplicas e transições bruscas, praticamente sem pausa. Fragmentos de um enredo se tornam perceptíveis em um campo indeterminado no qual se descortinam diálogos singulares, discussões, declarações de amor. Política e vida privada se misturam. O tema de Jesurun, a comunicação – as estranhezas da linguagem –, exprime-se mais pela forma do que pelo conteúdo.

Também no teatro de Jesurun as vozes freqüentemente são captadas por microfones ocultos e ressoam alhures. As frases voam para lá e para cá, abrindo vias e criam campos que interferem nos dados visuais. A rapidez maquinal das falas e das transições faz as palavras funcionarem como setas ou bolas arremessadas entre pessoas e imagens num ritmo tão frenético quanto o das comédias de pastelão. Geram-se então linhas de força através da cena observada pelo espectador. Quem fala? Quem replica? O olhar procura. Quem é que está falando agora? Divisam-se os lábios que se movimentam, associa-se a voz com a imagem, junta-se o que está partido, perde-se de novo a conexão. Uma vez que o olhar vagueia de um lado para o outro entre corpos e imagens de vídeo, reflete-se a si mesmo para experimentar onde residem o fascínio, o

erotismo, o interesse, experimentando-se portanto como olhar-vídeo. Assim, a audição constrói e insere um outro espaço no espaço óptico: campos de referência, linhas que ultrapassam as barreiras. Enquanto as imagens dividem a presença, na medida que permeiam o agora do que acontece no palco com tempos/imagens inteiramente diferentes da tela de vídeo, a linguagem volta a encaixar momentaneamente no jogo de perguntas e respostas os fragmentos da imagem despedaçada na presença de uma imaginação.

A voz que emana dos amplificadores carece do timbre corpóreo que caracteriza a voz humana natural. Ao mesmo tempo, porém, a voz do espaço eletrônico se torna lugar do impensado trans-subjetivo, põe a imaginação no rastro. A imagem é retocada/reescrita pelas palavras. A partir dos fragmentos do sentido, a recepção fantasia constructos imaginários. Para além do sentimento perdido, justamente no maquinismo formula-se de súbito, no ponto de ruptura, a nostalgia da comunicação, o sofrimento pela impossibilidade (dificuldade, esperança) de derrubar o muro, a muralha das linguagens intraduzíveis. Um momento mais “humano” desponta: o sujeito integral é momentaneamente encontrado quando o olhar localizou a voz e a devolveu ao corpo, fator do homem. Em seguida volta a prevalecer o mecanismo de sonoridades, reações, partículas elétricas, trilhas de imagens e de sons.

Desde que se tornou possível separar a voz do falante via gramofone ou telefone, e mais ainda com a tecnologia eletrônica, emergiu uma realidade de vozes “sem lugar” – que também podem ser chamadas de vozes “em suspenso”, conforme a expressão que Derrida empregou em *Cartão postal* [*La Carte postale*] para a carta que não alcançou o destinatário. Elas já não podem ser subordinadas sem mais às figuras, e por meio da arquitetura musical distanciam-se ainda mais dos personagens falantes. Benjamin falou de ver sem ouvir, e no ensaio sobre “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” analisou a decomposição e a separação das percepções sensoriais. Reciprocamente, o ouvir sem ver se torna uma experiência normal.<sup>7</sup> O que ocorre quando a sonoridade corporal da voz aparece cada vez mais despreendida de qualquer corporeidade? Entre outras coisas, isto: toda voz

destacada provém do Hades, remete ao ocaso da morte. Diz respeito a isso a passagem de Proust em que Marcel fala sobre a perspectiva de ouvir a voz de sua avó ao telefone:

É ele [o ser querido], é a sua voz que nos fala, que ali está. Mas como essa voz se acha longe! Quantas vezes não pude escutar senão com angústia, como se ante essa impossibilidade de ver, antes de longas horas de viagem, aquela cuja voz estava tão perto de meu ouvido, eu melhor sentisse o que há de decepcionante na aparência da mais doce aproximação, e a que distância podemos estar das pessoas amadas no momento em que parece que bastaria estendermos a mão para retê-las! Presença real a dessa voz tão próxima na separação efetiva! Mas antecipação também de uma separação eterna! Muita vez, escutando assim, sem ver, aquela que me falava de tão longe, me pareceu que aquela voz clamava das profundezas de onde não se sobe, e conheci a ansiedade que me havia de angustiar um dia, quando uma voz voltasse assim (sozinha e não mais presa a um corpo que eu nunca mais veria) a murmurar em meu ouvido palavras que eu desejaria beijar de passagem sobre lábios para sempre em pó.<sup>8</sup>

8 Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Die Welt der Guermantes*. Frankfurt am Main, 1967, p. 175. [Aqui, na tradução de Mario Quintana: *Em busca do tempo perdido. O caminho de Guermantes*. 10ª ed. São Paulo: Globo, 1994, p. 120.]

## Espaço dramático e espaço pós-dramático

### Espaço dramático, centrípeto e centrífugo

De modo geral, pode-se dizer que o teatro dramático precisa privilegiar um espaço "mediano". O espaço imenso e o espaço muito íntimo tendem a se tornar perigosos para o drama. Tanto num caso quanto no outro a estrutura do *espelhamento* deixa de existir ou fica em perigo, na medida em que o quadro cênico funciona como um espelho que permite ao mundo homogêneo do observador reconhecer-se no mundo fechado do drama. Para que haja essa equivalência e esse espelhamento – ainda que eles sejam ilusórios ou ideológicos –, são necessários o isolamento, a independência e a identidade própria de ambos os mundos. O processo de identificação depende desse isolamento para que haja *certeza das linhas divisórias* entre a emissão e a recepção dos signos.

Um teatro em que a percepção é dominada não pela transmissão de signos e sinais, mas por aquilo que Jerzy Grotowski chamou de "proximidade dos organismos vivos",<sup>1</sup> contraria a distância e a abstração que são essenciais para o drama. Quando o afastamento entre atores e espectadores é reduzido de tal maneira que a proximidade física e fisiológica (respiração, suor, tosse,

1 Cf. Jean-Jacques Roubine. *Théâtre et mise en scène 1880-1980*. Paris, 1980, p. 107.

movimento muscular, espasmos, olhar) se sobrepõe à significação mental, surge um espaço de intensa dinâmica *centrípeta* em que o teatro se torna um momento das *energias co-vivenciadas*, e não mais dos signos transmitidos. Nesse sentido, nas encenações de Grotowski o teatro se converte num processo quase ritual, uma vez que a participação emocional de quem assiste se torna constitutiva para o que acontece. O observador acompanha os atores com uma tal proximidade que acaba por entrar no círculo encantado da convivência orgânica – o que permanece claramente distinto da participação real, que não existe em Grotowski.

Já o espaço de grandes proporções representa uma ameaça para o teatro dramático por seu efeito *centrífugo*. Pode ser simplesmente o caso de um espaço cujas amplas dimensões suplantam e subordinam a percepção de todos os outros elementos, como o Estado Olímpico de Berlim em *Viagem de inverno* [*Winterreise*], de Klaus Michael Grüber, ou ainda o de um espaço que se subtrai ao domínio da contemplação mediante encenações simultâneas em locais diferentes, como na célebre montagem de *Orlando Furioso* por Luca Ronconi, que foi apresentada pela primeira vez em 1969 e se tornou um dos primeiros grandes eventos mundialmente conhecidos daquilo que logo se passou a chamar de “teatro total”. Aqui, os espectadores tinham de decidir como queriam montar a “sua” representação em face das várias opções em curso, além de servirem como elemento de “decoração”, quando de repente passavam a ser as árvores de uma floresta que os atores atravessavam. Assim como em outras manifestações do teatro total, pode-se considerar que a despeito da recusa de uma configuração cênica ilusionística é celebrado um verdadeiro triunfo da “ilusão” teatral.<sup>2</sup> Tal o caso do excepcional espetáculo 1789, do Théâtre du Soleil, em que a impressão de uma animada feira anual, com grandes massas humanas, estandes multicoloridos, alaridos e surpresas, combina-se com as cenas representadas. Os estrados cênicos interligados por pranchas e as massas de espectadores aglomerando-se e dispersando-se por entre eles conferem ao teatro uma atmosfera semelhante à do circo, mas ao mesmo tempo o tornam o equivalente espacial-cênico das ruas e praças da Paris revolucionária.

### Espaço metonímico

Em todas as formas espaciais para além do palco de ficção dramático, o espectador se torna em alguma medida ativo, converte-se voluntariamente em co-ator. Na peça *K.I., de Crime e castigo*, encenada por Kama Ginkas, a atriz Oksana Mysina interpreta Katerina Ivanovna, personagem do romance de Dostoiévski, num espaço dotado apenas de uns poucos acessórios: ela aborda diretamente os espectadores, que são levados pela mão, recebem pedidos de ajuda e vêem-se assim inseridos na histeria que a atriz forja ludicamente. Tal apagamento das fronteiras entre a vivência real e a fictícia tem amplas conseqüências para a compreensão do espaço teatral, já que ele deixa de ser um espaço metafórico-simbólico e se torna um *espaço metonímico*. Ao passo que a figura de retórica da metáfora destaca uma semelhança (entre navegação e vida em “viagem da vida”, com partida/nascimento, caminho, talvez tempestades/erros e chegada/morte), a da metonímia estabelece uma relação e uma equivalência entre duas grandezas ao tomar uma parte pelo todo (uma “cabeça esperta”) ou ao usar um contexto externo (“Washington desmente que...”). No sentido dessa relação metonímica ou de contigüidade, podemos chamar de metonímico o espaço cênico cuja determinação principal não é servir de suporte simbólico para um outro mundo fictício, mas ser ocupado e enfatizado como parte e continuação do espaço real do teatro.

O teatro dramático, no qual as tábuas do palco significam o mundo, poderia ser comparado com a *perspectiva*: tanto no sentido técnico quanto no mental, o espaço é aqui janela e símbolo, análogo à realidade “por trás”. Por meio da abstração e da ênfase, ele oferece um equivalente metafórico do mundo que é, por assim dizer, padronizado, à maneira das pinturas renascentistas concebidas como “janela aberta”. Na qualidade de janela perspéctica, o teatro dramático é símbolo: suas tábuas sempre significam o mundo. Quer o drama seja representado em diversos compartimentos de um palco simultâneo, como na decoração múltipla (*décor multiple*) renascentista ou no típico espaço unitário (*palais à volonté*) classicista, quer ele tenha lugar diante do pano de fundo da cena barroca, a bem do acontecimento universal, ou no campo de força de um meio naturalista que parece determinar de antemão



as ações dos homens, isso tem uma importância secundária diante do fato de que o espaço dramático é sempre símbolo isolado de um mundo como totalidade, por mais que ele seja mostrado de maneira fragmentária.

Já no teatro pós-dramático o espaço se torna uma parte do mundo, decerto enfatizada, mas pensada como algo que permanece no *continuum* do real: um recorte delimitado no tempo e no espaço, mas ao mesmo tempo continuação e por isso fragmento da realidade da vida. No teatro clássico, o trajeto percorrido por uma atriz no palco significa, como metáfora ou símbolo, um trajeto fictício – talvez o da área do Cáucaso atravessada por Grucha [em *O círculo de giz caucasiano*, de Brecht]. No espaço que funciona metonimicamente, um caminho percorrido pelo ator representa sobretudo uma referência ao espaço da situação teatral; como parte pelo todo, refere-se ao espaço real do palco e, *a fortiori*, do teatro e do espaço circundante como um todo.

#### Drama e outras molduras

O drama foi desde sempre menos emoldurado do que ele mesmo uma moldura. Assim como na pintura o fundo é indispensável para a figura, de modo que ela possa ser destacada, a trama dramática constitui a moldura e o fundo imprescindíveis a partir dos quais os gestos da linguagem e do corpo ganham seu sentido. Desse modo, coexistem no teatro a moldura espacial do proscênio, a moldura espiritual da encenação e a moldura do processo dramático. Acrescenta-se a isso a disposição formal, que igualmente funciona como moldura: com o primeiro verso, a primeira frase, a primeira entrada em cena, o público se “afina” com uma determinada expectativa lingüística, com uma forma estilística fundamental, com uma estética. Assim, os acontecimentos são também emoldurados pela forma. Tudo o que é emoldurado se constitui como contexto *interno* e é isolado da realidade *externa* como algo especial, significativo, elevado, espiritualizado. Essa é a faculdade da moldura, que é usada por toda estética teatral, quando ela traz à tona elementos simples e sem significado. A moldura intensifica e concentra a propensão perceptiva de tal maneira que também o que é cotidiano se torna interessante. Em seu diário Max Frisch anotou:

Por que os quadros são emoldurados? [...] A moldura [...] os desprende da natureza; ela é uma janela que dá para um espaço inteiramente diferente, uma janela para o espírito, onde a flor pintada não é mais uma flor que murcha, mas uma interpretação de todas as flores. A moldura a coloca fora do tempo. [...] O que uma moldura nos diz? Ela diz: “Olhe para cá; aqui você encontra algo digno de ser visto, algo que está fora do acaso e da transitoriedade; aqui você encontra o sentido que dura – não as flores que murcham, mas a imagem das flores, ou como já foi dito: o sentido-imagem”<sup>3</sup>

Essas frases também caracterizam o que a moldura rende em prol do teatro dramático. Em contrapartida, é evidente que o teatro pós-dramático dificilmente pode ter uso para molduras, que acabam por levar a um “sentido-imagem”. Em vez disso, ele irá privilegiar estratégias próprias de *molduragem diversificada*, mediante as quais o particular é arrancado do campo unitário que a moldura constitui ao circunscrevê-lo. Em vez de ser intensificado como sentido pela totalidade emoldurada, o particular é justamente cortado de sua ligação com o todo e assim ressaltado em sua constituição sensorial: as molduragens diversificadas operam de tal modo que o particular é reconduzido a si como ser-assim e ser-aqui, como perceptibilidade intensificada.

A "virada" em torno de 1980

A emancipação da semiótica visual do teatro – em conexão e em concorrência com a retórica política – permaneceu limitada na neovanguarda dos anos 1960. A interpretação teatral podia ser "leitura" radical, mas continuava a valer o primado do texto e da transmissão de sentido. No teatro dramático tradicional, o aspecto visual desde sempre serviu a essa transmissão – independentemente de seus atrativos ópticos e arquitetônicos. Para o livre desdobramento de um "teatro de imagens" – como bem são chamados os teatros de Robert Wilson e de seus seguidores –, era necessário um maior impulso de distanciamento do testemunho político em sentido restrito e da literatura dramática em sentido mais amplo. No início dos anos 1980, diversas encenações importantes – de Klaus Michael Grüber, Ariane Mnouchkine, Peter Stein – realizaram de maneiras diferentes grandes *tableaux*. Irrompeu uma nova ênfase na configuração cênica, um interesse pelo espaço teatral formalmente estilizado, que logo se refletiu no renome de artistas radicais como Jan Fabre. Com os projetos orientados para o contato com o público na época "ativista" dos anos 1960 e 70, isso havia acabado. Assim, buscava-se agora sobretudo a submersão do espectador em uma contemplação nos detalhes, nas estruturas formais e nos significantes. As consequências disso

podiam ser uma precisão classicista e espaços cênicos que geravam um longo efeito retardador. Muitas vezes, o forte efeito da imagem e do espaço se associava a uma maior duração da montagem. Isso levou à típica vivência do espaço no teatro pós-dramático, na qual a impressão visual como que se sobrecarrega com as palavras e os gestos no decorrer da encenação. O espaço pós-dramático já não “serve” ao drama e tampouco a uma atualização politizante, mas antes de tudo a uma experiência essencialmente imagético-espacial.

O panorama apresentado a seguir compreende palcos com uma separação clara em relação ao espaço da platéia, espaços interativos ou integrados e ainda espaços “heterogêneos” com passagem para situações cotidianas. Esses espaços ora estão inteiramente a serviço da semântica textual, ora se tornam uma “composição paralela” (Achim Freyer) à música ou ao texto. Não se trata aqui de apreciar a obra de determinados cenógrafos importantes do teatro contemporâneo: de Erich Wonder a Anna Viebrock, de Axel Manthey a Achim Freyer, é preciso examinar os espaços cênicos atuais e suas respectivas dialéticas artísticas em sua imensa diversidade à luz do paradigma pós-dramático – e do dramático, já que no âmbito do teatro dramático também se encontram importantes achados espaciais.

### Molduragem

À primeira vista, o espaço cênico que se organiza como quadro (*tableau*) se isola programaticamente do *théatron*. O isolamento de sua organização interna está em primeiro plano. O teatro de Robert Wilson é exemplar do “efeito quadro”. Não é sem razão que frequentemente se tem comparado esse teatro com a tradição do *tableau vivant*. Sabe-se que no século XVIII as damas e os senhores da sociedade tinham o hábito de se divertir imitando pinturas, imobilizando-se com as poses e as vestimentas correspondentes (normalmente com acompanhamento musical).<sup>1</sup> O que é correto na comparação é que no teatro da lentidão a percepção inevitavelmente se orienta para o foco com que se percebe um quadro. O que é falso é que o retardamento cerimo-

nial não visa o *reconhecimento* de um quadro famoso, mas a presença teatral viva dos gestos humanos e das formas em movimento.

Ao quadro cabe a moldura, e no teatro de Wilson, de fato, tudo começa e acaba com molduragens, um pouco como na arte barroca. Wilson cria molduras de luz, espaço e som – como na montagem a céu aberto de *Perséfone* no antigo estádio de Delfos e na encenação de T.S.E.<sup>2</sup> em Weimar, nas quais a área da representação se dividia em campos ou faixas de luz. Em Wilson, os diversificados recursos teatrais de molduragem fazem que cada detalhe seja objeto da função estética do isolamento e ganhe um valor de exposição próprio. Além das iluminações especiais que delimitam os corpos no palco com campos de luz geométricos, tem efeito de molduragem a *precisão escultural* dos gestos, executados pelos atores com intensa concentração e de modo como que cerimonial. Um andar, o erguer de uma mão, um giro de corpo são elevados a uma nova visibilidade em meio à *justaposição* não-hierárquica dos fenômenos.

### Jogo com espaço e superfície

No teatro dramático trata-se sempre de criar uma moldura adequada para a experiência do dramático, um espaço ao mesmo tempo real e espiritual, um pano de fundo, uma imagem de pensamento alegórica, enfim, a própria constelação cênica *como* imagem. Com a autonomização da experiência pictórica na modernidade, estava dado o pressuposto de que a cena se aproximasse conceitualmente da lógica pictórica e, em consequência, se apropriasse até certo ponto do modo de recepção peculiar ao quadro. Foi generalizado o lamento de que com essa virada para o aspecto visual a percepção orientada de modo dramático-literário seria expulsa do camarote real, ignorando-se os ganhos assim propiciados. Nesse processo, o foco na imagem como imagem, a percepção dinâmica da “*ópsis*” [visão] (Aristóteles) e a “visão vedora” (Max Imdhal) são “contrabandeados” para o âmbito teatral.

Axel Manthey pensa o palco como uma ideal “superfície pictórica” para exercer o teatro como *pintura cênica*. Seus traços e emblemas criam *imagens*

autônomas, quase formando caracteres, nas quais se destaca a relação das figuras cênicas com a superfície. Quando surgem elementos fundamentais como esfera e cubo ou símbolos como mão e seta, as garatujas e a deliberada infantilidade da caligrafia sempre lembram algo pintado. A linguagem imagética de Manthey – que se insere na tradição intelectual do construtivismo e da Bauhaus – é visualmente impressionante, opulenta, como se viu nas suas criações cênicas para montagens de Jürgen Gosch realizadas na primeira metade dos anos 1980 – por exemplo, a gigantesca escadaria preenchendo todo o palco em *O misantropo* e o curioso palácio com forma de tenda em *Édipo*. O tratamento pictórico do palco em Manthey foi acentuado em montagens como *O anel dos nibelungos*, de Ruth Berghaus (1985-87).

Em montagens do Wooster Group, de Jan Lauwers e de Jürgen Kruse é freqüente o procedimento de posicionar os atores bem à frente do palco, perto da “quarta parede”, obtendo-se assim uma composição espacial que tem o efeito de uma superfície pictórica. Por fim, o espaço também se torna tema teatral em virtude do fato de que muitos diretores provêm dos campos da pintura, da escultura e do design (uma conjunção que já havia sido altamente produtiva para o teatro no início do século XX).

### Montagem cênica

Uma outra forma do espaço pós-dramático se encontra nos trabalhos de Jan Lauwers. Aqui, corpos, gestos, atitudes, vozes e movimentos são arrancados de seu contínuo espaço-temporal e recompostos como elementos de uma montagem. Suprimem-se as habituais hierarquias do espaço dramático (rosto, gestos significativos, confronto dos antagonistas etc.), de modo que não há mais um espaço disposto pelo eu-sujeito. O palco não é organizado como campo homogêneo, consistindo antes em “campos” alternantes e sincrônicos demarcados pela luz e pelos objetos. O espaço da representação é redefinido no decorrer da encenação. O caleidoscópio de estruturas espaciais, objetos de cena e espaços luminosos corresponde a um trabalho textual de montar e desmontar. Em contraste com as ações paralelas em Wilson, freqüentemente experimentadas como elementos desconectados, aqui as conexões objetivas

são claras e o espaço é “mais literário”. Apesar da fragmentação, trata-se de *espaços tematicamente definidos*. É certo que nas várias peças de Shakespeare encenadas por Lauwers a continuidade do enredo é desconstruída, mas seus temas, como a morte, a amizade, o poder e a solidão, organizam a lógica da montagem cênica e são assim conservados. Apesar da fragmentação, da abreviação, dos cortes, os enredos são contados em seus traços fundamentais.

Diferentemente do que ocorre no teatro aferrado ao épico, os acontecimentos nos diversos locais do palco não são conectados por uma moldura de continuidade narrativa. Os núcleos da representação (uma mesa, um palanque, alguns lugares para sentar, um fundo abstrato, talvez a sugestão de um arranjo cênico a partir de apetrechos), visíveis desde o início, entram em jogo por meio de *mudanças de foco* dramáticas, assumindo assim o aspecto de um registro cinematográfico. Em face de um campo de representação seccionado por “cortes” em partes heterogêneas, o espectador tem a sensação de ser levado de um lado para o outro como se acompanhasse as seqüências paralelas de um filme. O procedimento da *montagem cênica* induz a uma percepção que evoca o *corte cinematográfico*.

Cabe destacar aqui um princípio de organização que também é característico da pintura: na medida em que os atores constantemente se comportam no palco *como espectadores* em relação ao desempenho dos outros atores, surge uma peculiar focalização da ação assim observada. Esse procedimento funciona de modo análogo àquele da pintura clássica que indica o percurso da visão do observador mediante o “direcionamento do olhar” das figuras representadas, sugerindo assim uma determinada “leitura” seqüencial e uma hierarquia da cena apresentada. Algo semelhante ocorre no teatro de Lauwers:

A observação das cenas – o assistir – é elemento constitutivo da representação: os olhares dos intérpretes estruturam as narrações cênicas. Um fragmento do que se passa no palco (um ator, uma constelação de figuras, uma área, um campo de visão) é “recortado”: torna-se uma unidade de montagem. Um deslocamento do olhar ressalta o foco.<sup>3</sup>

3 Kirsten Herkenrath, *Jan Lauwers's Antonius und Cleopatra. Eine nach-epische Theatreekzeption*. Giessen, 1993, pp. 65-66 (mimeo.).

Se os atores parecem momentaneamente "sair" da representação e agir como espectadores junto aos outros espectadores, a moldura desse teatro permanece sistematicamente incerta, como quadro dinamizado. Com isso, dá-se ao espectador a opção de se deixar conduzir pelo "direcionamento do olhar" ou de se desviar e observar um detalhe externo ao foco: no final das contas, *é o espectador que (co-)realiza os cortes* e decide se e como vai focalizar o olhar. Contudo, a liberdade do espectador deve ser entendida aqui mais como um passo do teatro em direção à liberdade da *leitura* do que em termos de uma similaridade com a construção cinematográfica. No cinema, como já se disse, é o olhar do espectador que no fundo junta os fragmentos, sintetizando-os com sua consciência e experimentando a sensação de "fazer" o próprio filme. Mas o "olhar da câmera", com o qual o espectador do cinema se identifica, é não só fantasia de poder como também olhar cativado e impotente, pois a atividade imaginada se encontra diante da circunstância de que a densidade dos signos cinematográficos (imagem fotográfica, movimento, música, linguagem, som, reprodução do mundo real) praticamente não confere liberdade para a reflexão, para a "mudança de sentido", para a experimentação e a crítica. A montagem cênica no teatro pós-dramático, em contrapartida, oferece essa liberdade e justamente por isso não implica que o olho do espectador se torne o olho da câmera cinematográfica.

Diversas outras formas de espaço teatral múltiplo são possibilitadas pelas mídias: os eventos podem ser transmitidos de outros espaços que estão em relação com o palco. No caso extremo, os espectadores não vêem nenhum ator diretamente, mas apenas recebem imagens de vídeo a partir de outros espaços. Nesse sentido caberia analisar os espaços de John Jesurun, bem como montagens experimentais com barreiras de visão e transmissões de imagem ou som. É importante notar que em todas essas formas teatrais não se trata de uma conformação aos hábitos da percepção midiática, ao fantasma da limitada disponibilidade de transmissões eletrônicas de espaços temporais e tempos espaciais. Ao contrário, o espaço teatral pós-dramático estimula conexões perceptivas imprevisíveis. Ele pretende ser mais lido e fantasiado do que registrado e arquivado como informação; ele visa constituir uma nova "arte de assistir", a visão como construção livre e ativa, como articulação rizomática.

## Espaços temporais

Fazem parte do teatro pós-dramático a produção e a utilização de ambientes segundo o padrão das artes plásticas. Em 1979, Klaus Michael Grüber realizou nas dependências do antigo hotel de luxo Esplanade, em Berlim, uma ação teatral (ou uma instalação) na qual os espectadores, entre as paredes do edifício caindo aos pedaços, entre projeções e pequenas cenas, ouviam uma versão resumida da novela *Rudi*, de Bernhard von Brentano, de 1933: um espaço rememorativo.<sup>4</sup> Em um trabalho teatral em Berlim, Heiner Goebbels posicionou o público de tal maneira que à noite, ao pé do Muro de Berlim iluminado fantasmagoricamente, ele via uma barcaça vir lentamente em sua direção com uma figura a princípio quase irreconhecível (e um cachorro), enquanto David Bennet declamava o texto *Maelstrom pólo Sul* [*Maelstrom Südpol*], de Heiner Müller (a partir de Poe). Na instalação feita por Michael Simon em 1996 para *Descrição de imagem* [*Bildbeschreibung*], de Müller, numa pedreira em Weimar, o público era conduzido por uma sequência de cenas, imagens, cartazes com textos e situações distribuídas pelo terreno.

Em muitos desses trabalhos revela-se a intenção de propiciar uma determinada *experiência temporal* por meio de concepções espaciais específicas, da escolha de localidades historicamente significativas ou da construção de instalações. Isso vale, por exemplo, para um dos mais impressionantes trabalhos de Elke Lang, que em 1989 montou no TAT [Theater am Turm] de Frankfurt *A outra hora* [*Die andere Uhr*], um ambiente sonoro e musical com textos de Rolf Brinkmann, Wolf Wondratschek, Djuna Barnes e outros. O espaço teatral consistia numa série labiríntica de ângulos, passagens, locais entrevistados e espacialidades em que os espectadores se deparavam com diversos materiais de recordação (fotos, ruídos, crianças brincando, música e objetos de todo tipo). Essa *dramaturgia espacial* faz que o tema da reflexão opere teatralmente no processo temporal como tempo próprio dos espectadores em seu movimento.

No caso de Pina Bausch, o espaço é o parceiro autônomo dos dançarinos e parece marcar o tempo da dança ao comentar as ações corporais. Em *Café Müller*, o ambiente formado pelas cadeiras reviradas atesta os movimentos intensos e apai-

4 Cf. Georg Heisel, *Theater der sibziger Jahre*. Munique, 1983, pp. 328-29.

xonados que acabaram de ocorrer. Dança e espaço estabelecem uma dinâmica contextualizante. Em *Cravos [Nelken]*, o campo de milhares de cravos é repisado no decorrer do espetáculo, ainda que no início os dançarinos evitem cuidadosamente amassar as flores. Desse modo, o espaço funciona *cronometricamente* e ao mesmo tempo se torna um *lugar dos vestígios*: os acontecimentos permanecem presentes em seus vestígios depois de decorridos; o tempo se adensa. Uma outra possibilidade de dar vida ao espaço em Bausch é o procedimento de espacializar as ações corporais mediante o recurso a microfones e amplificadores, de modo que a batida do coração ou a respiração dos dançarinos ressoam pelo espaço, que parece ele mesmo tornar-se corpo. Esse *tempo-corpo* espacializado, carregado de *physis*, busca a transmissão nervosa imediata para o espectador, não sua informação. Ele não observa, mas se experimenta no interior de um espaço-tempo.

Os trabalhos de Christoph Marthaler e Anna Viebrock dos anos 1990 se destacam por sua obstinação estilística com espaços de recordação. Um dos aspectos disso é a recorrência de espaços assustadores que evocam traumas de infância: a sensação de confinamento, o medo e a disciplina do quarto de dormir e da sala de aula. A lembrança da infância se torna meio de expressão histórico-político. Um outro aspecto é a freqüente inserção da realidade dos autores ou compositores no palco. Na montagem da ópera de Verdi *Luisa Miller*, em Frankfurt, a cena era dominada pelo mobiliário do próprio compositor e pela vista lateral de um bar italiano – a taberna dos pais de Verdi tal como ela pareceria hoje em dia. Assim, o espaço teatral não se fecha em sua realidade como uma entidade surgida do nada; ao contrário, abre-se para a sua pré-história – portanto para a vida de Verdi, para a realidade histórica do surgimento da obra –, para a época da produção do próprio trabalho de encenação (o teatro concreto, real, permanece visível, não desaparece em uma figuração ilusória), para o diálogo dos produtores com a obra e para suas próprias circunstâncias de vida. Os espaços temporais do teatro pós-dramático abrem um tempo de várias camadas, que não é apenas o tempo do que é representado ou da representação, mas o tempo dos artistas que fazem o teatro, a sua biografia. Assim, o espaço temporal homogêneo do teatro dramático se estiliza em aspectos heterogêneos. A questão que se põe ao olhar do espectador é a de alternar entre eles para ver, lembrar e refletir – não a de sintetizá-los com violência.

### Espaços de conflito

No teatro de Einar Schleeff, o espaço da representação se propaga de maneira agressiva para o espaço da platéia, avança corporalmente pelas rampas. Quando se menciona seu nome, muitos podem pensar primeiramente no elemento auditivo: a linguagem entrecortada, a violência rítmica das vozes em coro. Ou então nos corpos dos atores: a pressão e a sobrecarga física da ação cênica, o trabalho corporal impetuoso, às vezes arriscado. No entanto, seu teatro também é aquele da dramaturgia visual, um teatro impensável sem a aguda sensibilidade do pintor Schleeff para estruturas imagéticas. Formas do palco em cruz e passarelas em meio ao público contribuem para que a dinâmica espacial opere do fundo do palco em direção ao público. Muitas de suas encenações são marcadas por espaços de imagem e ação que incorporam o local e a perspectiva do espectador, tornando impossível uma distância contemplativa. Por vezes o arranjo cênico impede que se possa ouvir, ver e entender o “todo” – como no caso das longas e estreitas passarelas em *Urgötz* [de Goethe], em que o público só podia acompanhar claramente o que era representado sobre e sob as passarelas nas proximidades de cada lugar. Em *Antes da alvorada* [*Vor Sonnenaufgang*, de Hauptmann] havia uma rampa que saía do palco, passava pelo meio da platéia e ia até o fundo do teatro, onde atores posicionados atrás dos espectadores se faziam ouvir com coros rítmicos agressivos e batidas de caneca de cerveja em mesas de madeira. Essas transições cênicas do palco ao público ocorrem constantemente no teatro de Schleeff. Na sua encenação de *Senhorita Julie*, em 1974, a “partida” da protagonista assim se dava, conforme a descrição de Wolfgang Storch:

Decidida ao suicídio, Julie deixa o palco, apóia o pé sobre o encosto de uma cadeira da primeira fileira da platéia, pede aos espectadores que por favor a ajudem e então caminha aparada por eles sobre as fileiras, por entre as cabeças e ombros, para fora da vida – para fora da vida nessa sociedade...<sup>5</sup>

5 Wolfgang Storch, in Volker Pfüller e Hans-Joachim Ruckhäberle (orgs.), *Das Bild der Bühne*. Berlin, 1988, p. 99.

### Espaço-exceção

No processo de questionamento reflexivo da situação teatral, o espaço pós-dramático pode ser algo como um lugar-exceção. O dado espacial se torna uma tematização da comunicação efetuada (não só) no procedimento teatral. O teatro toma distância do cotidiano e se afirma como *situação de exceção*. No trabalho do grupo teatral vienense Angelus Novus, esse modo de tratamento do espaço converteu-se em ato político sem que fosse necessária uma declaração política, pois exigia simplesmente um *outro* tempo, utópico, uma outra forma de comunidade. Esse trabalho já foi abordado [no Capítulo 3]. Aqui cabe apenas ressaltar a demanda da configuração do teatro como um espaço da comunidade, tal como repetidamente formulada desde a Antiguidade – na pólis ateniense, na Idade Média, na idéia de festival concebida por Wagner. A condição para a retomada dessa aspiração foi oferecida pelo próprio desenvolvimento do teatro: a ênfase na integração e na comunicação, a redescoberta da relação entre ritual e teatro e as modalidades teatrais públicas sugeriram que se despertasse o ritual comunitário no teatro para uma nova vida.

Assim, é possível que não se deva somente a razões pragmáticas o fato de que grupos teatrais privilegiam igrejas ou edifícios semelhantes a igrejas – bem como galpões de fábricas, que podem lembrar a espacialidade imponente das catedrais e que desvinculados de sua função “mundana” na produção material ganham uma nova aura com o teatro que neles tem lugar. No livro de Theodor Lessing sobre Nietzsche está escrito:

Não é mais possível aos filósofos modernos percorrer os espaços contemplativos do passado: as igrejas e os mosteiros. A moderna *vita contemplativa* incontestavelmente se dissociou da *vita religiosa*. As igrejas e os mosteiros são a petrificação de um outro espírito, que se impõe poderosamente àqueles que neles caminham. Assim, o que está faltando é o espaço contemplativo do futuro, cujas características Nietzsche define: “Será necessário um dia, e provavelmente em breve, o discernimento daquilo que sobretudo está faltando em nossas grandes cidades: lugares espaçosos para a reflexão, tranquilos e amplos, lugares com longos e altivos sa-guões tanto para o mau tempo quanto para o tempo por demais ensolarado, onde

não penetre nenhum barulho das carruagens e das gritarias de rua [...]. Edifícios e instalações que expressem como um todo a sublimidade do compenetrar-se e deixar de lado”<sup>6</sup>

### Teatro específico ao local

Fora do espaço teatral usual há possibilidades que são chamadas de “teatro específico ao local”, mais uma vez com uma expressão proveniente das artes plásticas (*site specific*). O teatro procura uma arquitetura ou então uma localidade não tanto porque o “local” corresponda particularmente bem a um determinado texto, mas sobretudo porque se visa que o próprio local seja trazido à fala por meio do teatro. Distinguem-se pelo menos duas variantes dessa prática teatral. Por um lado, o local específico pode ser utilizado em sua própria configuração: os atores simplesmente atuam em meio às máquinas e equipamentos do galpão de uma fábrica ou da oficina de manutenção de uma estrada de ferro e o público simplesmente é posicionado ali – pode-se dispor cadeiras ou arquibancadas, sem que esse caráter básico da espacialidade projetada *como* cena seja alterado. A segunda variante é a montagem de uma cena com a disposição de decorações e objetos no local. Nesse caso, introduz-se uma cena dentro da cena e cria-se uma relação entre ambas que pode sugerir, de modo mais ou menos claro, contradições, espelhamentos e correspondências. Quando a peça *Stallerhof*, de Franz Kroetz, era representada pelo grupo Holländia em uma igreja do campo com o público instalado numa arquibancada feita de tábuas e feno, realçavam-se os temas campesinos e religiosos da peça. Quando a peça foi posteriormente apresentada em uma fábrica abandonada, ficou em primeiro plano o tema da desigualdade nas relações capitalistas.

“Teatro específico ao local” significa que o próprio “local” se mostra sob uma nova luz: quando um galpão de fábrica, uma central elétrica ou um ferrovelho se torna espaço de encenação, passa a ser visto por um novo olhar, “es-

6 Theodor Lessing, *Nietzsche [s/l, 1925]*. [Cita-se aqui um excerto do aforismo 280 de *A gaia ciência* (1882). N.E.]

tético". O espaço se torna co-participante, sem que lhe seja atribuída uma significação definitiva. Mas em tal situação também os espectadores se tornam co-participantes. Assim, o que é posto em cena pelo teatro específico ao local é um segmento da *comunidade* de atores e espectadores. Todos eles são "convidados" do lugar; todos são estrangeiros no universo de uma fábrica, de uma central elétrica, de uma oficina de montagem. Atores e espectadores vivenciam a mesma experiência não-cotidiana de um espaço descomunal, de uma umidade desconfortável, talvez de uma decadência na qual se identificam os vestígios da produtividade e da história. Nessa situação espacial volta a se manifestar a concepção do teatro como tempo compartilhado, como experiência comum.

#### Espaços heterogêneos

Assim como nas artes plásticas e sobretudo na arte performática, surgiram e constantemente surgem projetos teatrais motivados por uma *ativação de espaços públicos*. Essas iniciativas podem assumir formas bastante distintas. As ações do grupo Station House Opera, liderado por Julian Maynard Smith, são voltadas para a tomada de consciência de processos arquitetônicos em conexão com o cotidiano. Com seus grandes módulos brancos de tijolo e vidro, o grupo apresenta processos de construção, reforma e demolição associados a um edifício realmente existente. Assim, ergue-se um espaço teatral arquitetônico no qual a história da construção urbana é representada em andamento acelerado. No âmbito do festival Teatro do Mundo em Dresden [1996], por exemplo, cenas, música e o processo do "trabalho" como performance fizeram as ruínas da igreja Frauenkirche aparecer sob uma nova luz.

Um outro exemplo de intervenção teatral no espaço público é dado pelo projeto realizado por Christof Nel, Wolfgang Storch e Eberhard Kloke em 1992 na cidade [alemã] de Bochum e arredores. Tratava-se de uma série de extravagantes "viagens" de ônibus, trem e barco através da heterogênea paisagem industrial da região, cujo estilo de vida se transmutava em cena. As fronteiras entre encenação e cotidiano nem sempre eram precisas nessa viagem de atenção. Ocorriam ações artísticas em vários locais do itinerário, sobretudo

"acontecimentos" musicais, como um cantor que de repente se tornava visível em uma campina. Os viajantes percorriam ou atravessavam diversas instalações industriais e outros locais de trabalho que normalmente não eram abertos ao público; no fim da tarde havia uma refeição em que todos se reuniam em torno de uma mesa incrivelmente longa à margem de um canal. Talvez se possa questionar se é ainda possível falar de teatro em face desse empreendimento que seus realizadores denominaram simplesmente como "Uma viagem em três dias". No entanto, cabe sustentar que um teatro cujo centro há muito tempo deixou de ser a encenação de um mundo dramático fictício também inclui o *espaço heterogêneo*, a esfera do cotidiano, o vasto campo que se abre entre o teatro emoldurado e a realidade cotidiana "sem moldura" quando segmentos desta são cenicamente ressaltados ou redefinidos.



## Questões temporais no teatro

### Camadas de tempo

Para o teatro, a questão é sempre o tempo vivido, a vivência temporal que atores e espectadores partilham e que evidentemente não é mensurável com exatidão, mas apenas experimentável. A análise e a reflexão acerca do tempo teatral dizem respeito a essa experiência, que Bergson distinguiu do tempo objetivável e mensurável como “duração” (*durée*). Quando não se pode realmente mensurar, convém ao menos elaborar distinções conceituais. O objetivo da análise do tempo no teatro pós-dramático não pode ser o de estabelecer os pontos objetiváveis da descrição, mas o de diferenciar os níveis da experiência temporal nesse teatro de modo a contribuir para a compreensão da temporalidade das artes.<sup>1</sup> A incapacidade de reconhecer a diferença entre teatro e drama afeta tanto a compreensão como a percepção da dramaturgia do tempo que faz parte do “texto da performance” e do “texto da encenação”. Também se reflete nessa dificuldade a fronteira institucional entre teoria teatral e teoria literária. Caso se queira entender a dramaturgia temporal do *teatro*, não se pode de

<sup>1</sup> Ver, por exemplo, Theresia Birkenhauer e Annette Storr (orgs.), *Zeitlichkeiten. Zur Realität der Künste*. Berlin, 1998.

modo algum partir das considerações sobre o tempo no drama. Um específico amálgama de tempos é constitutivo para todo teatro em que o tempo simulado e representado segundo padrões textuais é apenas um fator entre outros. Pode-se delinear a seguinte distinção de *camadas temporais*.

