

Humanidades

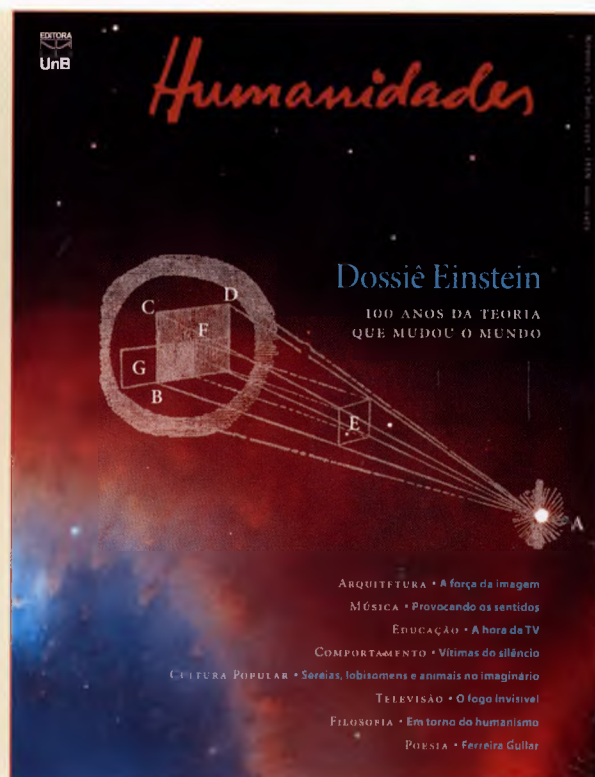
EDIÇÃO ESPECIAL

NÚMERO 52 • NOVEMBRO 2006 • ISSN 0102-9479

Teatro pós-dramático

Sem a lógica da representação, o teatro pós-dramático faz do espaço cênico uma paisagem em movimento e leva o espectador a um novo modo de percepção, como na peça *Cacilda!*, homenagem à atriz maior do teatro brasileiro

LEIA *Humanidades*



Uma revista de idéias, comprometida com o saber e com o diálogo permanente do pensamento humanístico

PEÇA O SEU EXEMPLAR

(61) 3035 4210 OU 3035 4212

Humanidades

ESPECIAL

Sumário

APRESENTAÇÃO

- 5 **Humanidades no pós-dramático**
J. Guinsburg

ARTIGOS

- 7 **Subversão no palco**
Silvia Fernandes

- 19 **Ruptura conceitual e a influência no fazer teatro**
Rosângela Patriota

- 27 **A pedra de toque**
Luiz Fernando Ramos

- 35 **O ator e a busca**
Márcio Aurélio Pires de Almeida

- 45 **Do texto ao contexto**
Matteo Bonfitto

- 53 **A linguagem do corpo**
Soraia Maria Silva

- 67 **No palco, a luz**
Cibele Forjaz

- 77 **Laços sonoros**
Livio Tragtenberg

- 87 **Alfandegário sem fronteiras**
Sérgio Sálvia Coelho

- 95 **La Fura dels Baus e a violação do espaço cênico**
Fernando Pinheiro Villar

O ARTISTA DESTA EDIÇÃO



José Roberto Aguilar nasceu em São Paulo, em 1941. Em 1958, já participava da vida cultural brasileira no movimento Kaos, manifestação vanguardista. Em 1961, realiza sua primeira

exposição. Em 1963, é selecionado para a Bienal Internacional de São Paulo. Em 1965, junto com outros artistas nacionais e internacionais (Hélio Oiticica e seus Parangolés) participa da famosa mostra OPINIÃO-65, no MAM-RJ. Em 1967, recebe o Prêmio Itamaraty na Bienal de São Paulo, onde volta a expor em 1969 e 1979. Na virada dos anos 1970, é um dos criadores que se vê obrigado a viver no exterior. Morou em Londres, realizou exposição em Birmingham. Entre 1974 e 1975, vive em Nova York, onde realiza trabalho pioneiro de videoarte. Na Bienal de São Paulo, em 1977, realiza a peça performática *Circo Antropofágico*, com doze monitores de vídeo no palco. Recebe o Prêmio Governador do Estado. Em 1978, participa de videoperformances no Beaubourg em Paris e no Festival de videoarte de Tóquio. Hoje, trabalha como representante do Ministério da Cultura em São Paulo.

Talentos à prova

ESTA EDIÇÃO ESPECIAL DE *HUMANIDADES* SOBRE O teatro pós-dramático marca a continuidade da revista neste ano em que a Editora Universidade de Brasília busca uma identidade maior com o público leitor. Dessa determinação está presente a paixão pelo fantástico universo da leitura. Essa é a marca irrefutável de um projeto que acompanha a Editora desde a sua criação que, sem perder a visão de conjunto do saber acadêmico, tem nas relações fundadas no espírito crítico a intenção de construir uma linha editorial voltada a atender às transformações e indagações do mundo moderno.

E a revista *Humanidades*, que tem em sua trajetória históricos conselheiros como Jorge Luis Borges, Claude Lévi-Strauss, Karl Deutsch, Karl Popper, Mário Schenberg, Mário Vargas Llosa, Norberto Bobbio, Ralf Dahrendorf e Raymond Aron, dentre tantos nomes de destaque no cenário intelectual, continuará a servir de propagadora do pensamento humanístico.

Coordenada pelo professor e editor Jacob Guinsburg, esta edição contempla um rico e vasto legado da civilização grega, o teatro. Tudo começou com a tragédia. Ligada à religião e à poesia, a tragédia, que em sua etimologia significa o canto à imolação do bode (*tragos, oidia*) – o canto se associa à forma poética, e o bode, animal ligado ao culto de Dioniso, está associado à religião –, é mais que um gênero literário.

Dos anos 400 a.C. até hoje, o teatro sempre nos permitiu experimentar o imaginário criativo. Tanto artistas quanto espectadores dessa genial arte, sentimos a emoção dos papéis apresentados de modo tangível e que acabam por interferir em nosso “mundo real”. Dessa afinidade de sentimentos, fica o que disse o ator francês Louis Jovet (1887-1951), que viveu no Brasil durante dois anos, fugindo da Segunda Guerra. Para ele, nos momentos em que ator e espectador se comunicam, se opõem e se completam no segredo de si mesmos, permanecem tão misteriosos como as correntes marítimas.

Para o leitor de *Humanidades*, transmitimos nas páginas a seguir um pouco deste vasto território da criatividade. O teatro, no seu papel de elemento transformador, provoca e estimula a reflexão, criando reações diversas como dúvidas, certezas, iras, inconformismo...*



Detalhe de *Circo* de Calder, acrílico sobre tela

Inês Ulhôa – Editora

Ricardo Araújo – Presidente do Conselho Editorial

- 109 Sinais de teatro-escola**
Maria Lúcia de Souza Barros Pupo

SEGUNDA LEITURA

- 117 Teatro do movimento**
Lenora Lobo

LIVROS

- 122 Sem perder a ternura**
Cláudia Falluh B. Ferreira
- 124 Escolhas para o saber**
Osvaldo Pessoa Jr.
- 127 Convite ao filosofar**
Agnaldo Portugal
- 130 As palavras e as coisas**
Olavo Leopoldino da Silva Filho
- 131 Linguagem verbal e arte literária**
Sebastião Guilherme Albano
- 133 Inimigo invisível**
Kátia Marsicano

POEMAS

- 137 Intradução: guilhotine Apollinaire**
Augusto de Campos
- 138 Anagrama: John Cage is a John Cage**
Augusto de Campos

Novembro de 2006

Universidade de Brasília

Reitor – Timothy Mulholland

Vice-reitor – Edgar Nobuo Namiya

Editora Universidade de Brasília

Diretor – Henryk Siewierski

Revista Humanidades

Expediente

A revista *Humanidades* é uma publicação da Editora Universidade de Brasília.

Os artigos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem necessariamente a opinião da Editora.

Conselho Editorial

Inês Ulhôa

Ricardo Araújo – *Presidente*

Sonia Lacerda

Terezinha Camargo Viana

Conselho Consultivo

Arnaldo Antunes

Boris Schnaiderman

Eric Nepomuceno

José Mindlin – *Presidente*

Luciana Stegagno Picchio

Manuel da Costa Pinto

Nicolas Shumway

Editora

Inês Ulhôa

Subeditor

Paulenir Constâncio

Projeto Gráfico e Diagramação

Márcio Duarte – M10 Design Gráfico

Atendimento ao assinante

(0 xx 61) 3035-4277 / 3035-4229

Preço

R\$ 10,00 (exemplar avulso)

R\$ 30,00 (assinatura, quatro números)

Endereço

Revista Humanidades

SCS, Quadra 2, nº 78, Edifício Ok, 3º andar,
70300-500, Brasília-DF (0xx61) 3035-4210 /
3035-4212 E-mail: revistas@editora.unb.br

apresentação



Teoria dos campos Unificados: Augusto

Humanidades no pós-dramático

J. GUINSBURG

Este conjunto de trabalhos reúne a contribuição de professores e realizadores teatrais que, em salas de aula, palcos ou arenas de teatro, discutem e põem em prática as propostas que o movimento cênico da modernidade vem desenvolvendo internacionalmente e no Brasil. Nenhum dos colaboradores que aqui refletem e sintetizam o seu modo de ver e a sua experiência com respeito ao tema proposto requer uma apresentação mais prolongada, visto que são amplamente conhecidos por seus cursos, palestras e artigos. Alguns deles, assinaladamente, por trabalharem na cena brasileira, com espetáculos que vêm marcando com seus nomes o processo das artes dramáticas e “pós-dramáticas” no país. Por isso mesmo, creio que dispensam comentários

mais específicos sobre a sua qualificação para fazer parte desta edição especial de *Humanidades*, tanto mais quanto os seus ensaios, pontos de vista, propostas e críticas falarão por si, diretamente ao leitor, e receberão a sua sanção ou, eventualmente, a sua discordância... Entretanto, como proponente desse conjunto e um de seus coordenadores, desejaria aproveitar o ensejo para assinalar, a meu ver, um aspecto que os textos ora agrupados oferecem: o da íntima relação que denotam entre a faina acadêmica e a prática artística. Temos aqui teorizadores, cuja preocupação central é a obra cênica, o espetáculo, a performance enquanto tal. Isto é, como realidade no espaço físico e ficcional do dramático e do pós-dramático. Temos também diretores, encenadores e atores,

que têm em seu campo, não só visual, como intelectual e, mais ainda, corporal, como ponto de mira essencial, a preocupação de responder ao debate e às solicitações da contemporaneidade, nos termos que Lehman procura categorizar no fenômeno que ele enfeixa no pós-dramático. Não só isto, como o que é da maior importância, o de introjetá-lo em suas realizações artísticas, imprimindo-lhes a concretude da obra. Ao dar expressão ao tema e à discussão que percorrem os ensaios ora estampados em suas páginas, *Humanidades* põe em evidência o seu compromisso não só com o saber e a pesquisa no espaço universitário, mas, não menos, com o embate das idéias e o processo criativo nas suas formulações mais instigantes e desafiadoras de nosso tempo. *



Subversão no palco

SÍLVIA FERNANDES

Há trinta anos pesquisadores tentam entender os vetores dos processos cênicos que sacudiram o teatro dramático para chegar no pós-dramático e buscam a pluralidade fragmentária da cena contemporânea

No exaustivo estudo da cena contemporânea, apresentado no livro *O teatro pós-dramático*, Hans-Thies Lehmann começa na busca difícil para organizar vetores de leitura dos processos cênicos multifacetados. Eles caracterizam especialmente o teatro dos anos 70 aos 90 do século passado.¹ A dificuldade é semelhante àquela enfrentada, antes dele, por vários pesquisadores. Isso porque o conceito de pós-dramático vem juntar-se a uma série de nomeações que, há pelo menos três décadas, tenta dar conta da pluralidade fragmentária da cena contemporânea, especialmente dessas espécies estranhadas de teatro total.

Ao contrário da *gesamtkunstwerk* wagneriana, elas rejeitam a totalização e têm como traço mais evidente a frequência com que se

situam em territórios bastardos, miscigenados de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias. Fazem opção por processos criativos descentrados, avessos à ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido.

No percurso de definição do pós-dramático, Lehmann menciona a terminologia que o antecedeu, referindo-se aos teatros multimídia, da desconstrução, do gesto e do movimento e, especialmente, ao teatro energético de Jean-François Lyotard, termo cujo descarte justifica por acreditar que desloca o foco da tradição do teatro dramático. Apesar disso, é visível seu interesse pelo conceito, em que se detém para sublinhar que o filósofo francês tem na poética de Antonin Artaud sua principal fonte de inspiração.

Na cena da crueldade, a sinalização cristalizada nas expressões gestuais e vocais do ator e nas figurações e encadeamentos espaciais que propõe se aproximaria de processos de assimilação preconceitual e afetiva, caminhando mais em direção ao mimetismo de Roger Caillois do que no sentido da mimese enquanto imitação de ações.

O teatro energético, observa Lehmann, não é um teatro de significações. É um teatro de intensidades, forças e pulsões de presença, que não está sujeito à lógica da representação.²

Quanto às categorizações do pós-moderno, o ensaísta as rejeita por considerá-las meramente periódicas, enquanto o pós-dramático teria a vantagem de se referir a um problema concreto de estética teatral. Pensando assim, estabelece as bases de seu

argumento a partir da definição do teatro dramático como aquele que obedece ao primado do texto e se subordina às categorias de imitação e ação. Ainda que, evidentemente, elementos cênicos o constituam, é o texto dramático que lhe garante a totalidade narrativa e, por consequência, um significado previamente definido, que a combinação harmônica de recursos só faz reforçar. A principal idéia subjacente ao conceito de teatro dramático é a da representação de um cosmos fictício, que se apresenta em um palco fechado, ou teológico, como queria Jacques Derrida, instaurado por personagens que imitam ações humanas com a intenção de criar uma ilusão de realidade.

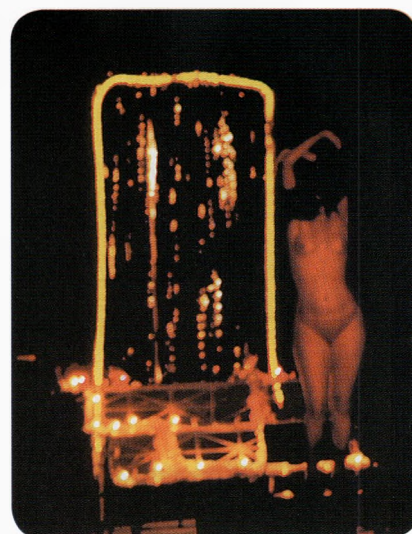
Para sintetizar melhor seu conceito, Lehmann observa que totalidade, ilusão e reprodução do mundo constituem o modelo do teatro dramático. Afirma que a realidade do novo teatro começa exatamente com a desapareição do triângulo drama, ação, imitação. O que acontece em escala considerável apenas nas décadas finais do século 20. Para o estudioso, mesmo as vanguardas históricas não conseguem escapar totalmente ao modelo, pois preservam o essencial do teatro dramático ao permanecerem fiéis

ao princípio da mimese da ação. A afirmação, bastante discutível, é nuançada logo a seguir pelo próprio autor, especialmente quando nota, nas vanguardas, o deslocamento da obra acabada para o acontecimento teatral, evidente no caráter processual e imprevisível dos atos performáticos dos surrealistas, por exemplo.³

A estética do espetáculo

De qualquer forma, o que se percebe na argumentação inicial de Lehmann é o reforço de uma espécie de simbiose entre drama e teatro, que o ensaísta reconhece no período que considera dramático, e que explicita ao mencionar o drama e a “estética teatral que lhe é inerente”.⁴ A associação é, no mínimo, redutora quando infere que o drama, por si só, determina uma estética do espetáculo, sem levar em conta as maneiras distintas como a forma dramática foi encenada no decorrer da história, do palco convencional de Racine às turbulências do naturalismo de Antoine, para citar apenas dois exemplos de como ela se alterou, entrou em crise e recebeu tratamentos cênicos diferenciais.

O ensaísta nem sempre sublinha que no longo período compreendido entre o classicismo francês



Reprodução

Cena de *Apocalipse 1, 11*, do grupo Teatro da Vertigem

e a ruptura das vanguardas, e mais ainda no teatro moderno (que ele parece considerar dramático na sua quase totalidade), ainda que constituísse o eixo de produção do sentido, o drama era parte de um sistema teatral que envolvia a produção de uma complexa materialidade cênica.

A omissão das diferentes teatralidades que deram suporte ao drama fica ainda mais problemática em casos radicais como o do teatro barroco e o da obra-de-arte total wagneriana. É o que observa Luiz Fernando Ramos, ao referir-se à tradição do espetáculo. Lehmann menciona essa tradição, mas apenas no caso específico do teatro de Robert Wilson em que reconhece que ele se situa na

linhagem do teatro barroco de efeitos, das maquinarias teatrais do século 17, das máscaras jacobinas, do teatro-espetáculo vitoriano, e preserva seu parentesco com os shows do circo moderno, além de assemelhar-se às peças-paisagem de Gertrude Stein.⁵

Encenações autorais

Mas na definição de seus pressupostos, mesmo quando recorre a Peter Szondi, Lehmann não ressalta a situação instável do drama absoluto no final do século 19. Não tem o cuidado de outros analistas ao registrar as mudanças paulatinas da forma dramática em relação ao palco que a concretizou. É o que faz, por exemplo, Raymond Williams, ao indicar os passos que culminaram na transformação radical do drama no final daquele século, quando textos abertos, como os de Tchekhov, passaram a necessitar de encenações autorais, como as de Stanislavski, para se realizarem.⁶ O mesmo pode-se dizer do estudo decisivo de Martin Puchner, *Stage fright*, quando é examinada a oscilação dinâmica entre a teatralidade e as posições antiteatralistas de defesa do texto, representadas especialmente por Wagner e Mallarmé.⁷

Isso não impede que Lehmann analise, em breve passagem, a re-teatralização e a autonomia da linguagem cênica a partir de 1900. Ele considera essa data o marco de entrada do teatro no século da experimentação, quando a cena passa a refletir sobre suas próprias possibilidades expressivas, independentes de um texto a encenar, e se concentra sobre a realidade teatral em prejuízo da representação do mundo.⁸

“Para Lehmann, o teatro pós-dramático não é apenas um novo tipo de escritura cênica. É um modo novo de utilização dos significantes no teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmissão, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação.”

Esse movimento de autonomia é impulsionado pelo nascimento do cinema no período, quando a representação de ações por seres humanos no palco é ultrapassada pelo recurso à imagem-movimento que, sem dúvida, reproduz a realidade com mais eficácia. De acordo com Lehmann, é a partir daí que a teatralidade começa a ser trabalhada, ainda que timida-

mente, como dimensão artística independente do texto dramático, em um processo de autonomia que se completa apenas no final do século 20.

A esse respeito, é importante lembrar a fundamental análise da autonomia dos processos cênicos que Bernard Dort realiza em *La représentation émancipée*, publicado em 1990, da mesma forma que Patrice Pavis, em *L'héritage classique du théâtre postmoderne*. Lehman acusa Pavis de confusão de ótica por desenvolver a hipótese de que o teatro pós-moderno teria necessidade das normas clássicas para se afirmar. Segundo Lehmann, mesmo a arte que nega pela provocação deve criar o novo com base em sua própria substância, ganhando identidade a partir de si mesma e não pela negação das normas anteriores. Problema em que ele próprio parece incorrer ao definir a cena contemporânea por oposição ao drama e ao enfatizar a presença dos membros do organismo dramático no teatro pós-dramático, mesmo como estrutura morta.⁹

Corpo e espaço

Na seqüência do estudo, o apontamento histórico amplia-se quando o ensaísta passa a referir-se

aos criadores e aos movimentos que considera constituintes da pré-história do pós-dramático. Dá atenção especial a George Fuchs e a seu conceito de drama enquanto movimento rítmico do corpo no espaço, Alfred Jarry e o surrealismo, Antonin Artaud e o teatro da crueldade, Stanislaw Ignacy Witkiewicz e o teatro da forma pura, Gertrude Stein e as peças-paisagem, que rompem com a tradição do teatro dramático.

Monólogo poético

Para Lehmann, o teatro simbolista do final do século 19 também representa uma etapa decisiva no caminho do pós-dramático, pois o caráter estático de sua dramaturgia, com tendência ao monólogo poético, opõe-se frontalmente à dinâmica linear e progressiva do drama. Segundo sua concepção, o teatro estático de Maurice Maeterlinck representa a primeira dramaturgia anti-aristotélica da modernidade européia, cujo esquema não é mais a ação, mas a situação. Apesar disso, o autor belga não renuncia à ilusão da realidade, ruptura que só acontece com as formas pós-dramáticas do final do século 20.

Como se pode notar, a ausência do drama e a quebra da ilusão de

realidade compõem as linhas divisórias entre o teatro dramático e o pós-dramático. Por não atravessarem inteiramente essa fronteira, tanto o teatro épico de Bertolt Brecht quanto o teatro do absurdo continuam a pertencer à tradição do dramático.

No caso do encenador alemão, Lehmann justifica seu julgamento ao afirmar que a “teoria de Brecht contém uma tese fundamentalmente tradicionalista: a fábula continua, para ele, a chave do teatro”. No entanto, o teatro brechtiano tem caráter modelar exatamente por incluir o processo de representação naquilo que é representado e exigir uma recepção produtiva do espectador. É por essa razão que Lehmann consi-

dera o teatro pós-dramático um teatro pós-brechtiano.¹⁰

Ao aprofundar suas distinções, Lehmann faz questão de sublinhar que o *zeitgeist* em que se originaram as criações do teatro épico e do absurdo é muito distinto do contemporâneo.

A atmosfera do absurdo tem fontes políticas e filosóficas na barbárie representada especialmente pelo extermínio nos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial e na destruição de Hiroshima. A ansiedade metafísica diante do aviltamento da condição humana no imediato pós-guerra está muito distante do ceticismo e do niilismo dos anos 1980 e 1990, em que o teatro pós-dramático tem maior afluência.



Cena de *Avenida Dropsie*, espetáculo da Sutil Companhia de Teatro

Reprodução

Além do mais, ainda que certos procedimentos da dramaturgia do absurdo possam assemelhar-se aos pós-dramáticos, é apenas quando os meios teatrais colocam-se no mesmo nível do texto, ou podem ser concebidos sem o texto, que se pode falar em teatro pós-dramático.¹¹

Hermenêutica das formas

É interessante notar que o autor não inclui Tadeusz Kantor na linhagem de produções contaminadas pelo clima opressivo do pós-guerra. Ainda mais tendo em vista que o artista polonês realizou seus primeiros trabalhos exatamente no período (*O retorno de Ulisses* é de 1944), e se apropria, no teatro da morte, das marcas e dos vestígios do extermínio. O ensaísta considera Kantor um artista pós-dramático, talvez com base na hermenêutica das formas, enquanto Michael Kobińska, outro pesquisador da obra do encenador polonês, vê no criador de *A classe morta* um artista eminentemente moderno.¹²

Talvez Kantor seja, de fato, o primeiro encenador moderno a destruir os paradigmas do teatro dramático graças a uma verdadeira mimese estrutural da guerra, inédita na assimilação de

tema e forma, memória e destruição, como acontece em *Wielopole*, *Wielopole*, de 1980.

A despeito das ressalvas, não se pode negar a inteligência da resposta de Lehmann aos problemas colocados pelo teatro contemporâneo. Ao partir do pressuposto de que a síntese desse teatro é tão problemática quanto a aspiração a uma exegese sintética, Lehmann demonstra no trato com seu objeto que apenas as perspectivas parciais são possíveis. Sem alardear a opção, é visível que adota as “conjunções rizomáticas” de Deleuze como dinâmica de leitura. Recusa-se a totalizar os processos heterogêneos da cena contemporânea e opta por organizar seu estudo de forma semelhante à do teatro que analisa.¹³ Com base nessa premissa, delineia os traços do pós-dramático por constelação de elementos, seguindo um movimento de anexação de territórios para construir cartografias superpostas que, à semelhança

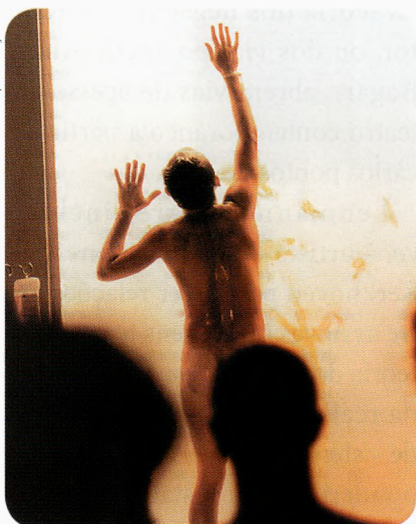
“A ansiedade metafísica diante do aviltamento da condição humana no imediato pós-guerra está muito distante do ceticismo e do niilismo dos anos 1980 e 1990, em que o teatro pós-dramático tem maior afluência.”

da teoria dos negativos de Kantor, ou dos *viewpoints* de Anne Bogart, abrem vias de acesso ao teatro contemporâneo a partir de vários pontos de vista.

Lehmann recorre, inclusive, à artista belga Marianne van Kerkhoven para tecer relações entre as novas linguagens teatrais e a teoria do caos, com sua concepção da realidade enquanto conjunto de sistemas instáveis. O teatro responderia a essa instabilidade por meio da simultaneidade de canais de enunciação, da pluralidade de significados e da estabilização precária em estruturas parciais, em lugar da fixação em um modelo geral. À semelhança do movimento das partículas elementares, a teatralidade explodida do pós-dramático tomaria direções tão diversificadas que seu único traço comum seria o fato de se distanciar da órbita do dramático.

Horizonte impreciso

Ainda que o procedimento garanta a abrangência do panorama traçado por Lehmann, é preciso admitir que um de seus resultados é o esboço de uma “pletora de linguagens formais heterogêneas”. Nela transparece o problema apontado por Matteo Bonfitto em seu texto sobre o ator

Cena de *O Livro de Jó*

pós-dramático. Em certas passagens dessa cartografia expandida, a dispersão chega a tal ponto que acaba diluindo a identidade do objeto e permite ao autor incluir na categoria do pós-dramático, tanto os procedimentos formalistas da ópera visual de Robert Wilson, quanto as encenações de textos filosóficos realizadas por Jean Jourdeuil, para citar apenas dois exemplos.

No teatro brasileiro, seria o mesmo que considerar igualmente pós-dramáticas as encenações de Gerald Thomas para a *Trilogia Kafka* e a montagem de *Ensaio sobre o Latão*, pela Companhia do Latão. Além do mais, a abertura quase indiscriminada do modelo acaba servindo de obstáculo ao estabelecimento de diferen-

ciações, o que acontece quando o ensaísta procura distinguir o teatro pós-dramático da performance, em argumentação pouco convincente.¹⁴ Como observa Bonfitto, a relevância do instrumental de Lehmann não impede que ele desenhe um horizonte impreciso para o pós-dramático.

Signos teatrais

É com o título de “Panorama” que o autor inicia, no quarto capítulo do livro, o traçado específico daquilo que considera signos teatrais pós-dramáticos. Começa com a síntese da obra de três artistas que, a seu ver, utilizam esses procedimentos de maneira radical: Tadeusz Kantor, Klauss Michael Grüber e Robert Wilson. Para introduzir a obra desses criadores, recorre à categoria de situação, que considera mais adequada à nova cena. Ainda que não tenha ação no sentido de desenvolvimento de uma fábula, o teatro desses artistas ativa sua dinâmica cênica por meio da mutação das situações, espécies de quadros em movimento e instalações provisórias que viabilizam o encadeamento do espetáculo.

É a partir desse pressuposto que Lehmann analisa o teatro de Tadeusz Kantor, o primeiro da

cena pós-dramática. Localiza o trabalho do artista polonês entre o teatro, o *happening*, a performance, a pintura, a escultura, a arte do objeto e do espaço. Enfatiza, ainda, a forma insistente com que Kantor gravita em torno das lembranças da infância que, assimiladas à vivência das duas guerras mundiais, criam em cena uma estrutura temporal de lembrança, repetição e confronto contínuo com a perda e a morte. Seu teatro é uma “cerimônia fúnebre de aniquilação tragicômica do sentido”, observa Lehmann, que vê no criador de *Que morram os artistas* uma das vias da “ação cênica autônoma do teatro puro”.¹⁵

Competição de palavras

Klaus Michael Grüber é o segundo encenador a receber um estudo específico. Lehmann nota que, mesmo utilizando textos dramáticos tradicionais, Grüber consegue criar processos cênicos de tal natureza que chega a operar uma verdadeira desdramatização nesses textos. Ao recorrer a um procedimento pós-dramático de isotonia, o diretor transforma os diálogos dramáticos em mero “combate oratório”, acirradas competições de palavras que vão se repetir na dramaturgia de

Bernard-Marie Koltès. Da mesma forma que o autor francês, Grüber abafa os tempos fortes dos textos dramáticos para criar uma sucessão de quadros sem tensão nem suspense. De onde se conclui que, ao contrário do que Lehmann parece defender, não é a ausência de textos dramáticos que assegura a existência de um teatro pós-dramático, mas o uso que a encenação faz desses textos.

Segundo Lehmann, as encenações que Grüber realizou de Tchekhov, por exemplo, lembravam mais autocelebrações do *métier* teatral que propriamente representações das peças do dramaturgo russo, chegando a incluir referências às cenas lendárias do Teatro de Arte de Moscou. Em certo sentido, é o que Cibele Forjaz observa a respeito da montagem de *Cacilda!*, texto e direção de José Celso Martinez Correa, em que o teatro da atriz e o do próprio encenador são o principal tema da representação. Um projeto que se inicia, no caso de Zé Celso, muito antes, quando encena *Na selva das cidades*, de Brecht. Márcio Aurélio considera o espetáculo uma ruptura no teatro brasileiro, pela forma autoral de tratamento do texto e pela contradição histórica que expõe na destruição da cena.

É interessante constatar a com-

plementaridade dos textos de Márcio Aurélio e Cibele Forjaz, que ao escolherem dois espetáculos do mesmo diretor, separados por três décadas, definem os limites temporais do pós-dramático nos palcos brasileiros.

Voltando a Lehmann e a Grüber, outra característica do encenador é a escolha de espaços públicos para a realização de seus espetáculos. A Deutsche Halle de Berlim para a montagem do *Prometeu*, de Êsquilo, a igreja de Salpetrière para o *Fausto*, de Goethe, o cemitério de Weimar para uma adaptação de Jorge Semprun, *Mãe pálida, irmã frágil*, em 1995. Em todos os trabalhos, o encenador alemão transforma o espaço em protagonista do espetáculo, crian-

do uma situação teatral semelhante à das encenações do Teatro da Vertigem, que também escolhe espaços públicos para potencializar suas temáticas, como observa Rosângela Patriota ao analisar a dramaturgia de *Apocalypse 1,11*.

Paisagem em movimento

Quanto a Robert Wilson, Lehmann acredita que, em seus trabalhos, o artista americano substitui o esquema tradicional da ação pela estrutura mais geral da metamorfose. Jogos de surpresa, com diferentes seqüências de luz, e a aparição e a desaparecimento de objetos e silhuetas fazem do espaço cênico uma paisagem em movimento, que leva o es-



Bete Coelho, em *Cacilda!*

Reprodução

pectador a um novo modo de percepção. Lehmann compara os procedimentos de Wilson às categorias filosóficas de Deleuze e conclui que o encenador desloca o espectador para um universo composto de platôs, sugeridos pelos corredores paralelos que dividem o palco. Tal procedimento situa as figuras e os deslocamentos em diferentes profundidades e permite a leitura de forma combinada ou autônoma, conforme acontecem as transições e as correspondências. É um recurso semelhante ao que Cíbele Forjaz descreve em *Electra ComCreta*, encenação de Gerald Thomas, estreada em São Paulo, em 1987. No espetáculo, Daniela Thomas também dividia o palco em corredores separados por telas de filó, solução que já adotara na ópera *Matto Grosso*, estreada no ano anterior no Teatro Municipal de São Paulo.

Como nas encenações de Thomas na época, também no teatro de Bob Wilson a ausência de hierarquização dos meios teatrais caminha paralela à dissolução das personagens enquanto seres individualizados e à perda dos contextos cênicos coerentes. Lehmann nota que as silhuetas desse teatro movem-se no palco como emblemas incompreensí-

veis e, auxiliadas por iluminações, cores e objetos disparatados, criam uma textura heterogênea e descontínua, que em lugar de garantir interpretações definitivas, cria uma esfera poética de signos opacos, muito distante das denotações claras da narrativa dramática. Contudo, ao fundir motivos históricos, religiosos e literários, os quadros teatrais de Wilson comporiam uma espécie de caleidoscópio multicultural, etnológico e arqueológico da história universal.¹⁶

Semiótica dos corpos

É visível que, na abordagem dos três artistas, Lehmann privilegia Wilson. E fica à vontade para pôr em prática o conceito de escritura cênica e deslocar o foco de sua análise para os procedimentos propriamente teatrais: a qualidade da presença, do gestual e do movimento dos atores, a semiótica dos corpos, as componentes estruturais e formais da língua enquanto campo de sonoridades, o desenvolvimento musical e rítmico do espetáculo, com sua temporalidade própria, e a iconografia dos procedimentos visuais, que, em lugar de ilustrar um texto, compõe “superfícies de linguagem antinômicas”.¹⁷

“O teatro pós-dramático adota uma estratégia de recusa, que pode se explicitar na economia dos elementos cênicos, em processos de repetição e ênfase na duração ou no ascetismo dos espaços vazios de Jan Fabre e do Théâtre du Radeau e nas encenações depuradas de Antunes Filho e Márcio Aurélio.”

Para Lehmann, o teatro pós-dramático não é apenas um novo tipo de escritura cênica. É um modo novo de utilização dos significantes no teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação. Está presente não apenas nos teatros de Kantor, Grüber e Wilson, mas também nos trabalhos de Eimuntas Nekrošius, Richard Foreman, Richard Schechner, Wooster Group, John Jesurun, Anatoli Vassiliev, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Tadashi Suzuki, Heiner Müller, Frank Castorf, Mathias Langhoff, Michel Deutsch, Bernard-Marie Koltès, Pina Bausch, Maguy Marin, DV8 Physical Theatre, Jan Fabre, Théâtre du Radeau, Robert Lepage e do grupo La Fura dels Baus, que Fernando Vilar analisa em ensaio desta revista.

Esses são alguns exemplos entre os inúmeros que o teórico alemão mobiliza e que incluem, no teatro brasileiro, segundo os textos desta coletânea, José Celso Martinez Correa, Gerald Thomas, Luiz Roberto Galizia, Renato Cohen, Márcio Aurélio, Newton Moreno, Rubens Corrêa, Marilena Ansaldi, Denise Stoklos, Cristiane Paoli Quito, Hugo Rodas, Udigrudi, Fernando Vilar, Eliana Carneiro, XPTO, Companhia dos Atores, Teatro da Vertigem, Armazém e Cena 11.

Fragmentos de texto

Depois de analisar os três encenadores, Lehmann relaciona algumas características da “palheta estilística” do teatro pós-dramático.¹⁸ Inicialmente, a parataxe, que determina estruturas teatrais não-hierarquizadas, em que os elementos cênicos não se ligam uns aos outros de forma evidente, além de não se ilustrarem, nem funcionarem por mecanismos de reforço e redundância. Em geral, conservam suas características próprias, o que permite que uma luz chame mais a atenção que um fragmento de texto, como no teatro de Robert Wilson ou em algumas montagens de Felipe Hirsch, como *Avenida Dropsie*; ou que

um figurino transforme a configuração cênica, como no teatro de Kantor, ou nos *Sertões*, de Zé Celso; ou que a tensão entre música e texto multiplique os sentidos, como na encenação de *A paixão segundo GH*, de Clarice Lispector, por Enrique Diaz.

Esse teatro construído da distância entre os elementos permite ao espectador separar os diferentes enunciadores do discurso cênico. Além do mais, nele convivem, de modo simultâneo, uma dramaturgia visual e uma “cena auditiva” de ruídos, música, vozes e estruturas acústicas, que levam o espectador a uma experiência diferenciada de percepção, criando um paralelismo de estímulos semelhante ao da *Oresteia*, da Societas Raffaello Sanzio, ou de *Vida é cheia de som e fúria*, de Hirsch. Em texto sobre a pedagogia do pós-dramático, Maria Lúcia Pupo reflete sobre os novos processos de aprendizagem que podem ser pensados a partir dessa mutação perceptiva.

Estratégia de recusa

Outro procedimento de composição que Lehmann descreve é o jogo com a densidade dos signos. Para resistir ao bombardeio de informações no cotidiano, o

teatro pós-dramático adota uma estratégia de recusa, que pode se explicitar na economia dos elementos cênicos, em processos de repetição e ênfase na duração ou no ascetismo dos espaços vazios de Jan Fabre e do Théâtre du Rideau, por exemplo, e também nas encenações depuradas de Antunes Filho e Márcio Aurélio.

Esse teatro que privilegia o silêncio, o vazio e a redução minimalista dos gestos e dos movimentos, cria elipses a serem preenchidas pelo espectador, de quem se exige uma postura produtiva. Outro recurso ligado à mesma matriz é a multiplicação dos dados de enunciação cênica, que resulta em espetáculos sobrecarregados de objetos, acessórios e inscrições, cuja densidade desconcertante chega a desorientar o público, como acontece nas encenações de Frank Castorf ou nos espetáculos de Gabriel Villela.

Por sua vez, no teatro pós-dramático a música transforma-se em uma espécie de dramaturgia sonora, que ganha autonomia nas óperas de Robert Wilson, como Lívio Tragtemberg observa na encenação de *Four saints in three acts*, de Gertrude Stein. Esse texto musical também pode ser composto da melodia das falas dos atores, de timbres e acentos diver-

sificados, que têm origem em particularismos étnicos e culturais, como acontece nos trabalhos de Peter Brook e Ariane Mnouchkine.

Segundo Lehmann, a dramaturgia visual geralmente acompanha a sonora no teatro pós-dramático. Ela não precisa ser organizada exclusivamente de modo imagético, pois se comporta, na verdade, como uma espécie de cenografia expandida que se desenvolve numa lógica própria de seqüências e correspondências espaciais, sem subordinar-se ao texto, mas projetando no palco uma trama visual complexa como um poema cênico. Até a frieza formalista de certas imagens dessa dramaturgia pode funcionar, segundo Lehmann, como provocação, e é compensada pela corporeidade intensiva do ator, que se torna absoluta quando a substância física dos corpos e seu potencial gestual são o centro de

“Depreender o político da hermenêutica das formas, de tendência eminentemente adorniana, soa como tentativa forçada de alçar o teatro pós-dramático à categoria de prática revolucionária. O pós-dramático não precisa dessa justificativa. Mantém-se na integridade de suas formalizações transgressoras como desejo insistente de superar o teatro.”

gravidade da cena. Pode-se incluir, nessa tendência, a presença de corpos desviantes no teatro contemporâneo que, pela doença, pela deficiência, pela alteração da normalidade, chegam a formas trágicas de expressão, como a encenação de *Ueinz*, de Renato Cohen, realizada com os doentes mentais do hospital-dia A Casa.

A pura presença

Ao analisar esse teatro de corporeidades, Lehmann introduz a categoria mais polêmica do pós-dramático: a pura presença. Já no prólogo de seu livro, faz referência a ela como o resultado mais visível da crise da representação. A utopia da presença não só apagaria a idéia de representação da realidade, mas, no limite, instauraria um teatro não-referencial, em que o sentido seria mantido em suspensão. Quase no final do livro, o ensaísta retoma a mesma idéia, observando que o “corpo físico torna-se uma realidade autônoma no teatro pós-dramático, uma realidade que não conta, por meio de gestos, esta ou aquela emoção, mas, por sua presença, manifesta-se como local onde se inscreve a memória coletiva”.¹⁹

Para ilustrar sua proposição, Lehmann menciona o diretor ale-

mão Einar Schleeff que, em seus espetáculos, incentiva o contato corporal direto dos atores com os espectadores, com a intenção de provocar reações físicas imediatas por meio de cores perigosamente agressivos e ações brutais do elenco. Em um espaço cênico sem separações, o público de Schleeff compartilha o esforço, o suor e o sofrimento do ator, submetido a exigências físicas extremas, como os atores do teatro da Vertigem, de Antônio Araújo, especialmente nos espetáculos *O livro de Jó* e *Apocalipse 1, 11*.

Arte plástica da cena

Lehmann também usa o termo “teatro concreto” para referir-se ao imediatismo dos corpos humanos, das matérias e das formas nas produções pós-dramáticas. Empresta a terminologia de Kandinsky para sublinhar a qualidade palpável que se expõe, por exemplo, nos corpos dos atores e bailarinos e nas estruturas formais de movimento e luz do teatro de Jan Fabre. Essa arte plástica da cena exige do espectador um novo tipo de “perceptibilidade concreta e intensificada”, pois seus dados sensoriais são extremados, mas incompletos enquanto significado, e permanecem à espera de resolução.

Lehmann acredita que, ao sublinhar o inacabado, o teatro pós-dramático realiza sua própria fenomenologia da percepção. Consegue ultrapassar os princípios da mimese e da ficção exatamente por se manter em constante estado de potência, sem apoio em uma ordem representativa.²⁰

A irrupção do real é outra constante que Lehmann descrimina no teatro pós-dramático. Para explicitar a idéia polêmica, que Maryvonne Saison também defende em *Les théâtres du réel*, o ensaísta recorre a Mukarovsky, para quem o teatro é uma prática em que não existem limites claros entre o domínio estético e o não-estético, já que seu processo não pode ser separado da materialidade real, extra-estética, dos meios produtivos. Essa materialidade é ressaltada no teatro pós-dramático, que vive da oscilação entre presença e representação, performance e mimese, real sensorial e ficção, processo criativo e produto representado.

É no vai-e-vem dessas polaridades que se estrutura a percepção do espectador desse novo teatro, colocado na posição ambígua de responder esteticamente ao que se passa em cena, como se assistisse a uma ficção teatral, e ao mesmo tempo obrigado a reagir a ações extremas, reais, que exigem dele

uma resposta moral. Se no palco o ator é realmente martirizado com choques elétricos, como acontece em *Qui exprime ma pensée*, de Jan Fabre, e em *Regurgitofagia*, de Michel Melamed, o espectador está diante de uma prática teatral que problematiza seu próprio “estado de espectador” enquanto comportamento social inocente.²¹

O político da percepção

São tantos os procedimentos e os exemplos de que Lehmann lança mão em seu exaustivo panorama que não seria possível discriminá-los neste texto. As narrações, os poemas cênicos, a interdisciplinaridade, os ensaios teóricos encenados, o teatro cinematográfico, o hipernaturalismo, a tendência à paródia como variante da intertextualidade, os monólogos e as performances-solo, a emergência dos coros como manifestação de coletivos parciais, tribais, o teatro do heterogêneo que nasce do encontro entre uma concepção teórica, um dado técnico, uma expressão corporal e uma imagem poética, como nos processos colaborativos do teatro brasileiro, são outras ocorrências que o estudioso percebe no teatro pós-dramático.

Mas, para ir além dessa cartografia, talvez seja o epílogo do

livro o ponto mais discutível da argumentação de Lehmann. Na tentativa de encontrar conotações políticas no teatro pós-dramático, o ensaísta afirma que o político desse teatro é o político da percepção. Seu engajamento, portanto, não se situa nos temas, mas na revolução perceptiva que promove com a introdução do novo e do caótico na percepção domesticada pela sociedade de consumo e pelas mídias de informação.

A proposta de depreender o político da hermenêutica das formas, de tendência eminentemente adorniana, soa como tentativa forçada de alçar o teatro pós-dramático à categoria de prática revolucionária. O pós-dramático não precisa dessa justificativa. Mantém-se na integridade de suas formalizações transgressoras como desejo insistente de superar o teatro. ✱

Notas

1 *Postdramatisches theater*, de Hans-Thies Lehmann, foi publicado pela Verlag em Francfort-sur-le-Main, em 1999, e em tradução francesa pela editora L'Arche, em 2002.

2 Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p.52-54. O conceito de teatro energético é desenvolvido por Jean-François Lyotard no texto “La dent, la paume”, in *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994, p.91-98.

3 Lehmann, op.cit., p. 91.

4 Lehmann, op. cit. p. 40. A esse respeito é

interessante citar uma passagem do livro, na p. 70: "No final do século 19, o teatro dramático se encontrava como que fazendo parte de uma mesma espécie de discurso, que permitia aproximar Shakespeare, Racine, Schiller, Lenz, Büchner, Hebbel, Ibsen e Strindberg. Os vários tipos de manifestações divergentes, como variações fazendo parte da mesma forma discursiva caracterizada pela fusão entre o drama e o teatro".

5 Lehmann, op. cit., p. 145.

6 "The Seagull, by Chekhov" é o capítulo de *Drama in performance* em que Raymond Williams analisa o caderno de direção de Stanislavski para a montagem de *A gai-vota*, de Tchekhov, um ótimo exemplo de elaboração de um texto cênico paralelo ao dramático, com descrições muito esclarecedoras.

7 Martin Puchner, *Stage fright. Modernism, anti-theatricality and drama*. Baltimore e Londres, The Johns Hopkins University Press, 2002, especialmente a introdução e o primeiro capítulo, "The invention of theatricality", p. 1-55.

8 Lehmann, op. cit., p. 75.

9 Idem, ibidem., p. 37.

10 Idem, ibidem, p. 43.

11 Idem, ibidem, p. 81.

12 Ver a respeito Michael Kobiakka, *A journey through other spaces*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1993.

13 Lehmann, op. cit., p. 142 e ss.

14 Ver cap. "Performance", p. 216-235.

15 Lehmann, op. cit., p. 108.

16 É visível o fascínio de Lehmann pelo trabalho de Robert Wilson, em quem reconhece a via teatral para uma cena pós-antropocêntrica, que reuniria o teatro de objetos sem atores vivos ao teatro que, apesar de integrar a forma humana, usa-a como elemento de composição de estruturas espaciais semelhantes a paisagens. Essas figurações estéticas seriam uma alternativa ao ideal antropocêntrico, que coloca

o homem como dominador da natureza. Lehmann, op. cit., p. 119-127.

17 Quando analisa a escritura cênica pós-dramática, Lehmann recorre a Richard Schchner para distinguir três níveis de representação teatral: o texto linguístico, o texto da encenação e o texto da performance (performance text). O modo de relação com os espectadores, a posição temporal e espacial, o lugar e a função do processo teatral no campo social são os fatores que constituem o "performance text". Ver a respeito Richard Schechner, "Drama, script, theater, and performance", in *Performance theory*, Nova York e Londres, Routledge, 1988, p. 68-105.

18 A partir da página 133 de seu livro, Lehmann apresenta onze procedimentos que atribui ao pós-dramático: parataxe; simultaneidade; jogo com a densidade dos signos; pletora; *mise en musique*, que preferimos deixar em francês, e que equivaleria a "colocar em forma de música" ou, em tradução ainda menos exata, musicalizar; dramaturgia visual; calor e frieza; corporeidade; teatro concreto; irrupção do real; situação/acontecimento (événement/situation).

19 Lehmann, op. cit., p. 153.

20 Idem, ibidem, p. 156.

21 Idem, ibidem, p. 164.

Silvia Fernandes é pós-doutora em teatro pela Universidade de Paris. Professora de história do teatro na ECA-USP.

silviafernandes@terra.com.br

Ruptura conceitual e a influência no fazer teatro

ROSÂNGELA PATRIOTA

Heiner Müller, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor e John Cage tornaram-se referências para a dramaturgia pós-dramática, estética construída a partir de performances e de uma estrutura narrativa que pode ser ou não organizada pelo texto

“E a questão que agora se coloca é saber se neste mundo em declínio, que está se suicidando sem perceber, haverá um núcleo de homens capazes de impor essa noção superior de teatro, que devolverá a todos nós o equivalente natural e mágico dos dogmas em que não acreditamos mais.”

Antonin Artaud – O teatro e seu duplo

Refletir sobre a dramaturgia pós-dramática é, sem falso exagero, caminhar sobre uma região movediça, na qual as afirmações iniciais esvaem-se perante o próximo texto. Provavelmente, tais dificuldades sejam decorrentes da diversidade de trabalhos aliada às múltiplas proposições que cada um deles acolhe em seu processo criativo e, em última instância, no cam-

po da recepção. Ao lado disso, não se deve ignorar que os estudos teatrais dessa perspectiva estética geralmente são construídos a partir da performance, dos espaços das apresentações (muitas vezes alternativos aos teatros tradicionais), da iluminação, da cenografia, da indumentária e da estrutura narrativa organizada não necessariamente pelo texto.

Esse foi o caminho adotado por Hans-Thies Lehmann,¹ que também se debruçou sobre o que pode ser qualificado como um texto pós-dramático. A fim de dar inteligibilidade ao tema, referenciou-se nas discussões de Peter Szondi sobre o drama,² com a intenção de destacar essas contribuições para o estudo do desenvolvimento histórico das formas

e para o estabelecimento de outra dimensão artística:

Eu acho que é uma vantagem do conceito do teatro pós-dramático que ele mantenha no nosso inconsciente esse conceito de drama do qual ele saiu. A gente fala de teatro experimental, de novo teatro, ou de teatro de vanguarda. Mas ele se refere a uma coisa que é bem posterior, pois hoje já não existe teatro de vanguarda. Afinal a *avant-garde* só existe quando você sabe qual é a direção em que você está indo. Mas essa palavra, esse conceito pós-dramático remete ao conceito anterior, da tradição para trás. Ele mostra que os artistas, consciente ou inconscientemente, remetem-se ou referem-se a uma tradição do teatro dramático.³

Em verdade, essa caracterização, ao invés de se apresentar como um porto seguro, torna-se apenas um referencial em que o artista/pesquisador poderá alicerçar suas investigações preliminares, porque a tarefa, a quem se propõe apresentar elementos de composição da dramaturgia pós-dramática, é imensa, pois no nível formal, em relação ao drama moderno, várias transformações ocorreram desde o século 19. Ao lado disso, é oportuno rememorar: ao longo da história do teatro dificilmente foram encontradas formas dramáticas puras.⁴

Estéticas referenciais

Estabelecidas essas ressalvas, deve-se considerar que o mundo ocidental, a partir da segunda metade do século 20, viveu experiências que, observadas retrospectivamente, revelam indícios do que posteriormente se reconheceu como pós-modernidade.⁵ A dramaturgia do absurdo, os processos criativos de Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, John Cage, o *happening*, constituíram-se em referências para o estabelecimento do pós-dramático.

Porém, foram os textos do dramaturgo alemão Heiner Müller (1929-1995) as criações estéticas qualificadas como as iniciativas

mais ousadas de ruptura com os padrões anteriores. Acerca de seu trabalho e das concepções que o norteiam, o artista assim se manifestou, em carta, ao editor da revista *Theater der Zeit*:

A necessidade de ontem é a virtude de hoje: a fragmentação de um acontecimento acentua seu caráter de processo, impede o desaparecimento da produção no produto, o mercadejamento torna a cópia um campo de pesquisa no qual o público pode co-produzir. Não acredito que uma história que tenha “pé e cabeça” (a fábula no sentido clássico) ainda seja fiel à realidade.⁶

Em meio a essa citação, é oportuno destacar que esse artista, nascido em Eppeendorf, aldeia da Saxônia, nos últimos anos da Alemanha de Weimar, vivenciou a experiência do Terceiro Reich,



Jerzy Grotowski, referência para o teatro pós-dramático

esteve nos campos de batalha, tornou-se prisioneiro das forças aliadas durante a Segunda Guerra Mundial e, após a divisão da Alemanha, estabeleceu a sua vida em Berlim Oriental. A atividade jornalística e os primeiros passos na vida literária o aproximaram de Bertolt Brecht e do Berliner Ensemble. Nesse sentido, fiel às premissas do dramaturgo alemão, Müller debruçou-se de forma questionadora sobre seu legado.

Apoiado em Benjamin e dando continuidade crítica à sua teoria da arte, Müller entende o artista como engenheiro da expropriação de si mesmo. Se Brecht ainda via o espectador no papel de “co-fabulador”, o receptor no teatro de Müller deve ser entendido como “co-produtor” em um teatro transformado em “laboratório de fantasia social”.⁷

Com essa proposição, foram confeccionadas peças como *Hamlet-máquina* (1977), *A missão* (1979) e *O quarteto* (1980), entre outras, a partir de obras já consagradas pela história do teatro. Por exemplo, em *Hamlet-máquina*, o clássico de William Shakespeare foi retomado por meio de um processo de desconstrução. Assim, o príncipe da Dinamarca, atormentado pela morte do pai e pela necessidade de fazer justiça, surge

aos olhos do século 20 em um texto constituído por cinco fragmentos, dos quais participam Hamlet, o ator, como personagem, e Ofélia.

A peça inicia com uma situação denominada “Álbum de família”, na qual o ator narra a cena do cortejo fúnebre do rei, o encontro de Hamlet com o espectro e a chegada de Horácio. Para além da mera descrição, apresentam-se, por meio da interlocução entre *cultura* e *barbárie*, percepções críticas do trágico, pois se em Shakespeare há o luto e um decoro público estabelecido, em Müller, o ritual dessacraliza o acontecimento e o apreende como um instante de júbilo e prazer, seja pelo coito do casal real sobre o caixão, seja pelos restos mortais consumidos pelos miseráveis.