#### *Tempo textual*

Essa é uma camada temporal conspícua em todo texto literário ou teatral escrito, e por isso é muitas vezes negligenciada. Contudo, a brevidade de uma novela ou de um drama, assim como a extensão de um romance ou de uma epopéia, molda pragmaticamente a percepção do espectador ou do leitor. A par do critério exterior da extensão do texto, o modo de estruturação das frases – seu ritmo, sua extensão ou brevidade, sua complexidade sintática, as pausas por meio de sinais de pontuação – cria um andamento textual particular, um ritmo de retardamento ou aceleração. Diversos ritmos podem se sobrepôr num texto. Do ponto de vista do conteúdo, épocas e tempos podem ser fragmentados. Uma possibilidade adicional, sobretudo na modernidade, é a *auto-referencialidade*, que põe em jogo o próprio ato de escrever (ou de ler). Ela pode estar ligada a uma deliberada desorientação lúdica relacionada à abordagem do tempo da escrita ou do tempo da apresentação teatral.

#### *Tempo do drama*

Trata-se aqui daquilo que Aristóteles chamou de “*mythos*”: a configuração das ações e dos procedimentos apresentados no contexto de uma dramaturgia. A duração e a seqüência das cenas não são idênticas às dos acontecimentos na ficção, mas concebidas em seu próprio lapso temporal, crucialmente importante no teatro centrado no texto. A organização temporal do texto dramático consiste na seqüência de cenas e procedimentos nele escolhida, freqüentemente complicada por antecipações, reminiscências, seqüências paralelas e saltos temporais que via de regra servem à compressão do tempo. Essa organização pode ser designada como “tempo do drama”, mesmo quando nela predominam formas de representação narrativas ou “colagens”. Em *preparaliso sinto muito agora* [*preparadise*

*sorry now*],<sup>2</sup> por exemplo, o autor Fassbinder indica que as partes individuais podem ser representadas em diversas seqüências. Em cada caso está implicada a escolha de uma dramaturgia, por mais que seja uma dramaturgia aleatória.

#### *Tempo da ação fictícia*

Essa dimensão temporal (incluindo suas possíveis rupturas temporais internas; cruzamento e duplicação de tramas, períodos intermitentes etc.) deve ser pensada independentemente do tempo de sua representação no texto dramático e também independentemente do tempo efetivo da montagem teatral. Lapsos de tempo que se estendem longamente no mundo imaginário da ficção podem durar pouco na representação cênica. A relação entre o tempo da ação dramática fictícia e o tempo do drama tem um caráter análogo à distinção corrente de *tempo narrado* e *tempo narrativo*. A duração, o ritmo, a seqüência temporal e as camadas temporais da narração e do narrado têm de ser analiticamente diferenciadas, sendo que os dois níveis podem se combinar de várias maneiras. O mesmo se verifica no caso do teatro. Já o teatro tradicional dispõe de numerosos recursos para fazer transcorrer grandes lapsos de tempo, como figurino (perucas brancas em *A longa ceia de Natal* [*The Long Christmas Dinner*, de Thornton Wilder]), mudanças de iluminação, sobreposição com música ou passagens épico-líricas. O que é determinante para o tempo esteticamente realizado é a configuração complexa da representação, e não o tempo “real” da ficção. O início de *Hamlet* (Ato I, Cena 1) dura da meia-noite até o amanhecer – um período de várias horas que é representado em vinte minutos sem problemas de credibilidade. O que aparece no teatro em termos de ilusão de uma outra dinâmica temporal é bem mais independente do realismo e da lógica da sucessão do que se pode pensar. Uma rica literatura de análise do drama trata da questão de como a temporalidade da ação fictícia é transmitida no texto teatral; o tempo da ação foi igualmente um dos tópicos dos debates poetológicos em torno da regra das três unidades no teatro.

2 O título da peça (1969) faz referência à montagem *paraliso agoral* (*paradise now!*, 1968), do Living Theater. [N.E.]

O que nos diz respeito, porém, é apenas a questão dos recursos que podem ser usados para criar a ilusão de lapsos temporais.<sup>1</sup>

Não obstante, uma recorrente estrutura temporal do drama merece menção especial: o *tempo fugaz*. Basta pensar na temática filosófica e social da “perseguição” no *Woyzeck* de Büchner; na pressão temporal da “intriga” em várias peças; na exploração do tema do tempo que expira ou do ultimato no cinema (suspense segundo o mote “em cinco minutos a bomba vai explodir”); no esquema do “resgate no último minuto” no *western*. Não há nada mais óbvio do que a geração de tensão por meio de uma dramaturgia do encurtamento do tempo. Sempre há falta de tempo. Mesmo quando um drama tem como tema a inércia do tédio (como o *Lorenzaccio* de Musset e o *Dantoni* de Büchner), é próprio ao teatro dramático fazer do encurtamento do tempo ou da expiração de um prazo estabelecido um princípio de organização. O tempo fugaz é a expressão mais profunda da estética temporal dramática, que tende “à concentração e à desmaterialização do tempo”.<sup>3</sup>

Por trás do tempo fugaz sempre estão os limites da vida. Um belo exemplo da tradução *teatral* desse tema se encontra na peça de Brecht *As medidas tomadas* [*Die Massnahme*], quando “os quatro agitadores” relatam ao “coro do controle” que, ameaçados e perseguidos, decidiram exterminar o jovem camarada e jogá-lo numa jazida de calcário:

O CORO DO CONTROLE

Não achastes nenhuma saída para manter  
o jovem lutador na luta?

OS QUATRO AGITADORES

Pela brevidade do tempo não achamos nenhuma saída  
Cinco minutos à frente dos perseguidores  
Cogitamos sobre uma  
Possibilidade melhor.  
Agora cogitai vós também sobre  
Uma possibilidade melhor.<sup>4</sup>

3 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, 1987, p. 388.

4 Bertold Brecht, in *Werke*, v. 3, Berlim/Weimar/Frankfurt am Main, 1993, pp. 96-97.

Também é recorrente na dramática o tema afim do “cedo demais” ou “tarde demais”, do instante que é precipitado ou perdido: *kairós*, o momento próprio, sem igual e sem retorno; *tyche*, a imprevisível, fortuita e fatídica conjunção de circunstâncias num certo ponto do tempo. Todos esses aspectos de uma experiência temporal na qual tudo depende de não se deixar passar o momento podem ser expressos de maneira ideal na intriga dramática clássica. Ao abandonar o modelo da intriga, o teatro também perdeu interesse pelo tempo fugaz, que foi então incorporado por mídias como o cinema.

*Tempo da encenação*

Aqui não se trata primordialmente de dissociar a *encenação*, que se pretende como realidade estética ideal, da *apresentação*, sempre concreta e sempre diferente. É claro que esta última, como “atmosfera” especial de uma noite, oferece uma realidade particular em função dos erros ou dos desempenhos especialmente bem-sucedidos dos atores, e com isso também um ritmo temporal único. Em virtude de diferenças no andamento das falas, pausas e retomadas, a “mesma” encenação pode ter durações surpreendentemente diferentes em duas noites. Mesmo na suposição idealizada de uma identidade entre o que se pretende (encenação) e o que ocorre na prática (apresentação), o “acidental” permanece um elemento *constitutivo* da materialidade artística do teatro – à diferença do que ocorre com o substrato ideal de um texto. Ao passo que o texto permite ao leitor a opção de ler devagar ou depressa, de reler passagens e fazer pausas, o tempo específico da apresentação teatral, com sua cadência e sua dramaturgia próprias (andamento do discurso e da ação, duração, pausas etc.), é determinado pela “obra” (nesse sentido, um fenômeno interessante é oferecido pela leitura em voz alta, que na perspectiva aqui adotada deve ser vista como um teatro minimalista). Os espectadores estão submetidos a esse tempo tanto quanto os atores – que seguem o ritmo dos outros atores. Não se trata do tempo de um sujeito que lê, mas do tempo vivenciado em comum por vários sujeitos, no qual se entrelaçam inseparavelmente uma realidade corporal e sensorial e uma realidade mental.

Em *A idade de ouro* [*L'Age d'or*, 1975], um marco na história teatral do pós-guerra, o Théâtre du Soleil contava a vida de um trabalhador imigrante

argelino em estações (cenas de família, conflitos no trabalho etc.), no estilo da *commedia dell'arte*. A vasta sala teatral da Cartoucherie de Vincennes foi dividida em quatro grandes depressões recobertas com um tapete cor de ocre cálido, sobre cujas "encostas" o público se sentava para contemplar o "vale" onde se dava a respectiva representação; de uma cena para outra os espectadores eram conduzidos a uma nova depressão, a cada vez agrupando-se em um novo ordenamento. A intensidade da representação, que a despeito e em virtude das técnicas epicizantes envolvia o público na densidade do tempo ficcional, também se devia a inumeráveis achados impressionantes, como na cena em que o trabalhador encontra a morte ao cair de um andaime em meio a uma forte tempestade. O modo como o ator, simplesmente plantado no chão, tornava "visível" a posição do corpo a uma grande altura sobre o abismo, com um esticar de pernas e um olhar amedrontado para as profundezas, o modo como demonstrava a tempestade, contorcendo-se com um ritmo que parecia ser ditado pela violenta ventania, o modo enfim como representava a queda, com uma longa corrida pela sala com os braços estendidos, tudo isso fez dessa cena um dos momentos mais mágicos do teatro. E no final da peça ocorria um outro momento notável: quando as cortinas eram puxadas de lado, uma luminosidade que simulava à perfeição a luz do dia adentrava o recinto, e a perda da noção do tempo fazia que muitos espectadores instintivamente olhassem seus relógios, como se de fato pudesse ter amanhecido sem que eles tivessem notado o passar de tantas horas. Por um precioso momento de perturbação, podia-se considerar possível que o tempo da encenação houvesse se imposto sobre o realismo do relógio interno.<sup>5</sup>

Ação fictícia e encenação comportam ainda uma dimensão transversal às camadas temporais aqui mencionadas: a do *tempo histórico*. Trata-se de uma temporalidade significativa para todo teatro dramático que trabalha com textos antigos e vive da atualização de personagens e histórias. O programa teatral no jornal é um desfile de fantasmas: Antígona, Lear, Hamlet, Pentesi-léia, Tio Vânia, Galileu... Mundos de idéias e de palavras há muito extintos são como que invocados numa sessão espírita; o material do passado suporta

uma configuração que vive no presente. Entre o lapso histórico (mítico, fantasiado) da ficção e o agora da montagem teatral intervêm como terceira camada a época e o tempo de vida do autor (exemplo: um romântico escreve uma peça sobre a Idade Média que é montada em 1999). Essa decomposição, no entanto, permanece teórica para a recepção teatral, pois o que nela se dá é um amálgama que funde as camadas de tempo heterogêneas da experiência teatral em *um e apenas um* tempo. Mesmo estruturas refinadas como o "teatro no teatro", o anacronismo e a colagem de tempos têm uma importância muito menor para o teatro do que para o texto. O processo da representação viva põe em jogo seu tempo real de tal maneira que todas as camadas temporais teoricamente distintas são objeto de uma sobredeterminação.

#### *Tempo do texto da performance*

Com Schechner, designamos como "texto da performance" a totalidade da situação real da apresentação teatral, enfatizando nela o impulso de presença que motiva a arte performática. O texto da performance comporta uma estrutura temporal própria ao teatro e ao público: pausas, interrupções, representações intermediárias, refeições em conjunto articulam o teatro a um processo social. Nesse sentido, o tempo de inatividade do ator entre suas entradas em cena se diferencia da própria encenação – portanto, sua participação no texto da performance se diferencia de sua participação no texto da encenação. À medida que a ruptura com a percepção automatizada se tornou um critério estético essencial na modernidade, o deslocamento do tempo cotidiano converteu-se em uma possibilidade de configuração essencial no teatro. Fazem parte disso "exterioridades" que na verdade não são exteriores, como longos percursos até o teatro, sessões após a meia-noite e representações que se estendem de um dia para o outro (como a encenação do *Mahabharata* por Peter Brook numa pedreira perto de Avignon, que começava à tarde e ia até a manhã do dia seguinte). Convém portanto apreender o "tempo real" do processo teatral em sua totalidade, considerando os eventos pré- e pós-representação e as circunstâncias adjacentes – o fato de que sua recepção, em um sentido muito prático, "consome" tempo, "tempo teatral" que é tempo de vida e não coincide com o tempo da encenação.

## O outro tempo

O tempo é essencial para a compreensão da prática e da recepção do teatro, e ainda mais no caso daquelas não mais subordinadas à representação de um transcurso temporal dramático. Evidentemente, tampouco no teatro é possível estancar o implacável fluxo do tempo ou inverter a topologia do tempo real. No entanto, há uma série de procedimentos que levam à tematização explícita, à intensificação e à conscientização da noção do tempo, assim como à sua distorção e à sua desorientação. Entre esses procedimentos, os que se situam no nível do que é representado são os mais simples: quando há cenas que se passam no presente e outras – aparentemente com os mesmos personagens – há mais de cem anos (*Arcádia*, de Tom Stoppard), quando se passam longos períodos de tempo (*Conto do inverno*, de Shakespeare) ou quando remissões invertem a habitual experiência temporal linear (Thorton Wilder). Cenas sem um índice temporal concreto podem gerar uma temporalidade flutuante, uma incerteza quanto à sucessão narrativa. No nível da manifestação teatral chega-se a fenômenos de temporalidade mais difíceis de apreender. Repetições obsessivas, aparente inação, inversão de causa e efeito, extremos de prolongamento ou de aceleração, saltos temporais e surpresas chocantes podem distorcer a percepção normal do curso do tempo. Tais recursos se tornam constitutivos no teatro pós-dramático, já que ele desloca a temática temporal do nível dos significados (os processos denotados pelos recursos cênicos) para o nível dos significantes (os próprios processos cênicos).

Evidencia-se no novo teatro uma indisposição de vários diretores contra o usual recurso da pausa. Ela deixa de ser utilizada como algo óbvio, e quando ocorre é freqüentemente estetizada, inserida como um tema teatral particularizado. Quando Einar Schleaf encenou *Salomé* de Oscar Wilde, em 1997, a cortina metálica subia e os dezoito atores ficavam imóveis no palco por dez minutos, dispostos em um quadro espacial sob uma luz azul-acinzentada. Nada mais acontecia, e então a cortina metálica voltava a descer: pausa. As luzes da sala eram acesas, e o público debatia acaloradamente no foyer. Quase não é preciso mencionar que essa abertura levava a uma notável auto-encenação dos espectadores: alvoroço, risos, gritos e contragritos, protestos (e já a partir de

uns três minutos!). Aqui, a pausa e a imobilidade prolongada eram fatores de uma estética teatral que colidia veementemente com a expectativa do público.

O motivo para a indisposição contra a costumeira pausa teatral não é uma preocupação com a preservação da ilusão – como se poderia pensar –, mas com a persistência de um tempo de experiência autônomo, delimitado. Na maior parte das vezes, ele é introduzido no teatro já por meio de um espaço e um tempo da *transição*: da rua para o foyer, entrada, tempo do enfoque no conjunto dos espectadores, suas conversas, ainda com seus pensamentos em parte voltados para os assuntos do cotidiano, apagar das luzes, silêncio. Segundo Pavis, “trata-se de uma espécie de tempo iniciático que precede o tempo do teatro [...], um limiar e uma preparação – a preparação psicológica para o *outro tempo*, o limiar do espetáculo”.<sup>6</sup> A ruptura com o tempo do cotidiano por meio da entrada no interior do edifício teatral cria uma “diferença”, a atenção para um *outro tempo*, para a realidade rítmica do texto da performance, da experiência teatral como um todo, e não apenas o tempo do espetáculo cênico, do mundo da ficção. Essa diferenciação é essencial para o teatro pós-dramático porque ele articula para a recepção uma *relação* concreta e complexa entre o tempo teatral e o tempo da ficção, e não sua fusão.

## Tempo do drama, duelo

O cerne do drama era o sujeito humano em um conflito, uma “colisão dramática” (Hegel) que constitui o Eu essencialmente a partir de uma relação intersubjetiva com o antagonista. O sujeito do teatro dramático, pode-se dizer, existe apenas no espaço desse conflito. Assim, ele é pura intersubjetividade e se constitui por meio do conflito como *sujeito da rivalidade*. O tempo da intersubjetividade precisa ser então homogêneo, um único e mesmo tempo que unifica os inimigos em conflito: é necessário um tempo no qual o agonista e o antagonista possam se deparar. Aqui não são suficientes nem a perspectiva temporal do sujeito isolado (lirismo, monólogo) nem o tempo de um contexto universal no qual se dá sua colisão (épica, estética da crônica). Uma

vez suprimida a intersubjetividade descrita – podemos chamá-la de *duelo* –, perde-se a forma temporal do vínculo intersubjetivo. E vice-versa: se o tempo homogêneo e comum se decompõe e se desfaz, os duelistas não mais se reencontram, perdem-se em partículas, atuam sobre plataformas desconectadas entre si. Para que um conflito entre sujeitos com uma consciência que luta pelo “reconhecimento” da outra consciência seja representável, é necessária uma plataforma comum sobre a qual o envolvimento possa ocorrer e se desfazer. Um sujeito só pode constituir-se num lapso temporal vivido em comum com seu antagonista; somente assim ele pode interagir com um outro em pé de igualdade, rivalizando sobre um assunto em comum, guerreando em um campo de batalha, amando em um espaço encantado pelo mesmo desejo. Em contrapartida, quando nem todas as figuras têm o mesmo grau de realidade, mas algumas se manifestam como projeções de outras, habitando portanto um outro espaço temporal (como é o caso na dramática do Eu, por exemplo), o tempo dramático começa a desmoronar.

### Crise do tempo

A “crise do drama” em torno da virada do século foi fundamentalmente uma crise do tempo. Contribuíram para isso tanto a experiência do caótico entrelaçamento de diversas velocidades e ritmos nas grandes cidades quanto as transformações na visão do universo operadas pelas ciências naturais (relatividade, teoria quântica, espaço-tempo) e o novo conhecimento da complexa estrutura temporal do inconsciente. Bergson distingue o tempo vivenciado como “duração” do tempo objetivo. A clivagem cada vez mais nítida entre o tempo dos processos sociais (sociedade de massa, economia) e o tempo da experiência subjetiva acentua a “dissociação de tempo do mundo e tempo da vida” que Blumenberg constata na modernidade e que, segundo ele, terá sido produto da experiência individual de um incomensurável alargamento da perspectiva do passado e do futuro: “de uma visão da história com uma tal vastidão que a vida individual parecia não significar mais nada”.<sup>7</sup> A partir

dessa irreduzível “alteridade” do tempo da dialética social e do tempo da experiência subjetiva, Louis Althusser elaborou o modelo básico de todo teatro “materialista” e crítico, cuja tarefa seria abalar a “ideologia” no sentido de uma percepção e um reconhecimento subjetivos da realidade. Com isso, porém, propiciou-se ao espectador não tanto uma série de noções sobre a realidade social, mas sobretudo a experiência de uma cisão específica e radical entre a perspectiva temporal da vivência subjetiva e o tempo social. Tal teatro não gera um “saber”, mas uma análise do não-saber e do erro, uma tomada de consciência das cegueiras da percepção centrada no sujeito.

Em Kant, a função do “sentido interno” era garantir a unidade da consciência de si por meio da forma de um “ordenamento temporal”. A “forma do sentido interno” oferece à alternância das noções – que de outra maneira pulverizaria a consciência – o persistente *continuum* do tempo, que Kant concebe em analogia com a linha. Ao conferir às experiências descontínuas uma direção, uma orientação, esse *continuum* linear acaba por sustentar a unidade do sujeito. Pelo menos desde Nietzsche e desde que o discurso do inconsciente se tornou descritível, a identidade como “imemorial” e permanente familiaridade do sujeito consigo mesmo se encontra sob a suspeita de ser uma quimera. Na modernidade, o sujeito – e com ele o espelhamento intersubjetivo pelo qual ele podia constantemente se aprofundar – perde a capacidade de integrar a representação a uma unidade. Ou então, inversamente, a desagregação do tempo como *continuum* se revela como índice da dissolução, ou ao menos da subversão, do *sujeito* seguro de seu tempo. Justamente a totalidade dos eventos, ainda que em múltipla conflituosidade, havia garantido o sujeito como *dramatis persona* de uma fábula. Sem um sujeito organizador do teatro e do drama, subtrai-se uma condição essencial da representação em geral: a certeza acerca de “quem” representa. A distância interna da representação dá lugar ao questionador apontar-para-si do sujeito, que nesse modo de ser somente fixável como *gesto* manifesta uma constituição meramente momentânea, instável. Assim, o fator dêitico se torna central: em vez da representação de um processo temporal, o *processo da apresentação* em sua própria temporalidade. Redução da importância da perspectiva temporal subjetiva, descontinuidade, relatividade, desagregação do tempo e uma temporalidade própria do

inconsciente e do sonho, entremeando illogicamente passado, presente e futuro, implicaram – e propiciaram – novos padrões de representação, que de início produziram novas formas do *texto dramático*. No século xx, porém, a lógica do desenvolvimento dramático-teatral leva a uma nova estética teatral, a princípio ainda nos moldes do teatro *textual*. A crise do *continuum* temporal é uma das condições essenciais para os novos procedimentos teatrais, que romperão até mesmo com o ordenamento temporal da articulação lingüística. Inicialmente *representa-se* uma descontinuidade da experiência que abala toda instituição de sentido, e num segundo passo esse processo também apreende o próprio *modo de representação*. No curso desse desenvolvimento o teatro se distancia cada vez mais da representação de uma temporalidade homogênea. Assim, os tempos são objeto de duplicação, desfiguração, montagem; o tempo real das cenas cotidianas e o tempo heterogêneo das imagens oníricas são entremeados etc. É sintomático que uma cenógrafa importante como Anna Viebrock deixe transparecer uma predileção por relógios que perdem números ou ponteiros, que dispositivos de anúncio da hora certa contrariem o ritmo das imagens em Robert Wilson, que se coloquem metrônimos no palco a bel-prazer (não apenas no teatro de dança), de modo que se tenha sempre em mente o compasso do transcorrer do tempo real.

#### Beckett, Müller e o tempo

Pode-se verificar a magnitude da desagregação do tempo na literatura teatral mediante um breve comentário sobre dois textos datados da segunda metade dos anos 1970: *Aquele tempo* [*That time*], de Samuel Beckett, e *A missão* [*Der Auftrag*], de Heiner Müller, respectivamente de 1976 e 1979. Esses textos são aqui comentados porque expressam com rara clareza uma problemática artística que diz respeito não só à dimensão literária, mas também ao teatro em geral. Eles lançam luz sobre a recém-abordada crise do tempo e ao mesmo tempo servem como uma espécie de prólogo para a descrição da estética temporal do teatro pós-dramático apresentada mais adiante.

Assim como ocorre em outras peças de Beckett, em *Aquele tempo* há uma unidade de lugar e de tempo, mas ela é – evidentemente – parodiada. Nada

daquilo que está associado à unidade de tempo no teatro dramático se aplica aqui. O que há não é exatamente uma unidade, mas uma desagregação da vivência do tempo. O fio da continuidade interna é rompido. A “voz A” recorda a frustrada tentativa de retornar a um lugar freqüentado na infância: o caminho não existe mais, o ônibus que levava até lá deixou de circular. A “voz B” relata uma cena de amor malsucedida, ou melhor, não ocorrida. O narrador senta-se paralelamente ao lado de uma garota em uma pedra, sem que eles se toquem ou mesmo se vejam: “*never turned to each other just blurs on the fringes of the field no touching or anything of that nature always space between if only an inch...*”<sup>8</sup> A “voz C” recorda o hábito de correr para um museu antes da chuva, às vezes para uma biblioteca ou um correio. Há uma narração fragmentária, mas não há espaço/tempo para ação dramática no agora do palco. O tempo não avança: entrincheira-se em si mesmo, curva-se e dobra-se como tempo lembrado. A busca de um tempo perdido é o tema comum das três cenas recordadas em *Aquele tempo*. A “voz A” busca o tempo de um passado individual, pessoal, um *tempo da infância* – “*when was that*” [“quando foi aquilo”] é a pergunta recorrente. A “voz C” refere-se à busca da continuidade de um suprapessoal *tempo da cultura*, do contexto social, da tradição – daí os velhos retratos no museu, a biblioteca, o sistema social da escrita, o correio. A “voz B” perde o *tempo da natureza*, do encontro sexual. Em toda parte a busca fracassa.

A estética da redução do teatro classicista, especialmente o de Racine – períodos de tempo mínimos, lugar único, concentração em um conflito quase que puramente espiritual, com a tendência de supressão de qualquer elemento real que preencha o espaço e o tempo –, retorna modificada na radical dramaturgia do ponto zero de Beckett. (Aliás, em 1931, enquanto lecionava literatura francesa no Trinity College de Dublin, Beckett leu as tragédias de Racine e também escreveu sua primeira peça: uma paródia do *Cid* de Corneille com o título *The Kid*. Com exceção de uns poucos estudos, ainda não

8 Samuel Beckett, *That time*, in *Stücke und Bruchstücke*. Frankfurt am Main, 1978, pp. 50-52. [“jamais se voltaram um para o outro apenas manchas nas orlas do campo nenhum toque ou qualquer coisa dessa ordem sempre espaço entre nem que apenas uma polegada.”]

foi apreciada a importância da tragédia clássica para Beckett.) Seus personagens levam uma existência espiritual quase que incorpórea – paródia da abstração e da espiritualização clássicas.

Em *Aquele tempo* há apenas uma cabeça (um dos últimos papéis de Julian Beck). Essa cabeça isolada [o “ouvinte”] espreita. A estrutura básica da linguagem e da identidade subjetiva – falar/ouvir, ouvir-se falar – é desagregada no espaço e na disposição do palco: a voz do “ouvinte” vem de três alto-falantes que se interrompem e se alternam no relato das diferentes cenas de sua memória. Uma imagem aparentemente apocalíptica na biblioteca sela o desastre. O final do texto diz: “*not a sound only the old breath and the leaves turning and then suddenly this dust whole place full of dust when you opened your eyes from floor to ceiling nothing only [...] come and gone in no time gone in no time*”<sup>9</sup> Tempo algum, apenas partículas. A decomposição e a pulverização da dimensão temporal manifestam a desagregação e a morte do indivíduo. O pó do tempo cultural que estava acumulado em milhões de páginas de livros e agora tolhe a vista – apenas isso resta do tempo como forma da experiência.

De modo peculiar, essa decomposição do tempo lembra as últimas frases de *A missão*, de Heiner Müller. O personagem Debuissou, que abandona a revolução social, experimenta sua falta de lugar e de tempo em uma imagem muito semelhante:

Debuissou se ateu à última lembrança que ainda não o abandonara: uma tempestade de areia diante de Las Palmas; grilos vieram com a areia para o navio e acompanharam a viagem pelo Atlântico. Debuissou se curvou contra a tempestade de areia, tirou a areia dos olhos, tapou os ouvidos contra o canto dos grilos.<sup>10</sup>

Em Beckett, o pó do chão até o teto; em Müller, a disforme tempestade de areia que soterra aquelas outras tempestades de realidades irreconciliáveis na

9 Ibid., p. 70. [“nenhum som só a velha respiração e as folhas virando e então de repente esse pó o lugar todo cheio de pó quando você abriu os olhos do chão ao teto nada além de pó e nenhum som apenas [...] veio e se foi em tempo algum foi-se em tempo algum.”]

10 Heiner Müller, *Der Auftrag. Quartett*. Frankfurt am Main, 1988, p. 42.

consciência, que Debuissou recordara logo antes: “Ele esqueceu a tempestade sobre a Bastilha, a marcha faminta dos oitenta mil, o fim dos girondinos etc.”<sup>11</sup> Tanto no texto de Müller quanto no de Beckett opera-se uma desagregação da unidade temporal e da continuidade. Já em razão da combinação de formas textuais heterogêneas – carta, cena, relato em prosa, representação de um papel – o fluxo do tempo é constantemente interrompido. A consciência se encontra diante de uma multiplicidade temporal que lhe torna impossível fixar-se num ponto que permitiria uma perspectiva para a recapitulação de sua realidade de vida. Visão, sonho, lembrança, esperança e o agora “real” não podem ser separados.

11 Ibid.



### Estética temporal pós-dramática

No final dos anos 1950 começou-se a observar que desenvolvimentos análogos nos campos da pintura não-figurativa, da música serial e da literatura dramática levavam a uma recusa das totalidades construídas tradicionalmente, constatando-se assim a perda da *moldura temporal*. Nos anos 1960, Stockhausen previu a respeito dos concertos que se poderia chegar mais tarde e sair mais cedo, enquanto Wilson fez furor com o padrão "pausas à vontade": dois exemplos de uma tendência essencial das novas dramaturgias do tempo. Elas aboliram a unidade de tempo com início e fim como *moldura fechada* da ficção teatral a fim de conquistar a dimensão do *tempo partilhado* por atores e público como *processualidade aberta*, que estruturalmente não possui nem início, nem meio, nem fim (era justamente isso o que Aristóteles havia exigido como regra fundamental do drama para que se produzisse um *holon*, um todo). A nova concepção do tempo partilhado considera o tempo estruturado esteticamente e o tempo realmente vivido como um mesmo bolo que os frequentadores e os atores compartilham, por assim dizer. A noção do tempo como uma experiência compartilhada por todos se encontra no centro das novas dramaturgias do tempo: da diversidade das distorções temporais à assimilação do ritmo pop; da resistência do teatro lento à aproximação à arte performática em sua radical afirmação do tempo real como situação vivenciada em comum.

No início de *Uma carta para a rainha Vitória* [*A Letter for Queen Victoria*], de Wilson, vêem-se duas figuras cujos gestos rotatórios funcionam como os ponteiros de relógio. Esses marcadores de tempo humanos – *figuras-horas* [*FigUhren*] – trazem para diante dos olhos o real transcorrer do tempo no teatro. Ao passo que Jean Genet ainda protestava categoricamente contra o recurso a uma chama no palco, com o argumento de que ela transgrediria os limites (seria a mesma chama que uma chama na platéia e por isso uma falácia: escamotearia o fosso entre espectadores e palco), a *fumaça* no palco está entre os signos obsessivamente usados pelo novo teatro para indicar o tempo real vivenciado em comum no teatro. Na comunidade temporal pós-dramática de palco e *théatron*, o fosso que separa a ficção de sua recepção é soterrado. O teatro freqüentemente estabelece seu tempo mediante a renúncia a qualquer coisa maior que uma ficção a mais rudimentar, de modo formalmente idêntico ao da *reunião* dos espectadores. Pode acontecer que nem seja posta em jogo uma duração “própria”, permanecendo todos os procedimentos orientados para o contato com o público ou para o fato de sua presença.

A exigência de que o espectador se desloque de seu tempo cotidiano para um terreno delimitado do “tempo de sonho” estava na base do teatro dramático. No teatro épico, o “soterramento do fosso da orquestra” (Benjamin) significava uma comunidade no nível da reflexão. Brecht desejava o espectador pensante e se possível – como é sabido – fumante. Mas o ato de fumar deveria ser signo de sua serenidade distanciada, não exatamente a manifestação de um lapso de tempo (como o fogo que Genet critica). O espectador brechtiano não mergulha em seu *estar-aqui* emocionalmente fundido com os processos cênicos (isso seria tomar parte no acontecimento dramático), mas fuma relaxado, distanciado, em “seu” tempo. É certo que a estética pós-dramática do tempo real igualmente não busca a ilusão, mas agora isso implica que o processo cênico não pode ser dissociado do tempo do público (uma vez mais se evidencia o contraste entre as atitudes épica e pós-dramática). Pode-se considerar como seu primeiro emblema a composição para piano de John Cage intitulada “4’33”, para cuja execução ele prescreveu que exatamente por essa duração não aconteceria nada como “obra” no sentido da tradição, mas ape-

nas a experiência do tempo – a cada vez absolutamente único, irreproduzível – dessa determinada reunião de concerto, com seus ruídos intencionados e não-intencionados.

### O tempo como tempo

Em seu livro sobre cinema, Deleuze distinguiu “imagem-movimento” e “imagem-tempo”. Esta última, com a qual ele se refere ao novo cinema, caracteriza-se pelo fato de que nela o tempo não se dá como “imagem-movimento” representada, mas como temporalidade exposta da própria imagem-filme, que em diversas variantes constitui *cristais de tempo*. É possível (*mutatis mutandis*) traçar um paralelo entre a polaridade de teatro dramático e pós-dramático e a polaridade de imagem-movimento e imagem-tempo no cinema. Assim como no cinema clássico, no teatro dramático o tempo é uma “condição” da representação que não é interessante em si mesma. Ele só vem à tona indiretamente, como objeto e tema da representação dramática, como conteúdo transmitido por ela, da mesma maneira como se comporta o tempo no cinema clássico, no qual, segundo Deleuze,

a imagem-movimento está fundamentalmente ligada a uma representação indireta do tempo e não nos dá uma apresentação direta dele, ou seja, uma imagem-tempo. No cinema moderno, em contrapartida, a imagem-tempo não é nem empírica nem metafísica, mas “transcendental” no sentido kantiano: o tempo se liberta de seu encadeamento e se apresenta em estado puro.<sup>1</sup>

Em um sentido semelhante ao da imagem-tempo do cinema moderno, o teatro pós-dramático também pode ser entendido como cristal de tempo, proporcionando à sua maneira uma imagem direta do tempo “em estado puro”. Nesse sentido, uma experiência do tempo que se desvia do habitual provoca sua percepção expressa; de modo que o tempo é alçado da inexpressiva condição de coadjuvante ao status de temática. Configura-se assim um novo

1 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*. Kino 2, Frankfurt am Main, 1997, p. 347.

fenômeno estético-teatral: ao se utilizar a especificidade do teatro como modo de representação para se fazer do tempo como tal – o tempo como tempo – objeto da experiência teatral, o tempo do próprio procedimento teatral se torna objeto da elaboração e da reflexão artísticas. Esse tempo é utilizado de modo consciente; sua percepção, intensificada e organizada esteticamente. A presença e a atuação dos atores, a presença e o papel do público, a duração e a ambientação reais do tempo da montagem, o puro fato da reunião como um espaço-tempo comum – todos esses pressupostos do teatro que permaneciam implícitos como tais vêm à tona como algo utilizado aqui e agora por todos os presentes, e não como um tempo representado no contexto de um cosmos narrativo fictício.

Na medida em que o tempo se converte assim em objeto de uma experiência “direta”, assumem especial proeminência as técnicas teatrais de *distorção do tempo*, algumas das quais são examinadas a seguir.

### Duração

A fragmentação da experiência do tempo em função da cotidianidade, das mídias e da organização da vida, com suas conseqüências desastrosas para a faculdade da experiência, foi descrita por Kluge e Negt.<sup>2</sup> Para que o teatro possa se afirmar como um âmbito essencial da resistência contra o despedaçamento e o parcelamento sociais do tempo, a primeira condição é que haja um teatro “que tome tempo”. Nesse sentido, o tratamento consciente da duração é um dos mais importantes fatores da *distorção do tempo* na experiência do teatro pós-dramático, no qual a *dilatação temporal* é um traço predominante.

Verificam-se elementos de uma *estética da duração* em numerosos trabalhos teatrais da atualidade, destacando-se especialmente nos casos de Jan Fabre, Einar Schlee, Klaus Michael Grüber e Christof Marthaler, mas também em muitas montagens nas quais a imobilidade, pausas extensas e a duração absoluta da encenação são valorizadas como tais. Com o “teatro da lentidão”

2 Alexander Kluge e Oskar Negt, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Sl, 1972.

desenvolvido por Robert Wilson pode-se falar pela primeira vez de uma autêntica estética da duração. Surpreendido, abalado, sensorialmente seduzido ou mesmo hipnotizado, o espectador experiencia a lenta passagem do tempo. Toda percepção é reconhecidamente percepção diferenciada, de modo que se sente nitidamente a diferença do ritmo perceptivo em relação ao andamento habitual da vida e do teatro. O tempo cristaliza e transforma o que é percebido; o objeto visual sobre o palco parece acumular tempo nele mesmo. A partir do curso do tempo surge um “presente contínuo”, para usar os termos de Gertrude Stein, modelo de Wilson. O teatro se assemelha a uma escultura cinética, torna-se *escultura do tempo*. Isso vale a princípio para os corpos humanos, que em razão de seu movimento em câmara lenta se convertem em esculturas cinéticas, mas também para o quadro teatral em geral, que em virtude de seu ritmo “não natural” dá a impressão de uma cadência peculiar – a meio caminho entre a de uma máquina e a do teatro de marionetes.

Chega-se então à constatação de que aqui a duração não ilustra a duração. Não se pode dizer que a vagareza no palco se refere à lentidão de um universo fictício que estaria ligado ao nosso mundo de experiências, nem que ela remete por ironia ou antífrase à brutalidade ou à violência da vida “real”.<sup>3</sup> O teatro se refere sobretudo ao seu próprio processo. Se uma montagem de Wilson dura seis horas, a experiência teatral determinante não é a duração objetiva que a princípio se encontra em primeiro plano, “a hora”, mas a experiência imanente da extensão do tempo. Por outro lado, é evidente que a experiência do tempo não é totalmente independente da duração real da encenação. Por isso, seria um problema interessante para a análise das montagens o modo como devem ser descritas essas formas de teatro em que o tempo teatral autônomo se articula com a duração e a lentidão da representação (procuradas conscientemente) de maneira tão estreita que para a percepção mal se distinguem a “duração teatral” e a “duração narrativa”. O que significa o “desenquadramento” do teatro em relação ao cotidiano mediante uma dilatação temporal que não se ajusta a nenhum ritmo diário “normal” nos épicos teatrais de várias horas de Peter Brook, Ariane Mnouchkine ou Robert Lepage? Que tipo

3 Cf. Pavis, op. cit., p. 388.

de relação há aí entre representação (tempo do drama, tempo da encenação) e presença do tempo (duração da encenação, texto da performance)? Como se comporta a vivência física e psicológica da duração em relação ao ritmo da encenação?

### Tempo e fotografia

Em seu ensaio sobre a fotografia [*A câmara clara*], Barthes fala de um nexó entre teatro e fotografia que diz respeito imediatamente à dimensão temporal. Ele vê esse nexó por intermédio da "relação original entre o teatro e o culto dos mortos", na qual

os primeiros atores se destacavam da comunidade ao interpretar os papéis dos mortos: caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto – busto embranquecido no teatro totêmico, homem com o rosto pintado no teatro chinês, maquiagem à base de pasta de arroz no *kathakali* indiano, máscara do nô japonês. Ora, é essa mesma relação que encontro na fotografia: por mais que se faça um esforço para concebê-la com vida (e esse furor de "fazer viver" só pode ser a denegação mítica de um mal-estar de morte), a fotografia é como um teatro primitivo, como um quadro vivo, a figuração da face imóvel e dissimulada sob a qual vemos os mortos.<sup>4</sup>

A imobilidade cerimonial e ritual do teatro de Wilson revela um nexó entre teatro e fotografia. É sabido que Wilson por vezes usa fotos como matéria-prima para seus trabalhos, e ocorre ainda que ao recorrer a imagens filmadas ele aproxima o cinema da fotografia mediante sua repetição, como em *As guerras civis* [*The Civil Wars*], em que fotos da Guerra Civil Norte-Americana eram o ponto de partida e os filmes projetados repetiam obsessivamente as mesmas seqüências. O caráter melancólico do teatro de Wilson, que a partir do pouco de ação e movimento continuamente quer se reconverter em quietude

escrita com luz, apresenta uma subjacente afinidade com a fotografia – associada à melancolia igualmente por Benjamin e Barthes. O que Barthes destaca como "*punctum*" na fotografia não é senão sua referência à transitoriedade. Na medida em que a fotografia mostra um homem do passado e assim declara que ele "irá morrer", "ela situa para mim a morte no futuro".<sup>5</sup> É o tempo armazenado que confere à fotografia a sua melancolia. O teatro de Wilson também gera a impressão do tempo armazenado nos corpos que se movem em câmara lenta. A lentidão deixa ver o curso temporal dos gestos, intensificando assim a sensação de cada momento vivido.