O narrador afirma também que cabe ao fantasma retornar à tumba, porque já não há mais galos cantando ao alvorecer, que já não mais existe. Dessa feita, se na tragédia do século 17 havia uma ordem e um equilíbrio a serem restaurados, a Europa do século 20 tornou-se sinônimo dos escombros que alguns identificaram como progresso.

INTÉRPRETE DE HAMLET

[...]

Arrombo a minha carne lacrada.
Quero habitar nas minhas veias,

na medula dos meus ossos, no labirinto do meu crânio. Retiro-me para as minhas vísceras. Sento-me na minha merda, no meu sangue. N’algum lugar são rompidos ventres para que eu possa morar na minha merda. N’algum lugar ventres são abertos para que eu possa estar sozinho com meu sangue. Meus pensamentos são chagas em meu cérebro. O meu cérebro é uma cicatriz. Quero ser uma máquina. Braços para agarrar, pernas para andar, nenhuma dor, nenhum pensamento.⁸

O ator se alterna entre narrativa e interpretação de um Hamlet que busca libertar-se da tradição, mas se recolhe para dentro da couraça. Já Ofélia transforma seu discurso na possibilidade da indignação e de se insurgir contra o *status quo*:

(Mar profundo. Ofélia na cadeira de rodas. Passam peixes, ruínas, cadáveres e pedaços de cadáveres)

OFÉLIA

(*Enquanto dois homens com batas de médico a enrolam de baixo para cima na cadeira de rodas em faixas de gaze*).

Aqui fala Electra. No coração das trevas. Sob o sol da tortura. Para as metrópoles do mundo. Em nome das vítimas. Rejeito todo o sêmen que recebi. Transformo o leite dos meus peitos em veneno mortal. Re-

nego o mundo que pari. Sufoco o mundo que pari entre as minhas coxas. Eu o enterro na minha buceta. Abaixo a felicidade da submissão. Viva o ódio, o desprezo, a insurreição, a morte. Quando ela atravessar os vossos dormitórios com facas de carnicheiro, conhece-reis a verdade.⁹

Significados próprios

Se as explicações históricas e culturais perderam a perspectiva de totalidade e assumiram o fragmento como a possível percepção do processo, por que cenicamente manter a idéia de unidade e narrativas totalizantes?

Em resposta a essa indagação, em sua elaboração estética, *Hamlet-máquina* abriu mão dos diálogos. As personagens apresentam opiniões e comentários críticos. Não possuem dimensões psicológicas, nem traduzem, no nível simbólico, o coletivo (classe, grupos sociais e/ou étnicos etc.). Em tal composição predomina o indivíduo isolado, destituído de identidade.

As referências são multifacetadas e díspares (Hamlet, Macbeth, Marx, Lênin e Mao). Todavia, isso não importa porque o mundo contemporâneo faz jorrar cotidianamente uma quantidade inco-

mensurável de informações. Por isso, o que privilegiar?

Cabe ao espectador co-produzir significados próprios. Contudo, ele deve também ter a certeza de que sua interpretação é apenas uma entre tantas outras e não a chave para o entendimento do texto e conseqüentemente do espetáculo. Metáforas da pós-modernidade: *numa cadeira de balanço, a madona com câncer no seio*. Cultura e barbárie. O belo acolhendo aquilo que o devorará e o fragmento assumindo explicitamente a condução do pensamento e da investigação.

Soluções artísticas

Nesse sentido, a peça de Heiner Müller expõe recursos tornados recorrentes na dramaturgia pós-dramática, isto é, soluções artísticas que se confrontaram com as narrativas do drama. Esses procedimentos foram acolhidos e reinterpretados em manifestações teatrais de diferentes países.

No Brasil, as proposições do pós-dramático tiveram boa acolhida, tanto na encenação, quanto no exercício da escrita teatral.¹⁰ Neste caso, várias iniciativas foram empreendidas¹¹ com apropriações específicas.

Um exemplo de excelente re-

alização nessa vertente estética está no texto *Des-Medéia*, de Denise Stoklos, ambientado em 431 a.C. e/ou no presente (1993/1994), na Grécia e/ou Brasil, com as personagens-símbolos Medéia e Coro (ou Narrador), para tratar a seguinte temática:

Desatar o nó da tradição de matança aos atos-filhos-sementes, causada pelo desgosto do abandono social-afetivo-espiritual em que nos encontramos no presente, é o tema desta modesta peça de teatro.

Metafórica como toda expressão artística, esta obra quer refletir através de personagens mitológicos sobre a possibilidade de opção pela vida, em qualquer época, de qualquer espécie, em qualquer situação (ideológica, comunitária ou amorosa), e acima de tudo sobre a relação prática de todos nós com a lealdade aos valores humanos.¹²

Nesse trabalho, tal qual no de Heiner Müller, a relação passado/presente implode e as duas temporalidades se equivalem nas narrativas do Coro e de Medéia. O primeiro apresenta o mito grego e estabelece conexões com a sociedade brasileira da década de 1990.

CORO

O autor grego Eurípedes escreveu a primeira peça sobre Medéia há muitos anos.

Medéia nasceu para o teatro em 431 a.C.

Contando regressivamente os minutos que nos restam até o ano dois mil falta pouco para completar muito tempo que assistimos a tragédias sobre traições, enquanto traímos incansavelmente aprimoradamente através dos séculos todas as causas humanas.

Neste berçário de ventre de Medéia que é este Brasil nossas aspirações são cesarianas carpideiras que choram a possível reafirmação da morte.

Nos ganchos do açougue Brasil balançam os nossos sonhos traídos.¹³

À medida que o Coro articula distintas referências de tempo, cultura e temática, Medéia narra as desventuras do mito e as apreende criticamente, retirando-as de seu tempo original, para transformá-las em interlocuções contemporâneas.

MEDÉIA

[...]

Como eu poderia assassinar meus frutos por vingança se não há sentimento a ferir?

O que há é a repetição do padrão de usurpador nato e destinado.

O que viu a usurpação muito cedo, como modelo, dela ficou marcado dentro.

E para fora não transformou a seta que te partiu.

Mas obrigou-a a traçar o mesmo alvo e assim mais uma vez repartir-se, cravar-se: usurpação.

Você se deita na cova cavada pelo vizinho.

Come o pão amassado pelo pai-deiro alheio.

Destrono-te Jasão do direito de permanecer em mim, que é só sobre o qual temos autoria: a liberdade de escolher o repertório do que me ocupa.

Este, você perdeu.

Nós aqui de outro lado não, nada perdemos.

Não podemos perder o que nunca foi nosso. Em você está o abandono, a traição, a deslealdade, a confirmação do *establishment*.

Saio desta história sem matar ninguém, nem sequer um par, pois descubro que nunca tive um.¹⁴

Onde está Deus?

Esses trechos evidenciam ausências de diálogos e, por intermédio da narração, as situações são expostas ao público. Tal procedimento guarda aproximações com a estrutura de *Hamlet-máquina*, mas ele não deve ser visto como o modelo da escrita pós-dramática, pois a diversidade de recursos à disposição faz com que ela assuma diferentes formas. Um caso ilustrativo dessa afirmativa

é a peça *Apocalipse 1,11*, criação do Teatro da Vertigem, elaborada por Fernando Bonassi.

À semelhança de trabalhos anteriores do Teatro da Vertigem (*Paraíso perdido* e *O livro de Jó*), *Apocalipse 1,11* tem seu texto marcado pela mescla entre o sagrado e o profano. A partir de passagens do *Apocalipse de João* os diálogos e as imagens vão sendo construídos com referências aos orixás africanos e aos espaços da exclusão social no mundo contemporâneo (cabarés, baixo meretrício, prisões, sanatórios, preconceito, entre outros). O sagrado materializa-se de maneiras distintas (cristianismo, religião afro-brasileira) e desenvolve sua interlocução com o profano a partir da própria dessacralização.

As práticas de preconceito e de humilhação são exacerbadas. Imagens de tortura e de massacre ocupam outros espaços e, em meio a isso tudo, onde está Deus?

Do quarto de pensão, João é levado à boate New Jerusalém e nela assiste aos “testemunhos” (travesti, prostituta, negro, pastor) apresentados à semelhança dos programas religiosos veiculados pela mídia eletrônica. A sociedade do espetáculo, o poder da imagem e o exercício da violência traduzem-se em mecanismos da coerção



Apocalipse 1,11

física, moral e social. O homem está só e as diversas situações e espaços cênicos reinterpreta as passagens bíblicas (Primeira leitura, Exorcismo, Destruição da boate e Juízo final) explicitam essa solidão e demonstram o seu caráter multifacetado e difuso.

Predominância de diálogos

Em relação à estrutura, à semelhança das peças comentadas anteriormente, que fragmentaram clássicos da dramaturgia ocidental, o texto de Bonassi relê o Novo Testamento e a própria noção de religiosidade. Se nesse aspecto há proximidade, o mesmo não pode ser dito em relação à palavra, pois em *Apocalipse 1,11* existe a predominância dos diálogos. Todavia, eles não concentram nem a ação,

“No Brasil, as proposições do pós-dramático tiveram boa acolhida, tanto na encenação, quanto no exercício da escrita teatral. Neste caso, várias iniciativas foram empreendidas, com apropriações específicas.”

nem unidades explicadoras dos acontecimentos narrados e vivenciados.

Por sua vez, as personagens, entre outras referências, materializam lugares (Babilônia, Talidomida do Brasil), símbolos (besta), etnias (negro) e religiões (pastor alemão), sem que haja perspectivas de individualização. Pelo contrário, há uma exposição simbólica das bases culturais do mundo contemporâneo.

EXORCISMO DE BABILÔNIA
[...]

PASTOR ALEMÃO: Boa noite! Que a paz do Senhor esteja convosco e comigo... Tem alguém com Exu por aqui... Tem alguém com o diabo no corpo... Cadê?! Onde tá?!
[...]

PASTOR ALEMÃO: (*Empunhando o crucifixo*) Quem é que tá aí? É a pomba-gira? Iemanjá?! A PUC do Rio? O BID? O FMI? O ACM? Sai, sai, cambada, que o tempo está próximo... Eu te exorcizo, mãe dos aflitos, esperta sem-vergonha, rainha da propina... Eu te exorcizo pelo

dinheiro desviado, pelo caralho da dívida externa subindo sempre. Eu exorcizo a tua falta de futuro... perdida do país dos aflitos! Você vai ficar aí, deitada eternamente em berço esplêndido e puta desse jeito? [...]

BESTA: (*Retornando ao palco*) Amém, Jesus! Amém!

Agora nós vamos fazer um intervalo... mas antes eu queria aproveitar pra agradecer também aos patrocinadores da cultura deste país... Essa gente boa que, além de blindar as suas BMWs e abrir contas no Caribe, ainda acha tempo para investir em cultura... Deus lhe pague, viu! Ah! Eu gostaria de agradecer por todos os faxes e e-mails que eu tenho recebido... Obrigada, Francoise Fourton... Renée de Vielmond... Monique Lafond... Denise Milfond... e Narjara Tureta! Ah, eu também queria agradecer às loiras do nosso Brasil: obrigada, Adriane Galisteu... Angélica... Eliana... Xuxa... Miguel Falabella... Carla Perez... Danielle Winits... Obrigada a todas vocês... Eu já fui loira, mas agora sou autêntica!!¹⁵

O repertório religioso mescla-se não só ao universo dos excluídos, mas ao também mundo do entretenimento e da comunicação. Passado e presente, sagrado e profano, excluídos e integrados

foram relidos sob a égide da cultura de massa.

Tais exemplificações, referentes à dramaturgia no Brasil, embora sucintas, demonstram a vitalidade do pós-dramático nas últimas décadas do século 20.¹⁶ No entanto, essa periodização não significa, em absoluto, dizer que em outros momentos essa proposição estética esteve ausente do debate teatral.

Engajamento e vazio

Pelo contrário, para tanto, basta recordar o impacto que as idéias e os escritos de Antonin Artaud tiveram sobre o Teatro Oficina na década de 1960, que se manifestou não só em encenações tornadas ícones do teatro brasileiro (*O rei da vela*, *Galileu Galilei*, *Na selva das cidades*), como nas pilastras para o roteiro do espetáculo *Gracias, señor* (1973). Ao lado dessas experiências, não se deve esquecer momentos instigantes desse diálogo contidos na trajetória do ator Rubens Corrêa e, em especial, no espetáculo *Artaud*, escrito e protagonizado, por ele, em teatros, presídios, sanatórios, por mais de dez anos.

Apesar dessas iniciativas, as especificidades da história da dramaturgia no Brasil, em particular, dado o seu engajamento

na luta contra a ditadura civil-militar (1964-1985), fizeram com que a narrativa dramática se tornasse, por excelência, a forma mais adequada à cena teatral do período. Com isso, outras proposições estéticas foram recebidas ora com reservas, ora dentro de um circuito limitado.

Em verdade, o embate pelo retorno às liberdades constituiu-se em um *telos* a partir do qual a ação dramática forjou-se. Dramaturgos como Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Carlos Queiroz Telles, Chico Buarque de Hollanda, Paulo Pontes, Dias Gomes e Augusto Boal, entre outros, motivados pela dimensão histórica e política do momento que viviam, assumiram, à luz da politização da arte, as bandeiras da liberdade e da participação.

Entretanto, com o Estado de Direito restabelecido, a identidade instalada contra o arbítrio esvaneceu-se. Novos tempos surgiram e, com eles, outras indagações acompanhadas de abordagens que estavam, até então, relegadas a um papel secundário. O debate contemporâneo fragmentou-se. Os questionamentos são muitos, mas as respostas imediatas desapareceram. Com isso, o campo simbólico deixou de reelaborar possíveis desfechos da realidade

e abriu-se despudoradamente às dúvidas e a outras possibilidades de percepção. Tempos de desdramatização? Sem respostas, apenas investigações! *

Notas

1 LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. *Sala Preta* – Revista de Artes Cênicas. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, nº 3, 2003, p. 9-19.

2 SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* [1880-1950]. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

3 LEHMANN, Hans-Thies. Op. cit., p. 16.

4 Acerca dessa questão, Anatol Rosenfeld fez a seguinte advertência: “Por mais que a teoria dos três gêneros, categorias ou arquiformas literárias tenha sido combatida, ela se mantém, em essência, inabalada. Evidentemente, ela é, até certo ponto, artificial como toda a conceituação científica. Estabelece um esquema a que a realidade literária multiforme, na sua grande variedade histórica, nem sempre corresponde. Tampouco deve ela ser entendida como um sistema de normas a que os autores teria de ajustar a sua atividade a fim de produzirem obras líricas puras, obras épicas puras ou obras dramáticas puras. A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto” (*O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 16).

5 Para um maior aprofundamento do tema, consultar: GUINSBURG, Jacó e BARBOSA, Ana Mae (orgs.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005; JAMESON, Fredric. *Modernidade singular*: ensaio sobre a ontologia do presente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

6 MÜLLER, Heiner. Em carta ao editor da revista *Theater der Zeit*, apud RÖHL, Ruth,

Heiner Müller na Pós-Modernidade. In: KOUDELA, Ingrid D. (org.). *Heiner Müller: o espanto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 34 (Coleção Textos – volume 16).

7 KOUDELA, Ingrid D. Brecht e Müller. In: KOUDELA, Ingrid D. (org.). Op. cit., p. 24.

8 MÜLLER, Heiner. *Hamlet-máquina*. In: MÜLLER, Heiner. *Quatro textos para teatro*. São Paulo: Hucitec, 1987, p. 31.

9 Idem, p. 32.

10 Para fins de um panorama exaustivo sobre o pós-moderno no teatro brasileiro, consultar: MOSTAÇO, Edélcio. O teatro pós-moderno. In: GUINSBURG, Jacó e BARBOSA, Ana Mae (orgs.). Op. cit., p. 559-576.

11 Há um procedimento muito recorrente de o encenador tornar-se o dramaturgo de seu espetáculo e, sob esse aspecto, constituir uma identidade que se torna o seu próprio fazer artístico. No Brasil, talvez, o exemplo mais bem acabado dessa prática são as criações de Gerald Thomas. Para um maior aprofundamento da trajetória desse artista, consultar: FERNANDES, Sílvia. *Memória & invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1996; FERNANDES, Sílvia e GUINSBURG, Jacó (orgs.). *Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

12 STOKLOS, Denise. *Des-Medéia*. São Paulo: Denise Stoklos Produções Artísticas, 1995, p.4.

13 Idem, p. 26.

14 Idem, p. 30-31.

15 BONASSI, Fernando. Apocalipse 1,11. In: *Teatro da Vertigem*. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 213-214.

16 Nesse aspecto, deve-se recordar a vigorosa dramaturgia de Mário Bortolotto, o instigante trabalho de Michel Melamed, entre tantos outros. No entanto, dado os limites deste artigo, não foi possível analisá-los.

Rosângela Patriota é doutora em história social pela USP. Professora no Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. rpatriota@triang.com.br



O tempo
todo com
você

*Sujeito à aprovação cadastral.
**Limite máximo de R\$ 200,00.

BB Conta Universitária. Para você que sabe o que quer da vida.

A BB Conta Universitária é o primeiro passo para você chegar bem no mercado de trabalho. Cheque, cartão de crédito* e a mais completa rede de atendimento no Brasil e no exterior. E o melhor: a primeira anuidade do cartão de crédito Ourocard é grátis. A BB Conta Universitária tem limite de R\$ 500,00* já de início, para você usar entre conta especial** e cartão de crédito. Abrir a sua conta é muito fácil: não precisa fazer depósito inicial e nem comprovante de renda. Dê um passo importante para a sua independência: procure uma agência Banco do Brasil e abra uma BB Conta Universitária.

A pedra de toque

LUIZ FERNANDO RAMOS

O conceito de teatro pós-dramático provoca pesquisadores e artistas como uma espécie de achado promissor – resolveria problemas epistemológicos do teatro como objeto de investigação e aplacaria angústias estéticas nos processos criativos

Ao reconhecer o inegável impacto que o livro de Hans-Thies Lehmann teve em práticas teóricas recentes e mesmo nas postulações criativas no âmbito da dramaturgia e da encenação contemporâneas, pretende-se aqui discutir a pertinência de se insistir na valorização desse conceito e problematizar sua utilidade como conceito operador.

A hipótese que se trabalha, e que é contraposta ao conceito, é de que Lehmann, na tradição do pensamento marxista, e, mais especificamente, estendendo a reflexão de Peter Szondi, projeta o pós-dramático como expressão histórica de uma evolução do paradigma dramático.

Por sua vez, os mesmos exemplos e fenômenos espetaculares de que se serve podem ser vistos como refletores da transformação

ocorrida no fim do século 19, a partir da ópera wagneriana. Nessa época, o paradigma de uma poética do drama, ou da trama, como tinha sido traçada por Aristóteles, começa a ser substituído pelo de uma poética da cena. Assim, sem negar o desenvolvimento histórico, mas sem aceitar o pressuposto cumulativo e evolutivo implícito no pós-dramático, é possível contrapor que o novo paradigma formado ao longo do século 20 é o do espetacular.

Nessa medida, é possível pensar toda a tradição moderna, e o próprio conceito de pós-dramático, como expressões de uma tensão crescente entre uma poética do espetáculo e uma poética do dramático.

O modelo analítico proposto por Peter Szondi em *Teoria do drama moderno*, que tanto fe-

cundou a reflexão teórica sobre o teatro no século 20, pressupõe uma forma dramática pura, fechada em si mesma e constituída por relações dialógicas e interpessoais que expressariam os temas e as tramas a serem narradas.

Implícito nesse raciocínio está o reconhecimento que mesmo as formas dramáticas antigas, digamos da tragédia grega, não eram puramente dramáticas. E, ainda que só o drama renascentista, e mesmo ele com uma grande dose de boa vontade, poderia ser considerado estritamente dramático. Até porque expressaria as grandes transformações históricas que inseriram os homens em uma relação mais horizontal de troca entre si, contra a situação anterior, medieval, de verticalidade frente a Deus e a seu representante terreno, a Igreja.

Pois bem, a “forma dramática” que se desenvolve nos séculos seguintes, até a constituição do chamado “drama burguês”, vai ser objeto, no fim do século 20, das pressões internas e externas de conteúdos e de temáticas. Essas já não encontravam no intercâmbio dialético de sujeitos falantes o meio mais adequado de expressão: as internas, situadas aquém do confronto interpessoal entre os personagens, nos seus inconscientes e nas suas subjetividades; as externas, pairando além dos diálogos entre pares, num plano ideológico e na abstração de uma coletividade.

Novos conteúdos

Szondi detalha esse processo de acomodação da forma dramática aos novos conteúdos históricos nos principais dramaturgos que, desde o fim do século 19 até meados do século 20, ainda utilizaram o drama, ou seus elementos constitutivos, como veículo narrativo. Curiosamente, até pela pretensão de modelo teórico, que não se preocupava em fazer a história do drama, mas em mostrar como a história manifestava-se na forma dramática, em nenhum momento Szondi discute os aspectos históricos da trans-

formação radical que se anuncia já em Wagner. Isso em termos dos processos constitutivos da materialidade cênica a partir de pressupostos externos ao drama e relativos às suas relações com outras artes como a música e a pintura, nem as conseqüências que essas transformações teriam sobre o próprio drama. De uma certa maneira, Lehmann retoma essa questão em outros termos, para, exatamente, ampliar a noção de forma dramática até a de forma espetacular.

Diante das evidências que a produção espetacular dos anos 80 e 90 do século 20 lhe ofereciam, antidramática por excelência, Hans-Thies Lehmann vai de alguma forma abrir o modelo instaurado por Szondi à aceitação do plano espetacular da materialidade cênica. Ele a toma como relevante, senão decisiva, na consideração da “forma dramática”, ou do que tivesse restado dela depois de tantos embates com o épico. Mais do que isso, há o reconhecimento e o detalhamento de uma produção que tanto se distingue daquela gerada pela fase imediatamente anterior, que inclui Brecht, como pretende se revelar mais completamente pós-dramática que a produzida no início do século 20, com os

seus diversos tipos de radicalização antimimética, antidramática e antiteatral. Assim como a tragédia grega é vista nessa linha do tempo como pré-dramática, só o teatro posterior às vanguardas, ao drama moderno, e à sua contraface – o teatro épico –, será pós-dramático.

Presença simbólica

Esse novo teatro, que não mais se constrói pelos princípios estruturais do drama, ou de qualquer narrativa racional, e que se afirma pela presença física e simbólica, impondo-se menos pelas falas que pelas imagens e sons, menos pela cognição que pela sensação, será para Lehmann também pós-brechtiano e pós-épico. É preciso que assim seja, talvez, para que se

“O paradigma de uma poética do drama, ou da trama, como tinha sido traçada por Aristóteles, começa a ser substituído pelo de uma poética da cena. Assim, sem negar o desenvolvimento histórico, mas não aceitando o pressuposto cumulativo e evolutivo implícito no pós-dramático, é possível contrapor que o paradigma novo formado ao longo do século 20 é o do espetacular.”



Bertolt Brecht, em 1952: herança de um teatro político

possa salvar Brecht, ou o projeto de um teatro progressista em que ele implica. Se o seu teatro científico aparentemente se desmanchou nos ares pós-estruturalistas, suas cinzas ainda foram veladas de algum modo, por exemplo, em Heiner Müller. É possível dizer, inclusive, que a própria obra de Heiner Müller foi uma tentativa de continuar puxando a carroça de Brecht na floresta inóspita de irracionalidade e de pulsões inconfessáveis que se impôs.

E faz todo sentido pensar o conceito de Lehmann como projetando principalmente uma compreensão profunda de Müller, como um drama que se auto-extingue e que se reinventa, entre os escombros, resistindo como fragmento e acidez incontida.

mas a matriz ainda é dramática.

Mas porque salvar Brecht? Salvar de quê? Quando Lehmann empenha todos os esforços argumentativos para definir o que há de específico e genuíno nessa produção dos últimos 25 anos está provavelmente reafirmando o peso da história e sua inexorável pressão na determinação das formas, agora transformadas em pós-dramáticas como antes jamais o tinham sido.

Velha questão

Essa constatação, além de dar prosseguimento à tradição hegeliana e marxista, que passa por Luckaks, e pelo próprio Szondi, evita o reconhecimento dessa valorização excessiva do espetacular.

O fato de serem arrolados dezenas de exemplos de artistas que de diversas maneiras são mais espetaculares que dramáticos, não esconde que no eixo da reflexão de Lehmann o modelo mais acabado do pós-dramático seja mesmo Müller. Quer dizer, já não há mais drama,

cular. Não como resultado necessário do desenvolvimento das forças produtivas e de seus reflexos na superestrutura cultural, mas, sim, como uma velha questão do teatro.

Tal indagação sempre esteve latente no debate teatral e, já no começo do século 20, alcançou a plenitude de uma formulação teórica e estética. Por isso mesmo, pensar o pós-dramático como um modelo que caracteriza um tipo de teatro exclusivamente pertinente à nossa época, ou característico dela, torna-se uma pretensão difícil de aceitar.

De alguma maneira, depreende-se, Lehmann acha o teatro épico um desenvolvimento relevante que ficou para trás, superado pela potência de uma teatralidade antidramática como a de Robert Wilson, ou de uma dramaticidade antiteatral como a de Richard Foreman. Mas admitir isso permite ignorar que antes de Brecht, e contemporaneamente a ele (Beckett, por exemplo), essa outra tradição do espetáculo já tinha se radicalizado e se imposto de diversas formas. E ainda que por trás do teatro épico e de sua suposta ruptura com o dramático havia um imperativo de racionalização que só era capaz de pensar a materialidade cênica como abs-

tração racionalizada, *modelbuch*, e como ação dramática impregnada de historicidade, *gestus*.

Teatro de imagens

Assim como Müller assimilou Wilson, ou interagiu com ele, de nariz empinado, Lehmann identifica aquele “teatro de imagens” como emblema do pós-dramático para não ter de reconhecê-lo como concretização de um paradigma que já se colocara historicamente há muito tempo, o que enfraqueceria a relevância do teatro épico como passo necessário de um desenvolvimento progressivo.

Um possível ponto de inflexão no sentido de uma poética da cena, ou do espetáculo, aparece na ópera e na reflexão estética de Richard Wagner, no século 20, mas já está presente no teatro elisabetano e no barroco espanhol, e se consolida técnica e materialmente no século 17. As maravilhas cenográficas e cenotécnicas que os artistas italianos ofereciam aos freqüentadores das primeiras óperas nos intervalos entre os atos são o melhor exemplo. Numa perspectiva mais radical, a poeticidade do espetáculo nunca esteve ausente da reflexão sobre o teatro, desde suas formas primitivas às mais acabadas. Mesmo na

Poética, de Aristóteles, ela já está apontada. Verdade que aparece ali apenas como um dos elementos da tragédia, *opsis*, e que é minimizada frente à trama, *mythós*. Mas estudiosos vêm recentemente re- vendo o consenso sobre o caráter de estudo literário da *Poética*.