### Repetição

Ao lado da estética da duração, desenvolveu-se uma autêntica *estética da repetição*. Nenhum outro procedimento será tão "típico" do teatro pós-dramático quanto o da repetição. Empregado de forma extrema em trabalhos teatrais de Tadeusz Kantor e de Heiner Goebbels e em balés de William Forsythe, o recurso da repetição interminável encontra uma variante bem-humorada em Christoph Marthaler, que o introduz musicalmente e no estilo da mecânica sem sentido do cinema mudo – como na inesquecível cena do dormitório em *A hora zero, ou a arte de servir* [*Die Stunde Null oder die Kunst des Servierens*]. No caso de Jan Fabre ou de Einar Schleef, sua função principal é a perturbação e a agressividade – que inclui a agressão contra o público. Na repetição agressiva é recusada a demanda do divertimento superficial mediante o consumo passivo de estímulos: em vez de variedade que mata o tempo, esforço da visão para tornar o tempo perceptível. Por trás da ira se reconhece a busca de contato real, ainda que segundo o mote "O soco é contato". Em 1976 Pina Bausch protagonizou um escândalo em Wuppertal com a estréia de *Barba Azul* [*Blaubart*] – sensacional inauguração de seu estilo de teatro-dança, no qual o movimento, o espaço e a intensidade da expressão estática predominam sobre o desenvolvimento dramático, a narração e a beleza –, e a repetição estava entre os procedimentos que despertaram os mais exasperados protes-

4 Roland Barthes, *Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main, 1989, pp. 40-41.

5 Ibid., p. 106.

tos. Aqui, a provocante multiplicação dos mesmos gestos de resignação, medo e abandono pode ser pensada, afetiva e conceitualmente, como símbolo da busca sempre em vão de estabelecer contato é da situação de um tempo não-histórico, cíclico. Heiner Müller escreveu certa vez sobre a qualidade desse tempo no teatro de Pina Bausch: "A história aparece como perturbação, como mosquitos no verão".

Assim como na duração, na repetição há uma cristalização do tempo, uma compressão e uma negação mais ou menos sutis do decorrer do tempo. É certo que o ritmo, a melodia, a estrutura visual, a retórica e a prosódia desde sempre empregaram a repetição – não há nenhum ritmo musical, nenhuma composição de imagens, nenhuma retórica eficaz, nenhuma poesia, em suma, nenhuma forma estética sem uma repetição utilizada intencionalmente. Mas na nova linguagem teatral a repetição adquire um significado diferente, mesmo oposto: se antes ela servia para a estruturação, para a construção de uma forma, aqui ela serve justamente para a *desestruturação* e *desconstrução* da fábula, do significado e da totalidade formal. Se os procedimentos são repetidos de tal modo que não mais são vivenciados como parte de uma arquitetura cênica e como estrutura da composição, suscita-se no receptor a impressão de que eles seriam redundantes e sem sentido. Eles são apreendidos como um decurso infundável, impossível de sintetizar, descontrolado e incontrolável. Vivenciamos um monótono fluxo de signos que se esvaziaram de seu caráter comunicativo e já não podem ser apreendidos como parte de uma totalidade poética, cênica, musical: versão pós-dramática negativa do sublime.

Contudo, não há verdadeiramente nenhuma repetição no teatro. Já o momento em que se dá a repetição é diferente daquele em que ocorre o fato original. Aquilo que já se viu antes sempre é visto de um outro modo. O mesmo, repetido, está inevitavelmente modificado: na repetição, o mesmo é o velho e o lembrado; ele é esvaziado (já conhecido) ou sobrecarregado (a repetição confere sentido). A mudança de contexto, mesmo que mínima, dissolve a identidade. Desse modo, a repetição pode gerar uma atenção permeada pela lembrança do passado, uma *atenção às menores diferenças*. Não se trata do significado do acontecimento repetido, mas do significado da percepção repetida, ou não se trata do fato repetido, mas da própria repetição. A estética do tempo

faz do palco o lugar de uma reflexão sobre o ato de ver dos espectadores. O que se salienta no processo da repetição é *sua* impaciência ou equanimidade, seu estado de atenção ou sua relutância em aprofundar o tempo, sua disposição ou recusa a fazer jus à diferença, ao detalhe, ao fenômeno do tempo.

Mesmo a repetição mais mecânica, cotidiana, habitual e inteiramente estereotipada encontra seu lugar na obra de arte e com isso é sempre posta em relação com outras repetições, certamente sob a condição de que dela se extraia uma diferença em relação a essas outras repetições. Pois não há outro problema estético a não ser o da inserção da arte na vida cotidiana. Quanto mais nossa vida cotidiana aparece estandardizada, estereotipada, submetida a uma reprodução acelerada de objetos de consumo, mais deve a arte ligar-se a ela e dela arrancar essa pequena diferença [...]. Toda arte tem suas próprias técnicas de repetições interligadas, cuja potência crítica e revolucionária pode alcançar o ponto mais alto para nos levar das repetições vazias do hábito para as repetições profundas da memória e então para as derradeiras repetições da morte [...].<sup>6</sup>

#### *Imagem-tempo*

No teatro dramático, a imagem desempenhava essencialmente o papel de um mero pano de fundo. Ainda que este, em determinados momentos e por causa do efeito da representação, fosse configurado de um modo extremamente encantador e impressionante, tornando-se assim prazeroso e valorizado como tal, o aspecto visual recuava perante o conflito representado, as peripécias dramáticas, o choque emocional, as surpreendentes viradas da trama. O teatro pós-dramático engendra um espaço imagético que combina a teatralidade tornada autônoma com uma importante conquista da arte moderna: a intensificação da perceptibilidade do espaço e da superfície pictóricos como tais. O pressuposto para que o teatro se apropriasse da dimensão da lógica imagística estava dado com a autonomização da experiência pictórica na modernidade. As artes plásticas já haviam ousado fazer de sua realidade

material o fator dominante de sua constituição, e com isso o receptor foi também “incumbido” de conceber mediante o olhar a temporalidade da imagem, e não simplesmente a temporalidade daquilo que é representado – de outro modo, ele não chega ao prazer da experiência de ver que, por assim dizer, o espera na imagem.

O efeito teatral de imobilidade produzido pelas estéticas da duração e da repetição tem a notável conseqüência de introduzir na percepção do teatro o *foco na imagem-tempo*, a específica disposição perceptiva para a contemplação das imagens. Ao ativar na recepção teatral essa disposição que antes só estava em jogo nas artes plásticas, o teatro passa a fazer parte da problemática da *temporalidade dos fatores visuais*. Gottfried Boehm escreveu sobre a percepção pictórica:

Se pela visão (ou pela interpretação) dissociamos do nível pictórico uma cena ou um ambiente como “camada” ou “teor material”, se nos concentramos nas coisas, em seu teor, em seu sentido, então suprimimos, ao menos em parte, as condições de representação. Mas [...] se aceitamos com a série dos objetos mais reconhecíveis também o nível dos contextos pictóricos planimétricos, então nos aproximamos do fenômeno real, da imagem como campo simultâneo e como *continuum*. [...] O tempo representado e o tempo da representação já não são separados.<sup>7</sup>

Desse modo, se na teoria da arte a temporalidade veio a ser reconhecida como uma estrutura essencial da configuração das imagens, torna-se relevante abordar esse tema também na teoria do teatro.

Com Boehm, sustentamos que a imagem, como “forma de relação”, sugere uma “imagem-tempo” que é peculiar apenas a ela. Ela apela ao sentido do tempo do observador que apreenda, sinta e leve adiante o movimento nela imobilizado e *latente*, que propriamente o “produza”. A imagem representa um fator que a princípio parece “atemporal”, mas o observador, por meio de seu sentido do tempo, por meio da fantasia e da empatia; descobre na imagem o

7 Gottfried Boehm, “Bild und Zeit”, in Hannelore Paflik (org.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*. Weinheim, 1987, pp. 20 e 23.

movimento temporal, que sua visão “suplementa” (no caso de representações reais de objetos ou figuras em movimento), repete ou mesmo cria (no caso de uma imagem não-objetiva ou abstrata). No caso do teatro as relações se estabelecem de um outro modo, pois movimento corporal, linguagem, som – a teatralidade, em suma – já são em si mesmos tempo e decurso do tempo (sem excluir o teatro extremamente estático). Na medida em que o teatro passa a combinar os fatores visuais e rítmicos com uma dramaturgia cênica, assume a qualidade de um *objeto cinético*, que já não pode ser apreendido com os modos de ver habituais no teatro narrativo. Sob o signo da dramaturgia visual, a percepção teatral não mais é direcionada para que o aparelho sensorial seja “alvejado” por imagens em movimento, mas ativada, tal como a capacidade dinâmica do olhar diante de um quadro, no sentido de produzir processos, combinações e ritmos com base nos dados do palco, mas “sob direção própria”. Na medida em que a semiótica visual parece querer conter o tempo teatral e transformar a ação que transcorre temporalmente em *imagens de pensamento*, o olhar do espectador é solicitado a dinamizar no ver a imobilidade prolongada que se oferece à sua vivência da imagem. A conseqüência é uma oscilação do foco da percepção entre olhar-observação “temporalizante” e “acompanhamento” cênico, entre a atividade de ver e a convivência (mais passiva).

O teatro pós-dramático exerce assim um deslocamento da percepção teatral – para muitos provocativa, incompreensível, entediante – do deixar-se levar no fluxo da narração para uma co-realização construtiva de todo o complexo audiovisual do teatro. Chega-se a uma experiência do espaço e da imagem cuja duração e cuja seqüência temporal são bem menos fixas, a um *comprometimento temporal* entre a seqüência da ação/narração e a duração tendencialmente não-direcionada da contemplação do espaço e da imagem. Tal teatro de uma contemplação desacelerada, mais próxima da percepção pictórica, se afasta ainda mais de seu irmão mais popular, o cinema, na medida em que não partilha sua inclinação para a fabulação, substituindo a *linha de tempo* de uma trama pela experiência de um tempo teatral global que se pauta pelo *ritmo*. É somente por via da imersão nesse ritmo cênico que se chega à percepção de narrações “conteudísticas” residuais – freqüentemente fragmentadas –, possíveis histórias, temas, associações.

Paul Valéry fez a bela observação de que nós museus deveria haver uma cadeira diante de cada quadro. Na verdade, os museus tendem igualmente à apressada transformação da experiência visual em mera informação que já ocorre na reprodução em geral. Esse problema sugere a questão de saber se misturas de exposição e teatro não passarão a ter uma maior importância no futuro. A peculiaridade da experiência teatral é que em geral a visão se aplica a imagens muito grandes – o teatro é sempre um quadro enorme; o espaço teatral geralmente tem grandes dimensões. Por outro lado, com a dilatação temporal da representação exorta-se a uma contemplação paciente, modificada a cada vez por novas constelações. Assim, ao mesmo passo que a estética da duração se desprende da pressa dos processos dramáticos, concretiza uma qualidade de experiência visual que se interpõe entre o tempo teatral e a imobilidade da imagem. O teatro também é uma galeria do futuro – assim como não se pode excluir que em certas modalidades (como o já discutido teatro da leitura) ele possa se revelar como um refúgio da leitura atenta e lenta, como inesperada realização da visão de Mallarmé do livro absoluto.

#### *Estéticas da velocidade*

Em contraste com o teatro da lentidão, da imobilização e da repetição, outras formas teatrais pós-dramáticas buscam incorporar a velocidade do tempo da mídia e mesmo superá-la. Encontram-se aqui alusões à estética do videoclipe, citações da mídia, mistura de presença ao vivo e gravações e a segmentação do tempo teatral à maneira das séries televisivas. Esse estilo é particularmente configurado em trabalhos de jovens realizadores teatrais dos anos 1990, que não se deixam desencorajar pela proximidade com espetáculos multimídia e com o *show business*, mas tomam o padrão midiático como material, que utilizam de modo mais ou menos satírico e na maior parte das vezes em andamento acelerado. A mistura de ação ao vivo e de material pré-gravado promove a dissolução da homogeneidade do tempo, e com isso dissolve aquela ideologia que se deleita com o presente vivo no teatro, supostamente irredutível.

Quando atores unem seus corpos com as vozes de outros, quando sua fala se dirige a parceiros ausentes (visíveis apenas num monitor) ou quando

gravações de atores em vídeo são trazidas para o palco, de modo que eles participam da representação *in absentia*, o que há não é apenas um eco difuso do ambiente de vida cotidianamente pautado pelas mídias. Por certo, também se reflete a realidade do tempo estilhaçado, mas sobretudo o fato de que *espaços temporais heterogêneos* podem ser “conectados” sem esforço por meio das mídias eletrônicas. Nessa conexão se perde a identidade temporal das realidades individuais, que com a suposição de uma sincronicidade onipresente se tornam um componente de um tempo-espaço heterotópico, determinado eletronicamente. Aquilo que permaneceria trivial, como mera demonstração da comunicação midiática, manifesta no âmbito do teatro o *conflito* latente entre momento de vida e superfícies de tempo virtuais e eletrônicas.

Nos trabalhos teatrais nitidamente marcados pela influência das mídias verifica-se o despedaçamento da ação cênica em estilhaços mínimos e heterogêneos; à maneira do videoclipe – a exemplo das montagens do diretor alemão Leander Haussmann. Em muitos desses trabalhos, apresentados sobretudo dos anos 1990, o que se visa é apenas a diversão e o sucesso (em conformidade com o ideal da indústria de entretenimento), mas também se verificam processamentos convincentes da estética midiática. John Jesurun trabalha com o princípio do seriado televisivo; em Jürgen Kruse a inserção de música pop e de citações da mídia gera interessantes interpretações de obras dramáticas; o grupo dinamarquês Von Heiduck incorpora ilusão cinematográfica; as representações de jovens realizadores de teatro como René Pollesch, Tim Staffell e Stefan Pucher se apóiam na velocidade da estética pop e das mídias.

A *simultaneidade* na própria ação cênica, que aqui se torna dominante, é uma das principais características da configuração temporal pós-dramática. Ela produz velocidade. A concomitância de atos de fala e de imagens de vídeo gera a interferência de diversos ritmos temporais, estabelecendo uma concorrência entre tempo corporal e tempo tecnológico. A incerteza quanto à procedência de uma imagem ou um som – se é gerado no instante, transmitido diretamente ou pré-gravado – evidencia que o tempo está fora dos eixos, sempre “saltando” entre lapsos temporais heterônomos. A falta de um tempo homogêneo priva a experiência da possibilidade de assegurar-se da continuidade e da identidade de seu objeto pela repetição.

### Memória histórica

Segundo Maurice Halbwachs, a memória coletiva – da qual faz parte a memória cultural – certamente se compõe a partir de uma soma de memórias individuais, mas é diferente da soma de lembranças individuais e é mais do que ela. Na verdade, a existência de uma memória coletiva é um pressuposto indispensável para a constituição da memória individual. Somente a memória coletiva dá forma, lugar, profundidade e sentido às lembranças individuais. Algo como o provimento afetivo de experiências coletivas é então necessário para que a história pessoal – a lembrança e a experiência de um passado – possa ganhar forma.

O teatro é um *espaço de memória* e revela uma manifesta relação com o tema da historicidade, ainda mais agora, num tempo midiático, em que a “liberdade” passa a aparecer idealmente como a mais completa desobrigação do indivíduo. O teatro tem a ver com a memória, da qual é justamente indissociável a idéia de algum tipo de compromisso. Cada momento presente que reconhece mostrar em si vestígios de suas origens se encontra – tanto em seus traços bons como ruins – como ejo de uma corrente, sem a qual não teria existido. Apesar desse nexó de dependência e compromisso que



necessariamente liga a consciência e também o teatro à história, o teatro não é história, assim como não é representação diretamente política (que hoje em dia outras mídias lhe subtraem). Heiner Müller gostava de observar que o acontecimento mais importante da época elisabetana, a derrota da Armada em 1588, não aparece em nenhum drama daquela época.

Em nosso contexto, “memória” não significa qualquer tipo de depósito de informações e “lembrança” não é um procedimento no qual este ou aquele dado acumulado no depósito-memória seja convocado ao bel-prazer. Com o termo “passado” não se designam os assim chamados fatos da história. Quem procura no teatro os “conteúdos” culturais de tempos idos, segundo o hábito dos antepassados, não ilumina o potencial de memória do teatro, mas apenas sua função de museu. Mas o museu não é o espaço da memória do qual se trata aqui. O museu é um meio – um meio de depósito. Em contrapartida, uma representação teatral não é nenhum meio para alguma outra coisa – por exemplo, para uma consciência histórica aguçada quando, após a representação, a pessoa se encontra novamente na rua. A memória acontece de outra maneira – a saber, “quando a abertura da visão se faz no tempo entre olhar e olhar” (Müller), quando algo não visto se torna quase visível entre imagem e imagem, quando algo não ouvido se torna quase audível entre som e som, quando algo não sentido se torna quase perceptível entre as sensações.

#### Lembrança dos corpos

Aquém e além do saber e do “entendimento”, o teatro realiza um *trabalho de memória voltado para os corpos*, para os afetos, e só então para a consciência.<sup>1</sup> O reconhecimento de Proust de que as lembranças mais valiosas talvez se situem no cotovelo, não na memória mental, tornou-se corrente. O corpo é um local da memória, “um depósito para pensamentos e sentimentos à disposição”,<sup>2</sup> e pode ser vivenciado como tal na realidade do teatro quando

1 Ver Gerald Siegmund, *Theater und Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*. Tübingen, 1996.

2 Pierre Bourdieu, *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt am Main, 1987.

seu aspecto e seus gestos despertam inesperadamente no observador a “lembrança” do (próprio) corpo. Isso está inserido estruturalmente na forma do teatro, já que ele tem como objeto, apesar de toda desmaterialização e “espiritualização”, a aparentemente iniludível presença natural do corpo humano – do corpo teatral, que se diferencia radicalmente de todos os corpos simulados, fotografados e reproduzidos. Por meio da recordação de um sofrimento, de possibilidades desperdiçadas, de promessas não cumpridas que repousam nos corpos e em seus afetos, o Eu olha por cima do muro fronteiro de sua identidade e se abre, mesmo que inconscientemente, para a sua *história genérica*, para a conexão com os outros, para a dimensão da responsabilidade, que está ligada à sua historicidade. Parece proveitoso, nesse contexto, recordar o conceito marxista de “consciência genérica” [*Gattungsbewusstsein*].<sup>3</sup> Só o discernimento de que o indivíduo é ao mesmo tempo uma criatura genérica supera a auto-suficiência sempre limitada de um individualismo atrofante, espasmódico, e a absolutização de um determinado *presente fetichista* (visto eurocentricamente).

O teatro pode significar *lembrança de algo em suspenso*, passado e futuro, memória e antecipação, ruptura com a presença sobrecarregada de informação, consumo e “consciência”. O teatro se torna significativo como espaço de memória quando surpreende o espectador e rompe a proteção do encanto, que é também uma proteção diante do enfrentamento com esse “outro tempo” que não pode ser pensado sem o terror do desconhecido. Certa vez, Walter Benjamin definiu o inferno como “o eterno retorno do novo”, mas essa definição pode muito bem qualificar o paralisado do homem pós-histórico, em cujo presente eterno florescem entretenimento, informação e consumo no ciclo das modas. É todavia nesse “outro” tempo que tem lugar a experiência, quando elementos da história individual se encontram com os da história coletiva e surge um *tempo-agora da lembrança*, que é ao mesmo tempo memória involuntariamente cintilante e *antecipação*. Nesses momentos da não-compreensão, do choque, da percepção indizível, experimenta-se a exposição

3 Ver Karlheinz Barck, “Materialität, Materialismus, performance”, in Hans U. Gumbrecht e Karl L. Pfeiffer (orgs.), *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt am Main, 1988, p. 123.

a um outro tempo, que não é simplesmente presente e que em sua multidimensionalidade talvez nem seja tempo num sentido claramente reconhecível. De todo modo, a memória aqui é algo que segue a contrapelo da história, uma espécie de negação de seu curso temporal. Uma "rememoração" desse tipo, na concepção de Benjamin, jamais seria conformista, mas "contramemória", na acepção de Foucault.

Certamente seria possível detectar a repetição dos mitos mesmo nas formas de teatro radicais da atualidade. Afinal, em todas as culturas o teatro entrelaçou a afirmação da eternidade do mito com sua desmontagem. A consciência da tradição e as imagens aparentemente antiiluministas do mito são uma dimensão do teatro que pode ser conciliada com a contramemória. Assim, ressurgiram a narração supostamente épica e os grandes espaços míticos do passado em Robert Wilson (*A floresta* [*The Forest*]), Peter Brook (*Mahabharata*), Ariane Mnouchkine (*Os atridas*) e Robert Lepage (*Os sete afluentes do rio Ota* [*Les Sept branches de la rivière Ota*]), entre vários outros.

### Desobrigação

É certo que a vanguarda teatral do século XX se insurgiu contra o fardo opressiva do passado mediante afirmações radicais do agora, revalorizando o presente e os impulsos futuristas. Contra os poderes estabelecidos da tradição, o teatro moderno perseguiu algo que poderia ser designado como um amplo programa de desobrigação. No entanto, a partir dos anos 1980, com a totalização da sociedade midiática e a conversão de experiência em informação, a reflexão teórica e artística se volta com renovada intensidade para a rememoração. No início dos anos 1990 podia-se constatar no âmbito do teatro diversas tentativas de explorar o tema da memória e da identidade histórica. A reviravolta política mundial havia recolocado o tema na ordem do dia. Em 1990, Christoph Nel e Michael Simon apresentaram em Frankfurt a montagem *A memória se mistura na velocidade do esquecimento* [*Das Gedächtnis misst sich an der Geschwindigkeit des Vergessens*], na qual materiais narrativos políticos e privados se confundiam com intervenções cênicas. Na segunda metade dos anos 1980, o Théâtre Repère, sob a direção de Robert Lepage, trabalhou

na *Trilogia dos dragões* [*La trilogie des dragons*], igualmente uma discussão em torno da memória política. Mencione-se ainda a instalação de Robert Wilson [na Bienal de Veneza de 1993] intitulada *Memória/Perda* [*Memory/Loss*].

### Tempo-culpa

Não é nenhum acaso o fato de que o teatro funciona como espaço de memória não só genericamente, mas sempre teve a ver com o passado e com as histórias dele provenientes de culpa e culpabilidade, histórias trágicas, cômicas, grotescas, tristes ou amargas: a culpa é a dimensão dramática por excelência. Há muito que permanecia em aberto uma avaliação que exige muito do presente e do futuro. Um modo de agir deixava vestígios no futuro. Não é só na tragédia que a culpa é a lembrança de que o Eu não se baseia em si mesmo. No teatro pós-dramático, o próprio despedaçamento dessa experiência está no centro, porque o teatro confia cada vez menos ao cânone dramático tradicional a capacidade de comunicar aquela dimensão temporal da obrigação. A comunicação entra em cena aqui como sua *auto-interrupção*, resistindo contra fórmulas de entendimento social equilibradas e bem funcionais. Também por isso o teatro, em vez de reavaliar as histórias da culpa na forma dramática preservada, vive o próprio momento teatral. Com isso, muitas vezes parece que se perde a história no duplo sentido da palavra: não se revela ou é mostrada como algo que se perdeu ou que se perde. Mas a busca de forma no teatro recente ou mais novo, que evita a referência aos "grandes" temas da história, da política e da moral, não é nada além de busca – frequentemente sem consciência de si própria – de formas de representação teatral para a obrigação e a responsabilidade, que estão incluídas na dimensão da lembrança. Desse modo, as novas formas teatrais destacam de diversas formas a presença do espectador; elas visam a reativação da participação dos espectadores, formas pararrituais, estéticas agressivas de recusa, a abertura do procedimento teatral em direção à festa, o teatro como situação ou a compreensão regional, étnica, política.

Essa tendência não exclui que o tempo teatral negue utopicamente a violência do tempo que julga os fatos. Ele também pode fazer da libertação

do tempo-culpa um tema. Nas anotações de Peter Handke sobre *A hora em que não sabemos nada uns dos outros* [*Die Stunde da wir nichts voneinander wussten*] encontra-se a utopia de uma observação atenta que contempla tudo, mesmo o mínimo detalhe, e se torna felicidade porque pode ser sentida como "substituta", como símbolo para uma possível outra vida.<sup>4</sup> Caso se sigam as considerações de Handke, o teatro não deve mostrar tanto o que ele sempre mostrou, o tempo de uma história da culpa; mas sobretudo algo que poderia ser chamado de um *espaço da inocência*. Seria um teatro utópico, no qual o espectador veria "o lado pessoal do mundo desperto [...] sem os trilhos de sua história".<sup>5</sup> Essa aparente negação da história pode ser lida como a tentativa da abertura de um outro olhar sobre a história, para além do demônio da culpa. Handke: "Nada aconteceu. E também não precisa acontecer nada, libertado da expectativa eu estava, e distante de qualquer ruído".<sup>6</sup>

4 Peter Handke, *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten*. Berlin, 1993, p. 32.

5 Ibid., p. 66.

6 Ibid., p. 28.

### Digressão sobre a unidade de tempo

Em vários aspectos, a regra da unidade de tempo foi essencial para a tradição aristotélica do teatro dramático. Talvez ela tenha sido desde o início relacionada à unidade de um dia de processo e de um debate – certa vez Adorno chamou a tragédia antiga de "debate sem sentença". Mesmo quando não era buscada uma unidade de tempo exterior (como no teatro elisabetano, por exemplo), o teatro se encontrava sob o signo de um ideal de completude orgânica, que necessariamente tinha conseqüências para a representação do tempo. Em contraste, deve-se destacar aquelas dramaturgias que no século XX modificaram a compreensão disso que é chamado de teatro. O conceito brechtiano da "dramática não-aristotélica", cunhado nos anos 1930, separava o teatro épico não tanto das regras clássicas do teatro dramático, mas sobretudo da finalidade da "catarse" do espectador pela sensibilidade:

Designamos uma dramática como "aristotélica" quando essa sensibilidade é derivada dela, não importando se com a utilização das regras introduzidas para isso por Aristóteles ou sem sua utilização. O peculiar ato-psíquico da sensibilidade é realizado de modo inteiramente diverso no curso dos séculos.<sup>1</sup>

1 Bertold Brecht, in *Werke*, op. cit., v. 22, p. 171.

A crítica de Brecht não se aplicava tanto à tragédia antiga quanto às metas de efeito do naturalismo e do expressionismo. Ao mesmo tempo, tratava-se de legitimar, com um discurso vibrante, a nova forma teatral épica em contraponto a um antípoda, cuja estatura evidentemente tinha de ser grande o suficiente: teatro épico *versus* teatro dramático, dramática não-aristotélica *versus* dramática aristotélica, Brecht *versus* Aristóteles.

Faz parte do projeto do teatro épico a dramaturgia de saltos temporais, que remete a uma realidade e a modos de proceder como descontinuidade:

O espectador moderno não deseja ser tutelado nem violado (a saber, por "todos os estados afetivos possíveis"), mas quer simplesmente obter material humano *para ordená-lo por si mesmo*. Por isso, ele também adora ver o homem em situações que não são assim tão claras; por isso, não precisa nem das fundamentações lógicas nem das motivações psicológicas do velho teatro. [...] As relações entre os homens de nossa época são obscuras. Portanto, o teatro precisa encontrar uma forma para representar essa obscuridade da maneira mais clássica possível, ou seja, com serenidade épica.<sup>2</sup>

Enquanto Brecht privilegia o salto tanto no nível lógico quanto no temporal, em Aristóteles a unidade de tempo é crucialmente importante para assegurar a unidade de ação como uma totalidade coerente. Não deve haver saltos ou digressões que possam obscurecer a clareza, confundir a compreensão. Antes, deve imperar uma lógica ininterruptamente reconhecível. É essencial nesse contexto a exposição da *Poética* segundo a qual a ação dramática precisa ter uma certa grandeza – no sentido da extensão temporal. Aristóteles recorre a uma peculiar comparação da ação com um animal:

Portanto, não pode ser bela nem uma criatura muito pequena (a contemplação se confunde quando seu objeto não está próximo de uma grandeza perceptível) nem uma criatura muito grande (a contemplação não se efetiva de uma só vez,

de modo que escapam ao contemplador a *unidade* e a *totalidade* da contemplação, como se, por exemplo, uma criatura tivesse o tamanho de dez mil estádios).<sup>3</sup>

Qual é o sentido dessa comparação um tanto grotesca? Trata-se de evitar a confusão e da questão do "a um só tempo" (*hama*): a forma – beleza, harmonia orgânica – tem de ser perceptível e apreensível de um só golpe, sem retardamento de tempo. No que diz respeito à ação, isso significa que sua lógica coerente e sua totalidade (*holon*) não devem escapar ao espectador. Desse modo, diz o argumento, também a ação precisa ser condensada de modo que fique "bem observável" (*eusynopton*) e ao mesmo tempo "bem memorizável" (*sumnemóneuton*). Sem essa clara e abrangente visão da unidade lógica, nada de belo pode surgir. No sentido desse ideal de "visão de conjunto", a extensão correta da ação dramática é definida de tal modo que o tempo deva bastar exatamente para possibilitar uma reviravolta, uma peripécia – em outras palavras, *tempo para a lógica de uma reviravolta*. O drama confere lógica e estrutura à abundância e ao desordenamento do ser (por isso ele está acima da historiografia, que tão-somente relata acontecimentos caóticos). É essencialmente a unidade de tempo que deve conter a unidade dessa lógica e ser apresentada sem confusão, digressão ou ruptura.

Um aspecto da concepção de unidade de tempo que fica apenas implícito em Aristóteles é este: na medida em que o tempo e a ação alcançam coerência interna, continuidade sem falhas e uma totalidade da visão de conjunto, uma tal unidade estabelece um limite incisivo entre o drama e o mundo exterior. Ela assegura a estrutura fechada da tragédia. Lacunas e saltos no *continuum* temporal interno teriam de ser pontos de irrupção para o tempo real externo. A coerência interna e a estrutura fechada em relação à realidade externa são aspectos complementares desse tempo teatral uniforme. O prazer estético não deve se dar sem ordenamento – há que se evitar, por exemplo, o êxtase ritual coletivo ou um procedimento "mimético" exuberante, que comporta o risco de uma mistura afetiva. Portanto, a concepção aristotélica da unidade do tempo dramático procura delimitar uma esfera estética fechada com um

tempo artístico próprio e conceber uma experiência do belo que o constitui como análogo da racionalidade. Essa analogia está a serviço da exigência de continuidade interna, coerência, simetria orgânica e visão de conjunto temporal. Por contraste, o claro reconhecimento está entre as mais elevadas propriedades emocionais do teatro: compaixão [*eleos*] e medo [*phobos*] são afetos intensos, e a catarse deve dominá-los mediante uma espécie de enquadramento pelo *lógos*.

A despeito de suas implicações filosóficas, a *Poética* de Aristóteles era um texto pragmático e descritivo. Na era moderna, suas observações foram convertidas em regras normativas, as regras em preceitos, os preceitos em leis; o que era descrição tornou-se prescrição: Durante o Renascimento, ainda rivalizavam uma concepção de arte platônica, orientada para o furor poético, e uma concepção aristotélica, orientada para a razão e a regra. A linha aristotélica saiu-se vitoriosa e tornou-se determinante para as idéias teatrais da era moderna, sobretudo no classicismo. Em seu *Discurso sobre as três unidades* [*Discours sur les trois unités*], de 1600, Corneille afirma que o autor dramático deve tentar alcançar uma identidade entre o tempo representado e o tempo da representação teatral. Essa regra, esclarece ele, não provém somente da autoridade de Aristóteles, mas também, diretamente, da "razão natural": o "poema dramático" seria "uma imitação, ou melhor dizendo, um retrato das ações dos homens". Essa comparação logo se torna útil para o argumento principal, já que a perfeição de um retrato se mede – "sem dúvida alguma" – pela semelhança com o original. No que diz respeito à função da unidade de tempo, essa passagem fundamenta o especial motivo pelo qual se aspira à identidade de tempo representado e tempo da representação: o "medo de cair no desregramento", nos termos de Corneille.<sup>4</sup> Não é a identidade pragmática e técnica do tempo representado e do tempo da representação que constitui o verdadeiro motivo da unidade de tempo, mas sim o medo do desregramento

4 Pierre Corneille, *Discours sur les trois unités*, in *Œuvres complètes*. Paris, 1963, p. 844. A comparar com o significado central do conceito de "desregramento" na poética da modernidade desde Rimbaud, que promove o "desregramento de todos os sentidos" a um programa poético.

e da confusão. A razão da regra é a afirmação da regra. É preciso evitar a confusão, a fantasia que vaga livremente, não dirigida ou regulada pelo processo dramático, a irrupção da recepção imaginada sabe Deus em que outros mundos espaciais e temporais.

Caso a apreensão de maiores lapsos temporais seja imprescindível, deve ser regulada de tal modo que o tempo estendido seja situado *entre* os atos. A tematização do tempo real deve ser evitada mediante a ausência de qualquer indicação de tempo precisa no texto falado. Os relatos sobre eventos que se deram antes da ação cênica devem ser minimizados para não sobrecarregar a memória e a potencialidade intelectual do espectador. Como o duplo mais perfeito possível da realidade e ao mesmo tempo como instância de racionalidade e coerência sugestivas, o teatro necessita da unidade de tempo, concentrando-se no presente e excluindo a multiplicidade de espaços temporais. Ao gerar continuidade, a unidade deve tornar imperceptível qualquer cisão entre tempo fictício e tempo real. Afinal, qualquer ruptura na estrutura temporal traria consigo o perigo de que a diferença entre original e reprodução, entre realidade e imagem, se tornasse consciente e o espectador fosse irremediavelmente reenviado ao *seu* tempo, o tempo real. Desse modo, ele poderia, sem controle, fantasiar, refletir ou mesmo devanear.

As estruturas temporais da tradição aristotélica não são simplesmente um arcabouço inocente e hoje em dia antiquado, mas componentes essenciais de uma poderosa tradição. O teatro do presente ainda precisa permanentemente se afirmar contra o efeito normativo dessa tradição, por mais que ninguém mais defenda a norma da unidade de tempo num sentido formal. As concepções estéticas e dramatúrgicas dessa tradição devem ser interpretadas como definições e delimitações da recepção, como tentativa de estruturação dos modos de fantasiar, pensar e sentir no teatro. A unidade temporal torna-se assim um valor sintomaticamente importante. Os dois aspectos complementares da unidade de tempo – *continuidade interna* e *isolamento em relação à exterioridade* – eram e até hoje são regras básicas não só do teatro mas também de outras formas de narração, como facilmente comprovaria uma breve consideração dos filmes hollywoodianos com o ideal da "montagem invisível".

A tradição aristotélica da dramaturgia do tempo tinha por meta – assim podemos resumir – nada menos que *impedir a manifestação do tempo como tempo*. O tempo como tal devia permanecer reduzido a uma insignificante condição da ação, devia permanecer imperceptível, e para tanto havia as devidas regras. Nada deve desviar o espectador do rumo dos acontecimentos dramáticos. O autêntico sentido da estética temporal aristotélica não é estético. A unidade de tempo no teatro aponta sobretudo para uma *imagem fantasiada do continuum*. O teatro deve espelhar e aprofundar o *continuum* social de interação e comunicação, o *continuum* de um contexto sociossimbólico de ideais, valores e convenções. Inversamente, se o teatro tomar o partido da ruptura com esse *continuum* mais profundo, também a unidade de tempo irá cessar não só no drama, como também na realidade do texto da performance.

## O corpo teatral

### Olhares sobre o corpo

Em nenhuma outra forma de arte o corpo humano ocupa uma posição tão central quanto no teatro, com sua realidade vulnerável, brutal, erótica ou "sagrada". O teatro teve início quando um indivíduo se desligou do coletivo e fez algo notável de si mesmo: o impulsionador, que fantasia seu corpo, talvez expondo um corpo especialmente belo e forte, e relata atos heróicos (próprios); ou o corajoso, que ousa sair da coletividade protetora e adentrar um *outro espaço*, além e diante do grupo. Esse outro âmbito permanece estranho e inquietante, de modo que o palco conserva algo do Hades: nele perambulam espíritos. O corpo do teatro é sempre da morte. O palco é um outro mundo, com um – ou nenhum – tempo próprio, e permanece ligado a ele um fator de medo inconsciente de dirigir um olhar proibido e voyeurístico ao reino dos mortos. Uma intuição do pensamento antigo associa *hybris* e teatro. A *hybris* faz o ser humano sair do coletivo para a *visibilidade*. Ela significa estar exposto ao perigo. O local que simboliza esse risco é o palco. O homem da *hybris* – o homem como "mais do que ele mesmo" – tem e desperta em si uma espécie de distanciamento de si próprio, uma auto-exaltação que é ao mesmo tempo uma exaltação dos outros. Assim, ele atrai para si inveja, ciúme, desejo de vingança; o preço de sobressair-se.

O corpo vivo é uma complexa rede de pulsões, intensidades, pontos de energia e fluxos, na qual processos sensório-motores coexistem com lembranças corporais acumuladas, codificações e choques. Todo corpo é diverso: corpo de trabalho, corpo de prazer, corpo de esporte, corpo público e privado.<sup>1</sup> A concepção cultural sobre o que é “o” corpo está sujeita a flutuações “dramáticas”, e o teatro articula e reflete essas concepções. Ele representa corpos e ao mesmo tempo os tem como seu principal material de significação. Mas o *corpo teatral* não se contenta com essa função: ele é um valor *sui generis*. Não obstante, antes da modernidade a realidade física do corpo permaneceu geralmente incidental no teatro. Disciplinado, treinado e moldado para a função da significação, o corpo não era nem um problema nem um tema autônomo do teatro dramático, no qual permaneceu sobretudo como uma espécie de “subentendido”. Isso não é de surpreender, já que o drama se constituiu essencialmente em função da *abstração* da densidade do material, da concentração “dramática” em conflitos *espirituais* – em contraposição à predileção épica pelo detalhe concreto. Assim, a sexualidade aparece como amor; a dor e a degeneração como sofrimento e morte.

O novo teatro, inversamente, segue uma via que conduz da abstração para a *atração*. Já Eisenstein discute esse tema quando fala da “montagem de atrações”, na qual “é difícil precisar onde termina o fascínio pela nobreza do herói (momento psicológico) e onde começa a sua sedução pessoal (isto é, sua ação erótica sobre o espectador)”<sup>2</sup> Não é o caso de detalhar aqui como se deu essa metamorfose do corpo, que algo implicado na tradição teatral dramática passa a tema nas vanguardas históricas e por fim a realidade determinante da forma no teatro pós-dramático. Note-se apenas que a atração emanante de atores, dançarinos e cantores desde sempre foi um elixir da vida das representações. A aparição corporal da estrela, com sua elegância e beleza (ou sua falta

1 Ver Roland Barthes, *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main, 1986.

2 Sergej M. Eisenstein, “Montage der Attraktionen”, in Franz-Josef Albersmeier (org.), *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart, 1979, p. 48. [Utilizou-se aqui a tradução de “Montagem de atrações” publicada em Ismail Xavier (org.), *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, pp. 187-98.]

de jeito cômica), constitui o prazer teatral – e com frequência mais do que a dramática oferecida. Mas antes da modernidade a corporeidade só foi expressamente tomada como tema em casos excepcionais, que confirmam a regra de sua marginalização discursiva: o *phallus* das comédias antigas, a dor do ferimento de Filoctetes, os tormentos e a tortura do inferno no teatro cristão, a corcunda de Gloucester, a doença de Woyzeck. Com os modernos, a sexualidade, a dor e a doença, as deformações corporais, a juventude, a velhice, a cor da pele (Wedekind, Jahn) se tornaram temas “admitidos”. O “casamento de homem e máquina” (Heiner Müller) começou nas vanguardas históricas, com a junção do orgânico e do mecânico, e perdurou sob a influência das novas tecnologias, passando a abarcar o corpo humano, que, conectado a sistemas de informação, gera novos fantasmas no teatro pós-dramático.

Ao passo que na organização espacial do “Balé Triádico” de Schlemmer ou na organização da superfície pictórica de Mondrian estava implícita a perspectiva de uma organização social utopicamente racional, as máquinas tecnológicas de desejo e terror do teatro contemporâneo abandonam a via (dramática) da utopia. Com isso, aparecem diversidades de um *corpo tecnicamente infiltrado*: as atrozes imagens de corpos entre organismo e maquinaria; a graciosidade onírica da figura humana no movimento em câmera lenta de Robert Wilson, cujo teatro se aproxima da leveza e graça das marionetes kleistianas mediante a adaptação de uma técnica cinematográfica; a “comutação” do olhar entre presença ao vivo e videoimagem dos corpos; o olhar sobre as imagens corporais distanciado por procedimentos tecnológicos (*close-up*, *blow-up*). Um motivo mais profundo para esse esforço de deslocar a ênfase da abstração para a atração pode ser encontrado na intenção de, com a corporeidade teatral, contrapor-se à generalizada descorporização que separa o corpo do desejo e do erotismo no desvio que passa pela sexualização totalmente superficial. Baudrillard escreveu:

Sem falar nada da reduplicação genética, hoje em dia temos a ver com uma reduplicação fractal das imagens e dos modos de manifestação do corpo. [...] O *close* de um rosto é tão obsceno quanto um órgão sexual observado de perto. [...] Procuramos o preenchimento do desejo na artificialidade técnica do corpo e nos



esforçamos para alcançar sua diversificação em objetos parciais. [...] Hoje em dia não mais se trata de ter um corpo, mas de estar *conectado* a um corpo. [...] Mesmo na boate, as pessoas se sentam no bar e olham para a pista de dança como os controladores de voo em seus aparelhos de radar diante da pista de pouso.<sup>3</sup>

Aliás, nessa paradoxal dessensualização pela presença contínua de imagens corporais sexualizadas o corpo mais uma vez se torna um portador de significados por excelência. O que se liga a ele em termos de graciosidade se torna imediatamente “signo de” (*fitness*, adequação, sucesso, status etc.). É estreita a via pela qual o teatro pode valorizar o corpo, entre a significação destituída de sensualidade e uma corporeidade *como signo*.