É o caso de Gregory Scott, que não só afirma o oposto, ou seja, que a *Poética* é um tratado sobre o espetáculo da tragédia grega, como chega a comparar aquela teatralidade, na busca do exemplo moderno mais próximo daquele fenômeno espetacular, aos musicais da Broadway.¹

Aspecto cultural

Independente do estatuto que se reconheça ao espetáculo na *Poética*, é difícil não concordar com Nietzsche quando, em um texto pouco conhecido do mesmo período de *A origem da tragédia*, aponta o aspecto escultural e plástico da tragédia de Ésquilo como crucial não só para a consolidação da tragédia como, mesmo, para a emergência da estatuária grega.

A tragédia é um ato religioso para o conjunto das pessoas, quer dizer, para uma comunidade cívica; e é inteira; ela conta com uma ampla audiência. Mas isso faz com que a distância entre atores e público

seja maior que hoje. Em razão dessas diferentes condições de visão, o ator tem que ele próprio se introduzir em passos lentos e poderosos e permanecendo nos coturnos. É por isso que a máscara tomou o lugar da face emotiva. Mas é também a razão mais direta porque a disposição escultural deveria ser utilizada somente com formas grandes e estáticas. Aqui as leis que governam o alto estilo emergem completamente em suas próprias bases: a simetria rígida dissolve-se em contraste. A restrição a dois ou três atores era também motivada por considerações do registro escultural, pela relutância em tentar trabalhar com grupos maiores em movimento. Pois aqui há muitos riscos de se cair no horroroso. Contudo, aquela simples disposição escultural praticada por Ésquilo deve ter representado um estágio preliminar para Fídias: pois as artes plásticas sempre seguem, com passos lentos, atrás de uma realidade bela.²

Nesse texto, escrito no inverno de 1872/73, Nietzsche atribui ao poeta dramático Ésquilo, também, a condição de encenador, que prescrevia indiretamente nos seus versos os grupos esculturais, e os movimentos de atores pretendidos.

O número de linhas dos versos é estruturado simetricamente, o que

só pode ser explicado através de movimentos esculturais. Em geral, o ator permanece parado enquanto fala: a cada passo ele demarca um grupo de versos com equivalente número de linhas. Em qualquer circunstância seu comportamento corporal deve submeter-se ao conceito do conjunto, e o *chorodaskalos* – que é, originalmente, o poeta – teve que pensar em tudo e fez prescrições ao ator. Pois no período esquiliano, que era habitado com um estilo hierático estrito, nós vamos ter de assumir também um estilo freqüentemente influenciado por esses elementos hieráticos. Nós nos colocaríamos, então, a questão de entender Ésquilo como um compositor escultural, tanto no movimento escultural da cena individual como na inteira seqüência de composições esculturais na obra-de-arte como um todo. O principal problema que surge nesta concepção seria o entendimento do uso escultural do coro e suas relações com os personagens no palco; além disso, a relação do grupo escultural com a arquitetura circundante. Aqui um abismo de poderes artísticos boceja para nós – e o dramaturgo aparece, mais do que nunca, como o artista total.³

A coincidência temporal com o momento em que Nietzsche ain-

da projetava sua esperança de reviver o *grandeur* da tragédia grega na ópera wagneriana, não deixa dúvidas sobre a que “artista total” ele se referia.

É interessante apontar, contudo, neste primeiro movimento de formulação conceitual de uma poética da cena que efetivamente iniciava a emancipação do espetáculo frente ao drama, como rapidamente Nietzsche vai inverter sua crítica a Wagner, passando, já em *Humano demasiado humano*, seis anos depois do texto citado, a condenar sua ópera pela valorização do gesto e do histriônico, e pelo que havia nela de teatral e que subordinava as potências dionisiacas da música.

Retomada nos últimos anos de lucidez do filósofo, com o *Caso Wagner, Nietzsche contra Wagner*

“Diante das evidências que a produção espetacular dos anos 80 e 90 do século 20 lhe ofereciam, antidramática por excelência, Hans-Thies Lehmann vai de alguma forma abrir o modelo instaurado por Szondi à aceitação do plano espetacular da materialidade cênica. Ele a toma como relevante, senão decisiva, na consideração da ‘forma dramática’, ou do que tivesse restado dela depois de tantos embates com o épico.”

e *Ecce Homo*, esta crítica inaugura, paralelamente à tradição da teatralidade, e da emergência de uma poética da cena no início do século 20, uma tradição oposta de antiteatralidade.

Valorização do autêntico

Em linhas gerais, essa crítica ao teatral tende a valorizar não exatamente o dramático, mas o autêntico, o que estiver mais perto da vida real, ou da verdade, ainda que metafísica. Assim, é possível identificar essa tendência de uma antiteatralidade tanto no ramo simbolista como no naturalista do teatro moderno. O certo é que a poética da cena tanto se explicitou no século 19 como também estabeleceu ali o seu antídoto, que se desdobrou pelas vanguardas e hoje ainda é percorrido, por exemplo, pela tradição da performance e em certas poéticas do ator que, a partir de Grotowski, passaram a ver a arte do teatro como veículo de transcendência e a negar a necessidade do espetáculo e da interação com o público. Essa tensão entre o teatral e o antiteatral é o tema da pesquisa de Martin Puchner, que propõe uma genealogia da teatralidade e demonstra como as principais inflexões do teatro no fim do século 19

e início do 20 representaram ou a adesão ou a rejeição a Wagner.⁴

Assimilação de tendência

É nessa perspectiva, confundida não só com o modernismo, mas mesmo com as tendências contemporâneas, quando as artes cênicas se imbricam em formas ditas transgênicas ou bastardas, que se contrapõe o paradigma de uma poética da cena ao conceito de pós-dramático. Quer dizer, o que se projeta como pós-dramático poderia ser pensado como a plena assimilação de uma tendência já explicitada no fim do

século 19 e que teve nas primeiras décadas do século 20 um florescimento inequívoco.

Se a tensão entre o dramático e o espetacular, ou entre o teatral e o antiteatral, gerou tanto manifestações radicalmente antidramáticas e antimiméticas como reações opostas, seria mais adequado, antes de perceber a contemporaneidade como superação do paradigma dramático, reconhecer como essa tensão adquiriu hoje características próprias, por certo históricas, mas que não chegam a configurar o coroamento de uma progressão necessária.

Talvez as provas mais contundentes do artificialismo de uma compreensão do pós-dramático como um estágio necessário e inédito na evolução da forma dramática estejam nas poéticas de alguns artistas que, já no começo do século 20, propuseram, tanto em espetáculos e performances como em dramaturgias, explodir a própria forma dramática. Hans-Thies Lehmann é pródigo em arrolar exemplos do que vai chamar de pré-história do pós-dramático.

Na exigüidade desse espaço valeria resgatar apenas um deles, para efeito de contraposição. Trata-se de Edward Gordon Craig (1878-1966), ator e encena-

“No panorama brasileiro, a recidiva do dramático também se manifesta. Os criadores mais radicais – sejam os mais antigos e que permaneceram comprometidos com pressupostos dramáticos, sejam os mais novos, e que já emergem como que imbuídos de um novo paradigma – procuram novas formas de construção cênica, mas não recusam completamente a perspectiva de utilizarem ou produzirem algum drama.”

dor inglês que tanto influenciou decisivamente o teatro moderno como antecipou, em seus textos, gravuras e tentativas frustradas de encenação, a realidade de uma cena completamente autônoma do dramático, fundada estritamente em sua própria materialidade, e numa sintaxe composta a partir da arquitetura cênica e de sua movimentação.

Lehmann cita Craig apenas duas vezes no livro, para referir-se ao fato de ele em um de seus textos ter dito que Shakespeare nunca deveria ser encenado.⁵ Considerando que Craig, ao lado de Appia, foi o artista que primeiro, e da forma mais radical, conceituou a arte do teatro para além do dramático e assentada estritamente no espetáculo,



Nietzsche considerou Ésquilo crucial para a consolidação da tragédia

não deixa de ser surpreendente que na formulação do conceito do pós-dramático ele apareça de forma tão lateral.

A surpresa é ainda maior pelo fato do artista eleito como exemplo acabado de pós-dramático, Robert Wilson, ser aquele que, mais do que qualquer outro encenador no século 20, realizou plenamente o projeto de Craig, constituindo já no início dos anos 1970 uma cena totalmente autônoma do dramático e abstrata. Ao mesmo tempo, o próprio Robert Wilson, na medida em que passou nas últimas décadas

a optar por textos dramáticos clássicos como ponto de partida de suas encenações, enfraquece a argumentação de Lehmann. É certo que o processo construtivo de Wilson nunca passou pela dissecação dramática e que os textos podem ser vistos como meros pretextos.

Mas de qualquer modo é impossível não reconhecer uma inflexão que aponta, talvez, as tensões irreprimíveis de um plano dramático que ainda pulsa, ou que volta a pulsar cada vez mais insistentemente nas obras dos artistas incluídos no rol do pós-

dramático. O melhor exemplo nesse caso seria o artista canadense Robert Lepage, que se tornou uma referência, ao lado de sua companhia, a Ex-machina, de espetáculos construídos diretamente no plano espetacular e que é incluído por Lehmann na lista dos pós-dramáticos. Se há uma característica inegável no teatro de Lepage é a de, a despeito dos processos construtivos da cena, voltar a narrar histórias, e desenvolver ações dramáticas, ainda que construídas em parâmetros absolutamente cênicos.

Criadores radicais

No caso do panorama brasileiro essa recidiva do dramático também se manifesta. Os criadores mais radicais – sejam os mais antigos e que permaneceram comprometidos com pressupostos dramáticos, sejam os mais novos, e que já emergem como que imbuídos de um novo paradigma – procuram novas formas de construção cênica, mas não recusam completamente a perspectiva de utilizarem ou produzirem algum drama. É o caso, por exemplo, de José Celso Martinez Correa, que não só encenou autores clássicos na década de 1990 – Shakespeare, Oswald de Andrade, Jean Genet,

Reprodução



Cena de *Os sertões: o Homem – Segunda Parte*. Ana Guilhermina e Zé Celso

Nelson Rodrigues – como vem desenvolvendo nos últimos anos o projeto de montagem integral de *Os Sertões*, que se não remete à idéia de uma dramaturgia prévia, e se enquadra no tipo de aproveitamento de textualidades não-dramáticas característico do pós-dramático, não deixa, de alguma maneira, de dramatizar a saga de Canudos. Outro exemplo é o de Gerald Thomas que vem buscando, depois de espetáculos eminentemente plásticos, cada vez mais, desenvolver sua própria vocação de dramaturgo.

A aceitação do conceito de pós-dramático está ligada, portanto, à crença de um desenvolvimento progressivo das formas artísticas que reflete as condições estruturais da sociedade a cada momento da história. Sem esse pressuposto fica difícil levar a sério o conceito até pela sua pretendida abrangência, reunindo artistas muito diferentes entre si e acomodados simplesmente pela simultaneidade de suas produções. Isto para não falar da exclusão de muitos artistas radicalmente antidramáticos, como é o caso já citado de Gordon Craig, ou de Gertrude Stein, projetados a uma pré-história que antecederia o aparecimento de um “verdadeiro” pós-dramático. Talvez fosse mais produtivo admitir

que, a despeito do desenvolvimento histórico, que gerou um paradigma novo como o da poética da cena, a tensão entre o dramático e o espetacular não se extingue por decreto e que, como no caso do hipódromo de Nietzsche, ainda se trata, finalmente, de um avançar retrocedendo. *

Notas

- 1 SCOTT, Gregory. The *Poetics* of performance: the necessity of spectacle, music, and dance in Aristotelian tragedy. In *Performance and authenticity in the arts*. Edited by Salim Kemal and Ivan Gaskell, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p.15-48.
- 2 NIETZSCHE, Friedrich. Unpublished writings, *Complete Works*, vol II, Stanford University Press, p.138-42. trad. Richard T. Gray (tradução minha para o português).
- 3 idem, ibidem.
- 4 PUCHNER, Martin. *Stagefright- modernism, anti-theatricality & drama*, Baltimore e Londres, The John Hopkins University Press, 2002.
- 5 Lehman cita Craig nas páginas 71 e 88 da edição francesa, *Lê théâtre postdramatique*, Paris, Lârche, 2002. Além do trecho mencionado por Lehmann, de 1907, Craig volta a essa questão e a aprofunda em dois ensaios posteriores de *Da arte do teatro*: “Peças e autores dramáticos, pinturas e pintores no teatro” e “Do teatro de Shakespeare”, ambos de 1908. CRAIG, Edward Gordon, *Da arte do teatro*, Ed. Eugênia Vasques. E-book da Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa, 2ª ed. 2004. p. 140-47, p. 164-68.

Luiz Fernando Ramos é professor de teoria do teatro na Escola de Comunicação e Arte da USP. luizfernandoramos@terra.com.br

O ator e a busca

MÁRCIO AURÉLIO PIRES DE ALMEIDA

O papel do artista pós-dramático frente ao novo e desafiante faz com que perguntemos que variáveis levam aos caminhos do espetáculo no teatro pós-dramático e como é possível reconhecer ou não um diálogo com o teatro brasileiro

Tendo como referência a obra *O teatro pós-dramático*, na qual Hans-Thiers Lehmann, de reconhecida autoridade sobre o assunto, apresenta as variáveis que levam aos caminhos e ao possível entendimento da configuração do teatro pós-dramático, ficou-nos a questão: é possível reconhecer ou não esse diálogo com o teatro brasileiro?

Quando esses temas aparecem, normalmente temos a sensação, em um primeiro olhar, que nada têm a ver conosco; que essa questão está completamente longe de nossa realidade. Duvidamos. Porém, como interessados, nos debruçamos sobre o tema e buscamos criteriosamente nossas referências. Assim, encontramos um viés que pode proporcionar entrada dentro de nossa trajetória. Esperamos não estar reduzindo o

tema, mas estar proporcionando novas possibilidades para olhá-lo sob outra ótica. Dado o reconhecimento, abre-se o universo em transformação. Começamos o diálogo com a realidade de nossa produção.

Parece-nos importante fazer um recorte. Destacamos aquele ponto em que para nós se coloca a grande mudança. A mudança *do* fazer teatral. A mudança *sobre* o fazer teatral. A ela está estruturalmente ligado o termo *Theater Wissenschaft*, ciência do teatro. Essa nomenclatura faz sentido no teatro alemão, por estar intimamente vinculada a um histórico processo cultural que remonta a Lessing, Goethe e aqui no Brasil começa, dia a dia, a ganhar novos horizontes. Uma nova pedagogia. O fazer teatral em toda a sua complexidade, buscando novas



Em *Hamletmachine* (1987), com Marilena Ansaldi, se concretizava o ideário da cena segundo os novos paradigmas

possibilidades para a construção do discurso da cena.

Construção poética

Não se trata mais de uma literatura dramática, mas da própria construção poética da cena a partir de novos paradigmas. Sua proposta vai além do estudioso ou teórico que reflete sobre a produção artística de fora para dentro.

Hoje, também no Brasil, é possível encontrar outra realidade sobre a questão. A discussão sobre teatro foi trazida para dentro do fazer teatral. Nova estética. Nova ética.

A realidade do nosso processo de criação provocou e estimulou prática semelhante e hoje já são produzidas matérias que proporcionam verdadeiro redescobrimiento de nossa criação cênica. Temos, em diferentes pontos do país, pessoas de teatro estudando e recriando nossa realidade teatral, seja na Bahia, São Paulo, Goiás ou Rio Grande do Sul. Ousaríamos dizer, pessoal qualificado que forma, a partir de seus projetos e realizações, verdadeiro manancial sobre nossa produção artística e cultural que busca diálogo com outras mídias. Acreditamos que muito se deve aos cursos de formação, que estão provocando grandes transfor-

mações nos núcleos produtivos, tanto tecnicamente como artisticamente, e por que não, teoricamente. É a mudança de mentalidade. É o fim dos conservatórios com suas visões tradicionalistas e início de novas investidas. Nova pedagogia. Nova cena.

Entretanto, ficamos sempre em dúvida sobre nossos caminhos percorridos e possíveis equívocos. Isso nos parece saudável. Esse deve ser o ponto de transformação, o fomento ao juízo crítico e poético.

Normas e armadilhas

Precisamos enfrentar as estruturas e continuar redimensionando as normas e armadilhas que inviabilizam o avanço no teatro contemporâneo. A semiótica possibilitou avanços, mas hoje podemos utilizar novas formas de análise e reforçar a ação crítica no diálogo com o espetáculo.

A partir desse novo conceito de organização do material já podemos contar com outras entradas para o diálogo com o espetáculo por parte do espectador. Programas sociais e culturais organizam projetos de integração da comunidade com os espetáculos.

As provas dessas mudanças podem ser constatadas pelas di-

ferentes entradas para leitura e interpretação dos espetáculos, como os materiais teóricos, analíticos. eles instigam e permitem a aproximação do espectador com as produções, algumas das quais, a partir dessa relação, chegam a transformar o resultado final do trabalho cênico apresentado. A prática de ensaios abertos, por exemplo, define outros modelos de relação com a produção. É o fim da relação passiva diante da produção acabada.

Com isso também colaboram os *sites* e novos canais de comunicações implementando novas matérias. Nisso também está uma aproximação com a realidade do pós-dramático, ou seja, sua articulação além dos veículos e suportes tradicionais. Essa nova realidade mudou internamente as relações de trabalho, estimulando e provocando os fazedores para novas descobertas expressivas, rompendo com a atitude passiva que o teatro mantinha com os realizadores. Nesse sentido, o conhecimento da evolução da história do espetáculo vem contribuir muito para essas mudanças paradigmáticas. O ponto de partida. Você faz teatro para alguém ver. Já está na raiz da palavra *Teatro*. Qual seria então a questão? Diálogo com o público de seu tempo.

“Precisamos enfrentar as estruturas e continuar redimensionando as normas e armadilhas que inviabilizam o avanço no teatro contemporâneo. A semiótica possibilitou avanços, mas hoje podemos utilizar novas formas de análise e reforçar a ação crítica no diálogo com o espetáculo.”

Levar em consideração as transformações da linguagem no tempo.

Para nós, onde começa esse percurso do chamado novo teatro? A resposta aparece rapidamente: nos anos 70 do século passado, também para nós, como nos demais lugares do mundo. Com isso não queremos dizer que não se reconheçam elementos em outras épocas que se identifiquem com o pós-dramático, mas é nesse período que, a nosso ver, constata-se a mudança de forma concreta.

Diagnosticamos então o ponto nevrálgico dessa transformação. A questão é o texto. E em se pensando o texto, a sua tradição fabular. Como diz Lehmann, o fim da era Gutenberg. O palco passa a ser o texto, não a literatura. Essa se encontra amalgamada com outros materiais para dar conta da nova escrita: a escrita espetacular.

Anatol Rosenfeld, em 1973, deixou um texto por demais significativo para a época, como para a reflexão contemporânea, sobre o tema: “Mais respeito ao texto”. Fica evidente a transformação e a provocação do teatro para com os espectadores e teóricos. Fala-se do fim do texto. Mas de qual texto? Lembramos sempre do período em que os espectadores se ressentiam da mudança da literalidade do texto dramático original pela grafia do novo texto escrito pelo espetáculo. Anatol analisa a situação a partir de uma carta que um leitor manda para o jornal (*O Estado de S. Paulo*) reclamando sobre a atitude da encenação diante de um texto reconhecido (no caso, *Galileu*), montado pelo Grupo Oficina.

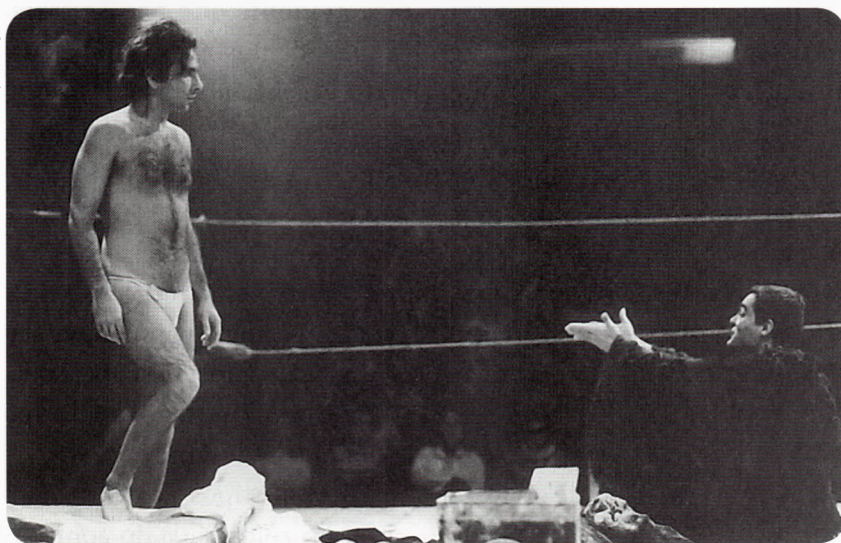
Viva o lúdico!

O texto do crítico evidencia a verdadeira revolução que ocorreria naquele momento no teatro e fora dele. Para os realizadores do espetáculo isso era claro, mas para o público não! Não se tratava da arqueologia do texto, evidentemente, mas da descoberta de novo mundo a partir da experiência do carnaval do povo, inspirado por *Galileu*, de Brecht.

Fica evidente que não se tratava mais de ilustração fabular do texto brechtiano, mas da vivência na convivência com o novo. Com o desconhecido. Mudava-se o estatuto da cena. Aqui mora a ruptura. Deixa de ser a fábula contada pela tradição e lida como literatura, passando a ser provocação para a descoberta do novo. Trata-se de nova abordagem do foco do mito.

São dois tipos de desestabilização do controle: a do controle político social da realidade daquele momento, na vida real, e a da vivência na convivência carnalizada da realidade, na cena. Viva o lúdico, o sensorio, o crítico, esse era o grito de carnaval. É claro que o texto ganhou outro sentido, o que também Anatol reconhece:

O texto, no caso, se funde completamente com a expressividade da voz do ator (o que implica dados individuais de inflexão, ritmo, dinâmica, intervalos, timbre etc.) e, ainda, com a expressividade visual de movimento, gesto, mímica formando com todos esses momentos (e ainda com a cenografia, os figurinos, a iluminação etc.) uma totalidade nova, indivisível. Todos esses dados não são “marginais”; juntamente com o texto formam uma nova unidade que, precisamente



Na *Selva das cidades*, de Brecht, radicalidade e ruptura

como tal, “encontra a sua realização completa” na alma do espectador.

Não foi à toa que o próximo espetáculo do Grupo Oficina tenha sido *Na selva das cidades*, de Brecht. Rupturas. Fragmentos. Justaposições. Concorro com Lehmann quando considera Brecht o grande estimulador do teatro pós-dramático. Ele abre essa possibilidade. Quando me lembro dessa passagem, na história do Teatro Oficina, não tenho como não lembrar de Heiner Müller, que disse: “Fazer Brecht sem criticá-lo é traí-lo”. O Teatro Oficina já era uma práxis desse melhor aprendizado. Tempos em que nem se falava de Müller por aqui. Mas o Oficina abria esse di-

álogo e provocava essa transformação a partir de Brecht. Lição compreendida.

A encenação, anos antes, do *Rei da vela* já dialogava com os princípios legados por Brecht, e segundo o crítico francês Bernard Dort, avançava. O Oficina – todos os fazedores – tinha aprendido a necessidade de transformação com a poesia da realidade. Fôra ela o estímulo. Não a teoria. Nisso nova concepção e construção do real na cena. O teatro metonímico.

A ruptura do texto

Voltemos à montagem de *Na selva das cidades*. Aqui, realmente, atinge-se a radicalidade e a ruptura. Uma análise mais apurada

pode tecer várias considerações sobre quanto o espetáculo já estava completamente engajado em outras possibilidades expressivas. Narrava-se a luta metafísica do pequeno burguês, que eram eles atores e espectadores. O ar era o mesmo, ritualisticamente, dos atores, do público, da cidade. Apresentava-se o esfacelamento de um movimento de nossa história. Ia além das palavras. Os silêncios falavam. Novo texto.

A ruptura com o texto, usado de forma autoral, da cenografia que era violentamente destruída todos os dias, dialogava com a destruição da cidade em processo de reurbanização. “A cidade que se humaniza” era o *slogan* da época. Esse era o texto. Plenamente colocado em cena em todas as suas contradições. Recolocava Brecht, que se renovava pela dimensão da associabilidade urbana de convivência social a cada cena mostrada. Não há fábula possível nesse processo demolidor. Só fatos. Só poesia do cotidiano expressa em cada ação violentamente mostrada. Tem a indignação. A musicalidade criava novo texto, completamente imbricado em desmontes culturais que passavam de Dalva de Oliveira a Kurt

Weill e a hinos religiosos. A cada *round* os odores se misturavam, criando uma pestilenta sensação de destruição e morte. Era o fim. E era só o começo.

Quando a personagem Garga encerrava o espetáculo dizendo: “O caos está consumado. Foi o melhor dos tempos”, explodia a contradição histórica daquele momento. Ficava-se perplexo. Os piores momentos, pois, duram por muitos anos e, contraditoriamente, estavam apenas começando com o caos social que pede ainda por equilíbrio. É a cena que permanece. É a cena que se transforma diuturnamente. É outro teatro.

Outra narrativa

Sem dúvida foi o melhor curso sobre encenação de que participei na minha juventude. Eram outros princípios didáticos. Eram grandes ciclos de discussões e buscas. As regras clássicas da direção teatral já não davam conta dessas novas necessidades. Não se tratava mais de uma visão comandando o percurso dos atores na construção de uma lógica do discurso psicológico cenicamente coerente. Era outra a construção narrativa. Não a evolução dramática do discurso, mas o dramático questionamento do discurso.

Necessitava-se de novas possibilidades no fazer. Outras percepções do sentido poético. O texto não era mais o balizador do discurso estético, mas, às vezes, a referência relativizadora das possibilidades, já que tínhamos aprendido a olhar outras realidades além da literária. O discurso visual formal, também em Brecht, questiona a falta do olhar crítico para o *gestus* mostrado, que vamos encontrar como texto cênico tão vigoroso.