#### Imagem, teatro e sentido

A conseqüência imediata da igualdade de direitos dos dois aspectos de significação do corpo teatral – personagem incorporado e graciosidade livre de sentido do corpo incorporador – é que, teoricamente, o segundo reivindica validade própria por si só, de modo que a graciosidade também possa existir no teatro sem a incorporação de sentido. A superação do corpo semântico proporciona novas forças ao teatro moderno e ao teatro pós-dramático. Um fato peculiar do teatro recobra seus direitos: nele se aplica a fórmula “a sensualidade subverte o sentido”. Pode-se ilustrar essa circunstância mediante a comparação entre uma cena teatral e uma pintura que é nela citada. A fixação de todos os dados sensíveis em uma pintura se oferece ao olhar como composição estética de tal maneira que cada detalhe, “eternizado” pela imobilização, pode ganhar uma plenitude de significado, por mais que se trate de coisas comuns (no quadro *Marat em seu último suspiro* [*Marat à son dernier soupir*] de David, por exemplo, o punhal, as cartas, as penas, a água, a postura do moribundo etc.). Enquanto a pintura realiza uma *metamorfose da sensualidade em sentido*, comporta-se de uma maneira inteiramente diferente quando é

3 Jean Baudrillard, in *Ars Electronica* (org.), *Philosophien der neuen Technologie*. Berlin, 1989, pp. 116-19.

interpretada por corpos teatrais vivos, em movimento, e convertida em uma cena, como no *Marat* de Peter Weiss e Peter Brook, em que a pintura de David é citada com atores agrupados em torno da figura de Marat. De imediato, mesmo o “quadro” mais pleno de significado é transposto para além de qualquer possibilidade de interpretação, para a materialidade cega, a representação sensorial, para o efêmero fogo de artifício da ação teatral.

Um quadro existe como realidade autônoma; ele articula os elementos em uma concentração sincrônica para, em cada caso, “produzir nos campos desentranhados da matéria um excedente em termos de sentido”.<sup>4</sup> O teatro, em contrapartida, sempre apresenta os significados em uma extensão temporal, de modo que algo já desaparece tão logo quanto novos momentos se anunciam. A cada passo dissolve-se a força instituidora de sentido da moldura, da articulação estética; as construções são permanentemente abaladas por essa oscilação. Tudo, inclusive o sentido mais profundo, recai em um deslocamento que suspende a doação de sentido, mudando com o imprevisível tumulto da *physis*. Aqui mais uma vez vem à tona o fato de que no procedimento do teatro em geral está implicada uma *falta de arte que lhe é própria e específica como forma artística*, algo que não se encontra em uma obra de artes plásticas mesmo quando ela põe em jogo suas camadas pré-estéticas, sua mera materialidade.

#### Dó agon à agonia

O caráter sensorial da cena não é muito propício ao sentido. O que acontecerá quando a realidade em si mesma já “dessemantizada” do corpo na dor e no prazer (para Lacan, limites insuperáveis do discurso em geral) for eleita como tema do teatro? É justamente isso o que ocorre no teatro pós-dramático. Ele faz do próprio corpo e do processo de sua observação um objeto estético-teatral. É menos como significante do que como provocação que esse objeto vem à tona. Na religião artística dos antigos, o corpo belo havia sido, afinal, um tal valor próprio, ainda que certamente como manifestação de sentido.

4 Gottfried Boehm, in *Idem*, *Was ist ein Bild?*. Munique, 1995, p. 38.

Depois ele teve de significar o incorpóreo. Foi necessária a emancipação do teatro como uma dimensão própria da arte para se compreender que o corpo, sem prolongar uma existência como significante, pode ser *agente provocador* de uma experiência livre de sentido, que não consiste na atualização de um real e de um significado, mas é *experiência do potencial*. Ao designar apenas a sua presença em uma auto-*deixis*, o corpo inaugura o prazer e o medo de um olhar dirigido ao vazio paradoxal do possível: teatro do corpo é *teatro do potencial* que, na situação teatral, se volta para um imprevisível entre-os-corpos e valoriza o potencial como privação ameaçadora – tal como Lyotard pensa o conceito do sublime –, mas ao mesmo tempo como promessa.

O processo dramático se dá *entre* os corpos; o processo pós-dramático, *no* corpo. No lugar do duelo mental que a morte física e o duelo sobre o palco apenas evidenciavam, aparece a dinâmica motora do corpo ou o seu impedimento: forma ou deformidade, totalidade ou segmentação. Se o corpo dramático era o portador do *agon*, o corpo pós-dramático estabelece a imagem de sua *agonia*. Isso interdita toda representação ou interpretação placidamente apoiada no corpo como mero intermediário. O ator precisa *se* colocar. Valère Novarina afirma: “O ator não é um intérprete, porque o corpo não é um instrumento”. Ele refuta a idéia de “composição” de um personagem dramático pelo ator e sustenta, em contrário, que “é a decomposição do homem que se dá sobre o palco”.<sup>5</sup> Em razão desse deslocamento, põe-se uma nova tarefa para as pessoas de teatro formadas segundo o modelo europeu: elas precisam reaprender a lidar com o corpo a partir das experiências de outras culturas teatrais.

Eugenio Barba, que inicialmente havia trabalhado com Grotowski, estudou a escola *kathakali* na Índia e em 1964 fundou o Odin Teatret. Posteriormente, fundou um laboratório teatral que pesquisava os fundamentos da intensificação da presença corporal dos atores no sentido de uma “antropologia teatral”. Com suas palestras, oficinas e escritos, Barba se encontra entre os mais influentes defensores de uma nova corporeidade do ator. Segundo ele, o corpo se apresenta como que “colonizado”, de modo que necessita de um treinamento que compreende não apenas sua libertação para uma expressão

espontânea, mas também uma “segunda colonização” a partir da qual se fortalecem sua expressividade, precisão, tensão e com isso sua presença. Barba literalmente subordina o drama – que tem lugar entre *dramatis personae* incorporadas – ao corpo orgânico:

O processo criativo do ator pode ser realizado com total distanciamento. Ele pode dividir seu corpo em diversas partes, remontá-las e assim, ao fazer que as diversas partes de seu corpo dialoguem, atingir efeitos dramáticos, uma situação de conflito, introversão ou extroversão. Mediante uma dialética física, ele produz uma imagem que torna visíveis as tensões emotivas, conceituais e psicológicas.<sup>6</sup>

#### Punctum, antropofania

Uma vez que o corpo pós-dramático se caracteriza por sua *presença*, e não por algo como sua capacidade de significar, torna-se consciente sua capacidade de perturbar e interromper toda semiose que possa provir da estrutura, da dramaturgia e do sentido lingüístico. Por isso, sua presença é sempre *pausa de sentido*. Ele faz vir à tona aquilo que Roland Barthes chamou de “*punctum*” acerca da fotografia. Trata-se do detalhe ocasional, da singularidade, de uma qualidade não racionalizável no que é retratado, um momento indefinível. É a esse *punctum* que o teatro pós-dramático leva o espectador: à visualidade opaca do corpo, à sua peculiaridade não-conceitual, talvez trivial, que não se pode denominar, à idiossincrática graciosidade de um andar, de um gesto, de uma postura, de uma proporção corporal, de um ritmo de movimento, de um rosto. Aliás, é um acaso notável que Barthes, nesse contexto, tenha comentado justamente uma foto de Robert Wilson (ao lado de Philip Glass): algo da “magia” da pessoa parece ter-se transmitido ali pela foto de Mapplethorpe a Barthes, que jamais escreveu sobre o teatro de Wilson, mas fala aqui sobre “o Bob Wilson dotado de um *punctum* indefinível, a quem eu gostaria de conhecer”.<sup>7</sup>

6 Eugenio Barba e Iben Nagel Rasmussen, *Bemerkungen zum Schweigen der Schrift*, org. C. Falke e W. Ybema. Frankfurt am Main, 1983, p. 39.

7 Roland Barthes, *Die helle Kammer*. Frankfurt am Main, 1989, p. 66.

No teatro pós-dramático, o corpo "afeta" o espectador menos como informação do que como comunicação. Essa comunicação corresponde sobretudo ao modelo de um "contágio" pelo teatro, à maneira da metáfora de Artaud em "O teatro e a peste". A comunicação como contágio por uma bactéria não é transmissão de informação; antes, equivale a uma fusão e uma participação miméticas. Poder-se-ia dizer que a dinâmica que o drama mantinha como forma de procedimento é transposta para o corpo, para sua existência "banal". Opera-se uma *autodramatização da physis*. O impulso do teatro pós-dramático de concretizar a presença intensificada ("epifanias") do corpo humano é uma busca da *antropofania*. Todavia, no paradigma do teatro pós-dramático não pode haver nenhum "humanismo", caso se entenda com isso a afirmação de qualquer tipo de ideal "do" ser humano. Trata-se sempre da manifestação de um homem individual determinado, singular e real, do caráter inconfundível de seus gestos, de sua vivência em um tempo real, do tempo limitado do teatro como jogo. Isso torna o particular absoluto, de um modo novo, instituindo para a *physis* um equivalente da antiga teofania. Em contrapartida, o corpo se recusa à "eternidade" da existência fictícia na representação – eternidade ambígua, uma vez que se confunde com o reino dos mortos. A partir dessa posição fundamental surgem diversas imagens corporais, que em seu conjunto apontam para a realidade engendrada tão-somente no teatro.

## Imagens corporais pós-dramáticas

### Dança

Não por acaso, é na dança que as novas imagens corporais podem ser consideradas de modo mais claro. A dança é radicalmente caracterizada por aquilo que se aplica ao teatro pós-dramático em geral: ela não formula sentido, mas articula *energia*; não representa uma ilustração, mas uma ação. Tudo nela é gesto. Já se descreveu a transição da dança clássica para a moderna e em seguida para a pós-moderna como um deslocamento que – para usar as categorias da lingüística – partiu do campo semântico para o sintático e então para o pragmático, isto é, o compartilhamento emocional de impulsos com os espectadores nas situações de comunicação do teatro. Esse deslocamento vale de modo *geral* para a manifestação do corpo no teatro pós-dramático. A realidade própria das tensões corporais, livre de sentido, toma o lugar da tensão dramática. O corpo parece desencadear energias até então desconhecidas ou secretas. Ele é exposto como sua própria mensagem e ao mesmo tempo como um elemento profundamente *estranho a si mesmo*: o "próprio" é terra incógnita – seja porque que na crueldade ritual buscam-se os extremos do suportável, seja porque o elemento inusitado e estranho do corpo é levado à superfície (à flor da pele): gesticulação impulsiva, turbulência e tumulto, convulsões

históricas; desmembramento autístico da forma, perda do equilíbrio, queda e deformação. A dança moderna criou uma expressão corporal capaz de articular disposições extremamente espirituais. Na dança pós-moderna, retoma-se a mecânica e intensifica-se a fragmentação do vocabulário da dança. O que se enfatiza no corpo não é tanto a qualidade tradicional da semiose, a unidade de um Eu dançante, mas sobretudo o potencial das diversas variações gestuais possíveis do mecanismo corporal articulado.

O teatro de dança de Pina Bausch é uma marcante e minuciosa exploração do corpo, e mesmo sendo coreografia genial é muito mais do que apenas uma linguagem formal próxima ao balé. A começar pelas imagens cênicas, quase sempre repletas de material real: folhagem, terra, água, flores. Assim como os objetos, os gestos corporais são perceptíveis como realidades antes de toda significação, de modo que não mais conseguimos perceber efetivamente a realidade exterior no percurso da visão, orientada cada vez mais para o abstrato. O corpo sofre pela infância perdida; o teatro de dança a investiga novamente. Nessa autodramatização, a representação dramática de ações e acontecimentos é substituída pela atualização de percepções corporais latentes. No lugar do drama como meio da complexa e simbólica representação de conflitos, encontra-se a vertigem corporal de gestos.

Assim como privilegia a descontinuidade, a nova dança eleva os membros individuais do corpo acima de sua totalidade constitutiva. A renúncia ao corpo "ideal" em William Forsythe, Meg Stuart ou Wim Vandekeybus não pode passar despercebida: nenhum traje que realce o corpo, a não ser com intenção irônica; posturas inusitadas, que não excluem as de cair, dar cambalhotas, deitar, sentar, contorcer-se, gestos como dar de ombros, inserção de linguagem e voz, uma nova intensidade dos toques corporais. O ritmo domina o espaço; aspectos negativos como peso, carga, dor e violência se antepõem à harmonia, que era preciosa para a tradição da dança. Em uma versão otimista, essa vertigem destituída de sentido do palco pós-dramático constitui a afirmação nostálgica de uma utopia: na queda e na elevação, na dor e no erotismo provocante pergunta-se com Nietzsche pelo "deus dançarino", procura-se um ser anterior a toda determinação dialética, que – para formular com Georges Bataille – se encena no riso e na trans-

gressão. Nessa ambigüidade de utopia e lamento, a dança mais uma vez é exemplar para o dispositivo pós-dramático. Enquanto a edificação teórica "responsável" se esforça para cumprir as normas da sociabilidade, o teatro vai desabando freneticamente sobre si mesmo e sobre seus frequentadores. Ele não se permite recorrer à estrutura e à forma do drama como seguro cultural para o ordenamento das contradições, ao rigor do discurso como garantia para o "sentido" e a "ordem das coisas". Um "outro" associal entra em jogo nessas formas do teatro. Elas podem terminar em quietude ou irromper em convulsão, em esgotamento. O desgaste é previsto. Em trabalhos como os de Meg Stuart pode-se perceber o ganho: numa estética que assimila e amplifica a linguagem de Pina Bausch, suas sessões de dança abrem cosmos de sentimentos por meio do jogo (até o ridículo) com gestos da melancolia e da solidão coletiva.

#### Movimento em câmera lenta

Entre as imagens corporais que podem ser consideradas sintomáticas do teatro pós-dramático se insere a técnica do movimento em câmera lenta, que é encontrada em toda parte como desdobramento de Wilson. Essa técnica não deve ser reduzida a um mero efeito visual exterior. Se o movimento do corpo é tão desacelerado que o tempo de seu decurso parece como que ampliado com uma lupa, também o corpo é forçosamente-exposto em sua concretude, como que focado pela lente de aumento de um observador e ao mesmo tempo "recortado" do *continuum* espaço-temporal como objeto artístico. A lupa do tempo isola um contorno de visibilidade empática do espaço (campo de visão) e simultaneamente atrai o olhar irritado diante da tarefa incomum. À tensão corporal e mental do ator, que realiza movimentos muito vagarosos, corresponde a tensão do observador, que se dedica a esse processo de percepção. As duas tensões, juntas, fazem o corpo se tornar *manifestação*. Ao mesmo tempo, o aparelho motor é *distanciado*: cada ação (modo de andar, de ficar parado, de se levantar, de sentar etc.), embora ainda reconhecível, é transformada em algo como jamais se vira. O ato de andar se decompõe em erguer um pé, dobrar a perna, deslocar o centro

de gravidade, pousar cuidadosamente a sola do pé: a "ação" cênica de andar ganha a beleza do *gesto puro*, gratuito.

### O gesto

Na reflexão de Giorgio Agamben sobre a modernidade à luz da perda da linguagem gestual, o gesto é pensado no âmbito dos "meios sem finalidade". A dança, por exemplo, é sobretudo gesto porque "consiste inteiramente em suportar e exibir o caráter medial dos movimentos corporais. O gesto consiste em exibir uma medialidade, em tornar visível um meio como tal".<sup>1</sup> Nessa descrição, que segue Walter Benjamin, o corpo, em seu modo de ser gestual, se manifesta como uma dimensão na qual tudo permanece como "potência" no "ato", um "meio puro" (Mallarmé). O gesto é aquilo que fica em suspenso em cada ação voltada para um objetivo: um excedente de potencialidade, a fenomenalidade de uma visibilidade como que ofuscante, que ultrapassa o olhar ordenador – o que se torna possível porque nenhuma finalidade e nenhuma reprodutibilidade enfraquece o real do espaço, do tempo e do corpo. O corpo pós-dramático é, nesse sentido, um corpo do gesto.

### Esculturas

Um modo especial da presença corporal pós-dramática é a transformação do ator em um objeto-homem, uma escultura viva. Já na concepção da dança das vanguardas históricas é possível observar aquela dualidade que volta a aparecer no teatro pós-dramático: a "conjunção de uma idéia *vitalista* da dança, concentrada na dinâmica de movimento, com uma imagem corporal estática, orientada pela escultura antiga".<sup>2</sup> Tanto a imagem corporal dinamizada, que termina em êxtase, quanto a imagem corporal estatuária, que não pode negar

a tendência de desembocar em um "sublime" soldadesco, têm uma história altamente contraditória no século XX, na teoria do teatro e não apenas na teoria da dança. Trata-se de temas não só das vanguardas progressistas, mas também das utopias teatrais conservadoras.<sup>3</sup>

A estética escultural destaca-se nos trabalhos teatrais da Societas Raffaello Sanzio, um dos fenômenos mais importantes do teatro experimental italiano desde o início dos anos 1980. O grupo também pertence à modalidade do teatro de projeto. Para cada trabalho se reúne um novo conjunto em torno do núcleo do grupo, os irmãos Romeo e Claudia Castellucci. Frequentemente são integradas pessoas com uma corporeidade diferente ou adoentada ("Cada corpo tem sua própria fábula", diz Romeo). Na montagem da *Orestéia* (1995) feita pelo grupo, abundam citações das artes plásticas. Um ator é escolhido por ser comprido e delgado como uma figura de Giacometti; um outro, vestido e maquiado de branco, lembra esculturas de George Segal, às vezes com posturas e gestos que lembram desenhos de Kafka. Clitemnestra é representada por uma atriz que parece ser literalmente um monte de carne pintado de vermelho, parada ali em imobilidade fabulosa, como a ponto de derreter. Como signo corporal, seu peso comunica seu poder, mas o que predomina é a impressão sensorial crua, destituída de qualquer interpretação. Cassandra está encerrada dentro de uma estrutura de vidro cuja textura deforma seus traços ao olhar do espectador, que crê assim estar diante de um quadro de Francis Bacon. O teatro se encontra aqui na mais estreita proximidade com as artes plásticas. Certamente, não é à toa que na infância os Castelluccis gostavam de se divertir montando "quadros vivos".<sup>4</sup>

O elemento escultural e a iconografia multifacetada se juntam aqui ao aspecto ritual da atuação dos intérpretes: o ator como que cumpre a função da necessária vítima sacrificial no ritual de degradação e regeneração da representação teatral. Em *Júlio César* (1997), a transformação do ator em realidade

1 Giorgio Agamben, "Noten zur Geste", in Jutta Georg-Lauer (org.), *Postmoderne und Politik*. Tübingen, 1992, pp. 97-107, p. 99.

2 Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt am Main, 1995, p. 69.

3 Cf. Gaetano Biccari, *Zuflucht des Geistes? Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900-44*. Frankfurt am Main, 1998 (mimeo.).

4 Cf. *Theater der Zeit*, maio/junho de 1996, p. 47.

corporal exposta é ainda mais pronunciada. Quando aparece no palco uma pessoa realmente acometida por anorexia nervosa e sob risco de vida, cria-se no espectador um bloqueio para interpretar o significado da figura dessa pessoa (que de fato veio a morrer antes mesmo da apresentação em Frankfurt, em 1998); a voz de um ator operado da laringe choca pela sonoridade metálica do aparelho de emissão vocal. Romeo Castellucci declarou em uma entrevista:

Nas *Eumênides*, Apolo intervém para defender Orestes. O ator que trabalha conosco e personifica Apolo não tem braços. Ele se apresenta exatamente como uma escultura grega que perdeu os braços. Essa é a concepção que temos do corpo clássico, a imagem de Apolo que está em nossa memória: um corpo perfeito, absolutamente perfeito, que justamente por isso personifica a idéia divina – uma estátua, uma figura divina.<sup>5</sup>

A entrada em cena do mencionado ator sem braços, do rapaz com Síndrome de Down que representa Agamenon ou do autista que representa Horácio torna experienciável – no limite da norma (e da suportabilidade) – o corpo “inumano”. Surge assim uma cena de pesadelo na qual os corpos escapam a qualquer categorização, mas ao mesmo tempo, de modo paradoxal, deixam entrever sua beleza mesmo na desfiguração. A *Orestéia* da Societas Raffaello Sanzio recebeu a designação de gênero “comédia orgânica”, e de fato é como se uma camílhada infernal dantesca em meio aos organismos, mas também uma percepção reprimida do caráter orgânico fascinantemente belo, se convertessem em contemplação cênica.

#### O corpo, o sacrifício, o voyeur

Outras formas de transformação do ator em escultura são perceptíveis no teatro de Jan Lauwers e no teatro de dança de Saburo Teshigawara, que era a princípio pintor e escultor e só veio para a dança nos anos 1980. Teshigawara não representa emoções, mas as desperta por meio da imediatividade de sua presença corporal, que assume a qualidade de uma *escultura em movimento*.

No caso de Lauwers, os corpos dos atores freqüentemente permanecem parados por muito tempo enquanto eles encaram – de modo agressivo, relaxado, provocativo ou curioso – o público. Ou então alguém estremece em um choro claramente “mostrado” (não naturalista), mas consternante em razão de sua intensidade física, um choro que pára sem que a pessoa se mova. Ou os corpos se expõem à apreciação em posturas notavelmente afetadas ou provocativas. Pelo menos quando eles ficam em pedestais ou bases estreitas, que quase não permitem nenhum movimento, evidencia-se o quanto os corpos dos atores se encontram aqui em uma relação com estátuas. A escultura humana que estremece com vida, a figura plástica em movimento, entre a rigidez e a vivacidade, leva à *crueza do olhar voyeurista do espectador* dirigido ao ator.

O retorno do tema escultural no teatro dos anos 1980 e 90 acontece segundo presságios totalmente diferentes daqueles dos modernos clássicos. Do ideal se passa a um tema do medo. O corpo não é mais exposto em função de sua idealidade plástica, mas de uma dolorosa confrontação com a imperfeição. O encanto e a dialética estética das estátuas de corpos clássicas consistem no fato de que o ser humano vivo não pode concorrer com elas. A escultura é (também) o corpo ideal, que não envelhece, mas exerce atração visual como forma erótica (narrativas antigas relatam atos altamente indecorosos de apaixonados entusiasmados por estátuas de Vênus). Em contrapartida, na instantaneidade da troca de olhares entre o público e a cena, o corpo que envelhece e degenera (Mil Seghers) experimenta, em seu cansaço e esgotamento, uma exposição destituída de beleza, assim como o corpo obeso, “imperfeito” (Viviani de Muynck). O “estar exposto” do ator não é filtrado pelo papel e pelo drama. O corpo se aproxima do espectador de modo ambivalente e ameaçador – porque se recusa a se tornar substância significativa ou ideal e passar para a eternidade como escravo do sentido/ideal.

De certa maneira, trata-se do retorno da fórmula de dança de Mallarmé, segundo a qual a dançarina não é de modo algum uma mulher que dança, mas, como um poema sem autor, *constelação* de ressonâncias, associações e figuras poéticas, abstração fascinante de todo o real, que deveria tornar possível a percepção “simbolista”.<sup>6</sup> Aqui, em contrapartida, a partir da abstração

da forma se destaca novamente a configuração concreta. Jogo perigoso, pois a fixação em escultura cria uma experiência de visão de outro tipo: o *performer* se equilibra no fio de navalha entre uma metamorfose em peça de exposição morta e sua auto-afirmação como pessoa. De certo modo, ele se oferece e se apresenta como uma *vítima sacrificial*: sem a proteção do papel, sem o fortalecimento por meio da serenidade idealizante do ideal, o corpo está também entregue, em sua fragilidade e aflição, como estímulo erótico e provocação ao julgamento dos olhares que o avaliam.

A partir dessa posição de vítima, porém, a imagem corporal escultórica pós-dramática se converte em um ato de agressão e de questionamento do público. Na medida em que o ator o encara como *pessoa* vulnerável, individual, o espectador se torna consciente de uma realidade que é oculta no teatro tradicional, ainda que ela inevitavelmente faça parte da relação do olhar com o "espetáculo": o *ato de ver* que se aplica de modo voyeurístico ao ator exposto, como se ele fosse um *objeto* escultural. Nenhum ordenamento narrativo ou dramático serve aos observadores como "desculpa" para encarar as pessoas no palco. O espectador se encontra sobretudo na situação de um voyeur que se torna consciente dessa realidade – mesmo de sua ambigüidade –, na qual, ademais, é flagrado, por assim dizer, pela técnica da confrontação acentuada, pelos olhares dirigidos diretamente ao público, pela frontalidade do ordenamento arrancada da segurança imaginária do voyeur. O título da primeira parte da *Trilogia canto da serpente* [*Snakesong Trilogy*] de Lauwers é justamente "O voyeur".

### Corpo-força

No teatro pós-dramático, principalmente na dança, um papel especial é desempenhado pelo *corpo esportivo*, atlético. Nas coreografias de Wim Vandekeybus, na exaustiva mobilização do corpo em Einar Schleef, nas arriscadas exposições esportivas de capacidades corporais da trupe canadense La La La Human Steps, espelha-se o fato de que, num cotidiano corporal cada vez menos estruturado por atribuições de sentido, a força e a beleza dos corpos se tornam um verdadeiro fetiche, a derradeira verdade aparentemente "certa".

A apresentação sem música da bailarina Louise Lescavallier, do Human Steps, e seu ato de força no limite do circense radicalizam a imagem de propaganda parafascista do corpo totalmente saudável, capaz, realizador, belo, robusto. Já Vandekeybus cria um teatro de dança do vigor físico, com corpos que caem uns sobre os outros, batidas, pisadas, saltos arriscados e movimentos de cuja tensão o observador não pôde escapar. A coreografia consiste essencialmente em convulsões do corpo dançante no chão, quedas, lutas corporais bastante reais e provas de força. O artista (que também atuou em *O poder das tolices teatrais* [*De Macht der Theaterlijke Dwaasheden*], de Jan Fabre) pertence àquela jovem geração teatral belga que rapidamente alcançou reconhecimento internacional nos anos 1980, a exemplo de Roxane Huilmand, que causou sensação pela força e expressividade de seu desempenho no solo *Muramento* [*Muurwerk*], produzido também como filme [1987], uma tempestade dançada do desespero e do protesto entre muros de pedra.

### O corpo e as coisas

O corpo é um ponto de intersecção no qual, quando se observa mais de perto, a fronteira entre vida e morte constantemente se torna tema e problema. Já que as coisas sempre são uma espécie de substituto para algo diferente, enigmático, que não conseguimos fixar facilmente com palavras, a estética teatral, assim que lhe damos atenção, se move na região de fronteira entre o âmbito humano e o das coisas. Espíritos e fantasmas são a matéria de que também parece ser feito o mundo das coisas, que de modo enigmático não está simplesmente morto. E já que, inversamente, o corpo vivo pode ser efetivamente convertido em "objeto", com frequência se comparou o ator com o xamã, com o esportista, com a prostituta e com um manequim (isto é, boneco). Mesmo que a mecânica corporal do dançarino se afaste daquela que é habitual no homem, ele se aproxima não só de uma esfera "mais elevada", como também das coisas e de sua mecânica, entra em seu reino. (o "teatro de marionetes" de Kleist). Se a voz humana, mediante um artifício extremo, se afasta totalmente do habitual que conhecemos como natureza, transcende o limite para o mundo dos ruídos produzidos pelas coisas mortas. O potencial de fantasia

das coisas se torna novamente reconhecível por meio da aproximação do homem ao mundo das coisas. O teatro de Kantor junta os movimentos grotescos e mecânicos do ser humano e o funcionamento de aparelhos desatinados.

Na tradição do teatro dramático, o envolvimento do corpo no mundo das coisas era reprimido; em seu poder mágico e em sua realidade concreta, o mundo das coisas era prerrogativa das representações líricas e épicas – pois o procedimento de abstração do paradigma dramático está estreitamente ligado à exclusão do corpo da esfera do mundo corporal morto/vivo. Assim, já no começo do teatro algumas coisas pertencem ao ator: uma arma, um bastão, uma fantasia, a máscara. Ele por sua vez se “objetifica”, por exemplo, ao fazer caretas (onde está o limite entre a careta e a máscara?) e ao fazer poses expressivas com seu corpo. O teatro joga – e isso constitui a permanente fascinação do teatro de marionetes – com o reflexo, de modo que o ator torna a coisa viva e com isso funciona ele mesmo como um instrumento, de certa forma deixando-se dirigir pelas leis ocultas da mecânica (ou da graça). Decerto, a arte da cenografia podia dedicar seus esforços a tornar clara uma conexão entre as ações dos sujeitos e seu mundo de coisas, construções, objetos, mas o drama se impõe soberanamente, sem se importar com esse envolvimento. Ao contrário, ele com frequência alcança seus momentos involuntariamente mais ridículos quando dá espaço aos objetos (o lenço em *Otelo*, a limonada em *Luisa Miller* etc.). Apenas excepcionalmente ele lidou com temas que representassem de modo autêntico o fatídico ou mágico envolvimento da vida no mundo das coisas. O teatro pós-dramático reanimou a interação do corpo humano e do mundo dos objetos, a afinidade entre boneco, marionete e corpo – temas teatrais que eram excluídos do teatro dramático e só podiam desfrutar de uma existência à margem, no teatro infantil.

No teatro pós-dramático, a “comunicação” do corpo mudo se emancipa do discurso verbal. Um fenômeno sintomático disso foi a manifestação, na segunda metade dos anos 1970, do *teatro de movimento*, que se dedicava à busca de novas possibilidades expressivas não-literárias, com ênfase corporal beirando a pantomima, ampla renúncia à linguagem e referência à tradição da comédia. Uma das primeiras e impactantes montagens nessa direção foi *Por um triz do diabo* [*Door het oog van de diavolo*], de Willemien Oosterveld, em 1976. Sobre uma estrutura

com passarelas (que faz pensar no famoso palco de *O magnífico cornudo* [*Le Cocu magnifique*, de Fernand Crommelynck] de Meyerhold), os atores percorriam sempre os mesmos caminhos, que levavam a confrontações em função dos ritmos diferentes. A partir desse espaço de abstração “minimalista” se produzem situações quase dramáticas.<sup>7</sup> Mas no terreno das formas teatrais distantes do drama destaca-se sobretudo o assim chamado “teatro do objeto”, que chegou a ter algum prestígio graças a artistas como Stuart Sherman, Christian Carrignon, Jacques Templeraud e Peter Ketturkat. Um teatro-objeto de Jean-Pierre Laroche e Pascale Hanrot foi convidado para a edição de 1996 do festival Teatro do Mundo [Theater der Welt], em Dresden. Na Holanda, essas e outras pequenas formas de teatro recebem atenção especial. Grupos como Théâtre Manarf e Vélo Théâtre devem ser mencionados.

Ainda que os aficionados dessas modalidades do teatro de figuras possam ser para si mesmos uma espécie bizarra, em sua prática se expressa algo de essencial em relação ao corpo pós-dramático. Winnicott desenvolveu o conceito do objeto de transição e demonstrou o que propriamente nos fascina no objeto: o fato de que ele se torna sujeito e com isso desperta a sensação de que nós mesmos, em contrapartida, não seríamos simplesmente sujeitos vivos, mas, em parte, objetos. É fascinante quando se confunde o limite, quando o sujeito tende à coisa e a coisa à criatura viva, quando se perde a certeza de poder distinguir com segurança entre vida e morte, entre sujeito e objeto. O teatro com bonecos, o *bunraku* e o teatro no qual Edward Gordon Craig propunha a “supermarionete” – o ator totalmente disciplinado, “sem alma” – são um lugar privilegiado para a experiência de tais transposições de limites. A categoria do “estranhamente familiar” [*Unheimlich*], que desde Freud se refere sobretudo a essa questão da dissolução da fronteira entre o vivo e o não-vivo, poderia contribuir para descrever a estética corporal do teatro pós-dramático sob esta perspectiva: o que é o meu Eu se ele já encontra nele mesmo o estranho, o outro, o objeto do qual pretendia se separar categoricamente? Esse Eu parece então desatinado; sua racionalidade está em jogo.<sup>8</sup>

7 Ver Frits Vogels, “Termiek: Driftig zoeken”. *Toneel Theatral* (Holanda), n. 3, 1983, p. 30.

8 Ver Hans-Thies Lehmann, “Das Erhabene ist das Unheimliche”. *Merkur*, setembro/outubro de 1989.



Nas tradicionais formas populares da representação com bonecos, assim como nos mais avançados achados da vanguarda teatral, encontra-se um intenso fluxo do teatro do objeto, que inspira, ora de modo velado, ora de modo evidente, tanto velhas tradições quanto experimentos recentes. Um teatro que abre mão do modelo dramático é capaz de restituir às coisas o seu valor e aos atores a experiência da coisificação, que se tornou estranha a eles. Ao mesmo tempo, esse teatro ganha um novo campo de atuação no âmbito das máquinas, que, das grotescas máquinas de amor e morte de Kantor ao teatro *high-tech*, estabelece uma ligação entre o homem, a mecânica e a tecnologia. Heiner Müller referiu-se à “unidade de homem e máquina [como] o próximo passo da evolução”<sup>9</sup>. De fato, a tendência de que a crescente tecnologização faça o corpo deixar de ser um “destino” para se transformar num aparelho que pode ser conduzido e escolhido, num tecnocorpo programável, parece indicar uma *mutação antropológica* cujos primeiros abalos são registrados mais precisamente nas artes do que nos discursos políticos e jurídicos, que estão envelhecendo depressa. Um capítulo específico do teatro do objeto é constituído pelos grandes celebrações teatrais com máquinas em lugar de atores humanos. Máquinas enormes e agressivas foram exibidas ao público pelo grupo Survival Research Laboratories: um tumulto de máquinas, vagões, guindastes que cuspiam fogo, batiam-se ruidosamente ou eram dotados de estranhos braços mecânicos – coisas que aparecem aqui como potencial estranho e destrutivo da sociedade industrial. Formas lúdicas desse grande teatro, com dragões voadores, grandes construções de papel machê, pessoas sobre pernas de pau gigantes e mecanismos de transporte peculiares, mostram uma versão idílica do teatro de grande formato, no qual os objetos predominam. Aqui, a fantasmagoria da produção industrial com seus demônios; lá, o circo. Também como teatro-objeto o dispositivo pós-dramático inaugura novos modelos teatrais entre a instalação, a arte cinética do objeto e a arte-paisagem.

## Animais

Por meio da antropomorfização das figuras de animais, o gênero da fábula formula a doutrina dialética de que os homens se comportam como animais (por isso pode-se narrar algo a respeito de animais como se eles fossem homens). O teatro pós-dramático vai tão longe na negação do antropomorfismo imanente ao drama que em suas cenas se dá uma equivalência de corpos animais e corpos humanos. O corpo mudo do animal se torna a quintessência do corpo humano oferecido em sacrifício. Ele transmite uma dimensão mítica. No entanto, o mito se refere a uma realidade em que predomina a luta muda de vida e de morte e na qual o homem, mesmo e justamente quando se retira desse contexto de coação, sempre volta a ser desorientado pela linguagem que acaba de adquirir. O corpo, que se torna quase mudo, que suspira, grita e solta ruídos animais, é a quintessência de uma realidade mítica para além do drama humano. Na deformação e na monstrosidade, no autismo e nos distúrbios da fala, os corpos humanos se aproximam do reino animal.

No teatro pós-dramático declara-se o quanto a realidade do corpo humano tem afinidade com a do corpo animal. No teatro de Jan Fabre os animais se encontram em pé de igualdade com os atores; a presença de animais sobre o palco, proibida no teatro dramático (eles denunciam a ficção por sua existência sem consciência), torna-se um tema recorrente. No teatro de Wilson há uma legião de animais. Na montagem de Heiner Goebbels de *Paisagem narrativa* [*Narrative Landscape*], de Michael Simon, era fascinante a co-presença de um cantor e de um cavalo no palco. Nas ações performáticas de Joseph Beuys havia um cavalo (*Ifigênia*) ou a convivência com um coiote em uma jaula. Em uma entrevista, Romeo Castellucci, da Societas Raffaello Sanzio, disse sobre a já referida montagem da *Orestéia*:

Na primeira parte há dois cavalos pretos que passam ao fundo, quase invisíveis, atrás de Cassandra. São os cavalos da carruagem que a acompanha. No fundo, ouve-se apenas o ruído dos cascos. [...] São sensações que não têm nenhuma justificativa. São dois cavalos que nos acompanham na turnê e que vivem apenas alguns segundos no palco. [...] São segundos muito poderosos, nos quais a pura

comunicação surge por meio da presença dos animais. Trata-se de um elemento adicional essencial, pois aqui a fábula está novamente em jogo, na medida em que animais convivem com homens e também têm a palavra.<sup>10</sup>

Ademais, em uma encenação para crianças sobre as fábulas de Esopo apareciam centenas de animais vivos; em *Hamlet*, o único ator, representando Horácio, andava de um lado para o outro com bichos de pelúcia e de plástico.

#### Corpo estético versus corpo real

A diferenciação entre a consideração estética (ou formal) e o prazer (ou desprazer) sensorial diz respeito inevitavelmente ao corpo. Forma, aqui, é também prática de uma disciplina. A história do novo teatro também pode ser lida como uma história da tentativa de mostrar o corpo como forma bela e ao mesmo tempo a proveniência de sua beleza ideal a partir da violência da disciplina, portanto não simplesmente abolir a ilusão do teatro, mas torná-la visível. Nessa história, é preciso dar um lugar marcante ao teatro de Jan Fabre. No centro de seus grandes trabalhos se encontra um procedimento de *formalização* geometrizar do espaço do palco e dos corpos. Estes parecem funcionar como aparelhos mecânicos. De modo recorrente, diversos atores fazem de maneira planejada as mesmas coisas (vestir-se, despir-se, dançar...), em uma homogeneidade enfatizada serialmente. Mas no teatro, paradoxalmente, a serialidade, a repetição e a simetria despertam para as mínimas diferenças dos corpos e para a aura do dançarino e do ator, sua figura e seu modo de se mover. A tentativa de perfeição faz do motivo de sua inalcançabilidade – a insuficiência e a fraqueza do corpo – uma experiência.

Em *O poder das tolices teatrais*, quando os atores homens têm de erguer repetidamente as mulheres e carregá-las pelo palco, de modo que o esgotamento físico do ator perturba, a partir de dentro, a simetria, e assim o “material” formado do corpo escapa da forma, o resultado é uma conversão, prevista conceitualmente, da percepção formal do corpo na percepção “real”. Em

seu elucidativo estudo sobre o teatro de Jan Fabre, Emil Hrvatin investigou os diversos aspectos dessas “estratégias”.<sup>11</sup> A agressão cometida nos corpos e a uniformização, que nega ao corpo individual o prazer e a sensibilidade em favor do corpo de trabalho ou de dança funcionalizante, convertem-se na visibilidade enfática do corpo individual subjugado pela formalização. Torna-se consciente o fato de que a formalização, fator incontornável mesmo da figura estética que parece inteiramente espontânea, como estrutura matemática ou ornamental, acarreta ao mesmo tempo efeitos estéticos individualizantes.<sup>12</sup> O que tradicionalmente é descartado ou reprimido – a frágil bailarina não deve deixar que se note qualquer vestígio do exercício extenuante – reaparece quando se tornam perceptíveis a fronteira da formalização estética e, com isso, a fronteira entre o corpo estético e o real. Quando este “se acaba” pelo esforço, o real volta a se destacar da forma.

#### Dor, catarse

O teatro sempre foi fascinado pela dor, ainda que ela, ao contrário do sofrimento ideal, não tenha recebido tanta atenção tradicionalmente na estética. Dor, violência, morte e os sentimentos daí provenientes, medo e compaixão [*eleos* e *phobos*], encontravam-se desde a Antiguidade no “motivo do prazer com assuntos trágicos”. Hoje em dia, *eleos* e *phobos* são preferencialmente traduzidos por lamentos e calafrios. Na *Poética*, Aristóteles pressupõe um maciço envolvimento do espectador no processo teatral, com intensos efeitos afetivos do instante, corporalmente manifestos. O teatro não é objeto de observação contemplativa; antes, ele afeta o espectador por meio de um ataque psicofísico – o que aliás contrasta de modo peculiar com a construção racional da forma trágica e seu caráter especialmente “filosófico”. A tragédia deve ter como efeito no espectador a “catarse”, uma “purificação” desses estados de lamentos e calafrios. O efeito ou mesmo a existência da catarse é posto em dúvida hoje em dia. Adorno constata que ela,

11 Emil Hrvatin, *Jan Fabre: la discipline du chaos, le chaos de la discipline*. Bagnolet, 1994.

12 Cf. Paul de Man, *Allegorien des Lesens*. Frankfurt am Main, 1988, p. 214.

como ação de purificação contra os afetos, está de acordo com a repressão. [...] A catarse aristotélica é ultrapassada como uma peça de mitologia da arte, inadequada aos efeitos de fato. [...] Indício dessa falsidade é a justificada dúvida de que o benfazejo efeito aristotélico já tenha ocorrido alguma vez; a substituição pode ter gerado instintos reprimidos.<sup>13</sup>

A atualidade duradoura da reflexão sobre a mimese e a catarse não se deve à idéia de efeito curativo da purgação. Isso ocorre de modo muito mais efetivo, caso se queira acreditar incondicionalmente nesse tipo de mecanismo de efeito, no caso das descargas de raiva no estádio de futebol, do medo e da agressividade nos *thrillers*. O interesse da temática "mimese e catarse" se deve sobretudo à estreita ligação que ela postula entre o teatro e o terror.

A estética midiática se apóia ou se compraz no desaparecimento não tanto do corpo à beira da morte quanto do corpo do tormento. O vídeo e a televisão transformam a Guerra do Golfo em estatística; o número aparece na imagem eletrônica na frente do corpo. Quando o cinema de entretenimento desdobra os efeitos de poder do terror (e horror) visual, estabelece que não podemos tomar a dor do outro de modo direto em nossa percepção subjetiva empática, mas apenas registrar seus indícios. Na dor evidencia-se ao máximo a profunda ambigüidade da própria mimese, a representação como imitação. A grande conquista no campo estético é que a dor traz para o horizonte do sentimento e do pensamento realidades antes não percebidas. É em função da mimese que nos apropriamos em um determinado âmbito de experiências alheias e podemos torná-las familiares. Mas a mimese possibilita essa mediação mediante uma espécie de falsificação de seus objetos. Isso não acontece por acaso, mas necessariamente – a saber, por meio do recurso de sua própria possibilidade. Ela não seria imitação caso não transformasse seu objeto (uma imitação perfeita não poderia ser diferenciada do original: seria um original repetido). Por meio do abrandamento, do amortecimento, da redução do real que lhe são imanentes, a mimese cria uma percepção que

13 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in *Gesammelte Schriften*, v. 7. Frankfurt am Main, 1984, p. 354.

de outro modo seria insuportável. Mas ela também a cria inevitavelmente à custa de formar (alterar) o seu objeto. Isso também vale quando ela, para compensar essa deficiência, "exagera" o feio.

O *falsum* predomina em toda parte. A imagem televisiva de uma favela já renega o corpo: a duração real, as horas, dias, meses, anos, gerações de quem está ali. Sem uma referência de tempo, a abreviação da apresentação falsifica o real. Fedor, peso, calor – a imagem engana a respeito dessas coisas. Ela oferece à percepção um encanto óptico. A empatia se torna empatia imaginada e esta se torna a indiferença como reflexo do lado do receptor. No caso da dor, a representação mimética se torna um problema. Ela parece nos mostrar tudo no novo mundo da mídia e no entanto engana totalmente a respeito do que torna invisível; justamente por isso há um *abismo intransponível na imagem elétrica do choque elétrico*. Uma certa "anestesia" da arte em relação à dor e ao sofrimento sempre foi imanente a ela (e seria o caso de escrever a história dessa anestesia), mas no mundo da mídia esse problema se radicaliza de tal modo que a imitação incorre em mentira em um sentido moral. O teatro pós-dramático responde a essa situação com um truque surpreendente: ele expõe a circunstância, antes latente, de que o teatro, como prática corporal, não só conhece a representação da dor mas também experimenta a dor, o corpo no trabalho de representar.

Na evocação do não-representável, isto é, da dor, deparamos um problema central do teatro: a exigência de tornar presente o inapreensível com o auxílio do corpo, que é ele próprio memória da dor, já que a cultura, ao discipliná-lo, e a "dor como mais poderoso auxiliar da mnemônica" (Nietzsche) foram registradas nele. A mimese da dor significa a princípio que a tortura, o tormento, o sofrimento corporal e o terror são imitados, sugeridos de maneira enganosa, de modo que a sensação dolorosa surge na dor *representada*. Mas o teatro pós-dramático conhece sobretudo a mimese *na* dor: quando o palco se iguala à vida, quando a banalidade real se despeja nele, surge o medo quanto à integridade de *quem atua*. A transição da *dor representada* para uma *dor experimentada na representação* – essa é a novidade que se tornou, em sua ambigüidade moral e estética, o indicador para a questão da representação: ação corporal extenuante e arriscada sobre o palco (La La La Human Steps); exercícios que dão a impressão de algo paramilitar (diversos teatros

de dança, Einar Schleaf); masoquismo (La Fura dels Baus); jogo moralmente provocante com a ficção ou a realidade do horror (Jan Fabre); exibição de corpos doentes ou desfigurados. Um teatro do *corpo-dor* leva a percepção a uma cisão: aqui, a dor representada; ali, o ato lúdico, prazeroso, de sua representação, que dá testemunho da dor.

Depois que artistas performáticos, já nos anos 1960, pretenderam reagir à insensibilidade com a realidade da dor, esse gesto alcançou há muito tempo o teatro. No fundo, com isso radicaliza-se a mais antiga fórmula para o teatro trágico: o esquiliano “aprender com o sofrer”. A exposição dos traços dolorosos, maquinais, horríveis na produção de aparências do próprio teatro é uma novidade. À mera ilustração, ao jogo infantil das máscaras e do massacre, responde o “teatro” – nome alegórico para toda arte que se propõe esse desafio – com a recusa a informar sem compromisso. Ao passo que a informação torna a dor inofensiva, faz dela um efeito sensacional ou a transfigura, na qualidade de elemento do gesto exposto a dor se torna uma experiência distanciada da compreensão. Articular a dor, em vez de apenas reproduzi-la, e incluir nessa articulação a *ação de representar como dor* significa, a partir de então, fazer teatro. Em comparação com as representações da mídia, o terror representado no palco com recursos teatrais convencionais se torna ridículo e inverossímil. Mas se o ato e a presença do momento corpóreo da própria representação aparecem em primeiro plano, o ato do teatro remete novamente ao seu real, que se perde nas imagens.

O teatro responde ora com a implicação *terrorista* (La Fura dels Baus); ora com hipernaturalismo e imagens de horror que geram *reflexão* por meio da paródia ou do exagero e assim provocam uma empatia que se diferencia da empatia resultante da percepção do cinema ou do vídeo (Reza Abdoh); ora na linha da presença da performance, que pode assumir diversas formas, desde o relato pessoal até a arte performática. Thomas Oberender aponta o enfoque que está na base de grande parte do teatro contemporâneo, em especial o da jovem geração: “lidar com a verdade derradeira, que escapa a toda relativização – a verdade corporal. Dor e diversão são as únicas pontes confiáveis entre dois homens”.<sup>14</sup> Não

se trata aqui do curto-circuito dessa postura (evidentemente, dor e diversão também são os elementos que mais incitam a rivalidade e a luta encarniçada), mas do reconhecimento de que as formas do teatro pós-dramático fazem de tudo aquilo que era objeto da representação um fator do próprio procedimento de representação, e para tanto levam em conta de modo legítimo um empobrecimento, uma trivialização e banalização dos objetos, a fim de obter uma referência à realidade. Por isso o teatro se encontra sempre à margem: já pronto a desistir de ser arte para ser realidade, mas sempre recuando para o significado diante desse último passo.

#### Corpo infernal

Em comparação com o teatro dos anos 1960, que tinha um otimismo corporal não-problemático, o corpo se tornou um campo de batalha real e discursivo. O movimento feminista abalou as imagens corporais, os fantasmas e os clichês patriarcais, mas o novo paradigma da sexualidade livre e libertada não foi conquistado por causa disso. É preciso constatar sobretudo uma *imagem corporal obscura, neobarroca*. As desfigurações temporais, as sinuosidades espaciais, as torções corporais e os deslocamentos não têm lugar sob o signo da insurgência e da disposição experimental revolucionária. O que ocorre é que o teatro redescobre a perda do mundo barroca, acompanha cativado as curvas do corpo humano. Essa reviravolta pode estar ligada com a experiência de que o idealizado corpo “bom” do Eros não desencadeou toda a liberação social, mas fez o sexo se inscrever predominantemente no maquinismo do mundo dos produtos, aquietar e contentar suas supostas necessidades no campo da satisfação. Coreógrafos criam mundos de terror feitos de choques elétricos, relâmpagos luminosos, barulho insuportável e paredes metálicas sem saída (Teshigawara), delineiam panoramas inteiros de depravação moral e decadência do fim dos tempos, atacam os nervos do público com cenários deslumbrantes e cruéis a partir do arsenal dos demônios: doentes sangrando, sexualidade exercida de modo atormentado, corpos nus pingando de suor, pele, gordura e musculatura. Eles tendem a imagens infernais de uma sociedade mais do que apenas “doente de Aids”: uma sociedade perdida e condenada.

<sup>14</sup> Thomas Oberender, “Theater der Vergleichgültigung”. *Theater der Zeit*, março/abril de 1998, p. 87.

Não é nenhum acaso o obstinado retorno da metáfora do mundo como hospital e universo de loucura sem futuro, para o qual não parece restar nenhuma outra alternativa que não o igualmente catastrófico caminho de volta para o isolamento solipsista. Como já em Beckett e em Müller, encontram-se pessoas em cadeiras de rodas em trabalhos de Tadashi Suzuki (como *Dionísio e Electra*), que encena imagens infernais de pinturas rigidamente formalizadas como procissões. O grupo La Fura dels Baus lança o público em cenários claustrofobicamente fechados, demoníacos, de imagens do tormento que parecem inspiradas no "Inferno" de Dante: corpos nus mergulhados em água e óleo que parecem ferver; pendurados, jogados, maltratados; fogo saindo de toda parte; prisioneiros torturados e chicoteados, torturadores que berram ordens em meio a um barulho infernal de tambores, lamentos e gritos. Sem qualquer explicação clara sobre o contexto e o sentido das ações auto-agressivas e assustadoras, o grupo constantemente enfoca a unidade de violência e enigma, cerne do teatro desde *Édipo rei*. Violência ritual, dor, morte e nascimento são os temas.

#### Corpo decadente

Fotos, cinema e mídias mostram de um modo impiedosamente drástico a decadência, a violência e a dor corporais. Mas o mostrar e o perceber são separados, não têm lugar no processo entre a imagem e o espectador. Em contrapartida, o que é específico ao teatro pode ser esclarecido pela cena em que Brecht, na estréia da *Peça didática de Baden [Das Badener Lehrstück]*, após protestos do público diante de fotos chocantes de feridos de guerra, repetiu o procedimento com esta advertência: "Reconsideração da representação da morte recebida com desprazer".<sup>15</sup> O mostrar é ele mesmo um processo social. Ele está sujeito a uma mudança que atualiza o potencial latente desta realidade social: o teatro dramático encasula o processo corporal nos papéis representados; o teatro pós-dramático visa a demonstração pública do corpo e de sua decadência num ato que não permite distinguir com segurança arte

e realidade. Ele não oculta que o corpo está destinado a morrer; ao contrário, enfatiza esse fato.

Quando observamos o novo teatro em busca das imagens da ameaça da morte e da decadência, notamos que a Aids foi por muito tempo a sombria palavra mágica: os doentes de Aids são os autênticos mortos-vivos, os novos fantasmas, que estão cercados pela morte "no meio da vida". A Aids veio a ser metáfora do estado de uma sociedade (ou um mundo) que não mais pode realmente integrar a vida dos impulsos, já que esta não é mais parte dela, mas uma alternativa a ela como sexo livre e espaço de fuga. Pouco antes de sua morte em consequência da Aids, o ator Ron Vawter atuou em um retrato de dois homossexuais norte-americanos. Nas repentinas pausas em sua performance, não se sabia ao certo se se tratava de momentos de esgotamento representado ou real.

Nos trabalhos de Reza Abdoh, que morreu prematuramente com Aids, os espíritos midiáticos, históricos e teatrais constituíam uma simbiose de *show* e provocação, *grand-guignol* sangrento e tristeza abissal. Seu teatro era barroco: sensualidade brutal e direta, busca de transcendência, anseio vital e confrontação com a morte, advertência de um mundo sem sentido, no qual predominam o frio, a dor, a doença, o tormento e a degeneração. Abdoh – que em *Citações de uma cidade devastada [Quotations from a Ruined City]* projetou no palco um radical e provocante panorama de depravações sexuais, morais e políticas – criticava a tão louvada reflexão no teatro e se opunha veementemente ao "auto-espelhamento" generalizado. Para ele, tratava-se de uma mensagem talvez muito direta, à maneira norte-americana, de uma catártica "celebração dos sentimentos",<sup>16</sup> da qual faz parte a consciência sobre a morte como condição do corpo e de seu prazer. O que contava para ele não era o tão comentado horror chocante de seu teatro – de fato, seu efeito era tranquilo em comparação com o dos filmes de terror –, mas o teatro como "lugar de conferir forma a idéias, uma espécie de fórum para a troca de idéias".<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Reza Abdoh, entrevista. *Theaterschrift*, n. 3, 1993, pp. 48-64, p. 58.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 60.

## Espíritos

O reconhecimento de que o teatro vive ao mesmo tempo da *transcendência* do corpo e de suas limitações leva para além da verdade evidente de que o corpo constitui o centro e a fascinação do teatro. A fascinação com o corpo, evidente na dança e na acrobacia, mas também perceptível na concentração corporal e mental dos atores, sugere nada menos do que a idéia da possível *espiritualização do corpo*. Herbert Blau falou dessa dimensão espiritual do teatro e traçou uma comparação com Philippe Petit, que balançava na corda-bamba entre as torres do World Trade Center.<sup>18</sup> Por meio da disciplina, seu corpo se torna quase espírito, manifestação corporal do incorpóreo. Essa disciplina é auxiliada pelo treinamento, e dada a credibilidade já metafísica que ultimamente se liga às dimensões de experiência do *treinamento corporal* impõe-se o pensamento de que aqui retorna a idéia primordial dos exercícios religiosos. Assim como estes, o treinamento corporal e o controle disciplinado prometem um contato com um nível de espiritualização mais elevado.

Inspirados pela filosofia oriental, muitos artistas teatrais trabalham com pedras, plantas, chão e atmosfera em busca de uma forma de experiência "mais espiritual". Eles pretendem se associar novamente à época esotérica que o teatro já havia vivenciado. São sintomáticas a aura e a fama que envolveram Jerzy Grotowski, que na última fase de seu trabalho, desenvolvida em Pontedera, no interior da Itália, praticava com seus poucos adeptos selecionados um intenso controle "espiritual" do corpo, cultivando um "teatro" cujos métodos tinham algo de exercícios religiosos.<sup>19</sup> Tão notável quanto essa incommon escola teatral e sua prática é sua ressonância: a espantosa presença de Grotowski no pensamento das pessoas de teatro radicais, o respeito que sua insistente aproximação do "sagrado" conquistou. Esse respeito demonstra a noção, com muita freqüência renegada no cotidiano teatral, de que mesmo uma arte tão pragmaticamente envolvida no cotidiano como o teatro perde o seu valor quando é exercida sem uma tal busca "impossível".

O isolamento de Grotowski é um exemplo extremo, mas também autores como Peter Handke e Boto Strauss tendem a afirmar a dimensão de uma experiência exclusiva, e mesmo no caso da iluminista Ariane Mnouchkine, em *A cidade perjurada, ou o despertar das erínias* [*La Ville parjure ou le réveil des erinyes*], peça de Hélène Cixous, a cidade do mundo cai em desgraça e corrupção e só pode esperar alguma salvação do pensamento – cristão – do perdão. Na maioria das vezes, esse tema da afirmação do teatro como um lugar especial da meditação e do crescimento espiritual é algo semiconsciente ou inconsciente, mas não raramente é também explícito. Por que o russo Anatoli Vassiliev e o holandês Gerardjan Rijnders, ambos diretores de destaque de seus países, tiveram a idéia de levar ao palco, num curto intervalo de tempo um do outro, as Lamentações de Jeremias? Vassiliev declarou: "O caminho do materialismo está quase no fim". Procura-se, ao que parece, uma esfera do lamento, que Vassiliev também tornou predominante em seu *Anfitrião* [de Molière]. Não é só por causa do espaço cênico cristão que o teatro se torna um lugar de oração; justamente o gesto do lamento abre o espaço espiritual. Será que falta de fato o lugar no qual, em um formato grande, pode ressoar o lamento que poderia articular o desconsolo e o desamparo sem esperança contrariando o otimismo prescrito?

Trata-se da busca de um perdido "tom elevado", que Handke formula como fator de uma nova "espiritualidade" e Strauss como nova capacidade sensitiva. Na oração, no ritual, no coro e na comunicação de tipo comunitário, o teatro segue o rastro de suas raízes religiosas e "místicas". Em vez de uma psicologia de pouco fôlego, almejam-se grandes paixões e em última instância a paixão. Bastante surpreendente: na era tecnológica, o teatro continua a ser um lugar de metafísica mais sugestivo. Já que a realidade se encontra diante de nossos olhos como abandonada pelos deuses, caracterizada por uma falta não só de ser, mas mesmo de uma aparência não-trivial, evidencia-se a necessidade de buscar outros mundos, atopias e utopias nas cifras do palco para realizar uma autêntica experiência do espiritual.

18 Herbert Blau, *Take up the Bodies: Theater at the Vanishing Point*. Chicago, 1982. [N.E.]

19 Ver Thomas Richards, *Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen*. Berlin, 1996.

Predomínio das mídias?

Mesmo a modernidade clássica já se encontrava sob o signo de um intenso predomínio das imagens (fotografia, cinema) e ao mesmo tempo da crítica ao efeito paralisante do consumo de imagens ilusórias sobre a complexidade linguística, a imaginação e a reflexão. Será que as imagens tiram a força do entendimento, assim como, segundo a suspeita de Thomas Mann, a música enfraquece a racionalidade? Não se deve recapitular aqui a longa tradição da crítica à sociedade de consumo e à indústria cultural, desde o capítulo correspondente na *Dialética do esclarecimento* e a crítica situacionista de Guy Debord à "sociedade do espetáculo" até as teses de Herbert Marcuse e Jean Baudrillard ou Paul Virilíu. O fato de que essa tradição une pensadores comumente associados à modernidade e pensadores incluídos entre os pós-modernos sugere que a "pós-modernidade" deve ser entendida não como cesura histórica, mas simplesmente como um olhar modificado sobre a modernidade, uma nova relação com ela. Ao mesmo tempo, fica claro que o problema não pode ser evocado apenas por uma visão conservadora. Na civilização midiática "pós-moderna", a imagem representa um meio extraordinariamente poderoso, mais informativo do que a música, consumido mais rapidamente do que a escrita.

As imagens cinematográficas e depois as de vídeo conquistaram seu poder graças à fascinação por elas suscitada. As imagens fotográficas em movimento e depois eletrônicas atuam sobre a imaginação – e sobre o imaginário – de maneira muito mais forte do que o corpo vivo presente no palco. Será que, na linha dos “imateriais”, ele não se torna cada vez mais supérfluo? Tem grande importância para o poder da simulação um procedimento que já se destacou no século XIX: delegar o olhar humano a aparelhos. A visão se emancipa do corpo. Evidentemente, sempre houve “percepção por instrumentos” científica. Mas no processo do desenvolvimento técnico nos séculos XIX e XX a “realidade da percepção sensorial” torna-se um problema, se não filosoficamente, pelo menos na vida mundana, já que campos cada vez mais amplos são conquistados pela “realidade da percepção por instrumentos” (Buckminster Fuller).<sup>1</sup> Em todos os tipos possíveis de instrumentos, indicadores e telas, o que se vê são signos mais ou menos abstratos; aspectos essenciais da realidade escapam dos sentidos corporais: “O reino da percepção sensorial se reduz a um mínimo nicho ecológico em um imenso espectro de ondas mecânicas e eletromagnéticas”.<sup>2</sup>

No entanto, esse “nichos ecológico” da percepção imediata é ao mesmo tempo o campo de uma intersubjetividade que põe em jogo a interação entre os corpos, uma relação do encontro comum em uma situação social que constitui um outro “tempo” entre sujeitos. No cerne da atitude estética, mas sobretudo em toda idéia de “responsabilidade” – logo, tanto na atitude ética quanto no cerne da afetividade em geral –, encontra-se a indisfarçável situação da “presença” do outro. Essa “presença” não pode ser definida simplesmente pelo *factum* da percepção sensorial em si, mas está ligada a ele na medida em que aí se põe em jogo a possível influência real de quem percebe no objeto da percepção. A situação de influência virtual implica que o procedimento de emitir/receber sinais não pode ser dissociado do envolvimento do sujeito comunicante no desejo, na responsabilidade e na obrigação.

1 Apud Joachim Krause, [“Ephemerisierung. Wahrnehmung und Konstruktion”], in Bernhard J. Dotzler e Ernst Müller (orgs.), *Wahrnehmung und Geschichte. Markierung zur Aisthesis materialis*. Berlin, 1995, pp. 135-63, p. 162.

2 Ibid.

O hábito do consumo de imagens eletrônicas favorece exatamente essa redução da idéia de comunicação ao modelo da emissão/recepção de sinais para além do registro de responsabilidade e desejo. O dispositivo telemático preenche inteiramente o espaço mental com “informação”. Se um usuário morre em um terminal do mundo de cabos de fibra óptica, para um outro usuário, em um outro terminal da rede, esse acontecimento em nada se diferencia de um distúrbio ou uma queda no sistema. Aqui, o sujeito humano está voltado principalmente para a informação computadorizável e desse modo não constitui senão um prolongamento – imperfeito e sujeito a distúrbios – do dispositivo eletrônico. Em uma variante da bela frase de Gertrude Stein – “As pessoas vêm e vão e a conversa da festa continua a mesma” (*People come and go, party talk stays the same*) –, aqui “usuários vêm e vão e a rede mundial continua a mesma”. De modo paradoxal, essa nova configuração do alheamento se estabelece justamente pelo fantasma da intimidade, pelo erro espontâneo de se considerar alguém contatado pela rede uma pessoa próxima e acessível. Em contraste com essa falsa aparência de acessibilidade, a presença do outro como co-presença suscita a experiência de sua *essencial inacessibilidade*, de sua aura – “aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” [na definição de Walter Benjamin].

#### Publicização, experiência

Afirmou-se: “Novas experiências coletivas são feitas na *realidade midiática*”.<sup>3</sup> No entanto, a recepção de dados e informações disponíveis coletivamente não constitui uma experiência coletiva. Esta não acontece simplesmente por meio de um repertório comum de fatos que podem ser citados coletivamente, de gestos conhecidos pela coletividade, mas apenas na conjunção de histórias coletivas e individuais, a qual, por sua vez, está ligada a algum engajamento que diga respeito ao sujeito da experiência em sua realidade de vida. O consumo, o acúmulo e a distribuição de sinais de reconhecimento conhecidos, tais como os que a cultura midiática converte em padrões de comportamento, estão

3 Götz Grossklau, *Medien-Zeit. Medien-Raum. Zum Wandel der raum-zeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*. Frankfurt am Main, 1995, p. 108.



muito longe de efetivar essa experiência coletiva. À primeira vista, a comunicação de grupos pela internet parece possibilitar isso. Grupos de interesse podem se encontrar e trocar suas experiências, mas trata-se de experiências principalmente *privadas*. Assim, formam-se grupos de pessoas interessadas em determinados temas – por exemplo, de pessoas que sofreram acidentes de automóvel. A internet é a generalização da subjetividade; não é nenhum campo para atos de comunicação que situem o sujeito no campo de uma tomada de posição responsável e responsabilizada. Pode-se portanto insistir em designar a internet como mídia de massas, mas por seu conteúdo ela é uma mídia privada, que como tal não constitui nenhuma experiência coletiva. Desse modo, as possibilidades da atitude estética para comunicar tais experiências só podem estar em um desvio do dispositivo midiático, não em seu emprego.

À primeira vista, pode parecer que o futuro do teatro também estaria na assimilação às tecnologias da informação, na circulação acelerada de imagens e simulacros. A utilização de novas e velhas mídias audiovisuais – projeções, texturas sonoras, iluminações refinadas –, apoiadas por uma tecnologia computacional avançada, certamente levou a um teatro *high-tech* que amplia cada vez mais as fronteiras da representação. Da arte performática radical ao grande teatro estabelecido, constata-se uma crescente utilização de mídias eletrônicas. Com isso, a imagem habitual do teatro de texto perde ainda mais sua validade normativa e é substituída por uma prática intermidiática e multimidiática aparentemente sem limites. Agora existem lado a lado: um teatro de imagens, que na linha da tradição da “obra de arte total” adota todos os registros das mídias; um ritmo de percepção altamente intensificado, segundo o modelo da estética de vídeo; mera presença do ser humano, sempre parecendo “lenta” em termos comparativos; o jogo com a experiência do conflito entre o corpo presente e a manifestação imaterial de sua imagem dentro de uma mesma encenação.

Seria o caso de averiguar se no teatro *high-tech* se dá a diluição do limite entre virtualidade e realidade ou se é criada a disposição de encarar *toda percepção* com uma dúvida permanente. A hesitação dubitativa de Hamlet (o espectro é um verdadeiro espectro?) talvez seja o antídoto para a transmissão midiática, ainda que a possibilidade de um tal modo de percepção da dúvida dilatária, de uma “estética da desconfiança” pós-brechtiana, por

assim dizer, tenha de permanecer em aberto. De todo modo, o efeito estético pode ter como ponto de partida uma tal “situação oscilante” da dúvida. A outra possibilidade do teatro midiático consiste, evidentemente, na exploração artística da própria fascinação que provém dos efeitos midiáticos. Exemplos disso são apresentados neste capítulo. É certo porém que o encanto do novo está sujeito a um rápido desgaste, dentro e fora do teatro. Na medida em que a sociedade midiática fez da surpresa uma norma, do choque um hábito, do achado da variante uma regra, a surpresa não mais surpreende, o improvável se torna provável, o “eterno retorno do mesmo” (Walter Benjamin) leva a um estado apenas aparente de percepção alerta, um estado que na verdade pode ser uma espécie de sonolência indiferente a tudo.

Tornou-se um *tópös* da teoria do teatro de vanguarda o fato de que ele analisa e desconstrói as condições da visão e da audição na sociedade midiática. Sem levar em conta se essa convicção tem fundamento ou não, pode-se questionar se a auto-referencialidade dos trabalhos teatrais é realmente engendrada em primeira instância pelo *páthos* da análise, que tem seu lugar sobretudo nos esforços teóricos. Antes, parece realista que se manifesta aqui uma estética que busca a proximidade com a percepção artificialmente alterada. O palco precisa se assemelhar ao mundo exterior para articular alguma experiência. Nesse sentido, podem ser consideradas como um reflexo da percepção midiática fragmentada a sobreposição e a recorrente interrupção abrupta das cenas e das ações. Assim como, no cotidiano, aprendemos com a televisão e o vídeo a nos contentar com um mínimo de continuidade e unidade, a seguidamente mudar o foco da atenção entre um momento de ação na tela da tv e a realidade do dia-a-dia (ou uma outra emissora), também no novo teatro, seja no caso do Wooster Group, de Jan Lauwers ou dos grupos t Barre Land e Baktruppen, os atores alternam contatos (aparentemente) privados com representação, níveis de realidade diversos com universos de imagem. Quando o objeto é um texto clássico da literatura dramática (como de preferência no Wooster Group: O’Neill, Wilder, Miller, Eliot, Tchekhov),<sup>4</sup> destaca-se ainda mais, pelo contraste, o efeito *zap*, a similaridade com a troca de canais.

4 Ver David Savran, *The Wooster Group: Breaking Rules*. Nova York, 1988.

## Interação

O que constitui a verdadeira força propulsora da interrogação sobre a relação entre teatro e mídia *não* é o problema, com frequência falsamente “dramatizado”, de que as aparentemente ilimitadas possibilidades de simulação de realidades por meio de tecnologias midiáticas deixem muito para trás as possibilidades de reprodução do teatro. O teatro já é *per se* uma arte dos *signos*, não da reprodução (uma árvore que parece verdadeira no palco permanece signo de árvore e não reprodução de uma árvore; uma árvore num filme pode até ter um sentido como signo, mas é antes de tudo reprodução fotográfica da árvore.) Ele não simula, mas permanece evidentemente como uma realidade concreta do lugar, do tempo e dos homens que produzem signos teatrais no teatro – e eles sempre são “signos de signos”.<sup>5</sup> No teatro, o mundo das coisas tem a característica denominação “acessórios”: a realidade ilusória aqui é “somente o mais necessário”, objetos necessários para a representação. No entanto, o que realmente deve inquietar o teatro é a tendência de transição para uma *interação* de parceiros afastados entre si mediante recursos tecnológicos. Será que essa interação cada vez mais aperfeiçoada disputará o lugar com o domínio das artes teatrais ao vivo, cujo princípio é a *participação*? Frank Popper afirma:

Nas obras da arte *high-tech* as interações técnicas são exploradas em seu nível máximo. Pelo menos em sua manifestação elas contêm elementos da perfeição. [...] Mas a essência da arte *high-tech* também pode se apresentar nas tentativas de artistas de incluir os espectadores no processo criativo.<sup>6</sup>

De todo modo, não é exata a oposição que só se encontra aqui entre interação (midiática) e participação direta: também na participação teatral há um fator interativo, e sem nenhuma participação a “inter”-ação não seria nada mais do

5 Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, v. 1. Tübingen, 1988, pp. 7 ss.

6 Frank Popper, [“High Technology Art”], in Florian Rötzer (org.), *Digitale Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. Frankfurt am Main, 1991, p. 257.

que uma forma disfarçada da utilização solitária de um instrumento.<sup>7</sup> Além disso, no teatro, a reprodução – que com certeza só raramente desaparece por completo – de coisas previamente dadas é sobreposta pelo *datum* sensorial que se dá no e pelo momento do próprio teatro. Não é por acaso que, simultaneamente à aparição e à ampliação de uma civilização midiática – simulação de realidade, interação tecnológica –, o teatro até então essencialmente “dramático” se submete à mudança estrutural descrita neste estudo. O domínio do drama e da ilusão migra para as mídias, enquanto a atualidade da representação se torna o novo traço dominante do teatro. Evidencia-se que a chance do teatro pós-dramático não é a imitação da estética das mídias nem a *simulação*, mas *o real e a reflexão*. Como “máquina de imagem”, sua possibilidade específica de reprodução da realidade, apesar de todas as ampliações possíveis, permanece radicalmente limitada. Como “discurso”, em contrapartida, ele realiza um procedimento insubstituível, que também lhe permite ignorar e superar os limites que o cinema e as mídias revelam.

## Teatralidade e morte

Em 1963, Roland Barthes escreveu em “Literatura e significação” [“Littérature et signification”]: “O que é o teatro? Uma espécie de máquina cibernética”. A afirmação soa tão clarividente décadas depois porque parece incluir o fator essencial da reação, da interação. Por outro lado, nota-se também uma limitação nesse modo de concepção: no sentido da conjuntura do pensamento semiológico daquele período, Barthes via o teatro como uma máquina de informação que gera significado, o qual é decifrado pelo espectador mediante um ato cognitivo. Ocorre porém que a estrutura de comunicação do teatro não tem seu centro no fluxo de informações, mas em um outro tipo de significação, que inclui a morte. A informação está fora da morte, para além da experiência do tempo. Já o teatro, na medida em que nele o emissor e o receptor envelhecem juntos, é uma espécie de “insinuação da mortalidade” – no sentido da observação de Heiner Müller de que o “moribundo em potencial” constitui a especificidade do teatro.

7 Cf. Mark Reaney, “Virtual Reality on Stage”, *VR World*, maio/junho de 1995.

Na tecnologia de comunicação midiática, o hiato da computadorização separa os sujeitos uns dos outros de tal maneira que proximidade e distância se tornam fatores indiferentes. Em contrapartida, na medida em que o teatro consiste em um tempo-espaço comum de mortalidade, ele formula como arte performativa a necessidade de lidar com a morte, portanto com a vitalidade da vida. Seu tema é, para falar com Müller, o terror e a alegria da transformação, ao passo que o cinema se caracteriza por assistir à morte. No fundo, é esse aspecto do espaço-tempo comum da mortalidade, com suas implicações éticas e teóricas, que persiste como diferença categórica entre o teatro e as mídias.

#### Corpo midiático e tecnocorpo

Quando o artista performático Stelarc (Steliós Arkadiou) considera que o corpo humano tem de se adaptar às avançadas estruturas de informação do computador, formula sobretudo a perspectiva virtual do discurso midiático, que talvez seja a da mutação antropológica. Stelarc, por exemplo, instalou uma terceira mão no antebraço, que “é movida por contrações musculares traduzidas eletricamente de seu abdome e de suas pernas”.<sup>8</sup> Trata-se da utopia de desenvolver evolutivamente o corpo de maneira intencional, dotar-lhe de olhos artificiais e de novas funções ainda imprevisíveis. Por trás dessas teo-fantasia emerge um problema mais complexo e mais misterioso: a questão da identidade. Busca-se justamente transformar, por computador, sensações corporais em informações, induzindo assim estímulos, impulsos e movimentos do próprio corpo em um outro (que reage, portanto, como um boneco humano à sua “programação”). É interessante, nesse contexto, a indução artificial das sensações cinestésicas, com cujo auxílio localizamos as partes do nosso corpo no espaço (sem um senso cinestésico, não poderíamos dirigir muito bem as pontas de nossos dedos de olhos fechados). No cotovelo, os sensores cinestésicos se encontram bem na superfície, de modo que é possível realizar o seguinte experimento: esses sensores são estimulados, de modo que

a cabaia tem a sensação de que seu cotovelo se estica, embora isso não aconteça; quando se permite a ela tocar seu nariz, ela tem a nítida sensação de que prolonga o nariz, como um Pinóquio virtual.<sup>9</sup>

Se impulsos externos podem ser transmitidos para o corpo por computador (cada um é seu próprio títere), pode-se pensar um horizonte em que algum dia impulsos de pensamento também possam ser transmitidos diretamente para outras pessoas. Parece lógico quando pessoas como Marvin Minsky refletem exatamente sobre a possibilidade de “inserir dados diretamente no cérebro do homem por meio do microcomputador”.<sup>10</sup> De todo modo, a generalizada existência-mônada solipsista parece possível um passo adiante no caminho, no qual “a diferença entre percepção e imaginação é [...] retraída; a percepção é irrealizada, a imaginação realizada”.<sup>11</sup> Esses potenciais, que já não se reduzem a meras invenções sem consistência, são a indicação de um questionamento da identidade do corpo, respondido pelas artes com a exposição do corpo como tal e com a estratégia da defesa avançando, de maneira mais rápida do que a da tecnologia, para ordenar identidades sexuais e outras. É transposto o limiar para uma época em que algo como a identidade corporal e mesmo mental não é mais garantida de maneira evidente. Não são mais apenas fotografias híbridas que surgem, e sim mundos híbridos de vivência, aos quais se junta uma mistura de diversos organismos e sistemas de pensamento que se interpenetram.

De fato, a substituição de conceitos formais tradicionais por algoritmos de computador já está muito adiantada em muitos campos. Merce Cunningham pode coreografar diretamente no monitor, usando um programa que apresenta movimentos de dança feitos por figuras simples. William Forsythe e outros fazem experimentos com sistemas interativos. Os dançarinos, por exemplo, regem o palco com o auxílio da luz computadorizada, já que seus movimentos de dança acionam ou interrompem elementos musicais ou lumi-

9 Cf. Manfred Waffender (org.), *Cyberspace. Ausflüge in virtuelle Wirklichkeiten*. Reinbeck, 1991, p. 114.

10 Cf. Rötzer (org.), op. cit., p. 65.

11 Ibid., p. 67.

nosos. Ulrike Gabriel realiza uma performance intitulada *Respiração* [*Breath*] na qual equivalentes gráficos da respiração de um saxofonista são projetados: “O músico inspira: os polígonos ainda abstratos, quadriláteros que se tornam figuras de mais lados, voam [...]. Agora parece que o saxofonista está no meio de seus pulmões. Ele expira, sopra: os polígonos voltam em sua direção, acelerados, em forma modificada”.<sup>12</sup> A paisagem óptica surgida assim, ao mesmo tempo artificial e produzida pelo organismo, mostra uma relação de troca real entre o corpo vivo e a técnica digital, o que pode ser considerado sintomático das perspectivas do teatro pós-dramático.

#### Máquina de ilusão

É uma questão saber se os recursos de multimídia, na medida em que representam técnicas de ilusionismo, assinalam uma ruptura definitiva na história do teatro ou se a simultaneidade possibilitada com isso e a incerteza sobre o status de realidade do que é representado, ou seja, mostrado como ilusão, significam apenas uma nova modalidade do maquinário da ilusão que o teatro já conhecia. Imparcialmente, pode-se constatar que o teatro sempre foi também técnica e tecnologia. Ele era um “medium” no sentido de uma específica tecnologia da representação, da qual as mais novas tecnologias midiáticas não podem representar nada além de um novo capítulo. O teatro de modo algum mostrava o homem ingenuamente, para além de toda arte técnica. Desde a *mechane* antiga até o teatro *high-tech* contemporâneo, o prazer no teatro sempre significou também prazer com uma mecânica, satisfação com o que dá certo, com a precisão maquinal. Desde sempre houve um aparato que simula a realidade com auxílio da técnica não só do ator, mas também do maquinário teatral.

Praticamente desde seu início, o teatro oferecia maquinaria cênica, truques de luzes e bastidores, transformações mágicas. A tecnologia da construção de imagens em perspectiva e os efeitos de luz desempenharam um grande papel na tradição do teatro. No teatro barroco, a iluminação a vela podia ser “regulada” ao se içar quebra-luzes de um grupo de velas para outro.

A luz passava por materiais transparentes e criava disposições complexas. No caso do século XIX, é preciso mencionar o advento do panorama, do diorama e de outras formas iniciais das “mídias de massa”. O panorama é denominado por Stephan Oettermann como “máquina de imagens”, e não deve ter sido por acaso que o “inventor alemão do panorama”, Johann Adam Breysig, foi um “experiente pintor de cenários e teórico da perspectiva”.<sup>13</sup> Mesmo em fenômenos contíguos ao teatro, como o “Eidophusikon” [teatro mecânico em miniatura], inventado pelo homem de teatro Philip James de Louthembourg [em 1781], e as iluminações artificiais de festas em torno de 1800, é possível perceber o quanto o teatro sempre esteve próximo das artes da máquina.<sup>14</sup>

Dos futuristas aos experimentos da Bauhaus e ao palco de Piscator, o teatro também era maquinaria que desfigura o corpo, cerca-o de efeitos, deforma-o para fazer dele “escultura cinética”, para nele descobrir possibilidades escondidas (Oskar Schlemmer), ou, de Servandoni a Moholy-Nagy, teatro sem linguagem ou sem atores humanos. A maquinalidade no teatro diz respeito inclusive aos atores. Eles talvez fossem considerados como estátuas falantes, como uma espécie de autômatos. Diderot reconheceu o paradoxo de que o ator só pode produzir a impressão de vivacidade convincente como uma máquina fria.

Portanto, o teatro aproveita de imediato todas as novas técnicas e tecnologias, desde a perspectiva até a internet. A utilização das mídias técnicas modernas no teatro – fotografia, projeções, aparelhos de som, cinema –, também em associação com iluminações refinadas e outras técnicas cênicas, começou logo após a invenção dessas mídias. São famosos os trabalhos multimídia de Piscator na segunda metade dos anos 1920, como *Inundação* [*Sturmflut*] e *O comerciante de Berlim* [*Der Kaufmann von Berlin*]. A inserção de mídias no teatro e na performance se encontra em toda parte nos anos 1960, a exemplo do evento *Nove noites* [*Nine Evenings*], organizado por Robert Rauschenberg em 1966, e nos anos 1970, como em Joan Jónas e Ulrike Rosenbach, entre outros. Em 1979,

13 Cf. Birgit Verwiebe, *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, Bonn, 1993, pp. 73 e 76.

14 Cf. *ibid.*, Ver também *idem*, *Lichtspiele. Vom Mondscheintransparent zum Diorama*, Stuttgart, 1997.

Hansgünther Heyme e Wolf Vostell apresentaram em Colônia um *Hamlet* com recursos eletrônicos. Na encenação de Carl Weber de *Kaspar*, de Peter Handke, em 1973, foram instalados quinze monitores, de modo que o público assistia à peça ao vivo, nas telas de tevê e em filme. Chamou-se a atenção para o fato de que Handke estava trabalhando em *Kaspar* na época em que viu o *Frankenstein* do Living Theatre em sua turnê européia.<sup>15</sup> nos dois casos, trata-se de uma experiência de mundo "pré-verbal" e ao mesmo tempo da denúncia de uma realidade na qual corpo e mente são dominados pela tecnologia.

15 June Schlueter, apud Sigrid Bauschinger, "Sprechteater und Theaterbild. Peter Hanke auf der amerikanischen Bühne", in Sigrid Bauschinger e Susan L. Cocalis (orgs.), *Vom Wort zum Bild. Das neue Theater in Deutschland und den USA*. Berna, 1992, pp. 39-58, pp. 47-48.