O processo se instaurava a cada dia renovado. Toda nova gramática da cena já se apresentava lá. Às vezes acho que de forma incipiente, outras, reconheço, já se fazia presente em todo o quadro de transformações que vai ser construído nesse novo momento da história do teatro contemporâneo. O hipernaturalismo, à sua moda, já estava presente. A autobiografia, já se fazia revista pós-stanislavskiana / kusneteana, o musical, o rock, a revista, o circo, o fim da história vivida e o início da estória narrada, que chega até hoje em *A luta!*

A falta das condições técnicas proporcionando o encontro de novas possibilidades na luz, no esclarecimento, gera nova estética. A falta gera nova ética. A imagem construída em novas perspectivas passa pela visão carnavalesadora da avenida do samba e terreiro

eletrônico de Lina Bo. O cortejo passa. E nele gerações. E poesias.

Ação poética

Minhas primeiras experiências como encenador remontam aos anos 1970 e ao aprendizado em que, uma e outra vez, apareciam algumas dessas características. A cada trabalho como encenador, um exercício renovado da construção da cena. Finalmente, em *Hamletmachine*, espetáculo realizado com Marilena Ansaldi, em 1987, se concretizava todo esse ideário da cena segundo os novos paradigmas. Fundamental foi o fato de juntos processarmos a busca da expressão poética própria. A relação como criadores extrapolava a forma tradicional entre diretor do espetáculo e ator. Éramos autores. Cada etapa do trabalho era uma nova proposta a vencer. Parceiros.

“Necessitava-se de novas possibilidades no fazer. Outras percepções do sentido poético. O texto não era mais o balizador do discurso estético, mas, às vezes, a referência relativizadora das possibilidades, já que tínhamos aprendido a olhar outras realidades, além da literária.”

Com esse espetáculo, tem início uma nova etapa do trabalho como encenador na construção da cena. Havia um texto. Um texto que, pela sua configuração formal, pedia outra abordagem. São blocos. Estruturas construídas/organizadas. A escrita já é em si provocadora e instigadora. A estrutura tradicional já foi rompida.

O avanço está na abordagem da mitologia, na medida em que o teatro até então estava interessado na narrativa fabular. Realmente, tratava-se de outra proposta. Aqui, a ruptura. Agora interessava a apresentação formal de questões problematizadas poeticamente. Não importava a evolução dramática, mas a formulação de questões poéticas que estimulasse o imaginário no questionamento do papel do sujeito. A mudança de sujeito em objeto. Importa a suspensão poética do momento, a cristalização do instante único em que ambos – palco e sala – se reconhecem como sujeitos de uma ação poética. Cada um a seu modo. Teatro. Esse é o teatro provocador que me interessa, aquele que confia na inteligência e sensibilidade do espectador. Não um teatro que resolve questões, mas que formula propostas.

Segue, como exemplo de roteiro de uma reconstrução da

configuração espetacular, o texto abaixo. Há que se considerar a existência de um texto anterior, *Hamletmachine*, de Heiner Müller, que foi tomado como material da investigação. Deve ser lembrado para melhor compreender o argumento que segue.

Não se trata de um receituário do percurso para a criação do espetáculo. Trata-se de uma tentativa de resgate do movimento poético que o orientou, talvez não exatamente com as palavras aqui usadas, mas como tradução do processo de busca e materialização espetacular. O texto de Müller pede o jogo de busca e opções. É isto que muda a atuação por parte do encenador, trabalhando de forma diferenciada e funcionando como dramaturgo na seleção e eleição do material processado. Naquele momento, novo conceito de dramaturgia. A dramaturgia da cena. Não se tratava simplesmente de colocar um texto em cena. Tratava-se de construir, a partir dele, um outro texto – *o texto espetacular*.

Ponto de partida

Localizar o mito. O que dele interessa. O ponto de vista.

UM: A cena se constrói. A partir de quê? A partir de um obje-

to. Uma cadeira de balanço. Ela era sujeito do novo objeto/cena a ser construída. O objeto/sujeito. Trono, leito, útero. Objeto a ser manipulado como tentativa de reencontro da identidade. Prisão. Morte.

D O I S : Performer na ação direta com a construção da cena e com tudo o que a compõe. Luz, som e espaço. Hamlet revisitado. Texto sem sujeito. Identificação do drama como significado. Onde está o sentido. A questão política.

T R Ê S : Questionamento coreográfico – outra linguagem – na busca do significado ontológico, ancestral, espectral do sujeito. O sangue como identificação e rejeição da natureza do drama Hamlet. Ele não se realiza mais. O fim da história?!!!

Q U A T R O : Visita e revisita ao universo de representação dos personagens para a contracena: – Gertrudes e seus diferentes pontos de vista representados, Ofélia, Polônio, Horácio – Galeria de personagens mortas.

E N T R E / A T O : O relato como experiência e matéria do novo drama, ou idéia dele. A identificação do autor x performer. Quem “está onde” na ação política do relato.

Eu sou o sujeito atrás da porta de vidro blindado...

C I N C O : Evocação mítica da trágica condição da traição: Electra Ofélia. Plasma a teatralização.

Ainda os aplausos. Remontagem rigorosa da cena até a saída do último espectador. O esvaziamento. A saída do público. A recolhida do privado pelo espanto. O horror ao desconhecido.

O texto como matéria a sonorizar o drama.

O texto como suporte de revisitação mítica da ancestralidade. A história.

O teatro como ritualização dos significados.

O fim da teatralização do teatro.

Visto assim à distância, vejo com clareza como verdadeiramente são sólidos os pontos de intersecção e o diálogo que se instaurava na construção da cena. Vejo como se distanciava da cena moderna, com suas regras e normas.

A idéia do espanto diante do novo, enunciada por Müller, era matéria básica para a construção da poesia da cena. A provocação colocada sobre o prisma da estética. O jogo sensual abrindo diálogo para o conceitual. Formas de representação. Contrapunham-se. Completavam-se. O grotesco ligando-se ao neo-expressionismo. A hiper-representação como anulação de um ideal de represen-

tação. O clichê como derrota do drama e a epifania da instabilidade e fragilidade da representação.

Elementos de linguagem

Com que contávamos para a construção da cena? Uma cadeira. Oito refletores com seus controles individuais acoplados. Equipamento de som. Em suma, um estúdio de trabalho. Um artista e seus temas. Essa era a questão. Diferentes elementos constitutivos de linguagem. Trabalhar com uma pessoa com formação de balé clássico. Que em seu histórico trazia a ruptura com essa linguagem. Que, tendo sido uma introdutora da dança-teatro no Brasil, já dialogava e estabelecia uma diferença de abordagem na idéia de construção da cena.

Os pontos de vista eram diferentes, ou seja, não se partia do texto, mas da fisicalização das idéias e sua desconstrução oral. Embate entre as idéias dos textos e rejeições físicas das mesmas. Ou o contrário. Ou simplesmente a apresentação formal do discurso. A inexpressividade do corpo como expressão. O uso de sua potencialidade sonora para em prestar significado ao discurso e, em decorrência dele, mera musicalidade ou sentido para ações. A

materialidade da fala e a desmaterialidade da representação com a construção do relato. A hiper-representação do teatro como teatro. A ópera. As outras linguagens e sua intersecção com várias mídias construindo nova possibilidade a partir do ruído. O próprio corpo negado. O corpo como território a ser invadido por uma idéia de representação que é a negação do sujeito. A transexualidade como possibilidade do gozo. HamletOfélia, num corpo feminino transexuado de masculino para feminino. A caricatura. A máscara.

O discurso anunciado: “Os atores dependuraram as máscaras nos camarins... O meu drama não se realiza mais”.

O novo texto

Creio ser importante relatar também a experiência do processo de montagem desse espetáculo. Por quê?! Várias são as questões. Mas partamos do texto. É o primeiro texto brasileiro com tais características com que tomo contato e que pudemos experimentar dentro de determinados preceitos estéticos. Foram oito meses de trabalho e, depois de um ano de apresentações públicas, estamos sistematicamente revendo e tecendo considerações

na prática do espetáculo com o público. O teatro vivo.

Newton Moreno, o autor, é natural da região do agreste brasileiro. Traz em seu texto um universo poético que transborda os limites geográficos. Seu trabalho como dramaturgo leva em consideração não o regionalismo e a sua exploração folclórica como expressão, mas o arranjo disso como idéias sonoras. São blocos temáticos que se agrupam para falar da condição trágica da ignorância. De seu próprio corpo. Do seu próprio organismo. Estrangeiro. E ignorante.

É possível pensar a dimensão trágica pelo viés da ignorância. Nela habita a matéria a ser poetizada cenicamente. São sugestões, que são textos, que podem ser recortados e inutilizados como armação dramática ou reforçados como símbolos a serem apresentados como cena. Ou também material a ser considerado como informação para transformação em outra matéria cênica.

O *Agreste*, enquanto projeto cênico, vem somar-se aos trabalhos realizados com a Companhia Razões Inversas, decantando as experiências de atuação como diretor artístico há quinze anos. Nele, temos a depuração de uma pesquisa que agora ga-

nha total reconhecimento do público e da crítica especializada. O número 3 da revista *Sala preta*, publicada pela ECA/USP, foi dedicado grande parte a essa encenação. O chamado Dossiê Agreste é composto por artigos que abordam o espetáculo sob diferentes olhares.

Trajetória e processo de criação

Análise do material-sistematização poética.

Lutadores-performers-atores

Paramentação.

Os três sinais.

(Preparação do ritual – contação de estória)

Diferentes abordagens do texto-relato
Descoberta das diferentes etapas da construção do relato – Radiofonização

Microfones.

Lembranças de Beckett – Romance *Meu primeiro amor*. Reconstrução da história.

Ritualização do tempo contado.

Construção e instalação do espaço.
Elementos urbanos como base para retorno ao primitivo/pedra. Paralelepípedos

Varais.Cercas. Estacas e panos nos varais. Cortina para representação mambembe. Suporte para projeção de diapositivo.

Paisagem. Espaço criado no imaginário.

Imagem concreta projetada.

Clown de pista. O círculo, espaço de apresentação espetacular.

O contado e o vivido.

A montagem e as desmontagens de situações.

A não ilustração.

A composição e a decomposição.

A sacralização e a dessacralização do rito.

O fogo.

A projeção – contemporaneidade

A sombra – a tradição.

Fica o registro do espetáculo e o apontamento de sua importância em nosso trabalho, refinando a linguagem e depurando o nosso fazer teatral. Digno de nota é o alto grau de comunicação nos mais diferentes pontos onde o espetáculo tem se apresentado, tanto no Brasil, como no exterior, revelando o quanto a encenação pós-dramática já está incorporada no universo do teatro. Assim sendo, abre espaço para reconhecermos a importância e a necessidade de avanço e transformação, para que não se estacione e não se emperre a linguagem da cena brasileira. Acreditamos não ser obra de exceção por reconhecermos no panorama teatral outros espetáculos que dialogam com essa prática.

Volto a trabalhar com Marilena Ansaldi depois de 16 anos. Ela retorna depois de ficar 12 anos parada e negando-se a voltar à cena. Vários e legítimos são os argumentos para sua parada. Entretanto, ao vê-la hoje em sua performance neste novo espetáculo fica evidente o descaso das autoridades brasileiras em relação a essa artista que pode ser considerada patrimônio cultural do Brasil. O espetáculo fala disso.

Depois de muitos anos sem nos falarmos, recebo um telefonema seu para criarmos novo espetáculo. Proposta: roteiro por ela elaborado a partir de *O livro do desassossego*, de Fernando Pessoa. Topei imediatamente. O material processado desloca o foco. Não se trata mais do funcionário público da obra de Pessoa. Trata-se do relato reprocessado e apropriado por Ansaldi para falar da condi-

"Durante os anos 1980 e 1990 ocorreram mudanças estruturais no teatro, dadas às transformações do mundo. Construção e desconstrução serviram como novas possibilidades de encontrar e resgatar elementos estruturais da comunicação. O fazer artístico foi além do arco do desejo pequeno burguês de consumo e retalhação e avançou em outras direções. Outra busca."

ção do artista (ela mesma). Autobiografia de uma condição da arte e do artista dentro da realidade.

CENA: Espaço neutro/folha em branco. Corpo-tinta-negra a inscrever no espaço abstrato uma biografia cênica/espacial.

A cena pede: A busca de nova identidade ou expressão para o teatro.

Qual o ponto, ou pontos que interessam dentro deste relato?

- Como ponto de partida aceitar a forma e tematização do texto. Mitologia.
- Marilena seleciona materiais que lhe interessam e reorganiza o seu discurso usando o texto de Fernando Pessoa. Um novo heterônimo. Isso provoca dois afastamentos ao leitor do espetáculo, e, ao mesmo tempo, o aproxima como confidente nessa busca expressiva.
- O argumento, diferentemente de *Agreste*, não tem fábula, é só relato. Cênico.
- O arranjo do material busca lógica interna, embora fragmentada. Mesmo assim constrói narrativas ora físicas, ora sonoras, ora pela ausência de outros significados a não ser o da luz transformando a realidade visual.
- A retomada, repetidas vezes, da mesma narrativa fragmentada, como reforço e desconstrução do próprio cotidiano esvaziado de significados.
- O espaço neutro de representação

metonimicamente se representa, reatualizando o discurso da ausência de interlocutor. Teatro esvaziado.

- Texto poesia, lírica sobre a busca da saúde, do abandono da arte tendo a arte, ela mesma, como matéria para a sobrevivência.
- Poética do abandono.
- A lembrança como resgate de uma idéia de representação.
- A consciência do desejo da expressão como forma ideal de vida.
- Retorno ao final.
- O ritual se realiza. A cobra come seu próprio rabo.
- Papel do encenador durante o processo: diálogo viabilizando a arquitetura e formalização tridimensional do discurso.

Essas são as anotações que nortearam a busca do trabalho cênico.

Pretendo ter mostrado a sistematização do trabalho do encenador ao longo do tempo e seu processo de busca e transformação. O Teatro Oficina, sem dúvida, serviu como baliza e primeiro aprendizado sobre o novo depois do teatro moderno.

Exigentes mudanças a cada novo momento. Durante os anos 1980 e 1990 ocorreram mudanças estruturais no teatro, dadas às transformações do mundo. Construção e desconstrução serviram como novas possibilidades de encontrar e resgatar elementos

estruturais da comunicação. O fazer artístico, em todas as áreas, foi além do arco do desejo pequeno burguês de consumo e retalhação e avançou em outras direções. Outra busca. Aprendeu-se a recolocar o mito em discussão.

Heiner Müller elegeu o ritual da morte para confrontar a história e sua mitologia. Tudo estava morto. Precisava-se “olhar o branco do olho da história” para, a partir do reencontro, teatro das situações vividas, constatar o caminho perdido. Volta para a *Odisseia*. Remasteriza com o terror de Hitchcock. Soma-se ao horror de Shakespeare. Pasma com o teatro Nô. Constatou que o próximo passo seria a barbárie. O levante do quintal. Do terceiro mundo no quintal. A teatralização do horror. Seu horror mostrado não era o final, assim como no Oficina era o início. O processo é que interessa. Os mecanismos. Outra forma narrativa.

A fábula no discurso

Contemporaneamente já se encontra novamente a idéia de fábula na construção do discurso da cena para narrar novas possibilidades encontradas e não para a evolução dramática do mito.

A relativização dos elementos depende da propriedade para colocá-los em questão cenicamente, e não teoricamente. Poeticamente. Dessa forma, não precisamos pensar no ciclo fechado de respostas em decorrência da ansiedade da sociedade de consumo, como nos alertou Pasolini e suas preocupações transculturais. Mas precisamos buscar expressões poéticas que relativizem as questões e sirvam para repaginar o texto da tradição mítica da cena.

Arriscaria, com Lehmann, apontar desde já mudanças não nomináveis nesse novo percurso, que estão ainda em processo. Importante é o processo. O mais importante é reconhecer que o pós-dramático abriu novas possibilidades para os fazedores de teatro. Às vezes pode-se não conseguir identificar a nova expressão, principalmente porque retoma velhos paradigmas, agora renovados pela transformação. Nisso voltamos sempre ao exercício da busca. *

Márcio Aurélio Pires de Almeida é encenador, pesquisador e professor no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Unicamp. ureliomarcio@superig.com.br

Do texto ao contexto

MATTEO BONFITTO

O ator pós-dramático deve ter competência técnica e expressiva e saber transitar entre o teatro dramático, a dança, o circo, o teatro musical, o cabaré, o teatro de variedades, a performance

Quanto mais observamos algo, especificamente, mais conseguimos perceber as suas diferenças internas. Tal afirmação pode ser reconhecida como válida em muitos casos. De fato, nesse sentido, um amplo *spectrum* de exemplos poderia ser considerado, desde complexos sistemas eletrônicos e mecânicos, até a textura da pele, fatos históricos etc.

Porém, diante de alguns casos, as diferenças internas percebidas

podem fazer com que a unidade presente no início do processo de observação se dilua, gerando assim uma “dispersão”, uma espécie de “desintegração do objeto”. Como se a progressiva expansão de elementos e associações produzidos durante esse processo prevalecesse sobre o todo, destruindo, desse modo, as fronteiras que constituem, ou constituíam, a identidade do objeto observado. Talvez esse seja um dos riscos que

devem ser considerados quando examinamos um tema como o do ator pós-dramático.

Tal risco, no entanto, não restringe a importância de tal exame, pois, se, por um lado, o horizonte de elementos que caracteriza o ator pós-dramático é amplo, por outro, tal denominação institucionaliza a existência de um conjunto de manifestações expressivas teatrais, que inclui, se não todos, ao menos a grande maioria dos



Reprodução

Fernanda Montenegro na peça *The flash and the crash days*, montagem de Gerald Thomas, 1991

nomes mais representativos do teatro experimental contemporâneo.

Como sabemos, o conceito de “teatro pós-dramático”, formulado de maneira mais sistemática por Hans-Thies Lehmann,¹ apesar de sua significativa relevância instrumental, ainda comporta, como já mencionado, um horizonte de certa forma impreciso. Bastaria considerar, nesse sentido, as fronteiras entre o teatro e a performance, por exemplo. Desse modo, a análise dos processos e dos elementos de atuação do ator pós-dramático envolverá necessariamente zonas de ambiguidade e sobreposição.

Diante da complexidade do objeto a ser analisado, três aspectos exercerão uma dupla função: aquela de organizadores do nosso discurso e, ao mesmo tempo, a de aglutinadores das diversas componentes reconhecíveis a partir das práticas realizadas pelo ator pós-dramático. O primeiro aspecto a ser analisado refere-se à relação entre “apresentação” e “representação”.

Apresentação e representação

Antes de passarmos à análise desse primeiro aspecto, um esclarecimento se faz necessário, e diz respeito à terminologia que será

utilizada neste texto. As definições de tais termos serão funcionais ao nosso discurso. Em outras palavras, optaremos em cada caso, pelas definições mais “convenientes”, a fim de iluminar aspectos que julgamos importantes para a compreensão de nosso objeto.

Tal procedimento não tem como objetivo reduzir a complexidade da terminologia utilizada, mas de estabelecer um recorte a partir do reconhecimento das especificidades ligadas ao nosso objeto, ou seja, os processos de atuação do ator pós-dramático. Além disso, tal opção deve ser considerada como reveladora de uma constatação: muitos termos e conceitos exigem um “ajuste semântico”, quando deslocados do campo teórico para aquele prático.

Conforme colocado por Lehmann,² um dos aspectos que definem o teatro pós-dramático é aquele da perda, por parte do texto, de sua função de matriz geradora privilegiada dos diferentes signos teatrais. Se considerarmos diferentes processos de atuação. No entanto, tal questão complica-se, como veremos mais adiante, na medida em que o texto, em muitos casos, visto enquanto material oral a ser verbalizado pelo performer, não é necessariamente escrito *a priori*, antes do processo

de atuação, mas é criado a partir de um processo improvisado, como no caso do assim chamado *Devising theatre*,³ modalidade de criação teatral explorada há pelo menos quatro décadas.

Como sabemos, o conceito de *representação* é amplamente utilizado em diferentes áreas do conhecimento: da matemática à lógica, das artes à psicologia e às ciências cognitivas. Tal conceito será visto a partir de uma de suas implicações, que é aquela que diz respeito à “referencialidade”.

O referencial do ator

De fato, quando falamos em *representação* estamos na maior parte dos casos referindo-nos a um objeto que contém um grau reconhecível de referencialidade. Nesse sentido, tal inferência será utilizada para refletirmos sobre os processos de atuação. Em outras palavras, todo processo ou procedimento de atuação que remeta a códigos e convenções reconhecíveis culturalmente será aqui considerado como manifestações da “esfera de representação”. Por sua vez, os processos e procedimentos que não são imediatamente reconhecíveis como patrimônio de códigos e convenções culturais, os quais compor-

tam, portanto, um grau significativo de “auto-referencialidade”, serão considerados como constitutivos da esfera de “apresentação”.

A partir dessas colocações, é interessante notar que, no caso dos processos de atuação, não há uma relação de simetria entre “representação – texto dramático criado *a priori*” e “apresentação – texto criado durante o processo criativo”. Se considerarmos, por exemplo, alguns processos colocados em prática por J. Grotowski, ou por T. Kantor, vemos que, em muitos casos, o texto, apesar de ter sido definido *a priori*, foi utilizado de maneira a produzir resultados que, em termos de atuação, estão muito mais próximos da esfera de *apresentação*.

Nesse sentido, é possível dizer que a exploração da dimensão de *apresentação* não está vinculada

“Para Lehmann, o texto se reduz, no teatro pós-dramático, à condição de um material não privilegiado. Ou seja, que será utilizado no processo criativo como um material dentre outros. Ainda assim, poderíamos pensar que a utilização de um texto, criado *a priori* ou não, aumentaria o grau de referencialidade do fenômeno teatral, aproximando-o necessariamente da esfera de representação.”

à utilização de um texto escrito *a priori* ou não, mas sim aos modos empregados para a sua exploração enquanto “material”. Assim, como colocado por Lehmann, o texto se reduz, no teatro pós-dramático, à condição de um material não privilegiado. Ou seja, que será utilizado no processo criativo como um material, dentre outros. Ainda assim, poderíamos pensar que, de qualquer forma, a utilização de um texto, criado *a priori* ou não, aumentaria o grau de referencialidade do fenômeno teatral, aproximando-o necessariamente da esfera de representação. E aqui cometeríamos um erro de julgamento, pois os processos de atuação podem fazer com que o texto utilizado perca toda a sua carga referencial a partir de sua relação com os movimentos, ações, gestos, com as possibilidades de utilização do aparato vocal etc.

Articulação de elementos

Mas se não é a presença do texto que determina o grau de referencialidade no caso dos processos de atuação, então quais seriam os fatores que definiriam a polaridade de “*apresentação* – representação”? Como já mencionado, a utilização de códigos e convenções cul-

turais devem ser considerados nesse caso. Mas, ainda assim, tal resposta pode atender somente parcialmente a essa questão. Basta pensar em alguns casos, tais como os espetáculos de Bob Wilson, Richard Foreman e Robert Lepage. Em tais casos, códigos e convenções teatrais são largamente utilizados. Porém, a partir de tais exemplos podemos dizer que não é a utilização de tais códigos e convenções em si que determinaria o grau de referencialidade do fenômeno teatral, mas sim os seus modos de articulação.

Horizonte aberto

Podemos dizer, também, que, a partir das elaborações de Lehmann, existiria uma certa relação de simetria entre “representação-dramático” e “apresentação-pós-dramático”. Porém, como vimos, e essa representa uma das hipóteses construídas neste artigo, não é a utilização ou não de textos, códigos ou convenções teatrais e, portanto, culturais, que determinariam as possíveis diferenças entre o ator “dramático” e aquele “pós-dramático”, mas sim os modos de elaboração e articulação de tais elementos.⁴ Tal aspecto adquire, assim, uma importância central, que nos leva, por sua vez, ao pró-

ximo aspecto aqui a ser tratado.

Além da existência de personagens, outros são os elementos que constituem, digamos, o “horizonte pragmático” do ator dramático, tais como a improvisação e a execução de uma narrativa, na maior parte dos casos, linear. No caso do ator pós-dramático, porém, podemos perceber um deslocamento significativo no que diz respeito a esse último aspecto, e aqui poderíamos reconhecer um ponto de contato com aqueles tratados anteriormente.

Partitura de ações

Na medida em que o ator não deve mais necessariamente “contar uma história”, vemos uma abertura de possibilidades, as quais estão ligadas, por sua vez, à esfera de “*apresentação*”. Cabe acrescentar, nesse sentido, que uma das características constitutivas da esfera da “*apresentação*” é justamente aquela de evidenciar antes de tudo qualidades ligadas à manifestação de uma “*apresentação*”, e todas as suas implicações. Desse modo, se pensarmos nos processos de atuação, o prevalecer da esfera de *apresentação* geraria resultados que ultrapassariam a ilustração de situações e circunstâncias, para colocar em

evidência a corporeidade e suas qualidades expressivas. Poderíamos, nesse sentido, mencionar diferentes referências, tais como Grotowski, Barba, Pina Baush, DV8, Bob Wilson etc.

A partir de tal constatação, algumas considerações poderiam ser feitas. Poderíamos dizer, por exemplo, que os processos de atuação colocados em prática pelo ator pós-dramático envolvem um horizonte técnico e expressivo mais alargado, se comparado ao ator dramático.⁵ De fato, idealmente falando, o ator pós-dramático deve possuir competências que transitam entre o teatro dramático, o circo, o cabaré, o teatro de variedades, o teatro-musical, o teatro-dança e a performance. Se o ator pós-dramático necessita possuir uma competência técnica e expressiva mais alargada em relação ao ator dramático, um elo também poderia ser reconhecido entre os dois campos, que é aquele da construção de partituras.

Como sabemos, a construção de partituras de ações, fixas ou combináveis a partir de improvisações, é um procedimento explorado por inúmeros criadores teatrais, desde Stanislavski até Bob Wilson. Poderíamos obviamente considerar, em termos de cultura ocidental, também os procedimentos

de codificação do balé e da dança.

De qualquer forma, é importante notar um outro fator diferenciador. Como já citado, a construção de partituras não é um procedimento estranho ao teatro dramático. No entanto, na medida em que o ator pós-dramático não deverá necessariamente contar histórias e que rearticulará códigos e convenções culturais, devemos considerar o fato de que as suas partituras conterão muitas vezes materiais caracterizados por diferentes graus de abstração e subjetividade. Ou seja, ele não poderá, em muitos casos, apoiar seu trabalho em objetivos concretos, tal como aquele de expressar um significado preestabelecido. Ele deverá saber, assim, como “produzir sentido” a partir dos materiais à disposição. Sendo assim, além das competências já descritas, o ator pós-dramático deverá saber reconhecer pragmaticamente a diferença existente entre a produção de “significado” e a produção de “sentido”.

Se observarmos as práticas teatrais orientais, bem como aquelas exploradas pela dança, desde a *modern dance*, podemos ver que, independentemente das diferenças estéticas, o ator, nesses casos, deve saber como justificar, “preencher” as próprias ações. Para

tanto, parte de procedimentos e elementos que ultrapassam os recursos e instrumentos oferecidos pelos sistemas de atuação utilizados pelo teatro dramático ou épico, tais como aqueles elaborados por Stanislavski, M. Tchekhov, Brecht. O ator, em tais casos, não preenche as próprias ações a partir de significados preestabelecidos, pois eles não são constitutivos de tais linguagens. Nesse sentido, um deslocamento faz-se necessário, que é exatamente aquele que tem como objetivo a produção de sentido.

Sentido e significado

A partir dessas considerações, chamarei de “sentido” o efeito de um processo de conexão entre as dimensões interior e exterior do ator. Ou seja, desencadeado a partir não de conteúdos previamente estabelecidos, mas a partir dos elementos que envolvem a execução dos materiais de atuação. Ou seja, tal processo envolve especificamente e primeiramente a relação entre o ator, pela globalidade de seus processos perceptivos, e tais materiais. É a partir de tal relação, que em muitos casos não é regida por uma rede semântica predeterminada, que o sentido pode ser produzido. De

“O ator pós-dramático não deve necessariamente contar histórias e rearticular códigos e convenções culturais; as suas partituras conterão materiais caracterizados por diferentes graus de abstração e subjetividade. Ou seja, ele não poderá apoiar seu trabalho em objetivos concretos, como o de expressar um significado preestabelecido.”

qualquer forma, a conexão entre as dimensões interior e exterior, fator fundamental nesse caso, deve ser vivenciada pelos dois pólos, ator e espectador, que, dessa forma, interagem.⁶ É em função de tal conexão que uma “ressonância” (qualidade de presença, dilatação, *bios*) pode ser produzida pelo ator, fazendo com que a atenção do espectador mantenha-se ativa. Já no caso do “significado”, a atuação do ator estará apoiada por uma rede semântica que o orienta, e que orienta, por sua vez, também, o espectador.⁷

Identidade do ato

Dessa forma, o nível de relação que o ator pós-dramático deve estabelecer com os próprios materiais de atuação, diferencia-se daquele explorado pelo ator dra-

mático. Envolve processos técnicos e subjetivos mais complexos, os quais fazem parte, por sua vez, da esfera de “*apresentação*”. Em muitos casos, será a partir das tensões, direções, concatenações, que o preenchimento das próprias ações se dará. É importante notar ainda, que, na medida em que o ator não dispõe de uma “história” que poderia funcionar como eixo de seu trabalho, necessariamente o foco de sua atenção deverá ser deslocado da esfera do “que” para a esfera do “como”. Essa é uma outra característica, a nosso ver, que define a identidade do ator pós-dramático, e que representa uma outra hipótese construída aqui. Além disso, tal como colocado por Lehmann, os procedimentos de atuação estarão muitas vezes, no caso do teatro pós-dramático, em uma estrutura não-linear, em que não há mais hierarquia entre os elementos narrativos. O ator pós-dramático atuará em muitos casos em uma estrutura caracterizada pela parataxe.

Uma vez examinados os dois aspectos anteriores, podemos agora centralizar nosso discurso sobre a relação entre o ator e os seres ficcionais. De fato, quando pensamos sobre as práticas do ator pós-dramático, não pode-

mos mais fazer referência somente à existência de “personagens”, em função de suas conotações culturais, ao menos no ocidente. Dessa forma, devemos utilizar um termo mais abrangente, tal como actante (ou atuante) ou ser ficcional.

Apesar da grande quantidade de manifestações artísticas existentes, portadoras de característi-

cas expressivas do pós-dramático, vemos ainda prevalecer fortemente estruturas narrativas lineares, exploradas largamente pelas *soap operas* e por larga parte da produção teatral e cinematográfica. Nesse sentido, o pós-dramático ainda é visto como uma manifestação expressiva “alternativa”, “cult”, “autoral”. É a partir sobretudo dessa última qualidade que o nosso discurso se desenvolverá.

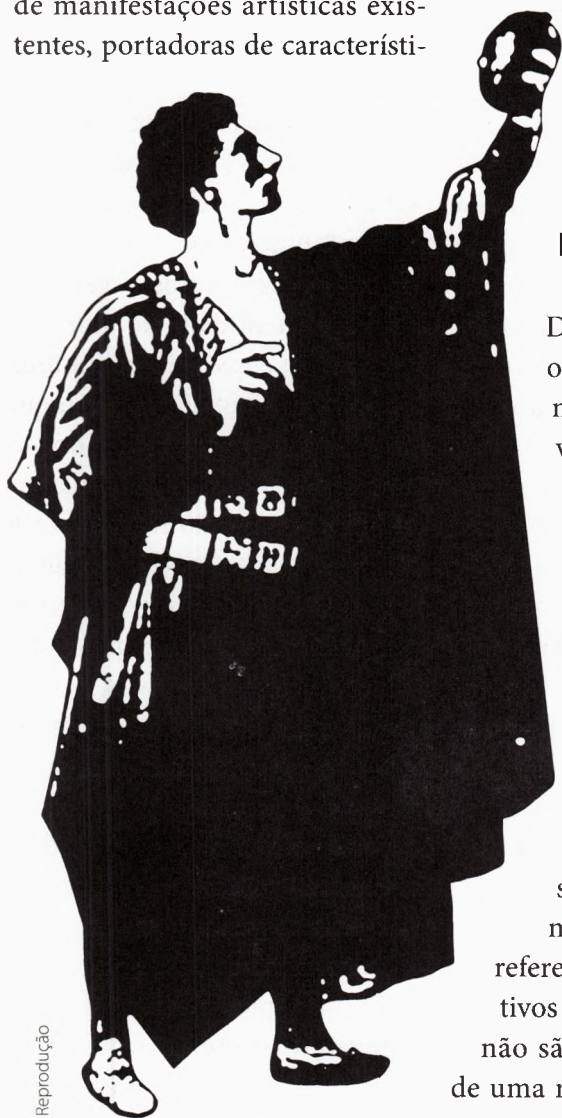
Hamlet ou não Hamlet

De fato, se observarmos o percurso traçado em nosso discurso até agora, veremos que a auto-referencialidade e a “ausência de uma narrativa linear”, ambas, desencadeiam um deslocamento necessário em termos de atuação no caso do ator pós-dramático. Isso leva a algumas implicações: na medida em que os seus materiais de atuação não são prevalentemente referenciais, não são constitutivos de uma “personagem” e não são estruturados a partir de uma rede semântica produzi-

da por uma história, ele deverá apoiar-se sobre as qualidades expressivas. Essas podem ser produzidas a partir de sua relação pragmática com os materiais de atuação, ou seja, a partir de seu “saber pragmático”, de seu *modus operandi*. Sendo assim, determinados processos subjetivos serão necessariamente evocados e podemos, dessa forma, falar de um grau mais perceptível de criação, poderíamos dizer, “autoral”.

Como sabemos, mesmo no teatro dramático, tal questão faz presente. Muitas vezes, não vamos ao teatro para ver a personagem “*Hamlet*”, mas para ver “aquele” *Hamlet*, tal como interpretado por “aquele” ator.

Dessa forma, podemos dizer que existiria talvez uma diferença de “grau”, em termos de autoria do próprio trabalho artístico, se pensarmos na relação entre o ator dramático e aquele pós-dramático. Porém, tal fronteira é ainda bastante imprecisa, pois é determinada muitas vezes por cada caso, especificamente. Por exemplo, mesmo com relação à autoria mencionada anteriormente, como podemos comparar o nível de autoria de um ator de um espetáculo de Kantor ou Bob Wilson, os quais determinam a partitura que será executada pelo ator, com



Reprodução

aquela de um ator do DV8 ou de Grotowski? Independentemente da complexidade que envolve a questão “autoral”, é possível dizer que o ator pós-dramático, em função do deslocamento mencionado, deverá saber como “dar vida” a diferentes seres ficcionais. Nesse sentido, apesar de algumas interessantes formulações, como a elaborada por Michael Kirby,⁸ considero ainda mais funcional aquela em que três diferentes categorias podem ser reconhecidas: o “actante-máscara” (indivíduo e tipo), o “actante-estado” e o “actante-texto”.⁹

Musicalidade das ações

Creio que tais categorias incluam os procedimentos e práticas realizadas pelo ator pós-dramático, tais como “montagem”, “musicalidade das ações (polirritmia, polifonia, modulações)”, repetições,

“Apesar da grande quantidade de manifestações artísticas existentes, portadoras de características expressivas do pós-dramático, vemos ainda prevalecer fortemente estruturas narrativas lineares, exploradas largamente pelas *soap operas* e por larga parte da produção teatral e cinematográfica.”

risco, presente contínuo, ritualização das ações, corporeidade como matriz de significações. De fato, em muitos casos o ator pós-dramático deverá compor ou incorporar seres ficcionais que não podem ser remetidos a indivíduos ou tipos humanos; eles serão muitas vezes “canais transmissores” de “qualidades”, de sensações, de processos abstratos, de fenômenos naturais, de combinações de fragmentos de experiências vividas, de restos de memórias. Sendo assim, as matrizes geradoras dos materiais de atuação utilizados pelo ator pós-dramático estão relacionados mais diretamente à exploração de processos perceptivos que constituem aquilo que chamaremos “experiência” em diferentes níveis, do que com a ilustração de histórias ou teses de qualquer gênero.

Baseado nessas considerações, optaremos pela via negativa. Em outras palavras, podemos dizer, antes de mais nada, o que o ator pós-dramático “não é”: ele não se limita a ser um simples reproduzidor de códigos e convenções teatrais; assim como ele não é um ilustrador de histórias, consideradas enquanto expressões de uma narrativa linear. A partir disso, podemos descrever algumas das competências que o ator pós-dramático deve, ou deveria possuir,

idealmente.

Além das competências adquiridas pelo ator dramático, tais como interpretar diferentes indivíduos ou tipos, e ser capaz, conseqüentemente, de construir diferentes “corpos/vozes”, diferentes unidades psicológicas, o ator pós-dramático deve ser capaz de transitar entre diferentes linguagens e qualidades expressivas. Deve ainda ser capaz de construir partituras a partir de materiais abstratos e subjetivos e de produzir sentido a partir, sobretudo, da relação que estabelece com os próprios materiais de atuação. Sendo assim, diferente do “herói” romântico, do “homem comum” realista, do “agente revelador de contradições sociais” do teatro épico, o ator pós-dramático parece ser um catalisador de fissuras que envolvem diferentes processos, muitos dos quais ainda não elaborados e explicados teoricamente, e que a princípio, não prevêem nenhuma possibilidade de solução. Ele parece ser, antes de tudo, um catalisador de aporias. *

Notas

¹ Lehmann, Hans-Thies; *Postdramatisches theater*. Francfort-sur-le-Main: Verlag der Autoren, 1999. Traduzido mais tarde para o francês por Philippe-Henri Ledru – *Le théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche Édi-

teur, 2002.

2 Obra cit.; p. 18, 20, 66.

3 O Devising Theatre é caracterizado por seu processo improvisacional. Tal modo de criação, em termos atuais, ganha uma progressiva adesão a partir dos anos 1960.

4 Cabe ressaltar, porém, que internamente à esfera de "apresentação", procedimentos não reconhecíveis como sendo parte do repertório cultural já codificado podem adquirir um papel de grande relevância.

5 É importante enfatizar mais uma vez o caráter ideal em que o ator pós-dramático está sendo considerado neste artigo. Nesse sentido, muitas vezes tal competência "mais alargada" pode não corresponder aos fatos. Em outras palavras, um ator pós-dramático deve saber "dar vida" aos materiais de atuação explorados em um determinado espetáculo, mas pode, ao mesmo tempo, não possuir determinadas habilidades requeridas ao ator dramático.

6 Alguns aspectos relativos à conexão entre as dimensões interior e exterior do intérprete foram examinados anteriormente por mim em *O ator compositor*, op. cit. Em tal obra, a conexão em questão foi considerada como um aspecto fundamental do processo de produção das "ações físicas". Assim, poderíamos dizer que os processos de instauração de sentido envolvem a produção de ações físicas. No entanto, diversamente dos casos examinados na referida obra, neste texto um outro reconhecimento é feito: ações físicas podem ser produzidas a partir de um processo de instauração de sentido, e não somente de significado. Conseqüentemente, as ações físicas podem produzir não somente significados, mas também sentido. Dessa forma, alarga-se aqui o horizonte examinado precedentemente.

7 A distinção reconhecida aqui entre "significado" e "sentido" foi elaborada primeiramente em "Sentido, intenção, incorporação: primeiras reflexões sobre diferentes

práticas interculturais no trabalho do ator". In revista *Sala Preta*, ECA-USP, 2005.

8 Ver Kirby, Michael; *A formalist theatre*. University of Pennsylvania Press, 1987.

9 Tal elaboração pode ser lida em Bonfitto, Matteo; *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 125-141.

Referências bibliográficas

KIRBY, M. *A formalist theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

LEHMANN, Hans-Thies. *Le Théâtre Postdramatique*. Paris: L'Arche, 2002.

LAKOFF, George and JOHNSON, Mark. *Philosophy in the flesh*. New York: Basic Books, 1999.

RICOEUR, Paul. *Time and narrative*. Chicago: Chicago University Press, 1984.

ROOSE-EVANS, J. *Experimental theatre: from Stanislavski to Peter Brook*. London: Routledge, 1997.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies. An introduction*. London: Routledge, 2002.

_____. *Between theatre and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

Matteo Bonfitto é ator, pesquisador teatral e doutorando pelo Royal Holloway College, University of London.

mattbjr@hotmail.com

A linguagem do corpo

SORAIA MARIA SILVA

Estudar a linguagem do corpo, tendo como fio condutor o conceito da narrativa pós-dramática, segundo as investigações de Hans-Thies Lehman, é o que a autora se propõe, reacendendo a atualidade do tema

São os olhos a lâmpada do corpo.

Se os teus olhos forem bons,

todo o teu corpo será luminoso.

(MT 6.22)

Em “Teatro pós-dramático e teatro político”,¹ texto de Hans-Thies Lehman, é discutida a linguagem do movimento do corpo. Vasto é o campo de investigação da linguagem corporal, principalmente quanto à produção de símbolos cênicos na atualidade. Sob essa perspectiva, precisamos inicialmente definir a questão do corpo como linguagem. Ele transmite gradações de significados expressivos numa comunicação não-verbal, indo desde os gestos cotidianos até os extracotidianos, em sua manifestação poética. Ou seja, com vistas a uma finalidade artística.

Em seu trabalho de investigação sobre o teatro físico, a atriz-pesquisadora Lúcia Romano defende o aumento de complexidade para a constituição de um corpo diferenciado na técnica corporal específica dessa modalidade cênica, a qual potencializa a atividade física à teatralidade.

Lúcia Romano desenvolve um sistema de classificação do corpo, em sua manifestação expressiva, segundo o grau de complexidade de suas relações. Para ela, o corpo neutro reúne características anatômicas ainda em estado pré-expressivo. Com o aumento de informações, tem-se um corpo em comunicação, em estado de atenção ampliada com o meio. O corpo diferenciado é extracotidiano e o corpo estilizado manifesta-se em linguagem reconhecida dentro de um deter-



Nijinsky

Reprodução

minado código, estilo ou técnica parateatral.²

Além do reconhecimento da evolução comunicativa do movimento, faz-se necessário, aqui, estabelecer uma discussão dos aspectos dramáticos desse movimento, antes de abordar o caráter pós-dramático, no qual há a explosão das formas e possibilidades de atuação.

Seguindo a colocação de Luckacs, no início da conferência de Lehmann, de que a forma seja a manifestação mais social na arte,³ tem-se no nosso tempo-lugar, da era da informação, a junção de infinitas possibilidades e desdobramentos cinético/dramáticos.

Questões do drama

O constante devir de estéticas híbridas dos corpos na cena contemporânea marca o desenvolvimento de uma sociedade cujas bases hipertextuais estão expressas no “em movimento”. A organização sintática, semântica e a significação dessas novas estruturas nas suas manifestações artísticas atuais refletem a experimentação e a apreensão do sensível pelos novos *vates* da dramaturgia cênica, desde a expressão mais erudita à mais popular.

Como Lehman propõe, antes de discutir o teatro pós-dramático, é necessário um esclarecimento sobre as questões do drama, tais como o conflito e a síntese.⁴ No caso da linguagem do corpo poderíamos analisar a dramaturgia do movimento expressivo a partir das características intrínsecas a este e sua aproximação com conceitos de origem teatral, como

no teatro dramático e a sua representação narrativa. Na dança também ocorre esse fenômeno, o qual, embora isento da linguagem falada, muitas vezes, reproduz as formas mais tradicionais de contar história.⁵

Assim, a linguagem da dança, em essência, é caracterizada pelo corpo escritura do espírito, síntese do pensamento poético plasmado no conflito de gestos efêmeros, cujas frases são estruturadas em uma gramática mais ou menos impregnada de símbolos moventes segundo representações mais ou menos tradicionais. Desse modo, na linguagem



Pina Bausch

Reprodução

poética do movimento tem-se uma transmutação intersemiótica de dupla via, na qual a metáfora se torna corpo/emoção e o corpo/emoção se torna metáfora em uma arquitetura semântica e formal multidimensional. Nesse contexto, o espírito é revelado no desenvolvimento e domínio de estruturas temporais e espaciais conjugadas na matéria-corpo em fluxo. O corpo permite o exercício contínuo de desdobramentos angulares e emocionais, construções e desconstruções de texturas no quadro esforço/forma.

Conforme Curt Sachs, existem basicamente duas diferenças fun-

damentais entre as diversas manifestações da dança universal, as quais podem ser classificadas em dois tipos: uma como dança de imagem, ou imitativa, e a outra como dança abstrata.

O autor ressalta as afinidades dessas danças com características psicológicas específicas. Ou seja, a dança imitativa, de imagem, é mais do tipo extrovertido, tem mais facilidade em assimilar-se a um objeto, compondo uma unidade mágica com ele (o jogo da caçada traz sorte na caça, a representação do ato sexual traz fertilidade). Já a dança abstrata, de origem mais matriarcal, busca a transcendência do corpo; o propósito do seu movimento é elevar o corpo extraíndo-o de sua materialidade habitual. Dessa forma, com o amortecimento e extinção dos sentidos exteriores, o subconsciente é liberado, aumentando, assim, o poder espiritual em ascensão extática em direção a uma idéia abstrata.⁶

Nessa classificação de Sachs pode-se perceber dois tipos de

características dramáticas do movimento na dança, uma de narratividade mais concreta, mimética, literal, e outra mais abstrata ou não literal.

Na dança contemporânea muitas vezes são utilizadas formas maquínicas e mecânicas, como “atuantes”, na “fiscalização” da cena. A imagem de uma bateadeira de bolo pode ser uma inspiração para a criação de dinâmicas coreográficas, um sentido bastante antropofágico de apropriação do objeto e dos esforços desse objeto cotidiano. Mesmo nos resultados mais abstratos desse processo de composição coreográfica tem-se uma origem mimética,⁷ cujo observador/criador expõe qualidades, resultantes de uma equação ressonante (para utilizar o termo de Kandinsky) na síntese das formas dançadas.

Narrativa poética

De certa forma, a linguagem do corpo é o resultado de uma dialética entre a abstração e a concretude, como um pensamento poético encadeado no movimento. Nesse “pensar fazendo”⁸ tem-se um exercício primevo de totalização das artes, cuja importância é resgatada pelas vanguardas do século 20.⁹ Ou seja, a dança

representa o meio pelo qual se pode realizar todas as artes, pelo seu simulacro, no auge do desprendimento físico, no domínio absoluto do corpo, a primeira extensão material do espírito. Para Artaud, essa narrativa poética é acima de tudo “conhecimento do destino interno e dinâmico do pensamento”, a qual se realiza na abstração afirmada no concreto, e não o contrário.¹⁰

Nesse movimento, a dança, por sua natureza peculiar, cujo ambiente expressivo é muitas vezes alucinatório, é o meio/linguagem mais amplo para análises especulares, cuja conduta mimética, reflexos espelhados surrealistas, reproduz infinitamente a imagem auto-refletida em uma imbricação de realidades e irrealidades na “trans-formação” simbólica do ser.

O sistema “moto-contínuo” de produção da imagem cênica do corpo busca a realização de uma obra idealmente concebida fora do *self*.¹¹ Para Stéphane Mallarmé, a dança como arte emblemática é uma “escrita corporal” em que a mulher bailarina plasma em si a própria “metáfora”, o “signo”. Para o poeta, a bailarina sugere “com uma escrita corporal o que exigiria parágrafos em prosa tanto dialogada quanto descrita”, para ser expresso através da

“A dança representa o meio pelo qual se pode realizar todas as artes, pelo seu simulacro, no auge do desprendimento físico, no domínio absoluto do corpo, a primeira extensão material do espírito.”

redação: poema isento de todo o aparelho do escriba”.¹²

Assim, como “incorporação visual da idéia”, os movimentos da bailarina, para Mallarmé, são “a representação plástica, no palco, da poesia”, que é, ao mesmo tempo, texto e cenário. Ou seja, a forma humana em sua mais expressiva síntese poética da mobilidade. Esse devir da metáfora poética do ser corporal conjuga com a interação entre atores e público, o qual, por sua vez, é mobilizado justamente por esse “vir a ser” da personagem, conforme apontado por Lehmann.¹³ Desse modo, tem-se na sucessão dessas possibilidades plásticas e poéticas do movimento a estruturação de uma narrativa.

Movimento e linguagem

Para se analisar o conceito da narrativa pós-dramática na linguagem do corpo, é necessário pensar a organização estrutural da lingüística do movimento e sua lógica evolutiva na dança, no sentido cronológico e dialógico. Nesse intuito, impõe-se o exame de duas técnicas.

A primeira, marcada pela microestrutura do movimento, é proposta por François Delsarte (1811-1871), estudioso pioneiro da

definição dos princípios do movimento expressivo, considerados fundamentais na dança moderna. Seus princípios relacionados ao movimento expressivo reforçam a idéia de que a intensidade do sentimento comanda a intensidade do gesto. Para ele, todos pormenores de intensidade ou de força agem de forma ordenada ou mediada pelo método.

Essa análise do gesto, que precede a origem da palavra e da voz, é realizada segundo três aspectos: a estática (parte da ciência que regula o equilíbrio das formas), a dinâmica (ciência da expressão dos movimentos, que estuda o

ritmo, a inflexão e a harmonia) e a semiótica (análise da forma orgânica, e o seu sentimento correspondente, indica para cada signo um significado).

Voz, gesto e palavra

Segundo essa análise, a estática seria a vida do gesto, e a semiótica, o próprio espírito.¹⁴ Essa dualidade, em contrapartida, caracteriza a participação do homem na tríplice natureza divina (Pai, Filho e Espírito Santo) com seu corpo, alma e espírito expressos externamente, pela voz, gesto e palavra.¹⁵



Quatro Bailarinas em Cena, de Edgar Degas

Já Rudolf Laban (1879-1958),¹⁶ criador da *Ausdruckstanz*,¹⁷ trabalhava a integração de linguagens cênicas, fazendo com seus alunos alguns passeios nos quais dançavam palavras e frases poéticas por eles compostas, muitas vezes sem acompanhamento musical, marcando uma atitude de valorizar o movimento como linguagem independente. Seu método contribuiu de maneira significativa para o entendimento dos fatores fundamentais presentes nas ações corporais.¹⁸ Graças às suas descobertas, abriram-se novas possibilidades de reflexão sobre o processo de criação e realização técnica eficiente de uma determinada frase coreográfica.

Modelos espaciais

A frase de movimento pode ser definida como um conjunto orgânico de gestos que comunicam uma ação corporal estruturada com início, meio e fim. Compõe as fases de preparação, ação propriamente dita e recuperação, as quais se desenvolvem em padrões cíclicos, determinados, por sua vez, pela contemplação de ritmos da natureza ou estruturas reais e virtuais plasmadas na expressão corporal do homem.

Para Marion North, o tamanho das frases pode ser pequeno ou longo, compondo seqüências de movimentos de características simples (como uma sentença simples) ou completa (complexa ou composta, com frases elaboradas com pausas de longa ou pequena duração).¹⁹ Sobre essa escrita corporal, Laban postulava que “símbolos, conhecimento e desconhecimento constituem os modelos espaciais da dança”.²⁰ Esse percurso tende a livrar a dança da dependência narrativa, valorizando os movimentos de formas abstratas, como os sólidos platônicos convertidos em esforços²¹ móveis do quadro espacial conduzidos pelos dançarinos.

Na técnica labaniana, toda “ação” passa a ser expressiva, dependendo da sua finalidade em cena, desde a ação mecânica propriamente dita, ou seja, a “física-lidade” enquanto possibilidade de articulação do movimento, até uma ação cotidiana ou metafórica, vinculada, por exemplo, aos movimentos da natureza.

Essa metodologia de análise dos fatores do movimento e sua utilidade artística na cena coincide com o que Lehmann aponta como a postura moderna de autonomia ou explosão das relações tradicionais dos elementos do te-

atro, como as pessoas, o espaço e o tempo.²² Então, o coreógrafo propõe um amplo espectro de variações e domínio dos fatores do movimento articulados ou isolados, como possibilidade de construção de uma narrativa expressiva da cena. Assim, uma determinada qualidade como, por exemplo, o peso leve pode caracterizar, por uma analogia mais mimética ou abstrata, desde uma dança de personagem, como uma ninfa, até o corpo metaforizado em plumas ao vento.

Função poética

Já a função poética da linguagem, originalmente inerente à literatura, está ligada à palavra como um portal de realidade própria, um universo de ficção que não se identifica com a realidade empírica²³ e pode ser analisada também do ponto de vista extraliterário. Para Roman Jakobson, o critério empírico da função poética, inerente a toda obra poética, está in-

“O bailarino-coreógrafo seleciona os gestos e os movimentos expressivos seguindo um encadeamento, uma combinação, que compõe uma frase de movimento, em muitos aspectos próxima da construção poética literária.”

timamente relacionado aos dois modos de arranjo na linguagem verbal, a *seleção* e a *combinação*, estando eles ligados, respectivamente, aos eixos paradigmáticos e sintagmáticos na construção do texto poético.

Jakobson explica que o emissor da mensagem seleciona termos semelhantes, como as palavras guri(a), garoto(a), menino(a), criança, combinando a sua escolha com um verbo semanticamente cognato, como dorme, dormita etc., na elaboração da mensagem. Para o linguísta romeno, “a seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da seqüência, se baseia na contigüidade”.²⁴

Transladando essa estrutura sintagmática e paradigmática da função poética para a análise da composição coreográfica, pode-se aferir que os arranjos de combinação e seleção também são inerentes à linguagem não-verbal. Assim, o bailarino-coreógrafo seleciona os gestos e os movimentos expressivos seguindo um encadeamento, uma combinação, que compõe uma frase de movimento, em muitos aspectos próxima da construção poética literária.