## Mídias no teatro pós-dramático

No teatro pós-dramático, ou as mídias encontram um uso *ocasional*, que não define de modo fundamental a concepção de teatro (méro aproveitamento da mídia); ou servem como fonte da *inspiração* para o teatro, sua estética ou forma, sem que a técnica midiática necessariamente desempenhe um grande papel nas próprias montagens; ou são *constitutivas* de certas formas de teatro. Por fim, teatro e arte midiática podem se encontrar na forma de *videoinstalações*. É relativamente destituída de interesse a mera utilização do meio para a representação "mais fiel", mais cheia de efeitos ou mais clara. Certamente há um efeito quando rostos de atores são ampliados por meio de uma imagem de vídeo, mas a realidade teatral é definida pelo processo da comunicação, que não se altera de maneira fundamental pela mera adição de recursos. Só quando a imagem de vídeo se encontra em uma relação complexa com a realidade corporal começa propriamente uma estética midiática do teatro.

### Utilização de mídias

Em *Calígula* (1996), com base no texto de Camus, o grupo [holandês] Het Zuidelijk, sob a direção de Ivo van Hove, deixa os acontecimentos sobre um palco imenso serem filmados e ao mesmo tempo projetados em grande escala.

Algo semelhante se dá em *Fausto* (1998). O tema “proximidade e distância do público em relação ao ator” é assim abordado. Em *Koppen* [1997], com base no filme *Faces* [1968], de John Cassavetes, a questão da proximidade e da distância é tematizada sem uma utilização direta de técnica visual midiática: o público se posiciona em uma enorme quantidade de camas enormes (como se as pessoas se aconchegassem confortavelmente diante do aparelho de tevê de casa). Os atores representam nos espaços intermediários, de modo que tem lugar uma espécie de “montagem aberta”, e ao mesmo tempo há uma alternância pensada “cinematograficamente” de *close-up* e cenas a grande distância. Em lugar da troca de primeiro plano e plano geral, é a percepção que muda de plano: num momento ela está quase em contato com os atores, e no momento seguinte talvez tenha de percorrer todo o espaço, porque a cena acontece em outro canto da sala. Aqui, o teatro tenta integrar a percepção do cinema e a da televisão e fazer com que se tenha consciência delas.

Em uma coreografia de Hans van Manen, uma dançarina é filmada por um operador de câmera no palco, e simultaneamente com sua entrada em cena a imagem é mostrada em uma grande projeção. Surgem tensões interessantes entre o movimento, a imobilidade e o paralelismo – por exemplo, quando a dançarina pára em um lugar, quieta, mas o operador de câmera se move depressa em torno dela, de modo que na tela se vê uma imagem muito movimentada e inquieta. Por fim, a dançarina sai da sala teatral dançando, acompanhada pelo operador de câmera, e de repente o público se encontra como que abandonado, sozinho diante do palco vazio e da grande imagem de vídeo, na qual é possível acompanhar movimentos de dança no foyer (já convertidos em imagens de memória). Trata-se aqui do peculiar *vestígio da presença*. O que não se nota mais na televisão, isto é, o fato de que existe uma pessoa real “atrás” da imagem (quando ela não é virtual), é evidenciado sensorialmente pela seqüência de presença real e vestígio, de convivência do público com a dançarina, e em seguida de separação.

Muitos diretores usam mídias em um ou outro caso sem que isso defina seu estilo – por exemplo, Peter Sellars em sua encenação de *O mercador de Veneza*. No caso de um artista tratado como “pós-moderno”, simplesmente faz parte de seu trabalho usar mídias. A dimensão política das mídias ficou clara na encena-

ção de *Sinai Peter de Arturo Ui*, de Brecht, com o Haifa Theatre (1997), na qual o pavor do terrorismo, tal como é divulgado nas telas de TV, era confrontado com as ominosas promessas de segurança de Arturo Ui. Um outro exemplo é oferecido por um dos mais marcantes projetos teatrais da década de 1990, o épico teatral de Robert Lepage *Os sete afluentes do rio Ota* [*Les Sept branches de la rivière Ota*], no qual ele trabalhou com seu grupo Ex Machina de 1994 a 1997. Há algo como uma viagem teatral político-histórica que se passa em Hiroshima, Nova York, Theresienstadt e Amsterdã entre a época do nazismo e a atual, abordando temas políticos e a memória histórica entre os Estados Unidos, o Japão e a Alemanha. À maneira de um caleidoscópio, estilos de representação e sobretudo mídias são continuamente trocados, com a intenção, segundo o próprio Lepage, de “fazer um teatro que funcione segundo as regras do sonho”.<sup>1</sup> Teatro de câmara [*Kammerspiel*] realista, *bunkaru* e *kabuki*, teatro de sombras e estética cinematográfica hollywoodiana: sob uma ampla margem de manobra, do videoclipe até o teatro tradicional, também com o emprego de princípios narrativos do cinema, as mídias se convertem aqui em uma fantasia histórica e onírica. Em uma entrevista, Lepage declarou:

Eu estava desconcertado com o modo como o mundo do cinema levou adiante a dramaturgia do teatro, como bons roteiros são divididos em cinco atos, e era realmente possível sentir como o mundo do cinema parece ter aprendido ou continuado a tradição da construção dramática em Shakespeare ou nos gregos e assim por diante. Mas acredito que no teatro, no teatro norte-americano, a dramática e as estruturas dramáticas são marcadas pela televisão e pela representação televisiva.<sup>2</sup>

### Inspiração nas mídias

Outras formas teatrais não se caracterizam primordialmente pela aplicação de tecnologia midiática, mas pela *inspiração* na estética das mídias, reco-

- 1 Robert Lepage, in material de programa do festival Teatro do Mundo (Theater der Welt), Dresden, 1996.
- 2 Idem, entrevista a Brigitte Fürle em 1993. *Theaterschrift*, janeiro de 1994, pp. 210-23.

nhecível na estética da encenação. Incluem-se aí a vertiginosa alternância de imagens; o ritmo de conversação abreviado, a *gag* das comédias televisivas, alusões ao entretenimento trivial da televisão, a estrelas do cinema e da TV, citações da cultura pop, dos filmes de entretenimento e dos temas veiculados pela publicidade midiática. Nessas formas, predomina na maioria das vezes um tom paródico e irônico, mas outras vezes há a simples adequação aos temas da mídia. Esses experimentos são pós-dramáticos na medida em que os temas, *gags* ou nomes citados não são expostos nos moldes de uma dramaturgia coerente, mas servem como frases em um ritmo musical, como elementos de uma colagem de imagens. Em duas produções de 1992, *Haraquiri em um encontro de ventríloquos* [*Harakiri einer Bauchrednertagung*] e *Bulevar do terror* [*Splatterboulevard*], René Pollesch mostrou como faz inteiramente sem drama, a partir de diálogos pontuais, um texto para o qual servem de modelo a *screwball comedy* e a *sitcom* [a “comédia-extravagante” no cinema e a “comédia de situação” televisiva]. Aqui, uma elaborada falta de gosto, uma contínua recaída em um estado de alegria desolada e apropriações midiáticas parodísticas geram uma atmosfera de teatro pop.

Em *Totalmente de perto* [*Ganz nah dran*], performance de Stefan Pucher realizada em Frankfurt junto com o grupo inglês Gob Squad, em 1996, o repertório midiático que molda o discurso, o gestual e os padrões emocionais da vida cotidiana era exposto de modo teatral. Grande parte da performance consistia em auto-representação dos atores, em que a parcela dos elementos biográficos “reais” era difícil de descobrir. Também aqui há recepção parodística de atitudes e gestos moldados pela mídia na forma de fala dirigida diretamente ao público e de auto-representação de efeito privado. Em virtude do estilo negligente com que se estabelecem ligações entre os números individuais, pelo fato de o público estar posicionado em vários blocos em torno do palco e assim poder ser interpelado em grupos menores, e finalmente em razão de um DJ operando no meio do palco, o conjunto tem um espírito básico muito próximo da festa e da danceteria. Acima do espelhamento do espírito resignado da geração, as cenas tornam sensível, de uma maneira muito “próxima”, a tristeza por baixo dos gestos indiferentes, a intuição do vazio que surge quando a pessoa quase não pode mais renunciar ao uso de atitudes

midiáticas. Nem na tentativa de encontrar intensidade pela identificação radical com o universo dos produtos da mídia e com suas ofertas de diversão, que vão das drogas ao cinema, nem na tentativa consciente de se afastar dessas coisas, um Eu “autêntico” pode se liberar do discurso moldado pela mídia e das máscaras de comportamento vigentes. Na comicidade e no luto, ele está ligado, para a vida e para a morte, na máquina de som e imagem do universo pop e midiático. Em tais trabalhos teatrais, que sabem extrair a poesia do ritmo do pop, do clipe e do *zapping*, acontece um trabalho de luto que avalia a história de um gesto “pós-moderno” de expressão de alheamento e agressividade segundo a utilização das formas oferecidas pelas novas mídias.

Com razão, destacou-se como característica do desenvolvimento artístico “pós-moderno” a tendência de que a realidade seja cada vez mais transmitida mediante esquemas interpolados, atitudes e padrões de representação pré-fabricados, que se citam e se espelham reciprocamente. Schulte-Sasse observa:

As imagens que definem a consciência humana são organizadas segundo os princípios de uma dramaturgia do espetáculo, isto é, no estilo das vinhetas carregadas emocional, sentimental e visualmente, cujo conteúdo vago, *consciente*, quase intercambiável, disfarça a dimensão ideológica dessas vinhetas.<sup>3</sup>

Um tal jogo possibilita novas formas de configuração, mas também traz consigo – diante da fulminante trivialidade da imensa maioria de tais “imagens” circulantes – a questionável dependência. De modo paradoxal, pela riqueza de possibilidades arbitrariamente disponíveis chega-se a um *estreitamento* do repertório de temas e de universos de imagens. Tudo o que não é dado totalmente novo volta a desaparecer imediatamente (e no entanto o que aconteceu antes de *anteontem*, *anteontem* ou logo *ontem* é muito parecido). Se apenas o mais recente de hoje cedo serve para encontrar entendimento ou funcionar como sinal de reconhecimento, resta então perguntar se a falta de todos os

3 Jochen Schulte-Sasse, “Von der schriftlichen zur elektronischen Kultur”, in Hans U. Gumbrecht e Karl L. Pfeiffer (orgs.), *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt am Main, 1988, pp. 429-54, p. 439.

espaços de relação mais amplos impedirá toda expressão que pretenda estabelecer ligação com a história, com períodos anteriores, com a própria história do gênero humano. Aqui, sentimos despontar a lembrança do problema técnico de que muitos recursos de computador se tornam ilegíveis em razão do progresso da tecnologia, porque não há mais aparelhos com os quais os disquetes e programas, antiquados após um curto prazo, possam ser lidos. Se toda expressão que pretende ganhar ao menos um pouco de profundidade se refere a períodos para além da vida individual, então a aceleração das modas e dos campos de relação apresenta um corte marcante: em algum momento as mudanças se dão tão depressa que só existe ainda em grupos muito pequenos um campo de conhecimento prévio a que se pode recorrer.

Nesse sentido, a dependência das mídias ameaça também todo teatro com a falta de linguagem que, no interesse de sua capacidade de comunicação, a estética das mídias interioriza e aplica à encenação de dramas, de modo que resulta uma dramaturgia *à la carte*, que quase não pretende mais construir grandes contextos de figuras, narrações ou temas. Contudo, ao que se pode supor, o teatro só se dá conta de uma de suas chances de configuração no jogo de troca entre "situação" e mídias, e não por meio da adaptação. O dispositivo pós-dramático oferece uma série de possibilidades, por meio dos procedimentos da colagem e da montagem, de tomar consciência de um distanciamento irônico em relação ao onipresente relato de notícias e histórias, mesmo que para isso ele use os procedimentos midiáticos.

#### Mídias como fator constitutivo

Ao passo que em tempos anteriores as imagens filmadas documentavam a realidade, a típica imagem de vídeo no teatro pós-dramático não remete em primeira instância ao exterior do teatro, mas circula dentro dele. Szondi aponta que em Piscator os documentos – naquela época sobretudo fotográficos e cinematográficos – se encontravam a serviço de uma instância totalizadora do narrador épico, de modo que uma imagem cênica que mostrava seu perfil em um tamanho monumental pode ser um emblema para aquela tendência épica dos anos 1920: o aumento grandioso do Eu épico, que por meio do ma-

terial de documento organizado se apresentava ao público diretamente como instância centralizada. Isso seria quase impossível hoje em dia, porque um supernarrador desse tipo não teria credibilidade política e porque as imagens midiáticas multiplicadas, produzidas por coletivos artístico-tecnológicos, ultrapassam estruturalmente a idéia de um autor individualmente responsável. Como recurso de auto-reflexão problematizadora, as imagens eletrônicas no teatro "pós-épico" do Wooster Group se referem diretamente à realidade da vida e/ou ao processo teatral dos *atores*, citando material de imagem – em *O macaco peludo* [*The Hairy Ape*, de Eugene O'Neill], por exemplo, uma luta de boxe na qual um branco luta com um negro – como extensão cognitiva do palco, não como documento. É lógico, por isso, que a técnica de vídeo revela a tendência de ser usada para a co-presença de imagem de vídeo e de ator vivo, funcionando de maneira bem geral como *auto-referencialidade* do teatro tecnicamente transmitida.

O recurso do vídeo é um fator central no trabalho do Wooster Group. Aqui, o teatro traz à tona suas possibilidades técnicas, divididas em elementos individuais. A maquinaria teatral é visível. O funcionamento técnico da montagem é exposto abertamente: cabos, aparelhos e instrumentos não são escondidos com pudor, mas integrados na representação como objetos de cena. Os atores com frequência imitam o comportamento pouco natural de apresentadores de tevê. Em *Anime-se!* [*Brace Up!*], baseado em *As três irmãs*, de Tchekhov, uma narradora (Katë Valk) conduz a apresentação, mas também fala textos de personagens que não são representados por outros atores, apresenta atores (por exemplo, a já idosa Beatrice Roth, que representa a mais nova das três irmãs) e dá indicações de cena. Durante a montagem, podem começar debates sobre a possibilidade de pular ou não uma determinada passagem. Em suma, o que se mostra é intermediário entre ensaio e representação, torna visível a *produção* do teatro e constantemente se dirige ao público, como na televisão.

É característica a utilização do vídeo para integrar atores ausentes: "Michael Kirby não pôde estar aqui esta noite, mas nós o mostramos como imagem de vídeo"; "Uma atriz é velha demais para participar da turnê, mas nós a mostramos em vídeo" etc. Assim, são destacados de passagem os ilusionismos



do teatro, a usual e no entanto desconcertante equivalência de presença em vídeo e presença ao vivo. O cotidiano da percepção não é há muito tempo provido exatamente do mesmo modo como aparece e surpreende aqui no teatro?

#### Mídias teatralizadas

Com o auxílio de câmeras visíveis, os movimentos e as falas dos atores são registrados e reproduzidos paralelamente em monitores – mas frequentemente modificados, mais lentos ou acelerados, parados, combinados com material pré-filmado. Assim, pode surgir no espectador uma incerteza sobre quais imagens são “reais” (provenientes da apresentação a que ele está assistindo) e quais não são. O que ocorre aqui é uma intensificação e uma desconstrução do teatro em vários níveis. Por um lado, o teatro “vivo” é posto em suspensão e passa a ser uma ilusão, um efeito de uma máquina de efeitos. Por outro lado, experimenta-se na atmosfera intensa e vital do trabalho uma tendência inversa: a tecnologia das mídias é *teatralizada*. O mecânico, a reprodução e a reprodutibilidade se tornam material de representação e devem servir da melhor maneira possível à atualidade do teatro, à representação, à vida. Um caso especial nesse contexto é o *uso do microfone* no teatro: de um modo peculiar, ele enfatiza ao mesmo tempo a presença autêntica e sua intromissão tecnológica. Os microfones são manuseados como seriam por cantores de rock, por um apresentador de show ou por jornalistas em entrevistas. Se o microfone é visível, enfatiza-se o fato de que os atores não se movem no espaço da ilusão, mas falam diretamente ao público (ele deve poder ouvir tudo muito bem), enquanto o som vem das caixas. Para a música pop, com seu hábito do *playback*, no qual não se canta ao vivo no momento da filmagem ou mesmo no próprio show, eis um tema espinhoso: o que é “genuíno” na apresentação de um cantor pop se a sua atuação representa uma mistura indissolúvel de efeitos reais e simulados? Por que a voz individual ainda deveria ter um status privilegiado (inclusive financeiramente) e soar como se fosse “verdadeira”? Por que ela deveria soar como se fosse ao vivo?

No teatro, esse efeito midiático acabou se tornando estrutural: a enfatizada e consciente alternância de voz natural e voz amplificada, a posição do

ator como *entertainer* que se dirige diretamente ao público como nas ficções coletivas dos concertos de rock, a visibilidade da técnica evidenciam que aqui ocorre um jogo consciente com a “presença” – sua extensão e sua modificação artificiais. Consiste nisto a diferença qualitativa em relação ao show: como procedimentos realizados conscientemente, as mídias não se reduzem a uma produção de efeitos e afetos, mas apontam para uma instância organizadora, o grupo de teatro, que estabelece um diálogo virtual com a consciência do espectador, um diálogo que, apesar de todas as camadas temporais da presença e da ausência, tem lugar no espaço-tempo do teatro. Nos seus melhores momentos, o Wooster Group alcança dessa maneira a ligação (e uma indefinibilidade) entre a provocativa frontalidade em relação ao público e um encerramento não menos provocativo, quase autista, no aparato técnico das mídias.

#### A cená italiana

Desde os anos 1970, a cena italiana do novo teatro demonstrou intenso interesse nas modalidades do teatro *high-tech*. Cabe mencionar, entre outros, o grupo Magazzini (antes Il Carrozzone e Magazzini Criminali); os primeiros trabalhos da Societas Raffaello Sanzio (*Rômulo e Remo*, entre outros); o grupo Falso Movimento, que foi muito influenciado por Pasolini e mostra já no nome – uma homenagem ao filme *Movimento em falso* [*Falsche Bewegung*], de Wim Wenders, com base em Peter Handke – o interesse “intermediático”, sobretudo no cinema. De modo geral, pode-se dizer que o movimento italiano – falava-se em “pós-vanguarda”, “transvanguarda” e “nova espetacularidade” – foi influenciado de modo especialmente marcante pelo cinema e produziu um intenso trabalho de pesquisa e desenvolvimento no setor do vídeo. Nos melhores trabalhos nessa direção, a mídia não serve apenas à geração de efeitos espetaculares, mas se conecta de tal maneira com a ação viva no palco que surgem novas modalidades da dramaturgia visual. Trabalha-se com câmeras e monitores de vídeo móveis, com telas que continuamente abrem novas janelas para outros espaços, com procedimentos refinados pelos quais os atores parecem entrar e sair de espaços em vídeo, como se a materialidade do corpo não importasse. O espaço não é mais subordinado ao ordenamento

da perspectiva e da separação de interior e exterior, ele se torna um espaço "virtual" ou espiritual, no qual as coordenadas temporais se tornam oscilantes junto com as espaciais. O procedimento do *chroma key*, com o qual imagens e maquetes são projetadas, faz o espaço tridimensional se tornar cada vez mais real. A estética do filme e do videoclipe é integrada ao palco.

Nos anos 1980 e início dos 90, Giorgio Barberio Corsetti e o Studio Azzurro fizeram furor com uma série de trabalhos nos quais coreografias acrobáticas, partes do palco e monitores móveis geravam uma superação do espaço euclidiano. Em meados dos anos 1970 Corsetti havia fundado o grupo La Gaia Scienza, que posteriormente dissolveu para fundar a Compagnia Theatre di Giorgio Barberio Corsetti. Houve um trabalho em conjunto com o Studio Azzurro, que se especializou no uso de recursos audiovisuais, da fotografia ao filme e ao vídeo. No teatro midiático de Corsetti, figuras humanas parecem passear de cabeça para baixo, arrastar seus corpos segmentados segundo cortes de tela por uma série de monitores expostos, já que cada monitor mostra apenas uma parte do corpo. Os atores agem durante um tempo em sincronia com sua imagem em filme mostrada paralelamente, para de repente "cair para fora do filme"; objetos, monitores e atores posicionados em longas gangorras parecem agir contra a lei da gravidade. Em comentários críticos desses trabalhos surgem com frequência as palavras-chave "lirismo" e "estrutura musical" (em vez de dramático-narrativa). Com o auxílio da tecnologia, têm lugar aqui novas possibilidades da elaboração cênica de textos. Nos trabalhos de Corsetti com base em Kafka, a transposição de fronteiras entre teatro, cinema e arte midiática abre novos tipos de reflexões cênicas da identidade.

#### Presença virtual

O teatro também pode gerar "espaços virtuais" com seus próprios recursos, a exemplo dos trabalhos de Helena Waldmann, que nos anos 1990 se destacou por uma série de "ordenamentos da visão" teatrais muito inventivos. Na performance *Vodka côncava* [*Wodka konkav*], o público se posiciona diante de uma parede. Sobre ela há vários grandes espelhos com curvas côncavas. Quando começa a representação, aparecem lá no alto, nos espelhos, corpos

dançantes multiplicados por eles, em parte despedaçados, invisíveis diretamente. Eles parecem tão semelhantes nos diversos reflexos indiretos que por muito tempo – até o final, no caso de alguns espectadores – não se sabe ao certo se o que se vê é um único corpo duplicado de algum modo pelos reflexos ou dois ou mais corpos. Como, além disso, só se pode enxergar as imagens corporais refletidas obliquamente dos movimentos de dança que ocorrem evidentemente atrás da parede, ainda há, junto com os reflexos multiplicados do espelho, peculiares encurtamentos, fragmentações e deformações ópticas, que se combinam com figuras luminosas sem forma, de aparência psicodélica.

Nesse espetáculo, que tira o corpo vivo da vista e ao mesmo tempo tematiza a visão do corpo, ouve-se de alto-falantes a voz do ator Thomas Thieme, que recita um texto do autor russo Venedikt Jerofejev, no qual se trata, ao que parece, exclusivamente de vodka e de bebedeira. Quando, ao final, os dois dançarinos – são realmente dois, e gêmeos – vêm para a frente da parede para agradecer os aplausos, nada parece mais óbvio. No entanto, eles estavam ali presentes de uma maneira tão fragmentada que a pergunta sobre a representação se torna labiríntica. No que consiste a presença? O que se oferece ao público senão uma presença que se espalha? Parece ser assim, mas o que se experimenta é muito mais que isso: a presença não é o efeito simplesmente da percepção, mas do *desejo* de ver. A subtração desperta na consciência o que na verdade a percepção do corpo "presente" já era: alucinação de um outro corpo ausente, *imago*, guardada na mesma medida por desejo e rivalidade e assim aberta a todas as formas de representação dos conflitos mortais e das promessas de felicidade do Eros. E mostra-se o que a percepção do corpo presente também é: não percepção de presença, mas *consciência* de presença, confirmação sensorial no fundo não necessitada nem capaz citada. É evidente que tal teatro é ainda menos propício à reprodução pelo cinema ou pela televisão do que as encenações tradicionais. Não por causa da beleza da presença viva, mas porque na imagem são niveladas as camadas e as tensões entre presença física, imaginária e mental nas quais tudo se baseia aqui.

## Jesurun

Uma parede como barreira para a visão também desempenhava um papel central em *Tudo que emerge deve convergir* [*Everything that rises must converge*] (1989-90), de John Jesurun. Uma parede branca de um lado e preta do outro dividia toda a área quadrada em que se dava a representação. O público sentava em dois lados, um diante do outro. Acima da parede divisória se encontravam, para cada um dos dois lados, cinco monitores. A decoração cenográfica dos dois lados consistia simplesmente em uma mesa grande e uma pequena, ligadas com a parede, cadeiras de escritório e, em cada campo de representação, uma câmera. As câmeras filmavam seções da área da representação que os espectadores não podiam ver por causa da parede. Assim, o público simultaneamente observava uma parte da representação de modo imediato e a outra parte apenas transmitida pela projeção em vídeo. O que acontece então?

Os campos separados, que só podiam ser vistos diretamente por "sua" parte do público, se revelam, nos textos dos atores falados em velocidade vertiginosa, como dois acampamentos, reinos ou países. Aqui, ao que parece, há um rei; ali, uma rainha. Um tradutor se perdeu e é procurado: o tema da comunicação e de sua dificuldade vem à tona. Mas tudo isso permanece como interpretação, fragmento, possível início de uma história. O mais importante não é a história, mas o jogo com a percepção, que permite a experiência concreta de que a fascinação se prende à imagem do monitor, portanto àquilo que não se vê "realmente", ao vestígio em vídeo daquilo que se dá atrás da parede. O olhar procura – não se pode deixar de notar conscientemente – as imagens. De maneira intencional, é preciso constantemente buscar o caminho para a percepção direta, muito menos fascinante, das pessoas, cujo olhar repercute nas imagens. O espectador observa sua observação enquanto diante dele uma imagem de vídeo concorre com a presença viva de um ator.

Esse modo de representação também cria para os atores uma situação singular: eles falam com eles "mesmos" como imagem de vídeo, precisam interagir com essa imagem de maneira precisa, construir um "contato" com o parceiro, possibilitado apenas pela técnica do vídeo. Em outros trabalhos

de Jesurun eles se encontram entre imagens de um tamanho descomunal, que funcionam como instâncias de controle, como em *Sono profundo* [*Deep Sleep*], em que grandes telas foram construídas nas duas extremidades do palco comprido. Ou então ficam inteiramente separados do público em termos físicos, como em *Calor opressivo* [*Blue Heat*]; em que os atores representam em espaços não acessíveis ao público, atrás do palco, de modo que este permanece vazio. Aqui o teatro parece renegar sua especificidade, na medida em que se converte em uma situação completamente midiática, sem contato visual direto entre atores e público. Mas o reconhecimento da realidade mental da percepção recíproca também é possível aqui, já que a falta do contato visual direto se contrapõe à noção de que nesse teatro tudo se encontra virtualmente alcançável.

## Comutações

Hoje em dia, o teatro com mídias também pode ser compreendido como um lugar de treinamento, no qual os indivíduos exercitam o modo como afirmam uma segurança, uma resistência pessoal e uma autoconsciência diante de sua convivência com as estruturas tecnológicas e sua dependência delas. Um efeito colateral desse teatro midiático é o fato de que os espectadores se tornam conscientes da situação dos atores reais (mais do que dos personagens por eles representados) e de certo modo também se unem a eles, os "parceiros" vivos do público, contra o poder das imagens midiáticas. Trata-se do poder de fascinação das imagens. O que fascina é a *estética da comutação*. Sons, evoluções, movimentos, imagens são articulados eletronicamente em conexões que são ligadas e desligadas, de modo que em vez de corpos humanos individualizados em um ambiente tecnológico surge um "agenciamento" (Deleuze) serial e muito rápido a ser codificado, uma comutação de elementos heterogêneos (membros do corpo, som, imagem de vídeo, fala, redes de luz, câmera, microfone, monitores, máquinas...), que pode aparecer como mimese da realidade totalmente eletrônica.

O "teatro cinematográfico" de Jesurun é exemplar para o novo teatro com mídias. Ele parece comprovar o que [o psicólogo alemão Hugo] Münster-

berg designava em 1916 como “psicotécnica”. Subjetividade e tecnologia se tornam inseparáveis. A possibilidade muito próxima da “comutação” tecnologicamente direta de estímulos imagéticos com o sistema nervoso central se tornou um dos temas preferidos do discurso midiático. Encontra-se aí uma tese essencial: “A psicotécnica conecta psicologia e técnica midiática sob o pressuposto de que todo aparato psíquico também é técnico e vice-versa”.<sup>4</sup> Certamente é verdade que muitos mecanismos de percepção, a começar pela atenção, têm seu “correlato tecnológico”,<sup>5</sup> e que isso só pode ser assim porque é inerente aos órgãos do corpo uma certa “artificialidade”, algo de técnico. Não obstante, resta a questão de uma diferença que some no discurso enfático das mídias. Se os gestos da interrupção reflexiva, da reflexão, do “espírito”, são considerados como algo antiquado e dispensável em relação ao registro sem demora das informações, a perspicácia versada tecnologicamente ameaça se converter em ideologia, na apoteose do funcionamento cego.

Algo diferente se dá na reflexão estética acerca das novas tecnologias. No teatro midiático de Jesurun, a princípio parece que se trata tão-somente de frequências, vibrações, conexões e ritmos temporais computadorizáveis, e não de personagens individualizados. Contudo, essa impressão engana. Esse teatro desperta a lembrança de padrões narrativos tanto tradicionais quanto modernos. No fundo, continuamente se faz a tentativa de contar algo. Mas o – suposto – “drama” aparece fragmentado e filtrado por padrões e esquemas triviais, histórias de horror e de suspense, filmes de entretenimento, quadros e seriados de tv. Através da desagregação e do isolamento (com efeito de monólogo) das rápidas “máquinas de falar”, uma outra experiência – tristeza, isolamento, silêncio – é dolorosamente perceptível. Nessa estética a mimese tem lugar na lógica das novas mídias, no sentido daquilo que Adorno denomina “mimese no endurecido e petrificado”. As imagens midiáticas são um veículo da frieza necessária à articulação estética – assimilação à frieza para poder se desviar dela.

4 Friedrich A. Kittler, *Gramophon, Film, Typewriter*. Berlin, 1986, p. 238.

5 *Ibid.*, p. 241.

## Videoinstalação

Esse campo deve ser mencionado porque ganhou uma importância especial para a “situação” do teatro por sua posição limítrofe entre o teatro e as artes plásticas. É evidente que *instalações* de vídeo ou performáticas de Gary Hill ou Bill Viola se aproximam de um procedimento teatral. Muitas dessas instalações são *interativas*. No início dos anos 1960, Nam June Paik concebeu um concerto para piano que deveria ser tocado ao mesmo tempo em Nova York e Xangai: em uma das cidades a mão esquerda e na outra a direita; em *tv Participação* [*Participation TV*] I e II, de 1963 e 1966, o observador de um monitor a cores gera todo tipo de linhas em uma imagem por meio de sua voz [captada por microfone].<sup>6</sup> O que é em geral chamado de “interativo” é primitivo e sobretudo de uma comicidade tocante. Adultos podem se divertir como crianças ao pôr esculturas cinéticas em movimento mediante seus próprios ruídos corporais, vozes e passos. Mas há exemplos profundos e complexos da combinação de teatro e vídeo, que abrem novas possibilidades. Assim, deve-se pensar em instalações teatrais em que o contato direto inexistente, é impedido ou atrapalhado (os atores se encontram em um espaço inacessível aos espectadores e não podem ser reconhecidos diretamente, mas apenas de modo mediado e fragmentário), ou em instalações nas quais a tecnologia midiática se presta a uma intensificação “monstruosa” da percepção dos corpos. Em uma instalação interativa do Studio Azzurro com o título *Coro*, pessoas dormindo são projetadas no chão e começam a se mexer quando o visitante “pisa nelas”.

A videoinstalação também se aproxima do processo teatral pelo fato de que a temporalidade está inscrita nela. A diferença de uma pintura, que à noite está a salvo no museu e pode sonhar com seu próximo observador, que reconhece suas belezas duradouras, a videoinstalação não tem nenhum “sentido” imanente, nenhuma existência fora do momento da própria experiência da visão, nenhuma manifestação para além do encontro. Em *Os adormecidos* [*The Sleepers*, 1992], de Viola, dispõem-se no chão sete tonéis abertos cheios d’água com monitores instalados em cada um deles, nos quais se vêem rostos

6 Cf. Edith Decker, *Paik Video*. Colônia, 1988, pp. 173 e 64-65.

de pessoas dormindo. A observação de pessoas dormindo em uma quietude como a dos mortos, através da água, converte-se para os espectadores em uma busca incerta por sinais de vida (que de fato aparecem aqui e ali). Justamente a duplicação das barreiras entre as pessoas que vêem e as que são vistas (a imagem e a água) suscita o desejo de despertar para a vida as imagens. Esse efeito é fortalecido pelo fato de que o espaço escuro só é iluminado pela peculiar radiância dos monitores na água. As cabeças de pessoas dormindo representam – esta é a questão – apenas o ponto de partida para uma experiência do observador. Elas não constituem uma obra solidificada. Na verdade, o instante da visão, fator de uma estética do espanto, é organizado segundo condições determinadas, criadas artificialmente. Trata-se da experiência do outro dormindo, quieto, morto, muito perto; trata-se do corpo, e portanto também do corpo do observador nesse momento.

Os trabalhos de Viola comprovam a tese de que os temas da situação e do ritual, que se impõem ao teatro pós-dramático, também são relevantes nas artes plásticas avançadas. Quando ele fala de sua tentativa de conferir à arte uma função; uma base na vida, esclarece de imediato que isso não deve acontecer no sentido do embelezamento ou da diversão nem mediante respostas ou teses concernentes a questões sociais. Ele se refere a “uma função da arte num sentido originário, no sentido de um ritual. A arte pode servir para ensinar alguma coisa na sua vida, ou seja, para aprofundá-la”.

*Mente expandida* [*Splayed Mind Out*, 1998], um trabalho em conjunto do artista de vídeo Gary Hill e da coreógrafa Meg Stuart, sonda as possibilidades do confronto de vivência ao vivo e de imagens de vídeo. As costas nuas de uma dançarina aparecem imensamente ampliadas como imagem de vídeo em uma tela no fundo do palco. Por meio da imagem, a pele se converte em uma realidade teatral aflitiva, sendo experimentada em sua degeneração e transitoriedade. A imagem de vídeo não se reduz à informação; a superfície do corpo, movida e apertada pela mão da dançarina, torna-se uma paisagem-corpo em uma presença fisicamente irrecusável. Gerald Siegmund escreve:

Ponto de contato central da dança e das assim chamadas novas mídias é aqui também a imagem do corpo, para o qual a pele humana serve como superfície de projeção como uma tela. O espaço assume com isso o papel de um lugar no qual se encontram as imagens que as pessoas têm umas das outras. A diferenciação usual entre o real e o virtual é assim inteiramente superada; a imagem permanece imagem.<sup>8</sup>

Assim como o teatro de dança multimidiático (Plan K, da Bélgica), a combinação de vídeo e dança – inclusive a “videodança”, concebida para a reprodução em vídeo – logrou se converter em uma modalidade especialmente criativa do teatro atual.

Gary Hill acredita que só a linguagem atinge o interior, enquanto a maioria das imagens passa por nós com tanta superficialidade quanto as impressões ao olharmos pela janela do carro em movimento.<sup>9</sup> A linguagem não desempenha diretamente um papel em todas as suas instalações, mas sempre parece estar presente como problema. Assim como Bill Viola, Hill pode ser inserido na história de uma estética do estranhamento: “Sou apenas um perturbador que está totalmente mergulhado em si mesmo, uma espécie de espírito que se movimenta como um morcego através da floresta e do portão de uma imensa casa de hóspedes”.<sup>10</sup> A videoinstalação interativa *Navios compridos* [*Tall Ships*, 1992], talvez o trabalho mais conhecido de Hill, foi descrita como uma espécie de “casa mal-assombrada” na qual “algo” circula:

A instalação é um espaço semelhante a uma caverna ou a um subterrâneo – muito escuro, de modo que ao entrar pode-se facilmente esbarrar em outra pessoa que já se encontra no espaço. A partir de um ponto não visível, imagens de doze pessoas são projetadas nas paredes, uma delas na parede ao final do corredor, de uns dezoito metros de comprimento. Quando alguém se aproxima de uma imagem e permanece de pé em frente dela, de uma pessoa sentada mais atrás, por exemplo, esta reage, levanta-se, movimenta-se em direção a quem está ali e fica por um

8 Gerald Siegmund, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28/01/1998.

9 Gary Hill, in *Katalog Stedelijk Museum Amsterdam/Kunsthalle Wien*, 1993, p. 162.

10 *Ibid.*, p. 159.

tempo parada encarando a pessoa de alguma maneira. Quando essa pessoa sai ou fica muito tempo de pé, a imagem se vira, volta para o local original e senta-se. Caso a pessoa esteja indo embora e resolva voltar, a imagem que estava se retirando retorna e aproxima-se novamente para encarar quem está ali por mais algum tempo.<sup>11</sup>

Como recurso a uma técnica engenhosa (imagens de vídeo são projetadas em uma parede escura por meio de uma lente, sem moldura; uma certa imprecisão das imagens intensifica o aspecto fantasmagórico), esse espaço apresenta um mundo de sombras. Logo se faz uma associação com almas que retornam do mundo dos mortos e buscam contato com os vivos. O conceito da obra tem afinidade com a performance, pela maneira como tudo só existe por meio da participação do espectador. A princípio, o observador perde as coordenadas: não se oferece a ele nem um contraponto claramente definido – imagem ou objeto, como no cinema ou diante de uma pintura –, nem um espaço unificador do encontro, como no teatro. Entre o real e o ilusório, encontramos-nos em uma caverna de algum modo platônica, uma senda de Orfeu, um mundo de espíritos e sombras. Tem lugar uma dissolução das molduras, o que deixa o acontecimento (ou sua falta) inteiramente a cargo da percepção do observador, que desencadeia o procedimento em uma dinâmica espaço-temporal. Sua ação se torna um componente da “obra”. Ao passo que as imagens imaginárias ganham corpo, os outros observadores, percebidos nas sombras, perdem a consistência. A aproximação de sombras e corpos reais assim obtida faz dessa instalação, como um reino da transição entre os níveis da realidade, uma metáfora do mundo de sombras real do teatro. Pois o que se destaca em tais trabalhos é a pergunta acerca da identidade diante do fato de *ser observado*. Ser visto constitui aquele terreno da co-presença que é o cerne do teatro. Assim como as enormes superfícies pictóricas de um Barnett Newman, mas de outra maneira, essa videoinstalação tem o efeito de uma pergunta dirigida ao observador (espectador) sobre o que é sua presença, sua relação com outros, o modo de ser de sua “comunicação”.

Nos trabalhos de vídeo de Gary Hill, a consciência sobre o próprio modo de percepção é gerada por uma “dificultação da visão”,<sup>12</sup> que provoca a atividade intensificada da visão. Totalmente em contraposição à tendência no fundo iconoclasta, como foi apontado, das imagens usuais ilusórias da simulação,<sup>13</sup> o caráter icônico mantém aqui seu direito próprio. Ao passo que a simulação perturba o icônico, na medida em que conduz de modo simples e transparente àquilo que é representado, aqui a imagem afirma sua autonomia como parceira de jogo do olhar. Mas trata-se de um olhar com o corpo inteiro. Na instalação, surge um palco próprio para o visitante, que experimenta com seu corpo o espaço da imagem, encontra-se no meio dele. Isso corresponde ao já discutido fenômeno do espaço teatral integrado. Hans Belting afirma que “o setor espacial escuro” da videoinstalação se diferencia tanto da sala de cinema quanto da tela de tv. Seu espaço “também é o palco para o nosso movimento no espaço, que pode ser expresso com mais beleza pela palavra francesa *déambuler* [deambular] do que pela palavra alemã *herumgehen* [circular]”.<sup>14</sup> A temática da imagem virulenta no trabalho de vídeo – a dialética de imaginação e projeção – retorna para o observador: “Movemo-nos nesse espaço corporalmente, como nos movemos no mundo como espaço: aí se encontra a superioridade de uma instalação sobre um monitor, no qual todas as imagens terminam no enquadramento”.<sup>15</sup> Ao mesmo tempo, por meio dessa “arte midiática filosófica”, a presença corporal e os nossos próprios passos se convertem, sob as condições do questionamento do ato de ver, em “metáforas de movimentos inteiramente diferentes, que decorrem em nossa consciência. [...] O espaço da instalação se converte em um símbolo daquele ‘lugar das imagens’ que nós mesmos somos”.<sup>16</sup>

12 Gottfried Boehm, “Zeitigung. Annäherungen an Gary Hill”, in Theodora Fischer (org.), *Gary Hill. Arbeit am Video*. Basileia, 1995, pp. 26-42, p. 26.

13 Cf. idem “Die Bildfrage”, in idem (org.), *Was ist ein Bild?* Munique, 1994, p. 336.

14 Hans Belting, “Gary Hill und das Alphabet der Bilder”, in Vischer (org.), op. cit., pp. 43-70, p. 63.

15 Ibid., p. 64.

16 Ibid., pp. 65 e 64.

## Representação e representabilidade

### Imagens eletrônicas como descarga

O teatro midiático coloca a seguinte questão para o espectador: diante da opção de “absorver” algo real ou algo imaginário, por que a imagem é o que mais o fascina? O que afinal constitui a atração mágica que conduz o olhar para a imagem? Uma resposta possível é que a imagem é extraviada da vida real, que à aparência da imagem se prende algo de libertação que dá prazer ao olhar. A imagem liberta o desejo das penosas “outras circunstâncias” dos corpos reais, elevando-os a sonhos.