A palavra do movimento, o sentido expressivo singular da linguagem não-verbal, pode ser comparada ao eixo sintagmático, de *combinação* na formação das frases, considerando-se o eixo horizontal ou sincrônico. Nesse eixo a palavra adquire dimensões plurissignificativas graças às diversas relações conceituais, imaginativas, rítmicas, entre outras, articuladas com os outros elementos do seu contexto verbal,²⁵ os quais podem ser analisados do ponto de vista da dança como sendo o gesto à procura do seu significado. Ou seja, o gesto ou movimento na dança, equivalente à palavra, só ganha valor enquanto expressão de dança ou de dança/teatro, quando se conecta com uma sucessão de outros gestos ou movimentos, criando uma unidade estrutural, uma frase coreográfica articulada no tempo, no espaço, levando-se em conta o peso, a fluência e a intenção cênica realizada.

Na dança, as frases de movimento revelam, em seu encadeamento, não só a personalidade característica e os caminhos mentais e emocionais do bailarino, como as escolhas estéticas e poéticas impregnadas no movimento.

Também o eixo paradigmático obriga uma seleção de termos, considerado vertical ou diacrô-

“Na dança, as frases de movimento revelam, em seu encadeamento, não só a personalidade característica e os caminhos mentais e emocionais do bailarino, como as escolhas estéticas e poéticas impregnadas no movimento.”

nico, plurissignificativo na vida histórica das palavras, “a polimorfa riqueza que o correr dos tempos nelas depositou”.²⁶ Esse eixo transposto para a análise do gesto na dança revela a evolução estilística e estética dos movimentos, aprimorados segundo o gosto do tempo, sob uma rígida ou livre técnica expressiva. Assim, definições como ações básicas, movimentos voluntários, involuntários, ações cotidianas, movimento estilizado, balé clássico, dança moderna, dança livre, dança folclórica, de salão, teatro físico etc. são repertórios de composição da tessitura pós-dramática do movimento. Essa manifestação depende das vicissitudes semânticas cinestéticas do bailarino-coreógrafo e de suas necessidades expressivas.

Não apenas a poesia apresenta uma seqüência fonológica e de unidades semânticas, que tendem a construir uma equação. Analogamente, o texto do bailarino, híbrido e polissêmico por natureza,

nos seus aspectos de estrutura e composição coreográfica tem muito em comum com a ciência do verso, cujas origens, segundo Wolfgang Kayser, “derivam da dança ou de um caminhar festivo em atos de culto”.²⁷

Concretude e abstração

Danilo Lôbo estabelece um quadro comparativo no qual mostra a inter-relação entre literatura, pintura, língua e música, que ocorre em dois níveis: o da concretude e o da abstração.²⁸ Acrescentando-se a esse estudo, elaborado por Lôbo, os eixos sintagmáticos e paradigmáticos para a análise da poesia, categorias de Jakobson, e abordando também a dança e os métodos de Delsarte e Laban, obtém-se o quadro abaixo.²⁹

Os instrumentos de análise da linguagem corporal desenvolvi-

dos por Delsarte e Laban podem colaborar significativamente no repertório de possibilidades a serem exploradas na linguagem expressiva do corpo em movimento. Nela, a visão múltipla, de aspectos físicos, psicológicos e psíquicos, possibilita vários níveis de modulações, interpretações e associações metodológicas para uma analogia dialógica entre os elementos do corpo em movimento e os da linguagem escrita e falada, a qual também pode ser disposta como no quadro³⁰ da página seguinte.

Pela análise dos quadros, pode-se ter uma visão geral dos vetores lingüísticos do movimento. Assim configurada, a dramaturgia corporal passa a ser complexa e articulada em vários níveis, desde a sintaxe até a semântica psicofísica do corpo expressivo interativo com a encenação teatral como um todo. Desse modo, o

conceito pós-dramático, que para Lehmann engloba várias possibilidades de formas dramáticas, se aplica também aos trabalhos de dança – cuja narrativa corporal pode evoluir tanto do eixo paradigmático quanto do sintagmático ou de suas fusões – de expressão híbrida ou multidisciplinar.

Corpo em movimento

Lehmann fala que a explosão dos elementos teatrais nos novos paradigmas experimentais da cena, em muito impulsionados pela teoria teatral e cultural artaudiana leva a um encadeamento de relações na encenação, pela necessidade básica de expressão e intervenção.³² Tais indagações são pertinentes a vários experimentos na dança contemporânea.

Como exemplo desse processo tem-se o espetáculo O+, da com-

Literatura	Língua	Pintura	Música	Poesia	Dança
Enredo	Denotação	Figurativa	Melodia	Eixo Horizontal Sintagmático (combinação)	Coreografia *Laban: Corêutica *Delsarte: Estática
Psicologia das personagens	Conotação	Abstrata	Harmonia	Eixo Vertical Paradigmático (seleção)	Gesto/ Movimento à procura de significado. *Laban: Eucinéica *Delsarte: Dinâmica e Semiótica

Vetores de orientação do movimento	Vetores de orientação lingüística
<i>Alfabeto infinito do movimento:</i> Conjunto ordenado de gestos de que nos servimos para transcrever, com o nosso instrumento corpo no espaço/tempo, as variações expressivas e comunicativas de necessidades emocionais, fisiológicas, mentais, espirituais e utilitárias que nos impulsionam a uma determinada ação de caráter mais semântico ou mais estético.	<i>Fonologia e Fonética:</i> Estudo dos sons da linguagem, expressão sonora. Alfabeto fonético internacional de 87 signos vocais. <i>Ortografia:</i> Expressão escrita, letra e alfabeto.
<i>Postura/Palavra:</i> Unidade mínima composta de movimentos, a qual pode, sozinha, constituir enunciado de uma expressão; forma livre (gestos utilitários, de jogo, expressão intensa de comunicação não-verbal inconsciente, dança moderna mais livre). Mais do eixo paradigmático.	<i>Palavra:</i> Unidade mínima com som e significado que pode, sozinha, constituir enunciado; forma livre. Informação mais metafórica.
<i>Eucinética:</i> Aspectos qualitativos e expressivos do movimento, estudo das relações entre a atitude interna e externa do indivíduo em determinada “ação” que articula uma variação de combinação das qualidades dos Fatores do Movimento (peso/intensão, espaço/atenção, tempo/decisão e fluência/precisão). Mais paradigmática.	<i>Gramática:</i> Vocabulário; conteúdo; Semântica (produção de sentido reconhecimento, significado) (espaço/foco do sujeito/narração/figurativo/abstrato; tempo/presente/passado/futuro; peso/ponderabilidade/ fisicalidade/ sonoridade fonética; fluência/ ligação das idéias/continuidade/descontinuidade).
<i>Corêutica:</i> Aspectos formais de organização no espaço, os princípios espaciais que regem a forma do movimento (planos, níveis, direções, fluência da forma). Mais sintagmática.	<i>Sintaxe:</i> Disposição das palavras nas frases e das frases no discurso. Pontuação: sinais que marcam a pausa (vírgula, ponto, ponto e vírgula etc.); 31 sinais que marcam a melodia (dois pontos, ponto de interrogação, ponto de exclamação, reticências, aspas etc.).
<i>Frase:</i> Enunciação de gestos encadeados compondo uma unidade de ação completa (preparação, ação, recuperação).	<i>Frase:</i> Enunciação de sentido completo, verdadeira unidade da fala.
<i>Gesto/Letra:</i> Movimento elementar que representa o vocábulo de uma determinada expressão corporal, unidade semântica de qualquer convenção (balé clássico, mímica, linguagem dos surdos-mudos, fragmentado, periférico). Convenção externa impera. Mais do eixo sintagmático.	<i>Letra:</i> Signo gráfico elementar com que se representa os vocábulos de uma língua escrita. Informação mais metonímica.

panhia de dança Quasar, cujo folheto de divulgação³³ antecipa a grande liberdade e comunhão de expressão a ser realizada na cena. Nesse ritual cênico têm-se bailarinos profissionais contracenando com o público, a música dialogando em tempo real com todos os movimentos e falas, caracterizando devires do pensamento e ao mesmo tempo tem-se uma aula teórico-prática sobre o que é dança contemporânea e seus jogos lúdicos com objetos e corpos-objetos.

O sentido filosófico dado por Lehmann sobre a função da linguagem na narrativa pós-dramática ressalta a questão da convenção do cotidiano como afirmação da “ilusão de uma presença”.³⁴ Nesse sentido, de epifania da presença, existem espetáculos de dança que trabalham justamente essa variedade de significações do quadro visual em movimento.

Produção de sentido

No “Dança Brasil”, temporada 2003, o Grupo de Rua de Niterói, com o espetáculo *Telesquat*, utiliza as novas mídias para uma crítica metalingüística ao processo de imersão nas imagens. O espetáculo complementa a cena dançada com letrados, que vão

informando frases aleatórias, na boca da cena, as quais vão dando significados inusitados à ação dançada. Desse modo, a informação cênica é conduzida pela interação narração/gesto, palavra/movimento. Nesse espetáculo, as cenas passavam a significar uma grande quantidade de “possibilidades completamente diferentes”.

No exercício da rapidez e da síntese de produção de sentido na narrativa, em *Telesquat*, provocado a partir do letrado e da narração ao vivo da movimentação, a qual incluía a participação do público, “estabelece em cena o devir virtual de um texto coletivo muito próximo das experiências observadas em conversas de salas de bate-papo virtuais”.³⁵ Ou seja, confirma-se aí a colocação de Lehmann sobre a ilusão dessa presença, identidade cênica, a qual passa a ser “completamente casual”.³⁶

Essa *dansintermediação*³⁷ entre linguagens e corpos é uma trama criativa, nos exemplos citados, tecida por “estratégias de interrupção”, como caracterizou Lehmann na sua análise do teatro pós-dramático. Nesses casos, a interrupção do modo tradicional de se ver um espetáculo de dança propõe novas possibilidades de ordenações paradigmáticas

e sintagmáticas na dramaturgia do movimento apresentado. Mas esse estranhamento é feito com ferramentas da própria linguagem distendidas em direção a outras, em um gesto de comunhão híbrida.

Alguns coreógrafos desenvolveram essa expressão híbrida,³⁸ dando início a linhas de trabalho que muito influenciaram várias gerações de dançarinos. Começando por Isadora Duncan, Rudolf Laban, Kurt Jooss, Pina Bausch, para falar dos que integraram a linguagem da dança à do teatro.

No Brasil, Eros Volússia, a criadora do “balé brasileiro” cultivou o multiculturalismo nas suas composições coreográficas ao recriar ritmos e gestos de danças populares brasileiras fundidas a outras técnicas de dança, como a clássica, a expressionista e muitas vezes *dansintersemiotizando* poesias de sua mãe Gilka Machado.

Encontro de linguagens

A grande variedade de representação e de trabalhos híbridos de teatro, dança, mímica, ópera, música, mídia etc. leva a uma nova classificação dos gêneros de representação, que em uma infinita combinação por justaposição vão recheando os novos compên-

dios cênicos, de individualidades e diálogos multidisciplinares de corpos, expressões, linguagens, espaços cênicos e interações com o público. Nesse caminho, grandes, médias e pequenas companhias podem ser classificadas desde teatro físico, teatro visual, música teatral contemporânea, dança e teatro físico, cruzamento cultural de música lírica e teatro; música/teatro/grupo cultural produzidos por e para pessoas com dificuldades de aprendizagem; teatro/balé; teatro de rua; teatro de objetos; alucinação urbana, até teatro multicultural físico, entre outros.

Nesse fenômeno do encontro híbrido de linguagens tem-se uma reafirmação do que Haroldo de Campos definiu como “a nova festa intersemiótica”³⁹ para os espetáculos multimidiáticos que conjugam arte e tecnologia.

Fragmentação do corpo

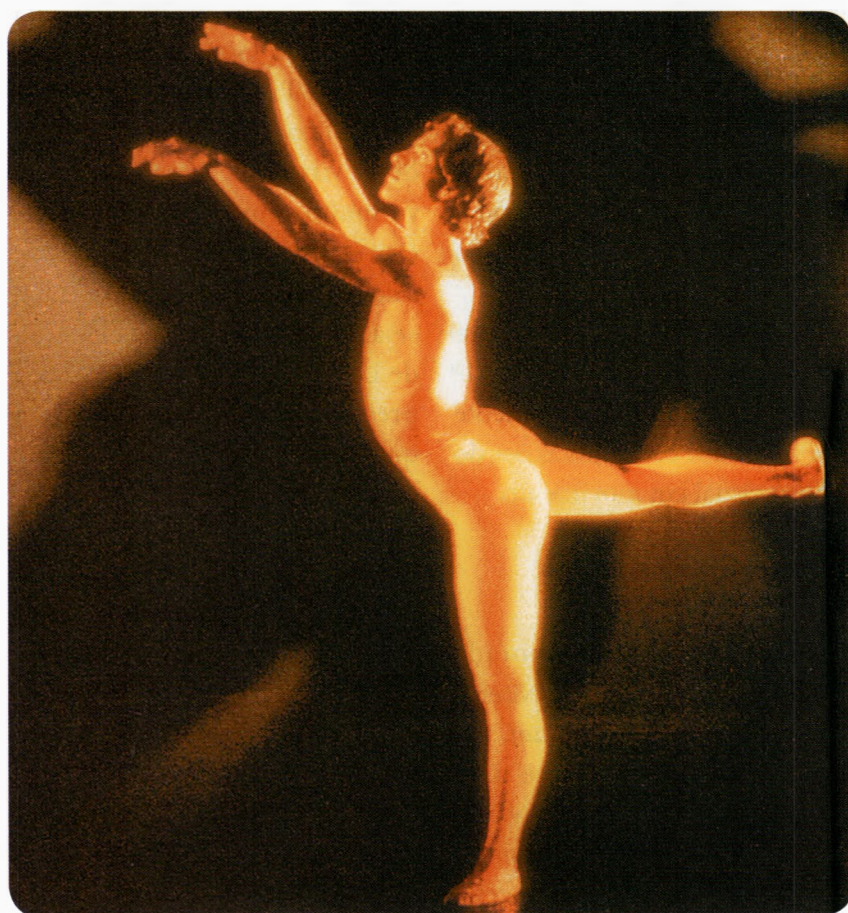
Tal como propôs Antonin Artaud em sua abordagem de uma anatomia completa da encenação,⁴⁰ da linguagem viva, articulada e física dos elementos teatrais em uma dança da informação estética. Na era da informação, o corpo sem órgãos substitui o organismo, a experimentação substitui toda

interpretação da qual ela não tem mais necessidade.⁴¹

Na interação das novas tecnologias com o homem, observa-se, por exemplo, na TV a cabo, a superação total do corpo como extensão virtual deste. Esse processo torna o espaço mental humano de uma grande elasticidade, favorecendo o cultivo de uma cinesfera⁴² interna multidimensional. Nesse sentido, o CsO, de Artaud, prenuncia o desdobramento in-

finito, a fragmentação dionisiaca do corpo, o desencadeamento da manipulação desenfreada da imagem corporal, despertando a consciência ampliada pela reprodução de simulacros. Assim, na era da informação e da velocidade, busca-se, pela interrupção e fusão dos meios, a libertação dos nossos sentidos.

A dança contemporânea, além de traduzir os movimentos utilitários em cena (continuidade de



Reprodução

Cena do espetáculo 21

um processo desencadeado por Laban, discutido anteriormente), traz os próprios objetos do cotidiano para serem manipulados e esquadrihados na ação. Esse processo pode ser comparado com a técnica surrealista da “imagem dupla”,⁴³ fazendo com que próteses e objetos estabeleçam os limites e fronteiras corporais no jogo da dança. Assim como para os cristãos,⁴⁴ o corpo é uma metáfora de organização, de unidade e solidariedade de órgãos independentes, a narrativa pós-dramática também estabelece uma hierarquia não-linear de sua totalidade cênica, no diálogo de estruturas independentes, ordenadas na subversão do eixo tradicional início, meio e fim.

O processo Cyborg⁴⁵ está em curso e está indo em direção a uma integração orgânica do corpo com a máquina, mas não só do ponto de vista de uma mera e mecanicista ilação orgânico/inorgânico. Máquina e bailarino compõem juntos uma imagem dupla de processo surrealista. Na dança contemporânea brasileira, como exemplo de procedimento de criação da metáfora cênica pela dupla imagem, ou imagem híbrida corporal, pode-se citar o grupo Cena 11,⁴⁶ que utiliza em seus trabalhos interações com

poesia, osso, vídeo, jazz, rock, MPB, microfone, prótese, máquina, videocenografia. Essa colagem de fragmentos orgânicos e inorgânicos almeja uma unidade na multiplicidade.⁴⁷

Espaços virtuais

Do mesmo modo na dança, ao reposicionar o corpo “do reino psíquico, do biológico para a ciberzona da interface e da extensão – dos limites genéticos para a extrusão eletrônica”,⁴⁸ como propôs Stelarc em suas performances,⁴⁹ há um apagamento da imagem denotativa do corpo humano em favor de uma composição metonimicamente conotativa (de compreensão) da cena performática.

Nesse confronto, do movimento e suas extensões, da palavra às próteses, alguns espetáculos promovem uma dança dos meios. Os espaços virtuais passam a ser os grandes agentes pedagógicos do movimento. Os games, os jogos de coordenação, ritmo, moção, estabelecem o desenvolvimento de esforços precisos no comando de senhas e controle remotos. Nesse novo jogo cênico, adivinhar o *momentum* do outro, antecipar, responder ou complementar a ação no devir da cena são as

habilidades necessárias na dan-sintermediação das linguagens.

Outro exemplo de narrativa pós-dramática na dança está explícito na manifestação corporal aborígine. Os aspectos primitivos da dança buscam um retorno à pré-consciência. Essa é uma característica geral dos estilos modernistas, simbolistas, cubistas, dadaístas e expressionistas. Desse modo, a narrativa estabelecida nos estágios pré-conscientes é marcadamente não-linear.

O estudo da dança Xavante,⁵⁰ de certo modo revela “a beleza da forma exata”, tal qual defendida por Lehman.⁵¹ Conforme a singularidade dos movimentos dessas danças, para se ter uma idéia mais precisa da verdadeira natureza de suas manifestações, observa-se a consciência plena de um povo que conhece o *caminho da vida*. Ou seja, a mobilidade, a beleza e a harmonia fazem parte do curso de sua natureza.⁵²

Engajamento político

Nesse resgate da dança aborígine, observe-se em uma criação híbrida os esforços de Marika Gidali e Décio Otero, com a apresentação de *Kuarup* (1977), levando a dança aos mais diversos lugares do país, nas décadas

de 70 e 80 do século passado. Uma das características mais acentuadamente pós-moderna, no sentido do engajamento político com o coletivo, do *Balé Stagium*, foi a sua preocupação na formação de um público de dança, com a apresentação de espetáculos em teatros convencionais, feiras, estádios, favelas, igrejas, e até aldeias de índios no Xingu.

Também essa preocupação política de divulgação, popularização espacial da dança influencia sua narrativa. Bailarinos das décadas de 1960 e 1970, os quais precederam Merce Cunningham,⁵³ como Twyla Tharp, com seu espetáculo *Medley*, encenado no Central Park, em Nova Iorque, com 40 bailarinos espalhados na relva como esculturas de jardim; Meredith Monk, com a peça *Juice*, com bailarinos que se moviam em uma rampa em espiral no interior do Museu Guggenheim, em Nova Iorque; Trisha Brown, com a apresentação de trabalhos, como *Roof Piece*, no qual dançarinos se espalhavam sobre telhados novaiorquinos, desenvolveram uma linguagem de jogos, de improvisação, de repetição minimalista, de acumulação de movimentos.

Essa nova atitude rompe com os padrões espaciais da dança tra-

dicional, criando um novo ordenamento narrativo, cuja retórica passa a ser a “dança da linguagem comum”, do “desempenho das tarefas”, tais como mover colchões, carregar tijolos ou obedecer às regras de um jogo.

Essa nova retórica pode ser caracterizada como mais uma intervenção na forma de percepção do fato político, como apontado por Lehmann, mas nem sempre essa forma consegue alcançar o seu objetivo, muitas vezes ela se torna hermética e privilégio de alguns iniciados, esses “guerreiros da beleza”.⁵⁴

Em tema tão vasto, impalpável e fugidio, apresentou-se aqui uma pequena colaboração para a análise da linguagem do corpo, e também os seus aspectos pós-dramáticos, que em movimento quer ser, sempre não estando mais. *

Notas

1 LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. In *Sala Preta*. Revista do Departamento de Artes Cênicas, São Paulo, ECA/USP, n.º 3, p. 9-19, 2003.

2 ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: Teatro físico*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.183-186.

3 LEHMANN, Hans-Thies. *Idem.*, p. 9.

4 Para Lehmann: “É claro que no teatro pós-dramático também aparecem os conflitos, os caracteres, as idéias, a colisão, enfim. Esses elementos, contudo, ocorrem de

uma outra forma, que não a que era articulada pelo drama” (*Ibid.*, p. 10).

5 Lehmann critica a grande quantidade de teatro não-verbal, teatro e dança, que re-produzem um modo representativo de contar uma história só com a dança, “e que não difere muito das formas mais tradicionais de contar história”, no lugar de uma reflexão mais aprofundada do teatro enquanto articulação formal artística nas suas estruturas espaço-temporais (*Ibid.*, p. 16).

6 SACHS, Curt. *História universal de la danza*. Buenos Aires: Centurión, 1943, p. 72.

7 Para Curt Sachs, todo dançarino que, com agudos poderes de observação, se sente a si mesmo nos objetos animados e inanimados e vê a natureza, recriando com o próprio corpo, seu aspecto, ações e essência, é um ator, um mimo (*Ibid.*, p. 237).

8 Lehmann afirma que pelas várias linguagens das artes pode-se pensar a partir de outros materiais. Desse modo, “a cena pensa” e isso propõe aos teóricos a necessidade de encontrar uma teoria correspondente à prática pensada (*Ibid.*, p. 19).

9 O movimento, de retorno a um momento mítico, primordial, aparece em vários balés modernistas, além da *Ausdruckstanz*, mas sempre com uma abstração mimética dos eventos naturais. Pode-se citar, como exemplo, *L’homme et son désir* (1921) e *La création du monde* (1923), ambas coreografias dos balés suecos, na composição de Jean Borlin, e sua total recriação geométrica, presente nos gestos, no figurino e cenários; *Ode* (1928), de Massine, e *Le sacre du printemps* (1913), de Nijinsky, ambas composições dos balés russos, remetem a ritos da natureza, apresentados de forma totalmente abstrata na arquitetura dos movimentos. No Brasil, tem-se essa tentativa de integração do abstrato ao concreto na encenação do *O bailado do deus morto* (1933), de Flávio de Carvalho.

10 ARTAUD, Antonin. *México y viaje al país de los Tarahumaras*. México: Fondo de Cultu-

- ra Económica, 1987, p. 120.
- 11 Nessa perspectiva, Calvino propõe o transbordamento do “eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico” (CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 138).
- 12 MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945, p. 304.
- 13 *Ibid.*, p. 18.
- 14 BARIL, Jacques. *La danza moderna*. Barcelona: Paidós, 1987, p. 374.
- 15 BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002, p. 3.
- 16 Laban publicou entre outros escritos: *Dança educativa moderna*, 1950; *Domínio do movimento*, 1954; e *Princípios da dança e de notação do movimento*, 1954. Entre as suas principais composições estão *Rosário*, *Prometheus*, *Don Juan*, *Cinderella*, *The enchanter*, *Titan*, *Agamemnom* e *La nuit*.
- 17 Termo alemão utilizado para designar a dança moderna de caráter expressivo, que influenciou grande parte da geração contemporânea da dança.
- 18 Nas teorias de Laban há uma aguda observação das atitudes e movimentos do corpo humano, organizados de acordo com as qualidades dos esforços realizados. Esses esforços são o resultado de combinações variadas das qualidades de peso (firme-forte, leve-fraco), espaço (atitude direta ou multifocada), tempo (urgência ou não do movimento) e fluência (a sensação de ligação ou contenção dos movimentos: graus de controle).
- 19 NORTH, Marion. *Personality assessment through movement*. London: MacDonald and Evans, 1978, p. 22.
- 20 LABAN, Rudolf. *Choreutics*. London: MacDonald and Evans, 1976, p. 115. Nessas dimensões espirituais e materiais, as quais, na doutrina de Laban, regem a produção artística do movimento, encontram-se a unificação das duas partes do símbolo: a alma e o corpo expressivo, a gênese da integridade do processo artístico.
- 21 A palavra “esforço”, segundo Laban, refere-se aos aspectos qualitativos do fluxo de energia no movimento. A teoria do esforço-forma reúne o estudo da “eucinéica”, que se ocupa dos aspectos qualitativos do movimento, e da “corêutica”, aspectos formais de organização no espaço, os princípios espaciais que regem a forma do movimento.
- 22 *Ibid.*, p. 10.
- 23 SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1969, p. 26.
- 24 JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970, p. 129, 130.
- 25 SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1969, p. 32, 33.
- 26 *Idem*, p. 31.
- 27 KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Amado, 1967, p. 118.
- 28 LÔBO, Danilo. Água viva: A obra-de-arte total. *Cerrados*: Revista do Curso de Pós-Graduação em Literatura, Brasília, TEL/UnB, nº 9, ano 8, 1999, p. 129.
- 29 SILVA, Soraia Maria. *O texto do bailarino: Eros Volúcia e Gilka Machado – A dança das palavras* (Tese de Doutorado) Brasília: UnB – Departamento de Teoria Literária, 2003, p. 33.
- 30 *Idem*, p. 195.
- 31 A estrutura lógica da frase, o sentido, é anterior à pontuação. Segundo José Hildebrando Dacanal, “ela apenas indica, em relação a uma base sintática polivalente, qual a escolha do autor e, conseqüentemente, qual a informação que ele pretende transmitir” (DACANAL, José Hildebrando. *A pontuação*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p. 36.). Na dança ocorre o mesmo, os acentos do movimento, as pausas, as ênfases, a fluência das formas, são conseqüência da necessidade e da escolha da configuração expressiva de movimentação a ser realizada pelo dançarino.
- 32 Nesse sentido, Lehmann comenta: “Eu vejo que muitos alunos oferecem aulas que são performances. Ou seja, o dançarino não dança, mas ele fala sobre a dança, reflete sobre ela. Mas ele pode dançar também, e isso faz parte desse processo. É um processo que ocorre no interior de um questionamento conjunto sobre o que é possível de ser feito” (*Ibid.*, p. 14).
- 33 “Esse círculo da dança é aberto, livre, sem começo e sem fim, no qual pessoas e seus personagens, seres humanos e suas particularidades se mostram seduzidos pelos movimentos, pela música e impregnados por suas histórias. Não se trata da celebração de uma só dança. Num ritual muito específico, prazeroso, O+ quer festejar o movimento que há dentro de cada um, o espetáculo que ocorre em cada corpo” (Teatro Nacional, Brasília, maio de 2005).
- 34 *Ibidem*, p. 17.
- 35 SILVA, Soraia Maria. “O pós-modernismo na dança”. In: *O pós-modernismo* (Org. Jacó Guisburg e Ana Mae Barbosa). São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 470.
- 36 *Ibidem*, p. 18.
- 37 A *dansintermediação* pode ser entendida como a relação maior estabelecida sobre a metodologia da criação na dança e sua inserção dialógica com os elementos constituintes da encenação teatral. Desse modo, o sentido de orquestração dos diversos elementos comuns a outras linguagens, como espaço, peso, tempo e fluência fazem da dança, cuja matéria expressiva é o próprio corpo em movimento, o laboratório primeiro de interação dialógica no estabelecimento da expressão cênica e os seus rituais multidimensionais. Ou seja, o estudo e compreensão do princípio do movimento interativo e criativo entre os corpos, o qual rege desde o macrocosmo ao microcosmo.