Televisão, videocassete, equipamento de vídeo, videogames e computadores se combinam através de suas interfaces em um sistema que constitui um outro mundo fechado em si mesmo. Esse sistema *incorpora* o espectador/usuário em uma esfera espacialmente descentralizada, temporalmente indeterminada e como que “sem corpos”. [...] Além disso, as mídias eletrônicas não são experimentadas como uma *projeção* fechada e configurada [como o cinema], mas antes como *transferência dispersa*. [...] Quem vive nesse metamundo – longe de todas as referências a um mundo “real” – sente-se a princípio descarregado dos pesos espirituais e físicos. [...] O isolamento do instante [...] leva a uma “presentificação”

absoluta (na qual o sistema “passado/presente/futuro” não tem mais sentido algum) e também altera o caráter do espaço. [...] *Descorporificação* é um efeito essencial do espaço eletrônico. Essa “presentificação” eletrônica não tem nem um ponto de vista nem um campo de visão.<sup>1</sup>

Diante desse predomínio tão sedutor dos mundos imagéticos virtuais, como pode se sustentar uma prática que se recusa a essa “descarga”? No modelo reduzido da situação teatral, de que maneira se pode fazer da natureza da própria visão o objeto de uma percepção consciente, visão da visão? Como se torna possível que a disposição do observador-sujeito, da maneira como ele se percebe no curso da tecnologia midiática, seja ela mesma observada? Uma resposta paradoxal é: em uma outra versão do virtual.

Por estarem apenas “ali” em meio a corpos, os corpos teatrais não são apreensíveis por nenhum vídeo. Nessa incerteza e nesse abandono, eles conservam um pensamento próprio: atualizam (e apelam para a) experiência corporal. E armazenam futuro, pois lembram de quando o desejo não está satisfeito e não pode ser satisfeito. Aí se encontra a alternativa às imagens eletrônicas: arte como processo teatral que efetivamente comporta a dimensão virtual, a dimensão do desejo e do não-saber. “Teatro” é em primeiro lugar, antropologicamente, um *comportamento* (atuar, mostrar-se, desempenhar papéis, reunir-se, assistir como um participar virtual ou real); em segundo lugar é uma *situação* e só então, em última instância, representação. Imagens midiáticas são em primeira e última instância *representação*. A imagem como representação certamente nos oferece muito, sobretudo a sensação de estar a caminho de alguma outra coisa. Somos os caçadores do tesouro perdido. Na imagem, estamos sempre na pista de um segredo, mas em cada momento já “satisfeitos”, porque preenchidos pela imagem. O motivo disso é que a imagem eletrônica atrai pelo vazio. O vazio não oferece nenhuma resistência. Nada pode nos bloquear, interromper. A imagem eletrônica é ídolo (não simplesmente ícone).

Em contrapartida, a presença do corpo real é sempre envolvida por um sopro do *desapontamento* (produtivo). Segundo Hegel, ela remete à tristeza que envolve as estátuas de divindades da Antigüidade: sua presença totalmente completa e perfeita não permite qualquer transcendência da materialidade a um interior espiritual insuficiente. De modo semelhante, pode-se dizer acerca do teatro que nada mais vem após o corpo. Chegamos. Não se pode estar nem vir a ser mais presente. Em toda fascinação com o corpo vivo permanece esse “resíduo” apenas desejado, para o qual não ganhamos nenhum acesso, algo para além do enquadramento, um pano de fundo. O olhar permanece diante da visibilidade do corpo real como o homem de Kafka “diante da lei”. Não há nada além desse único portal e não se pode atravessá-lo porque o objeto do desejo sempre está no pano de fundo, nunca pertence ao modo de ser da presença. Desse modo, no teatro o corpo é significativo (não objeto) do desejo. Já a imagem eletrônica é puro primeiro plano. Ela desperta uma visão completa, voltada para o primeiro plano. Já que nenhuma meta aparece na consciência como “pano de fundo” da imagem, nenhuma falta aparece. A imagem eletrônica *carece de falta*, e por isso meramente conduz até a próxima imagem, na qual mais uma vez nada “perturba”, nada impede que se aproveite a plenitude da imagem.

#### Representabilidade, destino

Uma figura entra no palco. Ela interessa porque a moldura do palco, da encenação, da ação, da constelação visual da cena a expõe. O interesse peculiar com que ela é observada consiste na curiosidade em relação a um esclarecimento iminente (e ausente). O interesse inquieto somente é mantido enquanto ao menos um resíduo dessa “pergunta” é conservado. Contudo, em sua presença a figura é ausente. Dever-se-ia dizer “virtual”? Ela permanece *teatral* apenas no ritmo e na medida da incerteza que mantém o ato de percepção em um movimento de busca. A dimensão do não-saber na percepção teatral – cada figura é um oráculo – constrói sua virtualidade constitutiva. Para o olhar teatral, o corpo sobre o palco se converte em uma “imagem” num outro sentido da palavra – não em uma imagem eletrônica, como a que é

<sup>1</sup> Vivian Sobchak, “The Scene of the Screen”, in Hans U. Gumbrecht e Karl L. Pfeiffer (orgs.), *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt am Main, 1988, pp. 416-28, p. 426.



discutida aqui, mas em imagem no sentido em que Max Imdahl compreende esse termo. Em uma "suposição radical", como destaca Bernhard Waldenfels, ele postula a "possibilidade de um estabelecimento de realidade na própria visão" e fala de imagem no sentido empático, como a oportunidade pela qual se dá uma visão que é conduzida ao invisível:

Mas talvez a imagem também seja uma forma de representação de alguma outra coisa, ou seja, o modelo de concepção de uma realidade que escapa a qualquer apreensão imediata ou definitiva, com base na qual esse modelo é interpretado como algo de visível, embora essa realidade não tenha nenhuma aparência visível.<sup>2</sup>

Na "imagem" assim compreendida trata-se da "experiência de uma insuperável impotência da disposição". Essa formulação ajuda a compreender com mais precisão a *eliminação da representação* no teatro, que providencia que a visão não seja enganada pela ilusão da disponibilidade do visível que se coloca na imagem eletrônica. É inerente ao olhar teatral interessado a expectativa de que "um dia" ele enxergue o outro. Mas esse olhar não apreende sempre espaços cada vez mais irrealis; seu trajeto circula sobre si mesmo, aponta para dentro, para o esclarecimento e a visibilidade da forma que no entanto permanece um enigma. Por isso, tal olhar é acompanhado pelo sentimento da falta, não da satisfação. A esperança não se satisfaz porque a plenitude insiste na pergunta, na curiosidade, na expectativa, na ausência, na lembrança, não na realidade "presente" do objeto. A forma teatral tem uma realidade apenas da *chegada*, não da presença. Levando em conta a meta virtual – a "representação" (na) da plenitude –, denominamos esse modo de ser da forma teatral *representabilidade*. Mas as imagens eletrônicas, que superam o vazio, satisfazem o desejo, renegam o limite, são nesse sentido a realização da *representação*.

O ensaio de Walter Benjamin sobre a tradução define "traduzibilidade" como a ineludível determinação de certos textos, que também valeria caso esses escritos nunca fossem traduzidos. No mesmo texto, afirma-se sobre o cará-

ter inesquecível de acontecimentos que eles também deveriam ser chamados de inesquecíveis se todas as pessoas os tivessem esquecido, que corresponde à sua essência não serem esquecidos. Mesmo assim, diz Benjamin, eles seriam objeto de uma *outra* recordação, que o filósofo considera como a recordação de Deus. Em um sentido parecido, a representabilidade é uma dimensão essencial do teatro. O que a tragédia antiga já tornava possível era o pensamento de que era preciso que à vida humana fosse inerente algo como uma coerência inacessível ao saber dos próprios homens, uma configuração, um contexto – representável, visível apenas a partir de um ponto de vista que os homens não podem assumir: o ponto de vista dos "deuses". Apesar da casualidade que o homem partilha com todas as criaturas e situações – não negada, ao contrário, apontada de modo extremo –, apesar de sua imersão em *chaos e tyche* ["caos" e "fortuna"], não se deveria excluir de sua existência como criatura falante, assim afirma o discurso da tragédia antiga, a representabilidade neste sentido: a vida nunca chega a conseguir essa representação, mas na medida em que ela é articulada teatralmente demonstra-se sua representabilidade. A vida não está "dada" em momento algum, nunca é um "dado" porque, falando com Benjamin, corresponde à sua essência ser representada em uma *outra* esfera. As imagens da mídia, em contrapartida, não são *nada além de dados*. No teatro, o ator é a perturbação da imagem. Imagens eletrônicas, por sua vez, evocam a imagem do preenchimento, do fantasma, do "contato imediato" com o que é desejado. No teatro, o que é percebido não está dado, mas apenas dá, chega, remetido à réplica de coro e público em um "circuito incandescente" (Heiner Müller), no qual os significantes sempre são apenas utilizados e tudo se encarrega de ir além deles: eles vão daquilo que é representado para o ator, deste para os espectadores e daí de volta para o ator. A representabilidade é inerente a esse processo temporal e permanece em tensão inconciliável com todas as representações que pretendem se sustentar e que ela atravessa.

Pode causar estranheza o fato de que nesse ponto está em jogo aquele truque teatral que talvez seja o mais antigo, ao qual se dá o nome de *destino*. Mas de fato parece propícia ao teatro a fórmula segundo a qual *destino é uma outra palavra para a representabilidade*. A imagem eletrônica, compreendida como o campo da representação, não é senão a contínua reiteração da falta

2 Bernhard Waldenfels, *Sinneswellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden* 3. Frankfurt am Main, 1999, p. 139.

de destino. A representabilidade, como experiência ao mesmo tempo estética e ética, é manifestação do destino, tema principal do teatro trágico. Mas se o teatro dramático seguiu o padrão do destino antigo nos moldes de uma narração, do desenrolar de uma fábula, no teatro pós-dramático chega-se a uma articulação que não se baseia na trama, mas na manifestação do corpo: o destino fala aqui a partir dos gestos, não a partir do *mythos*.

Aristóteles exigia – e seguindo ele quase toda a teoria do teatro – que a tragédia fosse um todo, tendo começo, meio e fim. Evidentemente essa era uma concepção paradoxal, pois na realidade, e também na realidade narrada, não há nenhum começo, nada que, segundo Aristóteles, não tenha quaisquer pressupostos, e também não há nenhum fim, nada que não tenha consequência alguma. Contudo, o que Aristóteles expressa em sua formulação apenas aparentemente óbvia não é nada menos do que a fórmula abstrata para a *lei de toda representação*. O todo com começo, meio e fim é a *moldura*. Mas é em vão que cada representação precisa afirmar esse enquadramento. O destino (ou representabilidade) o transcende no mesmo sentido em que a vida humana transcende a vida biológica por meio da plenitude, do aprofundamento e da diversificação das imagens dessa vida. Portanto, a representabilidade, lei de movimento da realidade teatral, não se opõe de modo algum à noção de que só se pode tratar da realidade humana sob a condição de que ela permaneça não-representável.

A imagem midiática possui representabilidade como matematicidade a princípio ilimitada. Não se coloca aqui a questão sobre uma representabilidade constitutiva, que permaneça *sempre* virtual. O meio se restringe a um circuito de disposições matemáticas, dados e pressupostos reunidos. A representação é aqui a transferência para informação. Em *A condição pós-moderna*, Lyotard afirmou que, sob as condições das tecnologias de comunicação generalizadas, tudo aquilo que não pode assumir a forma da informação é excluído do conhecimento da sociedade. Esse destino poderia caber ao teatro, uma vez que “teatro” no sentido enfático e de tipo ideal, tal como é discutido aqui, de fato transmuta justamente ao inverso toda informação em alguma outra coisa, em virtualidade. Converte até mesmo a representação em manifestação da representabilidade. O que o espectador realmente vê diante dele já está trans-

formado na figura apenas esboçada de possibilidade indefinida, abandonando assim o campo da concepção e transformando toda forma percebida no indício de algo desaparecido. O “teatro” converte a mais simples representação da morte em virtualidade inimaginável. Em contrapartida, a imagem eletrônica permite e consegue que se veja mesmo o impossível. Nenhuma cavidade de uma outra realidade; apenas o real. É possível que há muito tempo nos encontremos no caminho para as imagens; diante dos olhos nada além de variações da falta de destino do objeto de desejo, comunicação virtual. Não se sabe, pois mesmo esse destino não aparece em nenhuma representação possível, mas apenas terá sido. Heiner Müller: “Assim como está não é”.

## Teatro pós-dramático e política

A investigação do teatro pós-dramático não tinha por objetivo empreender uma derivação das novas configurações teatrais a partir das relações sociais. Essas derivações costumam ser por demais redutoras quando se lida com uma matéria que remonta a uma longa história – e ainda mais quando se trata do presente, em que as amplas análises da situação mundial se mostram extremamente pretensiosas e contraditórias. No entanto, em uma realidade que se encontra tão saturada de conflitos sociais e políticos, guerras civis, miséria, opressão e injustiça social, parece oportuno propor aqui algumas considerações bastante gerais sobre o modo como se pode pensar a relação do teatro pós-dramático com o âmbito político.

São políticas as questões que concernem ao poder social. Questões de poder foram por muito tempo concebidas no domínio do direito, com seus fenômenos-limite: revolução, anarquia, guerra, estado de exceção. Uma vez que a sociedade (apesar das manifestas tendências de juridicização de todos os campos da vida) cada vez mais organiza o “poder” como microfísica, como uma rede em que mesmo a elite política dirigente quase não tem mais poder real sobre os processos político-econômicos – para não falar das personalidades individuais –, o conflito político tende a escapar à apreensão imediata [*Anschauung*] e à representação cênica. Quase não mais se encontram porta-vozes

de posições de direito como adversários políticos. Nessas circunstâncias, a única coisa que ganha algo como uma apreensibilidade direta é a *interrupção* dos comportamentos normatizados, jurídicos, políticos, portanto o não-político: o terror, a anarquia, o delírio, o desespero, o riso, a revolta, o associal – e inserida aí, de modo latente, a negação fanática ou fundamentalista de critérios racionais, universais e imanentes para a ação em geral. É porém na imanência desses critérios que se baseia, desde Maquiavel, a separação moderna do âmbito político como campo de argumentação autônomo.

#### De manifestos

Caso se considere o teatro como uma prática pública, com um efeito público, é inegável a noção de que quase todas as funções designadas como “políticas” desapareceram. Ele não é mais, como na Antiguidade, centro de uma *pólis*, lugar de sua autocompreensão; o teatro, que se tornou assunto de uma minoria, também já não pode ser um “teatro nacional”, que fortaleceria uma “identidade” cultural e histórica. O teatro com o objetivo de propaganda específica ou auto-afirmação política de classe (como nos anos 1920) está ultrapassado sociológica e politicamente; o teatro como veículo de esclarecimento sobre abusos da sociedade dificilmente se sustenta em face das mídias e da imprensa, mais rápidas e mais atualizadas. Na maioria das vezes, uma peça que foi escrita e publicada para depois ser encenada só chega ao palco quando os temas públicos já mudaram. É uma exceção quando o teatro desempenha o papel de uma instância social de crítica, de um palanque para uma relação diferente com o âmbito público. A liberalização nos países orientais também tirou dele grande parte do seu público, que só diante da censura da imprensa e da televisão havia valorizado o teatro como uma outra esfera pública. Mesmo o teatro como lugar em que se luta pelos interesses da minoria se torna obsoleto quando cada minoria encontra seus temas abordados em publicações especiais a cada semana.

Por certo, há casos em que o teatro, como um meio de reunião pública, ainda pode veicular uma percepção aguçada acerca da injustiça, demandando tolerância e compreensão. Em 1966, Peter Brook e a Royal Shakespeare

Company ainda podiam esperar um efeito político com a mistura de teatro documentário, ritual e *happening* em *us*;<sup>1</sup> o mesmo vale para os trabalhos teatrais coletivos de David Hare ou Howard Brenton nos anos 1970. Mas de um modo geral já passou o tempo do teatro como um lugar em que conflitos de valores sociais fundamentais eram exibidos e tematizados. Quando jovens autores ingleses como Mark Ravenhill (*Comprar e trepar* [*Shopping and Fucking*, 1996]) escrevem novas peças mais políticas, com recurso à descrição realista do meio, quando Jo Fabian faz um teatro de dança mais político (*Uisque & bandeiras* [*Whisky & Flags*, 1994]), quando artistas discutem em trabalhos teatrais de alto nível a história judia-alemã recente (Andrea Morein), olhando-se mais de perto isso não muda nada no quadro geral. Nos melhores casos, também aqui os temas políticos são sobrepostos por dolorosas sondagens da própria alma.

A “eficácia”, o efeito político real – um critério pelo qual o teatro com pretensão política tem de ser medido como ação política –, está em questão em todas as formas do teatro diretamente político. Pode-se mesmo questionar se convicções políticas foram significativamente formadas ou alteradas no florescimento do *agitprop* e da revisão política, das peças didáticas e do teatro de tese durante a República de Weimar. Na maior parte das vezes, o teatro político não passava de um ritual de confirmação para aqueles que já estavam convencidos. Hoje em dia, numa época em que o discurso político ocupa todos os âmbitos, não é diferente – pelo menos nos países da Europa central. É difícil avaliar a partir daqui como funcionam politicamente, em contextos inteiramente diferentes, o Grupo de Teatro Macunaima do Brasil, o Market Theatre de Joanesburgo e muitos teatros latino-americanos, africanos ou asiáticos. Parece ser certo apenas que na Europa central essas formas quase não têm nenhuma base de efeito, embora em alguns casos fascinem o público por seu humor e sua vitalidade (como a encenação parisiense da peça *Woza Albert!* por Peter Brook, com atores do Market Theatre).

No teatro alemão há uma certa tradição do “jornalismo” político teatral que pode continuar a se confirmar como tal. Podem servir de exemplo as

1 Sobre o título dessa encenação, ver à nota 21 na p. 168.

sessões de teatro de dança de Johann Kresnik sobre personalidades políticas conhecidas (tais como Rosa Luxemburgo, Frida Kahlo, Ulrike Meinhof e Ernst Jünger). Trata-se de manifestos políticos dançados, teatro de dança caracteristicamente visual com tese. Como esses manifestos por vezes tendem a um moralismo fácil, certamente pode-se contestar seu valor político (o valor artístico não está em discussão aqui), mas o teatro de manifesto franco e resolutivo representa uma legítima possibilidade de provocação política quando argumenta com recursos teatrais. Os documentos coreográficos sem frivolidade de Kresnik costumam suscitar intensas polêmicas, e nesse sentido funcionam "politicamente": No entanto, esse teatro de intenção política também se encontra diante do problema que Adorno identificava nas peças de Rolf Hochhuth: uma fixação em nomes próprios, em personalidades conhecidas, falsifica a realidade propriamente política que se mostra em estruturas, complexos de poder e normas de comportamento, não nos expoentes da política. De todo modo, parece se confirmar a avaliação geral de que as possibilidades autênticas do teatro consistem em um recurso muito mais indireto a temas políticos.

### Teatro intercultural

Alguns vêem a dimensão política do teatro em uma vocação "intercultural". Essa possibilidade não será aqui refutada por completo – mas defensores da dinâmica intercultural como Patrice Pavis, Richard Schechner e mesmo Peter Brook não foram veementemente criticados por autores indianos por escamotear nas atividades interculturais uma apropriação desrespeitosa e superficial ou até uma exploração imperialista da cultura do outro?<sup>2</sup> O célebre *Mahabharata* de Brook – assim como um outro conceituado exemplo do teatro intercultural, *O gospel em Colono* [*The Gospel at Colonus*], de Lee Breuer, que combinava a tradição teatral greco-européia com tradições afro-americanas e cristãs – recebeu não só assentimentos, mas também duras críticas como um exemplo de tratamento patriarcal de uma cultura oprimida por

2 Cf. [por exemplo] Gautam Dasgupta, "The Mahabharata: Peter Brook's 'Orientalism'". *Performing Arts Journal*, v. 10, n. 3, 1987, pp. 9-16.

uma cultura dominante. Subsiste na comunicação intercultural uma ambigüidade latente na medida em que as formas de expressão cultural ainda sejam formas de uma cultura politicamente dominante ou oprimida, entre as quais não se dá simplesmente "comunicação".

Em vez de perseguir a miragem de uma "nova síntese comunicativa trans-cultural por meio da performance", parece mais honesto meramente constatar, com Andrzej Wirth, a utilização dos mais diversos modelos e emblemas culturais através da paisagem teatral internacional, mas sem esperar da interculturalidade um novo lugar teatral que faça as vezes da esfera pública política. Para usar os termos de Wirth, aqui se trata mais de "iconofilia" do que de "interculturalidade".<sup>3</sup> Como confirmação involuntária do nosso ceticismo quanto à idéia do teatro intercultural pode-se mencionar um ensaio do próprio Pavis, que em duas das três encenações ali analisadas – *Rei Lear* de Robert Wilson (Frankfurt, 1990), *A Tempestade* de Peter Brook (Paris, 1990) e *Medida por medida* de Peter Zadek (Paris, 1991) – não pôde constatar uma efetiva comunicação intercultural, sendo que seus argumentos para justificar a avaliação positiva da encenação intercultural de *A Tempestade* de Brook também não são muito convincentes.<sup>4</sup>

O conceito de "interculturalidade" deveria despertar mais a dúvida política do que geralmente é o caso. Ele é preferível ao conceito ainda mais questionável de "multiculturalismo", que privilegia mais o isolamento recíproco e a auto-afirmação agressiva de identidades culturais de grupos do que o ideal urbano de influência mútua, mas também se colocam questões aqui. Não se encontram de modo algum "culturas" como tais, mas artistas concretos, formas de arte, trabalhos teatrais. E a troca interartística absolutamente não se dá no sentido de uma representação cultural: Wole Soyinka não elabora como representante da cultura africana um texto de Brecht como representante da

3 Andrzej Wirth, "Interkulturalität und Ikonophilie im neuen Theater", in Sigrig Bauschinger e Susan Cocalis (orgs.), *Vom Wort zum Bild. Das neue Theater in Deutschland und den USA*. Berna, 1992, pp. 233-43.

4 Patrice Pavis, "Wilson, Brook, Zadek: Ein Interkulturelles Zusammentreffen?", in Erika Fischer-Lichte e Harald Xander (orgs.), *Welttheater. Nationaltheater. Lokaltheater? Europäisches Theater am Ende des 20. Jahrhunderts*. Tübingen, 1993, pp. 179-201.

cultura européia.<sup>5</sup> Sem levar em conta a questão do que seja “a” cultura africana (ou européia, ou alemã), o que vale é o fato de que a maioria dos artistas se posiciona a cada momento com uma certa estranheza também em relação à sua “própria” cultura, tendo nela uma atitude dissidente, desviante, marginal.

Um bom exemplo de teatro intercultural, com suas possibilidades e seus problemas, é dado por um trabalho com um título deveras barroco, *Os contestadores aborígenes confrontam a proclamação da República Australiana em 26 de janeiro de 2001 com a produção teatral A missão, de Heiner Müller*, apresentado em Weimar em 1996. O projeto foi montado pela primeira vez em Sydney. Após difíceis preparativos, que duraram muitos anos, a idéia do germanista Gerhard Fischer, que leciona na Austrália, foi por fim realizada: montar um texto do autor aborígene Mudrooro [The Aboriginal Protesters Confront the Declaration of the Australian Republic with the Production of The Commission by Heiner Müller], escrito por iniciativa de Fischer, que mostra como a intenção de um grupo de atores dos aborígenes de encenar *A missão* [Der Auftrag], um dos textos mais importantes de Müller, com objetivos políticos levou a conflitos ainda mais intensos. A consciência política dos atores e a visão profundamente cética do autor europeu – que no entanto sempre manifestou sua simpatia política pelo “Terceiro Mundo” – se mostram muito afastadas entre si. A peça de Müller, que tem por subtítulo “Recordação de uma revolução”, gira em torno da história de três emissários da França revolucionária na Jamaica, que são incumbidos de ali atizar a revolta dos autóctones contra a dominação colonial. A peça termina com a traição e o fracasso da revolução, mas levanta a questão da permanente opressão de raças e classes de maneira implacável. A encenação de Noel Tovey em Sydney se tornou um acontecimento político-teatral justamente pela demonstração da distância quase intransponível entre autor e realizadores teatrais. A peça de Mudrooro mostra como o grupo de teatro acaba por se decidir majoritariamente contra a representação do texto de Müller (que no entanto é apresentado praticamente na íntegra no decorrer dos ensaios mostrados na peça).

Encontra-se um outro exemplo em *Fronteirama* [Borderama], trabalho teatral de Guillermo Gómez-Peña e Roberto Sinfuentes de 1995. A partir de sua experiência da zona de fronteira entre os Estados Unidos e o México, os artistas desenvolveram um estilo teatral próprio a fim de dar expressão à experiência “intercultural” de opressão e marginalização, combinando música, televisão, rádio, cinema e literatura. Migrações, tentativas de transpor a fronteira, criminalidade, racismo e xenofobia são traduzidos em uma forma teatral que entremeia – com desenvoltura surpreendente – talk show, esporte, paródia cinematográfica, manifestação de rua, atmosfera de casa noturna e pop agressivo. Uma performance anterior [de Gómez-Peña e Coco Fusco], *Dois ameríndios não descobertos visitam a Espanha* [Two Undiscovered Amerindians Visit Spain, 1992], obteve reconhecimento internacional.<sup>6</sup>

#### A representação, a medida e a transgressão

Em face da dificuldade de desenvolver formas adequadas de teatro político, há um retorno tanto disseminado quanto questionável a uma falaciosa *moral imediata*, supostamente desvinculada das ambigüidades do mundo político. Isso favorece a volta da idéia do espetáculo teatral considerado como “instituição moral” – que no entanto sempre padecerá com o fato de não poder acreditar em si mesma. Por outro lado, o teatro pode desconstruir o espaço do discurso político com recursos artísticos, expor sua concepção autoritária latente, na medida em que esse discurso estabelece tese, opinião, ordenamento, lei, totalidade orgânica do corpo político. Isso se dá por meio da desmontagem das certezas discursivas do âmbito político, do desmascaramento da retórica, da abertura de um modo de representação a-tético. Se a dimensão política do teatro não deve ser totalmente excluída, é preciso constatar antes de tudo que a questão do teatro político se transforma radicalmente sob as condições da sociedade da informação. Mostrar indivíduos politicamente oprimidos no palco não torna o teatro político. E se o mundo político e seus aspectos sensacionais servem como meros efeitos de divertimento, então o

5 Ver Alain Patrice Nganang, *Interkulturalität und Bearbeitung. Untersuchung zu Soyinka und Brecht*. Munique, 1998.

6 Ver Erika Fischer-Lichte, *The Show and the Gaze of Theatre*. Iowa, 1997, pp. 223 ss.

teatro talvez seja político – mas unicamente no mau sentido do estabelecimento (no mínimo inconsciente) das relações.

Não é pela tematização direta do político que o teatro se torna político, mas pelo teor implícito de seu *modo de representação*. (Aliás, isso implica não só determinadas formas, mas também um modo de trabalhar específico. Mal se falou disso neste estudo, mas mereceria uma investigação à parte saber em que medida o teor político do teatro também pode estar fundamentado no modo como ele é feito.) O teatro, não como tese, mas como prática, representa exemplarmente uma ligação de elementos heterogêneos que simboliza a utopia de uma “outra vida”: trabalho espiritual, artístico e corporal, atividade individual e coletiva são aqui conciliados. Assim, ele pode afirmar uma prática de resistência já pelo fato de dissolver a coisificação de ações e trabalhos em produtos, objetos e informações. Na medida em que o teatro impõe seu caráter de acontecimento, manifesta a alma do produto morto, o trabalho-artístico vivo, para o qual tudo permanece imprevisível e está para ser inventado. Portanto, o teatro é virtualmente político segundo a concepção de sua *prática*.

Julia Kristeva destaca que o elemento político é aquilo que dá a medida. O elemento político está sob a lei da lei, e não pode senão impor um ordenamento, uma regra, um poder que vale para todos, uma medida geral.<sup>7</sup> A lei sociosimbólica é a medida geral e o âmbito político é o campo de sua confirmação, seu fortalecimento, sua garantia, sua adaptação ao curso mutável das coisas. Por isso, há um abismo insuperável entre o âmbito político, que dá a regra, e a arte, que é sempre, digamos simplesmente, *exceção* – é exceção a toda regra, afirmação do que não pode ser regrado até mesmo na própria regra. Como atitude estética, o teatro é impensável sem o fator da *transgressão* do prescrito. Opõe-se a isso um argumento onipresente na discussão norte-americana, segundo o qual – sob o diagnóstico de que haveria um “desmoronamento da velha oposição estrutural entre o cultural e o econômico com os processos simultâneos de mercantilização do primeiro e de simbolização do segundo” – uma “política vanguardista da transgressão” se torna impossível na medida em que os limites culturais que ela poderia transgredir “não mais

são pertinentes no horizonte aparentemente ilimitado do capitalismo multinacional”.<sup>8</sup> Desse modo, não mais poderia haver nenhuma política artística “transgressiva”, mas apenas “resistente”. Sem levar em conta que a diferença talvez fosse reduzida em uma análise mais atenta do que termos “transgressivo” e “resistente” significam na discussão americana, cabe aqui contra-argumentar que o fator transgressivo ainda é essencial para a compreensão de toda arte, não só da arte política. A arte privilegia acima de tudo, mesmo na “criação coletiva”, o individual, aquilo que permanece imponderável mesmo em relação à melhor lei, em cujo âmbito se pretende *calcular* até o imprevisível. Na arte fala sempre o Fátzer de Brecht:

Mas vocês contam a fração  
Do que me resta a fazer e a põem na conta.  
Mas não faço isso! Contem!  
Contem com os dez centavos de perseverança de Fátzer  
E a queda diária de Fátzer!  
Avaliem meu abismo,  
Ponham cinco no imprevisto,  
Conservem de tudo o que há em mim  
Apenas o que é útil para vocês.  
O resto é Fátzer.<sup>9</sup>

O próprio teatro não teria surgido sem o ato híbrido pelo qual um indivíduo se desgarrava do coletivo e aspira ao desconhecido, a uma possibilidade inimaginável, sem a coragem para uma transgressão dos limites, de todos os limites do coletivo. Não haveria teatro algum sem autodramatização, sem exagero, sem hipercharacterização, sem a exigência de atenção para esse corpo singular, sua voz, seu movimento, sua presença e aquilo que ele tem a dizer. É certo que na origem da prática social do teatro também se encontra a auto-encenação intencional e racional dos xamãs, chefes e príncipes, que manifestam

8 Hal Foster, *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle, 1995, p. 145.

9 Bertold Brecht, in *Werke*, v. 10. Berlin/Weimar/Frankfurt am Main, 1993, p. 495.

7 Julia Kristeva, “Politique de la littérature”, in *Polylogue*. Paris, 1977, pp. 13-21.

sua posição especial na coletividade por meio de um gestual e de um vestuário-exagerados – o teatro como efeito de poder. Ao mesmo tempo, porém, o teatro é uma prática em e com um material de significação que não cria ordenamentos de poder, mas introduz a novidade e o caos na percepção ordenada e ordenadora. O teatro pode ser político como abertura do procedimento logocêntrico, no qual predomina a identificação – abertura em favor de uma prática que não teme a suspensão da função de designação.

#### Arte ad-formática?

Neste ponto abre-se a possibilidade de propor uma reflexão ligada à filosofia da linguagem e ao mesmo tempo política, considerando-se a questão do teatro político sob uma outra óptica. Quando se vê o elemento político do teatro como força de oposição, como contraposição e ação – ela mesmo política –, em vez de reconhecê-lo como uma *não-ação* e como interrupção da lei, o que ele de fato é, há um movimento em falso no esquema. Se o ato de lidar com signos lingüísticos foi determinado pela teoria dos atos de fala como performativo, o teatro não é um ato performativo no sentido pleno da palavra. Ele apenas age como se fosse. O teatro nunca é tese, mas forma de articulação que escapa ao tético e ao ativo em geral. Seria possível tomar emprestado o conceito de “ad-formativo” [*Afformativ*], elaborado num outro contexto,<sup>10</sup> e designar o teatro como arte “ad-formática” [*afformance art*] a fim de sugerir esse caráter de certo modo não-performativo próximo à performance.<sup>11</sup>

10 Werner Hamacher, “Afformativ, Streik”, in Christiaan Hart Nibbrig (org.), *Was heisst “Darstellen”?*. Frankfurt am Main, 1994, pp. 340-71.

11 Os neologismos *Afformativ* e *afformance* (respectivamente em alemão e em inglês) são formados com o prefixo de origem latina “ad-”, com acepção de “em direção a, próximo a” (como sublinha o autor), que nessas línguas se torna “af-” antes de palavras latinas iniciadas por “f” (não se trata portanto do prefixo de origem grega “a-”, com acepção de “privação, negação”). Assim, o termo *afformance art*, gerado a partir de *performance art* (correntemente traduzido como “arte performática”), teria como um possível correspondente em português a forma “arte ad-formática”. [N.B.]

Embora os fazedores políticos raramente saibam o que instituem, acomodam-se em uma certeza de que em todo caso instituem algo, uma certeza de que aquilo que fazem é de todo modo um fazer. Mesmo não sabendo o que essas ações significam, alimentam a ilusão de que se trata de algo “significativo”. Não é assim com o teatro, que sequer produz um objeto, que é enganoso como ação, que ilude mesmo ao subverter a ilusão e mesmo então só é “real” de uma maneira ambígua, quando se aproxima do real em sua fuga da falsa aparência. O teatro impõe a toda representação a dúvida sobre o fato de algo ter sido representado ou não; a cada ato a incerteza quanto ao fato de se tratar ou não de um ato; a cada tese, cada posição, cada obra, cada sentido uma indeterminação e um potencial cancelamento. O teatro talvez não possa saber se faz algo, se produz algum efeito e se significa alguma coisa. Por isso – sem levar em conta o lucrativo e ridículo entretenimento de massa do musical –, ele faz cada vez menos e produz cada vez menos significado, pois na proximidade do ponto zero (na imobilidade, no silêncio dos olhares) algo talvez possa acontecer: um agora. Performativo indefinido, arte ad-formática.

Quando se trata da diferenciação evidente (impossível) de teatro e performance, constantemente vem à tona o pensamento de uma oposição entre a performance como uma ação “real” e teatro como o campo da ficção, das ações “como se”, campo no qual se entende alguma coisa e os limites são claros. Alguns chegam mesmo a afirmar que a performance estaria no mesmo nível do ato *terrorista*.<sup>12</sup> Ambos têm lugar no tempo real, histórico; os *performers* agem como eles mesmos e ao mesmo tempo assumem um valor simbólico etc. Ainda que aceitemos algumas reveladoras semelhanças estruturais entre terrorismo e performance, permanece determinante esta diferença: a performance não ocorre como *meio* para um outro objetivo (político), e nesse sentido ela é justamente “ad-formativa”, ou seja, não é simplesmente um ato performativo; em contrapartida, na ação *terrorista* trata-se de um *objetivo* político ou de algum outro tipo (seja qual for o julgamento a seu respeito). O ato *terrorista* é intencional, é performance, um ato e uma intenção no campo da lógica de meios e fim.

12 Arthur J. Sabbatini, “Terrorism, Perform”, *High Performance*, v. 9, n. 2, pp. 29-33.



## Drama e sociedade

Embora a questão do caráter político do estético diga respeito às artes em geral e a *todas* as formas teatrais, impõem-se entre a estética pós-dramática e uma possível dimensão política do teatro relações que repercutem já nas indagações em torno disso. Há teatro político sem narração ou sem fábula no sentido brechtiano? O que seria teatro político após e sem Brecht? Para representar o âmbito político, o teatro depende da fábula como veículo de representação do mundo (como muitos acreditam)? Se o trabalho artístico do teatro faz parte daqueles “modos de produzir o mundo” [“*ways of world-making*”] (Nelson Goodman) que ainda trazem consigo o potencial da reflexão, poderia parecer um paradoxo que o teatro deixasse sem combate um ponto forte, consagrado pela tradição: o drama. Formas e gêneros sempre oferecem possibilidades de compreensão sobre a experiência coletiva, não só sobre a particular – formas artísticas são padrões coagulados de experiências coletivas. Como é possível funcionar um *theatrum mundi* sem as possibilidades de ficcionalização dramática, sem a riqueza ligada a ela de jogo entre *dramatis personae* fictícios, mas de algum modo percebidos como quase reais, e atores reais?

De fato, poder-se-ia temer que a dissolução do cânone das formas levasse necessariamente ao despovoamento de grandes domínios da interrogação sobre a experiência humana. Mas o panorama do teatro pós-dramático mostra que a preocupação é infundada, que o novo dá vida de modo mais acertado à essência e às possibilidades específicas do teatro. Na medida em que no teatro mais recente não é representada uma figura fictícia (em sua eternidade imaginária, Hamlet), mas é exposto o corpo do ator em sua temporalidade, reparem, certamente de uma maneira nova, os temas da mais antiga tradição teatral: enigma, morte, decadência, despedida, velhice, culpa, sacrifício, tragicidade e Eros. No tempo real do palco, a morte pode aparecer como uma saída de cena: não como uma tragédia fictícia, mas como um gesto cênico “pensado como morte”. Contudo, o gesto mais simples conserva todo o peso da fundamental experiência “cotidiana” da despedida. O teatro pós-dramático se aproximou do trivial e do banal, da simplicidade de um encontro, de

um olhar, de toda uma situação. Com isso, ele também dá uma possível resposta ao fastio da torrente cotidiana de fórmulas artificiais de intensificação. Tornou-se insuportável a dramatização inflacionária de sensações diárias que embota os sentidos. Não se trata de realçar, mas de aprofundar um dado, uma situação. Em termos políticos: trata-se ao mesmo tempo do destino dos erros da imaginação dramática.

Há décadas, o ensaio de Althusser sobre Bertolazzi e Brecht evidenciou como um teatro político pode ser compreendido: de tal maneira que a fantasmagoria dramática do sujeito se quebrava contra o muro imóvel de um “outro” tempo do social. O que é vivenciado e/ou estilizado como “drama” não passa da enganosa atribuição de perspectiva a acontecimentos como ações. O acontecimento é interpretado como um fazer: essa é a fórmula de Nietzsche para a mitificação. Essa fórmula também caracteriza a percepção da realidade do indivíduo em sua ilusão natural, sua ideologia “eterna” de uma percepção espontaneamente antropomorfizadora. Quase só a existência de terroristas e a sensação das experiências individuais em revoluções políticas continuam a criar a necessidade de uma certa plausibilidade da articulação da realidade como drama, na maior parte das vezes como melodrama, enfatizando assim os mínimos espaços de atuação restantes para as forjas de ação do homem individual. A *experiência da cisão*, vista por Althusser como cerne do teatro político, atinge assim o nervo da política como tema do teatro. No caso de Brecht, Althusser mostrou como o teatro épico se apropria da alteridade de dois tempos: de um lado, o tempo não-dialético e massivo do processo histórico e social, impalpável e inapreensível para o indivíduo; de outro, a trama temporal da vivência subjetiva – o melodrama. Nesse sentido, ainda hoje parece possível a política de um teatro que propicie aos espectadores a experiência das ilusões do sujeito e da realidade heterogênea dos processos sociais como relação de uma falta de relação, como discrepância e “alteridade”.

Para dizer a verdade, quase todas as formas parecem mais adequadas do que a ação lógico-causal, com a sua atribuição de proveniência dos acontecimentos às decisões dos indivíduos. Drama e sociedade não combinam. Mas se o teatro dramático perde o chão de modo tão “dramático”, isso pode ser uma indicação de que a forma de vivência está no caminho de volta para a

própria realidade à qual essa forma corresponde. A questão dos fundamentos para o retorno e a não-obviedade da representação dramática não pode ser abordada nem muito menos resolvida aqui. Convém apenas apresentar algumas reflexões sobre isso.

Uma primeira tese poderia ser esta: se o drama moderno tem como base o homem lançado em uma relação inter-humana, o teatro pós-dramático se baseia em um homem para o qual, assim parece, *mesmo os maiores conflitos não querem aparecer como drama*. A forma de representação "drama" está preparada, mas roda no vazio quando deve dar forma à realidade experimentada (para além das ilusões melodramáticas). Certamente ainda se pode reconhecer em um ou outro momento da luta dos detentores do poder uma "dramaticidade", mas logo se evidencia que a decisão acerca das questões reais se dá em blocos de poder: elas não são decididas por protagonistas, que são intercambiáveis na prosa das relações burguesas. Além disso, o teatro parece *renunciar à idéia de um começo e um fim*. Ele está próximo do pensamento de que a catástrofe (ou o divertimento) poderia continuar da mesma maneira. Noções científicas de um universo que se expande e se retrai ritmicamente, a teoria do caos e a teoria do jogo *desdramatizaram* ainda mais a realidade.

Uma outra reflexão sobre o desaparecimento do impulso dramático pode se apoiar nas teses de Richard Schechner.<sup>13</sup> Ele enfatiza que o modelo do "drama", entendido no sentido de [Victor] Turner como "drama social", com sua seqüência de ruptura da norma social, crise, reconciliação ("*redressive action*") e reintegração, portanto restabelecimento do *continuum* social, apresenta o modelo de um conflito e de seu domínio, o que no fim das contas se baseia em uma coesão social abrangente. A estrutura seqüencial da "performance" no sentido mais amplo, que serve de base à teoria da performance cultural na antropologia do teatro, consiste nas fases da reunião, da própria performance e da dispersão. Nesse quadro precisamente fixado, ela oferece a imagem de uma encenação do conflito, que é cercado por um espaço da solidariedade e primordialmente por ele possibilitado. Pode-se assumir esse ponto de vista e inferir que a presença do drama comprova justamente a

capacidade de uma sociedade de constituir uma coesão. Ela dispõe de um quadro de solidariedade que possibilita a constante tematização de sua dinâmica conflituosa patente e latente. Profundidade, abrangência, precisão e coerência da tematização do conflito mostram como ele está assentado na solidariedade ou na unidade simbólica mais profunda da sociedade – o quanto de drama ela pode suportar, por assim dizer. Sob essa perspectiva, caberia ponderar que o dramá se torna o cerne de um entretenimento de massa mais ou menos banal, reduzido à mera ação, e desaparece cada vez mais na forma artística mais complexa do teatro inovador.

Aqui deve ficar em suspenso se os processos rituais da crise e da reconciliação analisados por Bateson, Goffman, Turner e outros descrevem os processos sociais com precisão do ponto de vista antropológico e sociológico. De todo modo, o retraimento da representação dramática na consciência da sociedade e dos artistas é inegável, e demonstra que com esse modelo não mais se dá conta da experiência. O enfraquecimento do impulso do drama pode ser constatado, não importando o motivo – seja porque está desgastado e como conciliação diz sempre "o mesmo", seja porque supõe um modo de agir que não é mais reconhecido em parte alguma, seja ainda porque pinta uma imagem obsoleta dos conflitos sociais e pessoais. Se por um momento suspendemos todas as nossas reservas e tentamos considerar o teatro pós-dramático como uma expressão das estruturas sociais atuais, o resultado é uma imagem sombria. É difícil evitar a suspeita de que a sociedade não pode ou não quer suportar representações complexas e aprofundadas de conflitos dilacerantes. Ela representa para si mesma a comédia de uma sociedade que supostamente não mais apresenta tais conflitos. A estética teatral também espelha sem querer algo nesse sentido. Vem à tona uma certa paralisia do discurso público sobre os fundamentos da sociedade. Não há nenhuma questão atual que não seja exaustivamente "verbalizada" em infundáveis comentários, programas especiais, *talk shows*, enquetes, entrevistas – mas não há nenhum sinal de que a sociedade disponha da capacidade de "dramatizar", mesmo que de maneira incerta, suas questões fundamentais e seus fundamentos, embora eles estejam fortemente abalados. O teatro pós-dramático também é um teatro em uma época das imagens de conflito omitidas.

## Sociedade do espetáculo e teatro

É evidente que o recuo do dramático não significa o mesmo que o recuo do teatral. Ao contrário, a teatralização perpassa toda a vida social, a começar pelas tentativas individuais de gerar/forjar por meio da moda um *Eu público*: culto da auto-representação e da automanifestação mediante sinais da moda e outros que devem atestar um modelo de Eu (na maioria das vezes emprestado) diante de um grupo ou mesmo da multidão anônima. Ao lado da construção exterior do indivíduo se encontra a autodemonsração de identidades específicas de grupos ou de gerações, que por falta de discursos, programas, ideologias ou utopias se representam como fenômenos organizados de modo teatral. Caso se acrescentem a isso a propaganda, a auto-encenação do mundo dos negócios e a teatralidade da auto-representação midiática da política, parece se cumprir o que Guy Debord viu despontar como *sociedade do espetáculo*. O dado fundamental da sociedade ocidental é que todas as experiências humanas (vida, erotismo, sorte, reconhecimento...) estão associadas a *mercadorias*, ou seja, ao seu consumo ou à sua posse, e não a um discurso. A isso corresponde precisamente a civilização da imagem, que sempre aponta tão-somente para uma sucessão de imagens. A totalidade do espetáculo é a "teatralização" de todos os campos da vida social.

Na medida em que a sociedade parece mais e mais se libertar da privação de suas necessidades mediante o contínuo crescimento econômico, incorre ao mesmo tempo numa total dependência desse crescimento, portanto dos recursos políticos para assegurá-lo.<sup>14</sup> Mas para isso é imprescindível a *definição dos cidadãos como espectadores* – uma definição que ganha cada vez mais plausibilidade na sociedade midiática. Em um texto acerca dos efeitos da mídia no campo da política, Samuel Weber afirma:

Se permanecemos espectadores, se permanecemos bravamente ali onde estamos, diante do aparelho de TV, as catástrofes permanecerão sempre no exterior, serão sempre "objetos" para um "sujeito" – essa é a promessa implícita da mídia. Con-

tudo, essa promessa consoladora comporta uma ameaça igualmente clara, embora ao mesmo tempo não expressa: "Permaneça aí onde você está. Pois se você se mover isso poderá facilmente resultar em intervenção, seja ela humanitária ou não".<sup>15</sup>

Reconhece-se aqui que a dissociação – continuamente repetida e reforçada – de acontecimento e espectador conduz a um esvaziamento do ato da comunicação justamente *por intermédio* do noticiário. A consciência de estar conectado com os outros "na linguagem", em meio à própria comunicação, e com isso ter uma obrigação, ser responsável, recua em favor de uma comunicação como troca de informação. A fala é, por princípio, fala responsável (a declaração "Eu te amo" não é nenhuma informação, mas uma ação, um engajamento). Já as mídias transformam o dom dos signos em informação e assim dissolvem, por meio do hábito e da repetição, o sentimento de que o ato de emitir signos envolve o emissor e o receptor em uma *situação* comum em meio à linguagem. É esse o verdadeiro motivo pelo qual, como frequentemente lamentamos, a ficção e a realidade se confundem. Não é porque nos enganamos sobre o fato de que num caso se trata de algo inventado e no outro de uma notícia, mas porque o modo do processo de significação se para coisa e signo, referência e situação da produção do signo. O incontornável grau de realidade das imagens deslocaliza os acontecimentos divulgados pela mídia e ao mesmo tempo institui comunidades de valores de espectadores que recebem as imagens isolados em seus apartamentos, de modo que se dá um distanciamento radical entre a apresentação sempre renovada de corpos vitimados, feridos, mortos por catástrofes (isoladas, reais ou fictícias) e o espectador passivo: a soldagem de percepção e ação, mensagem recebida e responsabilidade, é dissolvida. Encontramo-nos *dentro* de um espetáculo no qual só podemos *observar* – teatro tradicional ruim. Sob essas condições, o teatro pós-dramático tenta escapar da multiplicação das "imagens", nas quais afinal de contas se baseiam todos os espetáculos; ele se torna "imper-

14 Cf. Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin, 1996, p. 40.

15 Samuel Weber, "Humanitäre Intervention im Zeitalter der Medien. Zur Frage einer heterogenen Politik", in Hans-Peter Jäck e Hannelore Pfeil (orgs.), *Politiken des Anderen*, v. 1. Frankfurt am Main, 1995, pp. 5-27, p. 26.

turbável”, “estático”, oferece imagens sem referência e deixa o dramático para as imagens de violência e conflito das mídias, quando não se apropria delas para fazer paródias.

#### Política da percepção, estética da responsabilidade

O teatro se vale de um aprofundamento reflexivo dos temas políticos. Seu engajamento político não se encontra nos temas, mas nas formas de percepção. No teatro alemão, essa noção pressupõe a superação daquilo que Peter von Becker certa vez chamou de “síndrome Lessing-Schiller-Brecht-68”.<sup>16</sup> Mas convém igualmente evitar a asserção fácil de que o político é apenas um aspecto superficial da arte ou, ao contrário, de que toda arte seria “de algum modo” política: quer o lado político seja considerado inteiramente ausente da arte, quer seja visto como elemento geral dela, deixa de ser interessante. No entanto, por sua prática o teatro é uma *arte do social por excelência*. Assim, na medida em que sua análise se aplica a uma realidade definida politicamente, não pode ser dar por satisfeita com uma despolitização. Mas aqui a política se funda no modo de ser da *utilização dos signos*. A política do teatro é uma *política da percepção*. Sua definição começa com a advertência de que o modo da percepção não deve ser separado da existência do teatro em um mundo da vida dominado pelas mídias, que modelam maciçamente todas as percepções.

A imagem transmitida em um átimo e aparentemente fiel à realidade sugere o real que ela mesma torna acessível, suaviza e enfraquece. Produzida longe de sua observação, recebida longe de sua proveniência, a imagem inscreve uma indiferença em tudo o que é mostrado. Entramos em contato (mediatizado) com tudo e ao mesmo tempo nos sentimos desconectados da profusão de fatos e ficções sobre os quais somos informados. As mídias dramatizam os conflitos políticos incessantemente, mas a profusão das informações, ligada à dissolução de qualquer posição política sobre os fatos claramente reconhecível, produz na onipresença da imagem eletrônica uma *desconexão* (negada em vão pelos insistentes gestos de apelo das mídias) entre a reprodução e o que é reproduzido,

entre a imagem e a recepção da imagem. Essa descontinuidade é constantemente confirmada pela técnica da circulação midiática de signos. Parece que são indivíduos a dar as notícias, mas são coletivos, que por sua vez agem apenas como *funções da mídia*, não se servem realmente da mídia. O que acontece um instante após o outro é o desaparecimento do vestígio, a negação da auto-referência dos signos. Assim, chega-se a um “fracionamento” velado da linguagem. Por um lado, a mídia dispensa o emissor de qualquer ligação com o que é emitido e ao mesmo tempo oculta ao receptor a percepção da circunstância de que a participação na linguagem também faz dele, o receptor, responsável pela mensagem. O truque tecnológico e as dramaturgias tradicionais asseguram, à maneira das fábulas, uma defesa contra o temor de quem faz e de quem consome, a fantasia de poder que é inerente à reprodução e ao registro das mídias: dispor de todas as realidades, mesmo as mais inacessíveis, com toda calma e poder ordená-las sem ser atingido por elas. Quanto maior o horror da imagem reproduzida, mais irreal se torna a sua versão. Horror rima com conforto. Em contrapartida, o “estranhamente familiar” [*Unheimlich*], que Freud encontrava na mistura de significante e significado, é descartado.

Seria um absurdo esperar do teatro que ele pudesse contrapor uma alternativa eficaz ao predomínio-maciço dessas estruturas. Mas é possível propor a questão de uma tese ou uma antítese política no campo do próprio uso dos signos. Faz parte da estrutura da percepção transmitida pelas mídias que entre as imagens individuais recebidas, mas sobretudo entre a recepção e a emissão, não se experimente nenhuma conexão, nenhuma relação de enunciação e resposta. É só por meio de uma *política da percepção*, cujo nome também poderia ser *estética da responsabilidade*, que o teatro é capaz de reagir a isso. Em vez da dualidade enganosamente tranquilizadora de aqui é ali, interior e exterior, essa prática pode ter como centro a inquietante *implicação recíproca de atores e espectadores na geração teatral de imagem*, tornando novamente visíveis os fios arrebentados entre a percepção e a experiência própria. Tal experiência não seria apenas estética, mas também ético-política. Todo o resto, inclusive a demonstração política realizada com perfeição, não escaparia do diagnóstico de Baudrillard, segundo o qual só temos a ver com simulacros que circulam.

## Estética do risco

No sentido de uma política da percepção do teatro, é evidente que não conta aqui a tese (ou antítese) nem a posição e o engajamento políticos (que pertencem ao campo da política real e não da reproduzida), mas justamente a atitude fundamental da falta de consideração por toda durabilidade e afirmação – em outras palavras, o ato de lidar também com o tabu. O teatro continua a ter a ver com ele.<sup>17</sup> Se o tabu é visto como uma forma de reação socialmente enraizada, que antes de qualquer elaboração racional considera determinadas realidades, comportamentos ou reproduções como “intocáveis”, ignóbeis, inaceitáveis, portanto como um afeto anterior a toda avaliação racional, então está correta a observação, feita muitas vezes, de que o tabu quase desapareceu no curso da racionalização, da desmitificação e do desencantamento do mundo. Em vez de propor um debate que não cabe aqui, arriscamos fazer uma simplificação: a sociedade atual não conhece nada – ou quase nada – sobre o que não possa discutir racionalmente. Mas e se essa racionalização anestesiar até mesmo os reflexos humanos urgentemente necessários, que em um momento decisivo poderiam ser a condição para reagir a tempo? Hoje em dia, será que o desprezo pelos estímulos espontâneos (por exemplo, em relação ao meio ambiente, aos animais, ao clima, à frieza social) em favor de uma racionalidade econômica de metas já não levou a desastres evidentes e irremediáveis? À luz dessa observação do declínio progressivo da reação afetiva imediata, ganha importância crescente uma cultura dos afetos, o “treinamento” de uma emocionalidade não atrelada a considerações racionais prévias. Não basta apenas o Esclarecimento (aliás, mesmo no século XVIII ele foi acompanhado pela poderosa torrente dos sentimentos). Cada vez mais, será uma tarefa das práticas “teatrais”, no sentido mais abrangente, produzir situações lúdicas em que a afetividade seja liberada.

O fato de que o teatro tem a capacidade de realizar um determinado “treinamento” emocional já tinha sido uma concepção do barroco. Opitz chegou a definir como tarefa da tragédia que ela preparasse os espectadores para suas

próprias “aflições”, uma vez que modelava neles a constância, a força estoica da paciência. Lessing (e com ele o Iluminismo) via o teatro como um estabelecimento para o aprendizado do sentimento da compaixão, compreendido como requisito social. Mesmo Brecht atribuía ao teatro (sem pensar em abandoná-lo às “velhas” emoções) a tarefa de elevar os sentimentos “a um patamar mais alto” e encorajar sentimentos como o amor pela justiça e a indignação com a injustiça. Na época da racionalização, do ideal do cálculo, da generalizada racionalidade do mercado, cabe ao teatro o papel de, por meio de uma *estética do risco*, lidar com afetos extremos, que sempre incluem a possibilidade da dolorosa quebra do tabu. Essa quebra ocorre quando os espectadores são expostos ao problema de reagir àquilo que se passa diante deles de modo que não mais exista a distância segura que parece garantir a diferença estética entre a sala e o palco. Justamente essa realidade do teatro, o fato de que ele pode brincar com tais limites, o predestina a atos e ações nos quais não se formula uma realidade “ética” ou mesmo uma tese ética; antes, surge uma situação na qual o espectador é confrontado com o medo abissal, com a vergonha e também com a irrupção da agressividade. Mais uma vez fica claro que o teatro não ganha sua realidade estética e ético-política pelo viés da comunicação, das teses e das informações, sempre artificiais – em suma, por seu conteúdo no sentido tradicional. Ao contrário, faz parte da concepção do teatro engendrar um terror, uma violação de sentimentos, uma desorientação que, por meio de procedimentos supostamente “amorais”, “antissociais”, “cínicos”, faça o espectador se deparar com sua própria presença sem tirar dele o humor, o choque do reconhecimento, a dor, a diversão, que são os motivos pelos quais nos encontramos no teatro.

## Índice onomástico

[com coletivos teatrais em *Itálico*]

- Abdoh, Reza, 150, 356, 359  
Abraimovic, Marina, 232  
Achterbusch, Herbert, 214  
Acker, Kathy, 253  
Adamov, Arthur, 86  
Adorno, Theodor Wiesengrund, 8-11, 24,  
32, 35-36, 58-59, 89, 170, 176-77, 195-96,  
238, 323, 353-54, 390, 410  
Agamben, Giorgio, 342  
Aillaud, Gilles, 192  
*Akko Theater*, 29  
Althusser, Louis, 21, 297, 417  
Andersen, Hans-Christian, 186  
Anderson, Laurie, 229  
*Angelus Novus*, 29, 204, 254, 280  
Antoine, André, 80, 176  
Appia, Adolphe, 147  
Aragon, Louis, 110  
Aristóteles, 56, 63-65, 69, 98, 114, 273, 288,  
303, 323-26, 353, 402  
Arntzen, Knut Ove, 38-39  
Arroyo, Eduardo, 127  
Artaud, Antonin, 8, 11, 21, 47, 49-50, 58-59,  
80, 102, 105, 129, 140, 246, 258, 260, 338  
Artmann, Hans Carl, 161  
Bacon, Francis (filósofo), 36  
Bacon, Francis (pintor), 343  
Baker, Bobby, 231  
*Bakiruppen*, 29, 202, 369  
Banu, Georges, 124, 126  
Barba, Eugenio, 28, 309, 336-37  
Barlach, Ernst, 107  
Barnes, Djuna, 277  
Barthes, Roland, 19, 45-47, 182, 247, 259,  
308-09, 332, 337, 371  
Bataille, Georges, 340  
Bateson, Gregory, 421  
Baty, Gaston, 46  
Baudelaire, Charles, 141  
Baudrillard, Jean, 196-97, 333-34, 365, 425  
Bauer, Wolfgang, 197, 215  
Bausch, Pina, 28, 248, 277-78, 309-10,  
340-41

Bayer, Konrad, 161  
 Bayerdörfer, Hans-Peter, 97-98  
 Beck, Julian, 300  
 Becker, Jochen, 186  
 Becker, Peter von, 62, 422  
 Beckett, Samuel, 32, 51, 62, 85, 118, 126, 149, 164, 205, 250, 298-301, 358  
 Bellmer, Hans, 58, 108  
 Belting, Hans, 395  
 Bene, Carmelo, 21  
 Benjamin, Walter, 77-78, 124, 126, 146, 214, 235, 238, 261, 304, 309, 319-20, 342, 367, 369, 400-01  
 Bennet, David, 277  
 Berghaus, Ruth, 274  
 Bergson, Henri, 287, 296  
*Berliner Ensemble*, 46, 85  
 Berry, Chuck, 85  
 Bertolazzi, Carlo, 21, 417  
 Beuys, Joseph, 351  
 Bierbaum, Otto Julius, 101  
*Billedstøfteater*, 38  
 Blau, Herbert, 219, 360  
 Blum, Léon, 127  
 Blumenberg, Hans, 296  
 Boehm, Gottfried, 312, 335, 395  
 Bohrer, Karl Heinz, 237-40  
 Borie, Monique, 96, 116, 118, 122  
*Bread and Puppet*, 187  
 Brentano, Bernhard von, 127, 277  
 Brenton, Howard, 409  
 Breton, André, 108, 110  
 Breuer, Lee, 223, 410  
 Breysig, Johann Adam, 375  
 Brinkmann, Rolf Dieter, 277  
 Broch, Hermann, 208  
 Brock, Bazon, 29, 191  
 Brook, Peter, 28, 37, 85, 109, 147, 151, 168, 191, 293, 307, 320, 335, 408-11  
 Brueghel, Pieter, 144  
 Büchner, Georg, 62, 78, 129, 215, 290  
*Builders Association, The*, 29  
 Burden, Chris, 228, 232  
 Cage, John, 85, 149, 152, 250, 304  
 Caillois, Roger, 59  
 Calvino, Italo, 178  
 Camus, Albert, 85, 377  
 Caravaggio, Michelangelo Merisi da, 237  
 Carrignon, Christian, 349  
 Cassavetes, John, 378  
 Castellucci, Claudia, 343  
 Castellucci, Romeo, 343  
 Castorf, Frank, 28, 150, 203-04  
 Cate, Ritsaertten, 41  
 Celan, Paul, 149  
 Cézanne, Paul, 104  
 Chagall, Marc, 127  
 Chopin, Henry, 250  
 Christo [Javachev], 86  
 Cixous, Hélène, 361  
 Claudel, Paul, 84, 95, 176  
 Clever, Edith, 191, 208, 257  
 Cohn, Roy, 209  
*Comediants, Els*, 207  
 Corneille, Pierre, 251, 299, 326  
 Corsetti, Giorgio Barberio, 28, 248, 386  
 Corvin, Michel, 35  
 Coupeau, Jacques, 147  
 Craig, Edward Gordon, 80, 84, 97, 102, 122, 191, 349  
*Cricot 2*, 121  
 Cunningham, Merce, 85, 152, 192, 373  
 Daguerre, Louis, 130  
 Dalí, Salvador, 108  
 Dante [Alighieri], 90, 156, 358  
 David, Jacques-Louis, 109, 277, 334-35, 369, 407  
 Debord, Guy, 8, 172, 365, 422

Decorte, Jan, 254  
 Dehlholm, Kirsten, 39  
 Deleuze, Gilles, 21, 82, 139, 149, 211, 259, 305, 311, 389  
 Derrida, Jacques, 8, 21, 100, 246, 254, 261  
 Diderot, Denis, 375  
*Dito' Dito*, 202  
 Doesburg, Theo van, 160  
*Dood Pard*, 202  
 Dorst, Tankred, 132  
 Dort, Bernard, 46, 80, 245  
 Dostoiévski, Fiódor Mikhailovitch, 267  
 Duchamp, Marcel, 108, 173, 250  
 Dullin, Charles, 46  
 Duras, Marguerite, 214  
 Dürrenmatt, Friedrich, 87, 198, 215  
*dv8 Physical Theatre*, 29  
 Edison, Thomas Alva, 132  
 Einstein, Albert, 50, 132  
 Eliot, T. S., 116, 273, 369  
*Epigonen theater zlv*, 183  
 Esopo, 352  
 Ésquilo, 98, 126, 205  
 Esslin, Martin, 56, 87-88, 208  
*Ex Machina*, 379  
 Fabbri, Marisa, 208  
 Fabian, Jo, 409  
 Fabre, Jan, 22, 28, 41, 148, 160-62, 164, 168, 181, 187, 193, 207, 223, 229, 257, 271, 306, 309, 347, 351-53, 356  
*Falso Movimento*, 29, 41, 223, 385  
 Fassbinder, Rainer Werner, 197, 289  
 Faulkner, William, 251  
 Finter, Helga, 250, 259-60  
 Fischer, Gerhard, 184, 395, 409-10  
 Fischer-Lichte, Erika, 53, 83, 156, 166-67, 228, 370, 411, 413  
*Forced Entertainment*, 29

Foreman, Richard, 28, 48-49, 103-04, 192  
 Forsythe, William, 28, 146, 309, 340, 373  
 Foucault, Michel, 141, 320  
 Freitas, Iole de, 228  
 Freud, Sigmund, 132, 140, 145, 148, 191, 349, 425  
 Freyer, Achim, 28, 123, 272  
 Frisch, Max, 87, 198, 268-69  
 Frye, Northrop, 213  
 Fuchs, Elinor, 103, 134  
 Fuchs, Georg, 76-77, 83  
 Fuller, Buckminster, 366  
*Fura dels Baus, La*, 29, 207, 224, 257, 356, 358  
 Fuscò, Coco, 413  
 Gabriel, Ulrike, 374  
 Gadamer, Hans-Georg, 172  
*Gala Scienza, La*, 224  
 Genet, Jean, 32, 116, 180, 209, 304  
 Genette, Gérard, 200  
 Giacometti, Alberto, 116, 343  
 Ginkas, Kama, 267  
 Glass, Philip, 337  
*Gob Squad*, 29, 201, 380  
 Goebbels, Heiner, 28, 143-44, 152, 189-90, 209, 251, 277, 309, 351  
 Goethe, Johann Wolfgang von, 45, 62, 77, 117, 127, 132, 195, 254, 279  
 Goetz, Rainald, 20, 29  
 Goffman, Irving, 172, 419  
 Goldberg, Roselee, 223-24, 229  
 Gómez-Peña, Guillermo, 411  
 Goodman, Nelson, 416  
 Górki, Maksim, 113  
 Gosch, Jürgen, 274  
 Gray, Spalding, 41, 181  
 Greef, Hugó de, 40  
 Gregory, André, 185  
 Grotowski, Jerzy, 28, 47, 109, 164, 185, 248, 265-66, 336, 360-61

Grüber, Klaus Michael, 28, 94, 117, 122-27,  
129, 208, 214, 266, 271, 277, 306  
Grünberg, Karl, 203  
Gründgens, Gustav, 85  
*Grupo de Teatro Macunaima*, 409  
Guattari, Felix, 149  
Gumbrecht, Hans Ulrich, 225, 235-36, 319, 381  
  
*Haiifa Theatre*, 379  
Halbwachs, Maurice, 317  
Hamacher, Werner, 414  
Handke, Peter, 29, 49, 51, 53, 91, 126, 149,  
215, 250, 322, 361, 376, 385  
Hanrot, Pascale, 349  
Hare, David, 409  
Hauptmann, Gerhart, 217, 279  
Hausmann, Leander, 28, 102, 315  
Hebbel, Christian Friedrich, 40, 78  
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 23, 55,  
65-71, 295, 399  
Heidegger, Martin, 171, 247  
Hemingway, Ernest, 183-84  
Henrichs, Benjamin, 214  
Hensel, Georg, 119, 123, 277  
Hertling, Nele, 40  
*Het Zuidelijk*, 377  
Heyme, Hansgünther, 376  
Hill, Gary, 391-93, 395  
Hitchcock, Alfred, 193  
Hochhut, Rolf, 89, 410  
Hoffmann, Jutta, 217  
Hoffmann, Reinhild, 28  
Hofmannsthal, Hugo von, 98  
Hölderlin, Friedrich, 123, 126  
*Hollandia*, 29, 151-52, 214, 257, 281  
Hörisch, Jochen, 147  
Horn, Rebecca, 40  
Hotchner, Aaron Edward, 183  
Hove, Ivo van, 377  
Hrvatín, Emil, 28, 353

Hübner, Kurt, 86  
Huilmänd, Roxane, 347  
Huppert, Isabelle, 208  
Huysmans, Joris-Karl, 188  
  
Ibsen, Henrik, 10, 78, 166, 202  
Iden, Peter, 90  
Imdahl, Max, 162, 400  
Innes, Christopher, 36-37  
Ionesco, Eugène, 32, 85-87  
  
Jacoby, Wilhelm, 204  
Jahnn, Hans Henry, 333  
Jaime [rei], 133  
Jakobson, Roman, 124  
Jandl, Ernst, 250  
Jansen, Tom, 209  
Jarry, Alfred, 93  
Jaspers, Karl, 172  
Jauminaux, Cathérine, 251  
Jelinek, Elfriede, 20, 29, 32  
Jerofejev, Venedikt, 387  
Jesurun, John, 28, 193-94, 223, 259-69, 276,  
315, 388-90  
Jetelová, Magdalena, 189  
*Joglars, Els*, 207  
Jonas, Joan, 132, 375  
Jourdheuil, Jean, 192  
Jouvet, Louis, 46, 191  
Joyce, James, 152, 208  
*Judson Poets Theatre*, 104  
Jünger, Ernst, 408  
  
Kafka, Franz, 85, 177, 248-49, 343, 386, 399  
Kahlo, Frida, 410  
Kaiser, Georg, 107  
Kandinski, Wassili, 160  
Kant, Immanuel, 137-38, 297  
Kantor, Tadeusz, 13, 28, 96, 117-22, 129, 131,  
217, 309, 348, 350

Kaprow, Allan, 85  
Keersmaeker, Anne Teresa de, 28  
Kerkhoven, Marianne van, 139  
Ketturkat, Peter, 349  
Kirby, Michael, 56, 93-94, 99, 192, 224-25,  
383  
Kirchner, Alfred, 186  
Kittler, Friedrich, 255-56, 390  
Klein, Yves, 86  
Kleist, Heinrich von, 51, 126, 191, 208, 347  
Kloke, Eberhard, 282  
Kluge, Alexander, 77, 240, 306  
Knap, En, 28  
Koeck, Paul, 151-52  
Kokoschka, Oskar, 107  
Kott, Jan, 211  
Krejca, Otomar, 218  
Kresnik, Johann, 150, 410  
Kristeva, Julia, 49, 157, 246-47, 414  
Kroetz, Franz Xaver, 197, 281  
Kruse, Jürgen, 28, 150-51, 274, 315  
Kubrick, Stanley, 88  
Kuhn, Hans Peter, 210  
  
*La La La Human Steps*, 150, 346-47, 355  
Labiche, Eugène, 126  
Lacan, Jacques, 254, 256, 335  
Laermans, Rudi, 251  
Lampe, Jutta, 208, 257  
Lang, Elke, 277  
Langer, Susanne, 173  
Larroche, Jean-Pierre, 349  
Laub, Michael, 39, 148  
Laufs, Carl, 204  
Lautréamont [Isidore Ducassé], 109  
Lauwers, Jan, 22, 28, 183-85, 187-88, 209,  
251, 257, 274-75, 344-46, 369  
LeCompte, Elisabeth, 223  
Lenin, Vladimir Ilitch Ulianov, 229  
Lenz, Jakob, 78, 217

Lepage, Robert, 28, 209, 307, 320, 379  
Lescavalier, Louise, 347  
Lessing, Gotthold Ephraim, 30, 114-15, 163,  
424, 427  
Lessing, Theodor, 280-81  
Levinas, Emmanuel, 256  
Lissitzky, El [Lazar Markovic], 248  
*Living Theatre*, 47, 104, 171, 208, 225, 248,  
376  
Lorenz, Renate, 160, 186  
Loutherbourg, Phillip James de, 375  
Luxemburgo, Rosa, 410  
Lyotard, Jean-François, 8, 18, 58-59, 129,  
148, 157, 239, 336, 402  
  
*Maatschappij Discordia*, 29, 191, 257  
Madame Curie [Marie Curie], 132  
Maeterlinck, Maurice, 94-98, 103, 214  
*Magazzini*, 29, 385  
Mallarmé, Stéphane, 94-95, 98, 104, 116,  
140, 149, 154, 166, 188, 209, 254, 314,  
342, 345  
Malle, Louis, 185  
*Mama, La*, 104  
Manen, Hans van, 378  
Mann, Thomas, 177, 365  
Mañthey, Axel, 28, 190, 272-74  
Mapplethorpe, Robert, 337  
Marcuse, Herbert, 365  
*Market Theatre*, 409  
Marranca, Bonnie, 104  
Marthaler, Christoph, 217-18, 278, 306, 309  
Mata Hari [Margaretha G. Zelle], 132  
Matzat, Wolfgang, 226  
Mayröcker, Friederike, 250  
McLuhan, Marshall, 147  
Meinhof, Ulrike, 410  
Mengel, Uwe, 28, 173  
Menke, Christoph, 65-69, 71  
Merleau-Ponty, Maurice, 172



Meyerhold, Vsevolod, 27, 102, 248, 349  
 Miller, Arthur, 278, 348, 369  
 Minetti, Bernhard, 127, 186, 208  
 Minks, Wilfried, 86  
 Minsky, Marvin, 373  
 Mnouchkine, Ariane, 151, 156, 224, 271,  
 307, 320, 361  
 Moholy-Nagy, Laszlo, 375  
 Molière, Jean, 10, 191, 361  
 Mondrian, Piet, 333  
 Monk, Meredith, 28, 150  
 Moreau, Jeanné, 208, 257  
 Morein, Andrea, 409  
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 31  
 Mudrooroo, 410  
 Mühl, Otto, 29, 229  
 Mukarovský, Jan, 115, 165, 212  
 Müller, Heiner, 12-14, 24, 29, 32-34, 49-51,  
 62, 77, 81, 96, 115-16, 118-19, 133-34,  
 145, 171, 189, 192, 202, 204-05, 209,  
 216, 239-40, 247-48, 251, 254, 277, 298,  
 300-01, 310, 318, 333, 350, 358, 371-72,  
 401, 403, 412  
 Münsterberg, Hugo, 389-90  
 Musset, Alfred de, 290  
 Muynck, Viviani de, 345  
 Mysina, Oksana, 267  
  
 Nancy, Jean-Luc, 40, 236  
*Needcompany*, 41, 183-84  
 Negt, Oskar, 306  
 Neher, Carola, 127  
 Nekrosius, Eimuntas, 28, 153  
 Nel, Christoph, 28, 191, 282, 320  
 Newman, Barnett, 55, 173, 394  
 Nietzsche, Friedrich, 191, 280-81, 297, 340,  
 355, 419  
 Nightingale, Florence, 132  
 Nitsch, Hermann, 29, 229  
 Noelte, Rudolf, 123  
  
 Novarina, Valère, 336  
  
 O'Neill, Eugene, 209, 383  
 Oberender, Thomas, 356  
*Odin Teatret*, 336  
 Oosterveld, Willemien, 348  
 Opitz, Martin, 426  
 Oppenheim, Meret, 108  
 Orlan, 232-33  
  
 Paik, Nam June, 391  
 Pandur, Tomaz, 28, 156  
 Pane, Gina, 228  
 Panizza, Oskar, 101  
 Pasolini, Pier Paolo, 214, 385  
 Pavis, Patrice, 35, 290, 295, 307, 410-11  
*People Show*, 41  
 Perceval, Luk, 254  
*Performance Group, The*, 171  
 Peter, Sinai, 379  
 Petit, Philippe, 360  
 Peymann, Claus, 123  
 Peyret, Jean-François, 192  
 Pfister, Manfred, 91, 212  
 Picasso, Pablo, 149  
 Pichal, André, 183  
 Pirandello, Luigi, 80  
 Piscator, Erwin, 375, 382  
 Pitoëff, Georges, 46  
*Plan k*, 393  
 Platão, 191, 246  
 Poe, Edgar Allan, 277  
 Pollesch, René, 29, 197, 201, 315, 380  
 Pollock, Jackson, 55  
 Ponge, Francis, 149  
 Popper, Frank, 370  
 Poschmann, Gerda, 20, 89  
 Presley, Elvis, 85  
 Primavesi, Patrick, 78, 124, 146  
 Proust, Marcel, 177-78, 262, 318

Pucher, Stefan, 29, 201, 315, 380  
 Purcarete, Silviu, 28  
 Pynchon, Thomas, 178  
  
 Racine, Jean, 52, 78, 299  
 Rainer, Arnulf, 230  
 Rauschenberg, Robert, 86, 375  
 Ravenhill, Mark, 409  
 Ray, Man, 108  
 Régnier, Henri de, 98-99  
*Remote Control Production*, 39  
 Rijnders, Gerardjan, 214, 361  
 Rimbaud, Arthur, 188, 326  
 Robichez, Jacques, 176  
 Ronconi, Luca, 208, 266  
 Rosenbach, Ulrike, 375  
 Roth, Béatrice, 383  
*Royal Shakespeare Company*, 408-09  
 Ruckert, Felix, 201  
 Rudolph, Niels-Peter, 53  
 Rühm, Gerhard, 161  
  
 Sacks, Oliver, 191  
 Sarrazac, Jean-Pierre, 198  
 Sartre, Jean-Paul, 85, 172  
 Sayre, Henry, 253  
 Schechner, Richard, 28, 31-32, 86, 108, 115,  
 127, 165, 180, 230-31, 293, 410, 420  
 Schiller, Friedrich, 45, 62, 78, 123, 186, 195,  
 215, 217, 236, 424  
 Schinkel, Karl Friedrich, 130  
 Schleef, Einar, 22, 28, 58, 117, 125, 159-60,  
 216-17, 229, 248, 257, 279, 294, 306, 309,  
 346, 356  
 Schlemmer, Oskar, 333, 375  
 Schlingensief, Christof, 204  
 Schnitzler, Arthur, 208  
 Schröder, Johannes Lothar, 230  
 Schulte-Sasse, Jochen, 381  
 Schwab, Werner, 20, 196-97

Schwitters, Kurt, 86, 152  
 Segal, George, 343  
 Seghers, Mil, 345  
 Sellars, Peter, 31, 378  
 Semprún, Jorge, 127  
*Serapionstheater*, 29, 156  
 Serban, Andrei, 109, 214  
 Serreau, Geneviève, 35  
 Servandoni, Giovanni Niccolo, 375  
 Shakespeare, William, 78-80, 97, 163, 179,  
 191-92, 203, 211, 254, 275, 294, 379  
*She She Pop*, 201  
 Sherman, Stuart, 349  
*Showcase Beat le Mot*, 201  
 Siegmund, Gerald, 186, 318, 392-93  
 Simon, Michael, 29, 189-90, 277, 320, 351  
 Sinfuentes, Roberto, 413  
 Smals, Wies, 40  
 Smith, Julian Maynard, 209, 282  
*Societas Raffaello Sanzio*, 29, 146, 186, 253,  
 344, 385  
 Soyinka, Wole, 411-12  
*Squat Theatre*, 29, 171  
 Staffel, Tim, 315  
 Stalin, Josef, 132  
 Stanislávski, Constantin, 84, 245, 255  
*Station House Opera*, 29, 282  
 Stein, Gertrude, 80, 102-05, 134, 249, 307, 367  
 Stein, Peter, 86, 90, 123-24, 218, 271  
 Steiner, Georg, 240  
 Steinwachs, Ginka, 20  
 Stelarc [Stellos Arkadion], 372  
 Stella, Frank, 161  
 Stockhausen, Karlheinz, 152, 303  
 Stoppard, Tom, 294  
 Storch, Wolfgang, 144, 279, 282  
 Stötzner, Ernst, 251  
 Stramm, August, 32  
 Strauss, Botho, 51, 113, 183, 361  
 Strehler, Giòrgio, 191, 201

Strindberg, August, 78, 107  
Stromberg, Tom, 40  
Stuart, Meg, 28, 340-41, 349, 392  
*Studio Azzurro*, 386, 391  
Sturm, Dieter, 90  
Sulzer, Johann Georg, 98  
*Survival Research Laboratories*, 29, 135  
*Super Nuver*, 29  
Suzuki, Tadashi, 28, 358  
Swinarski, Kohrad, 85  
Syberberg, Hans-Jürgen, 28, 125, 191, 208  
Szeiler, Josef, 204-05  
Szondi, Peter, 8-10, 24, 45-47, 61, 79, 95,  
98-99, 179, 213-14, 382  
*t Barre Land*, 202, 369  
Tairov, Alexander, 124  
Tardieu, Jean, 88  
Tchekhov, Anton, 84, 114, 123, 127, 218, 255,  
369, 383  
*Teatro Dua*, 29  
Templeraud, Jacques, 349  
Terzopoulos, Theodoros, 28, 158  
Teshigawara, Saburō, 28, 146, 148, 344, 357  
*Theater Antigone*, 202  
*Théâtre de la Complicité*, 29  
*Théâtre du Radeau*, 29, 148, 257  
*Théâtre du Soleil*, 266, 291-92  
*Théâtre Manarf*, 349  
*Théâtre Repère*, 320  
Thieme, Thomas, 387  
Toller, Ernst, 107  
Tovey, Noel, 410  
Trolle, Lothar, 197  
Turner, Victor, 57, 420-21  
Turrini, Peter, 197  
Twombly, Cy, 55

Ulay [Frank Uwe Laysiepen], 40  
Unilowski, Zbigniew, 119  
Utitz, Emil, 115  
Valéry, Paul, 314  
Valk, Kate, 383  
Van Gogh, Vincent, 164  
Vandekeybus, Wim, 150, 340, 346-47  
Varopoulou, Hélène, 146, 150, 153  
Vassiliev, Anatoli, 28, 214, 361  
Vawter, Ron, 209, 359  
*Vélo Theatre*, 349  
Verdi, Giuseppe, 278  
*Victoria*, 29, 150, 197, 304  
Viebrock, Anna, 272, 278, 298  
Vinaver, Michel, 197  
Viola, Bill, 391-93  
Virilio, Paul, 365  
Vitez, Anfoine, 80  
Vitória [rainha], 132, 304  
Vitrac, Roger, 109  
*Von Heiduck*, 149, 186, 315  
Vostell, Wolf, 376  
Wagner, Richard, 116, 141, 280  
Waldenfels, Bernhard, 128, 162, 400  
Waldmann, Helena, 29, 386  
Weber, Carl, 376  
Weber, Samuel, 422-23  
Webern, Anton, 88  
Wedekind, Frank, 107, 333  
Weiss, Peter, 85, 90, 189, 335  
Wenders, Wim, 385  
Wiens, Wolfgang, 210  
Wigman, Mary, 107  
Wilde, Oscar, 188, 294  
Wilder, Thornton, 103, 289, 294, 369  
Wilms, André, 251  
Wilson, Robert, 12-14, 22, 28, 47-49,  
51-52, 80, 87, 94-96, 103-04, 106, 110,

117, 122, 127-34, 141, 148, 151, 156, 159,  
180, 192-93, 208-11, 223, 248, 250, 255,  
257, 259, 271-74, 298, 303-04, 307-09,  
320-21, 333, 337, 341, 351, 411  
Winnicott, Donald Woods, 349  
Wirth, Andrzej, 48-51, 411  
Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, 80, 102,  
104-06  
Wonder, Erich, 189, 272  
Wondratschek, Wolf, 277

Woolf, Virginia, 208  
*Wooster Group*, 29, 41, 171, 209, 274, 369,  
383, 385  
Wysocki, Gisela von, 190  
Yeats, William Butler, 98  
Zadek, Peter, 86, 248, 411  
Zinder, David, 109  
Zischler, Hanns, 208

SBD / FFLCH / USP	
Bib. Florestan Fernandes	Tombo: 318060
Aquisição: DOAÇÃO / FAPESP	
Proc. 05/54800-2 /	
N.F.:	/ R\$ 69,00 15/12/2009

SBD/FFLCH