- 38 Marshall McLuhan fala da importância da fusão dos meios em uma expressão híbrida para a intensificação da mensagem poética (McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem* (trad. Décio Pignatari). São Paulo: Cultrix, s.d., p.75).
- 39 Para Haroldo de Campos, há um renascimento da "poesia oral", "não no sentido do recitativo tradicional, do recital acadêmico, mas na direção dos grandes espetáculos *multimídia* (...) assim como, no passado, havia a "festa barroca", tão bem-estudada pelo poeta e crítico Affonso Ávila, temos, agora, uma nova festa "intersemiótica" e é essa uma indicação para o futuro, para as novas possibilidades da conjunção "arte" e "tecnologia". (DOMINGUES, Diana (org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997, p. 215)
- 40 ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 141.
- 41 DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, p.10.
- 42 Cinesfera é um conceito desenvolvido por Laban para designar a orientação espacial vital ocupada pelo corpo.
- 43 A técnica da "imagem dupla", manejada com virtuosidade por alguns surrealistas, teve como precursor Giuseppe Arcimboldo, retratista oficial dos imperadores germânicos, que viveu na corte dos Habsburgos de 1560 a 1587. Distinguiu-se pelas "cabeças compostas", alegorias e retratos formados pela junção de um conjunto de objetos (ALEXANDRIAN, Sarane. *O Surrealismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 1973, p. 18, 19).
- 44 Na bíblia também podem ser encontradas essas imagens de organização de funções ou tarefas individuais ordenadas, como um organismo comunitário ou o "Corpo de Cristo", em relações de autoridade e submissão divinas: *há, portanto, muitos membros, mas um só corpo. O olho não pode dizer à mão: "Não preciso de você"; e a cabeça não pode dizer aos pés: "Não preciso de você".* (1Cor 12, 20-21).
- 45 Ciborgues é a junção de "cybernetic organism" (Kunrzu, Hari. "Genealogia do ciborgue", in: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) *Antropologia dos ciborgues*. Belo Horizonte, Autêntica, 2000, p. 133).
- 46 O grupo Cena 11, de Florianópolis, é dirigido por Alejandro Ahmed desde 1992, cuja produção emancipou o grupo a partir de trabalhos como *Respostas sobre dor* (1994), *Carne dos vencidos no verbo dos anjos* (1998), *Violência* (2000).
- 47 O jogo surrealista do *cadavre exquis* (cadáver delicado) é um belo exemplo da "forma aberta" no processo de criação coletiva surrealista, cujo desenvolvimento desdobrava-se por analogias e continuidades entre diferentes linguagens, impressões poéticas e pictóricas, compondo um intrincado de imagens complementares e duplas, desligando-as de seus usos normalmente descritivos ou denotativos.
- 48 Stelarc faz uma espécie de manifesto no qual proclama as estratégias rumo ao pós-humano e as possibilidades de surgirem imagens autônomas e inesperadas na simbiose homem-máquina (Stelarc. Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica, e a existência remota. In: DOMINGUES, Diana (org.). *À arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997, p. 52).
- 49 Para Couchot Edmond, as performances de Stelarc são exemplo de uma busca equívoca do sagrado, *a resposta para a perda de certas qualidades, entre as quais o caráter de unicidade desencadeado pela automatização dos processos de figuração* (EDMOND, Couchot. *A tecnologia na arte*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p.147).
- 50 Foi realizado, nos meses de março e abril de 2005, o projeto Dança da Guerra do Povo Xavante pelo Centro de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volússia (Departamento de Artes Cênicas/IdA/UnB). O projeto fez um intercâmbio de estudos sobre as danças xavantes na aldeia Nossa Senhora da Guia (Barra do Garça-MT) e a realização de um espetáculo cênico em Brasília, com a apresentação de dançarinos daquela comunidade.
- 51 Ibid., p. 18.
- 52 Em geral, as letras dos cantos que acompanham os movimentos são sempre inspirados por sonhos silenciosos, em um processo bastante surrealista de composição. Os esforços corporais e vocais apresentados refletem alegria íntima, otimismo e a comemoração da unidade coletiva.
- 53 A narrativa corporal desenvolvida por Cunningham tem como principal característica a diversidade rítmica, a musicalidade interior de toda a evidência nascida da separação de dança e música, a coisificação pelo espaço/tempo/movimento/objeto/acaso. Sua obra é fundada no conceito de indivíduos que se movem e se reúnem, sem representarem em cena heróis, emoções, estados de ânimo, mas apenas indivíduos moventes.
- 54 Ibid., p. 18.

Soraia Maria Silva é bailarina, professora no Departamento de Artes Cênicas da UnB, coordenadora do Centro de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volússia.
soror@uol.com.br

No palco, a luz

CIBELE FORJAZ

No teatro pós-dramático, a luz se torna ferramenta fundamental para interromper uma ação, quebrar a lógica linear e fragmentar a narrativa; ela é esteta por natureza e conduz o olhar para os signos sobrepostos

“O tempo tem para nós uma função fortemente ideológica. Com a continuidade do tempo podemos nos sentir em casa. Com a descontinuidade, ou com uma nova construção desse tempo, que não a da continuidade, a gente pode perceber ou suspeitar que existem outras possibilidades de tempo ou de construção dessa realidade.”¹

Hans-Thies Lehmann

“Situada na articulação do espaço e do tempo, a luz é um dos principais enunciadores da encenação, pois comenta toda a representação e até mesmo a constitui, marcando o seu percurso.”²

Patrice Pavis

I ato – Fiat Lux

“FIAT LUX” E FEZ-SE O MUNDO.
“BLACK-OUT” E ESSE MESMO MUNDO DESAPARECE NA ESCURIDÃO.

A invenção da lâmpada elétrica (1879) deu ao homem de teatro o poder de controlar a luz. E, com ela, fazer aparecer e desaparecer a cena em

um piscar de olhos. Foi possível, então, graças a essa pequena mágica do homem moderno, desenvolver uma partitura do que é visível em cena, e como é visível. A iluminação cênica torna-se uma linguagem que cria significados e dá estrutura às mudanças de espaço e de tempo.

Essa liberdade que a iluminação elétrica possibilita, de transformação rápida da cena, foi fundamental para o desenvolvimento das vanguardas do começo do século 20. Em oposição ao realismo e ao naturalismo, fragmentaram a narrativa linear e destruíram de vez as unidades de espaço e de tempo.

A ação se passa em locais diversos, o tempo vai e volta, muitas vezes aos saltos. A linguagem da luz é responsável, na encenação moderna, por conduzir o percurso da narrativa, juntando pedaços,

encadeando cenas, criando signos que tornam inteligíveis aos olhos dos espectadores essas viagens no espaço e no tempo. Ao fim do espetáculo, porém, uma narrativa ainda se completa em sua totalidade na cabeça do espectador.

No teatro pós-dramático, é colocada em jogo a própria idéia de narrativa, assim como a unidade da ação dramática. Não existe mais o sentido de totalidade da obra cênica, em que o tempo dramático caminha para a resolução do conflito por meio de uma sucessão causal de acontecimentos.

A polifonia entra em cena e com ela a abundância e a simultaneidade de signos. A sensação vale mais do que o sentido, as imagens espalham-se como constelações de significantes, deixando espaços vazios para que o espectador penetre na obra. Os

elementos de espaço e tempo são re-significados.

Quer dizer, o teatro se constituiu a partir dessa série de elementos que são pessoas, espaço e tempo. Quero falar um pouco sobre cada um desses elementos. O que aconteceu com a modernidade foi que essa forma tradicional de teatro, ou todos esses elementos que estavam relacionados, explodiu. Essa série de elementos que formavam o teatro ganhou uma autonomia.³

Com essa explosão dos elementos, principalmente da articulação entre espaço e tempo, a função da luz no teatro pós-dramático se transforma. Não se trata mais de uma função reveladora, com o superobjetivo de organizar as imagens em uma ordem lógica, segundo a regência e a necessidade do texto para “contar uma história”. Ao contrário, trata-se de coordenar significados que se relacionam por impulsos principalmente visuais.

A luz conduz o olhar por uma série de signos sobrepostos, que acabam por formar um *sistema significativo* que se completa atrás da retina do público. O quebra-cabeças não se explica. Ele pode ser montado de diversas formas. As relações estão ali, latentes, são potências atualizadas pelo espec-

tador à sua maneira. Diversas leituras são possíveis para o mesmo espetáculo, o que exige do espectador o papel de sujeito, co-autor da obra-de-arte.

A linguagem da luz no teatro pós-dramático interrompe a ação, quebra a lógica linear, fragmenta a narrativa. Mais do que isso, na medida em que a luz rege o que é visível, ela pode iluminar várias ações ao mesmo tempo, porém de forma diferente, separando e multiplicando os planos de realidade. A luz coloca em cena vários tempos em um mesmo espaço, ou vários espaços, visíveis ao mesmo tempo. Muitas vezes em não-lugares, ou não-tempos, outras vezes aqui e agora, convidando a platéia a uma quebra na própria idéia de espaço e tempo. Por exemplo:

Um pin bin (pequeno foco móvel) ilumina de perto um solilóquio, e estamos dentro da cabeça de Hamlet; de repente as luzes de serviço do teatro acendem, todos os presentes se olham e temos um ator diante de uma platéia; nesse momento todos no teatro podem ser ou não-ser Hamlet.

Cada encenador projeta um mundo, onde realidade e ficção se relacionam de formas diversas, em um jogo particular de espelhamento com a platéia. Dessa

forma, a luz acaba funcionando como um importante instrumento, dentro da encenação, para a recusa da representação como mimese, ponto fundamental do conceito de pós-dramático. Se a realidade da ficção se quebra, a nossa realidade também pode ter o mesmo fim.

II ato – Exemplos no teatro brasileiro

GERALD THOMAS EM
ELECTRA COMCRETA

Quando Gerald Thomas volta ao Brasil, depois de anos trabalhando em Nova Iorque como encenador/iluminador, alimentado pelo poder de fogo de Beckett, o espanto é geral. Lembro claramente da primeira vez que vi um de seus espetáculos. Era abril de 1987. Fomos em caravana, vários amigos (alunos e ex-alunos da ECA/USP) de São Paulo ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ver *Electra ComCreta*.

“Na medida em que a luz rege o que é visível, ela pode iluminar várias ações ao mesmo tempo, porém de forma diferente, separando e multiplicando os planos de realidade. A luz coloca em cena vários tempos em um mesmo espaço, ou vários espaços, visíveis ao mesmo tempo.”



Electra CornCreta. Nessa foto, vemos dois planos simultâneos. A porta, presente no terceiro plano, se abre, enfim, e por ela uma luz intensa invade o palco, como se uma bomba atômica explodisse fora de cena

O próprio nome já traz em si essa mistura de tempos e significações. Passado, presente e futuro se encontram em algum lugar à beira do fim dos tempos, diante de uma porta aberta. O mistério, nesse caso, é fundamental.

A luz é esteta por natureza, revelando o passado de desenhista, de pintor e de *performer* de Gerald Thomas. A polifonia é dada pelo cruzamento entre o cenário de Daniela Thomas e a luz do próprio encenador/autor/iluminador. Tratava-se de três corredores de tela transparente que criavam uma simultaneidade de planos, ao mesmo tempo visíveis e separados entre si, por aque-

la leve película. A luz lateral, em corredores, fazia aparecer e desaparecer personagens e imagens, textos ditos como torrentes de palavras, ou em citações curtas, e as mesmas imagens/cena eram repetidas ora aqui, ora ali, formando um quebra-cabeças.

Os corredores sobrepostos davam a impressão de uma profundidade espantosa, quilômetros, em poucos metros. Quanto mais distante a imagem, menos real, mais difusa, quase impressionista. A fumaça desenhava os raios de luz, tornava a luz concreta, palpável, visível. Nunca tinha visto uma luz assim. Luz diretora. Luz texto. Os planos estavam lá, na-

queelas paralelas, a conexão entre eles, diacrônica. Como em uma sinfonia minimalista, o roteiro de luz revelava três partituras espelhadas, onde seqüências de ações se repetiam, se multiplicavam. O desenho da luz no espaço e o roteiro da luz no tempo, junto com os fragmentos de texto e as imagens físicas das personagens, formavam um poema concretista em três pistas simultâneas. A fusão dessas imagens e, principalmente, a relação entre elas se dava dentro de cada espectador. A sensação mais forte do que o sentido.

Como pode-se perceber, o teatro de Gerald Thomas parece ser o exemplo mais patente, dentre os encenadores brasileiros, de teatro pós-dramático. Com certeza, a sua influência sobre a iluminação cênica no Brasil foi decisiva, tanto no que se refere a procedimentos técnicos e artísticos como, principalmente, em relação à idéia da luz como linguagem, ao mesmo tempo pictórica e dramatúrgica.

O Teatro da Vertigem

Guilherme Bonfanti é, sem dúvida, um dos grandes iluminadores brasileiros. Mas é em sua parceria com Antônio Araújo no Teatro da Vertigem que podemos perceber sua faceta mais auto-



O paraíso perdido: o homem diante da fé

ral. A especificidade da ocupação espacial a que se propõe o encenador e seu grupo determina o grau de desafio desse projeto e a genialidade de suas soluções.

O trabalho começa com a apropriação que o diretor de arte e o iluminador fazem dos espaços escolhidos para serem “palco” dos espetáculos, onde o conceito da encenação se projeta na concretude do espaço e seus significados intrínsecos, transformando o lugar onde o espetáculo acontece em um *locus significativo*.

Farei uma rápida análise de três trabalhos do grupo para focar a relação entre a luz e o espaço e o significado da luz na dramaturgia cênica da *Trilogia bíblica*,

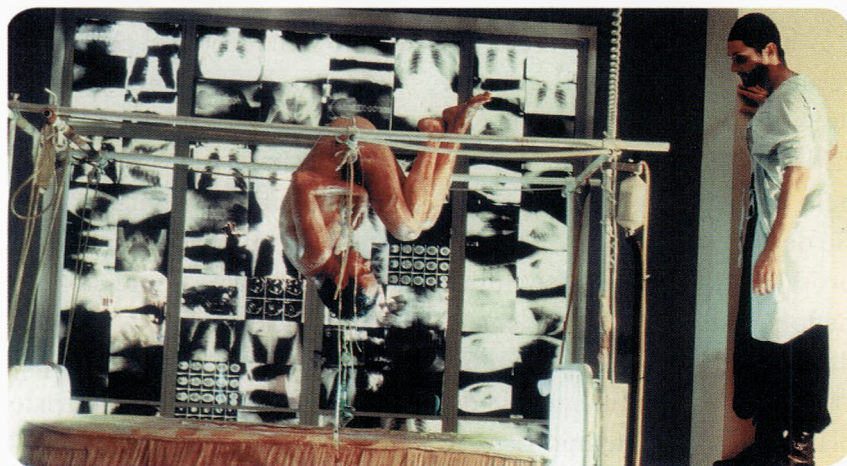
criada pelo Teatro da Vertigem: *O paraíso perdido*, *O livro de Jó* e *Apocalipse 1,11*.

O paraíso perdido, peça baseada no livro homônimo de Milton, trata diretamente da questão do homem contemporâneo diante da fé. Para levantar essa catedral cênica, Antônio Araújo escolheu como *locus significativo* uma igreja. Já nesse primeiro trabalho percebemos que a luz ganha uma grande importância na ocupação espacial. Revela e transforma o *locus* durante o espetáculo. Conduz o público pelo espetáculo e, ao mesmo tempo, pela narrativa. Uma narrativa cheia de camadas sobrepostas, aberta e dialógica, mas, ainda, sim, uma narrativa. Não à toa em *O paraíso perdido* o condutor do público, personagem principal e “narrador”, é o Anjo Caído, com suas asas e duas

lâmpadas fluorescentes presas aos braços. A iluminação da igreja vai revelando o espaço e conduzindo o público. Mas, é, antes de tudo, uma “*luz divina*”. Vinda do alto da nave, revela a grandiosidade do espaço e sua beleza, frente à pequenez humana. Como nos filmes bíblicos, à hora do milagre, a luz parece significar a presença de Deus. A dúvida humana está lá, mas é a força da fé que nos enche os olhos e o coração.

A fé em questão

O espetáculo *O livro de Jó*, baseado no Velho Testamento, fala de um deus terrível que aposta com o diabo colocar à prova as crenças de Jó. Dentre os castigos impingidos a Jó está a peste. O lugar escolhido para a encenação é um hospital. Novamente,



O Livro de Jó. Jó contra um fundo de chapas de raio-x, iluminadas por lâmpadas fluorescentes

Deus e o homem entram em conflito. Novamente, a fé em questão. A luz aqui ganha ainda mais importância porque cria com a cenografia vários *locus* dentro do hospital: o percurso da encenação, os passos de Jó.

Construída principalmente com objetos luminosos hospitalares, ou inventados a partir de instrumentos hospitalares e lâmpadas variadas, a luz reconstrói cada local. A movimentação do público pelo hospital e a *via crucis* de Jó são guiadas, passo a passo, pela luz. No fim, sem sabermos se em redenção ou maldição extrema, Jó encaminha-se para a luz e é engolido por ela. Deus come seus próprios filhos, como Cronos.

Miséria humana

Em *Apocalipse 1,11*, a relação entre a obra bíblica *Apocalipse de João* e a miséria humana contemporânea, nos seus mais terríveis aspectos, é de uma força impressionante. O espaço escolhido para a encenação é o presídio. O local ideal seria o complexo do Carandiru, pavilhão 9, onde, em uma invasão apocalíptica, a polícia matou 111 presos, em 1992.

Novamente, o iluminador revela a crueza do espaço e sua realidade. Mas dessa vez multi-

plica as referências e o trabalho de pesquisa de campo no submundo da cidade de São Paulo: delegacias, prostíbulos, cortiços, ruas, pontos de tráfico, banheiros públicos, manicômios. Todos esses ambientes e suas luzes móveis, rápidas, coloridas, violentas, são inspiração para a iluminação. Estão presentes no espetáculo, inclusive na utilização de fontes de luz que remetem a esse universo noturno: néons, lâmpadas fluorescentes coloridas, refletores de boate, fogo, pólvora, lanternas, escuridão. O contraste entre a luz e a escuridão, também sobre a platéia nômade, completa o terror presente no *Apocalipse*. A complementar contradição entre vida e morte se expressa nesse contras-

te. Depois do céu e do purgatório, penetramos nos subterrâneos do cárcere e atravessamos o inferno da miséria humana.

A força da criação

A *Trilogia bíblica* tem fortes elementos “dramáticos”, já que a narrativa subjacente ao espetáculo é de grande importância. Particularmente, em *O livro de Jó*, a estória e o percurso dessa narrativa são fundamentais na construção do espetáculo. Mas, sem dúvida, o Teatro da Vertigem tem em seu trabalho vários elementos pós-dramáticos: a relação com o espaço e sua significação hiper-realista; a justaposição entre ficção e não-ficção; a relação com o público, que vai se tornando, espetáculo a espetáculo, cada vez mais direta, dinâmica e dialógica; a multiplicidade e o impacto das imagens na escritura cênica; a estrutura fragmentada e multifacetada e a heterogeneidade de estilos, principalmente em *Apocalipse 1,11*; e, finalmente, a força do processo de criação presente nos espetáculos.

A *Trilogia bíblica* forma uma obra cênica tão coerente que, em mais de dez anos, constrói uma reflexão profunda e continuada sobre a fé no mundo contemporâneo. Seu percurso vai do sagrado ao profano, do questionamento do

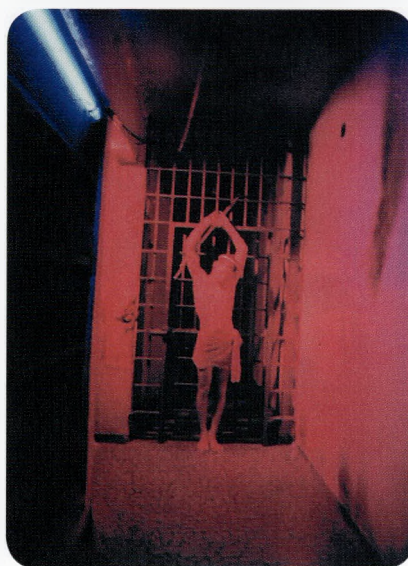


Foto: Lenise Pinheiro

Apocalipse 1,11 – Sagrado e profano em contraste de cores e signos

divino à divindade do humano.

No fim, as grades da prisão abrem-se para um túnel, por onde o público sai, rumo à rua. Iluminado de arte!

A luz em Cacilda!

Diretora e iluminadora, resolvi rever os rumos do meu trabalho a primeira vez que vi um espetáculo do Teatro Oficina Uzyna Uzona – *As boas*, versão de *As criadas*, de Jean Genet. Resultado disso foi uma parceria de doze anos com o encenador José Celso Martinez Correa (1991 – 2002).

Por se tratar de uma saga de trabalho incessante, focarei aqui alguns aspectos da luz de um dos espetáculos que iluminei no Teatro Oficina: *Cacilda!* Por que *Cacilda!*? Porque essa encenação é, dentro da obra de Zé Celso, nos anos 1990, a que tem uma estrutura explicitamente pós-dramática. *Cacilda!* mistura a biografia da atriz Cacilda Becker, as personagens e cenas das peças que ela representou, a vida teatral de Zé Celso e suas referências. Por meio dessa justaposição de representações o autor/encenador reconta, à sua maneira, a história do teatro brasileiro.

Essa superposição de significados, tempos, personagens e tra-

mas é de tal importância que o excesso de significação faz do espetáculo um grande poema épico cênico, misturando os gêneros lírico, épico e dramático. São tantas as histórias sobrepostas que a narrativa explode em um jogo teatral. As quebras e as transformações viram a regra de um metateatro delirante. Imagens oníricas e mitológicas contracenam com personalidades do teatro brasileiro. E as memórias de Zé Celso, por sua vez, multiplicam-se em personagens de peças do repertório de Cacilda. Assim, chegamos

a cenas nas quais contracenam: Cacilda-Estragon (*Esperando Godot*, de Becket); Cacilda em coma (Cacilda Becker em coma após aneurisma cerebral); Cacilda-Dama das Camélias, de *A morta* (mistura de *A dama das camélias*, de Dumas, e *A morta*, de Oswald de Andrade); Cacilda Brízida Vaz (*Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente); Cacilda Lúcia (*Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues) e Cacildinha (Cacilda menina). Ou, como podemos ver na foto da cena *Chegada de Godot*: Cacilda-Arkadina (*As três irmãs*, de Tchecov); Nina-jovem atriz-Silvinha (mistura de *As três irmãs*, com atriz do Teatro Oficina, morta nos anos 1970); Jack, o estripador e Lulu-Luís Antônio Martinez Correa (mistura de *Lulu, A caixa de Pandora*, de Wedekind e o irmão de Zé Celso, assassinado a facadas quando se preparava para dirigir esse texto de Wedekind); Madame Morineau e Dulcina de Moraes (atrizes).

O teatro Oficina é amplo e o elenco de *Cacilda!*, composto por mais de 25 atores, representa

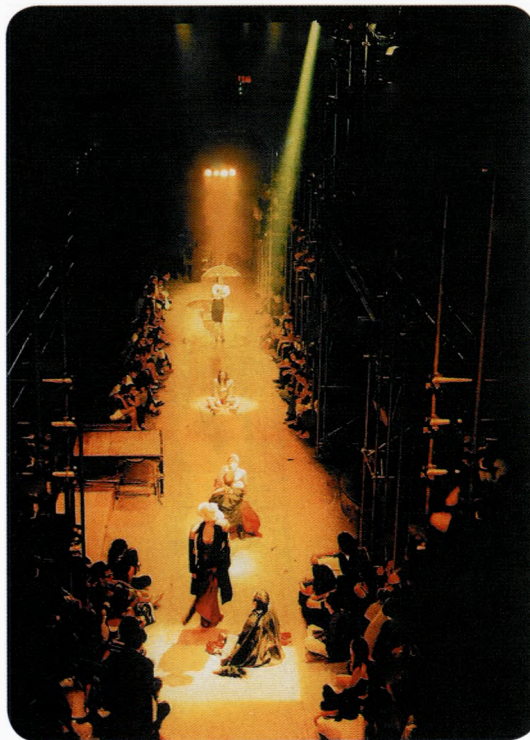


Foto: Lenise Pinheiro

Cacilda! A chegada de Godot. Esta cena relaciona personagens de Cacilda com as memórias de Zé Celso

por todos os lugares: na pista de 40 metros de comprimento, nas galerias atrás do público, nos palcos laterais, nas escadas, no jardim, na fonte, na cabine técnica, nos camarins.

A luz conduz os olhos do espectador pelos espaços de representação, funcionando como editora das imagens que compõem a trama. Dessa forma, cabe à luz separar os diferentes planos simultâneos de ação, iluminados por refletores ou lâmpadas de características diversas ou por intensidades diferentes, determinando o que é fundo, o que é forma, o que é ação principal, o que é comentário, coro, ou delírio. Para isso, a iluminação precisa criar signos que identifiquem as diferentes personagens: as Cacildas, por exemplo, são sempre iluminadas pelos *pin bins* móveis, que as destacam permanentemente do fundo e as espelham em seus duplos.

Saga teatral

Como *Cacilda!* é antes de tudo uma saga teatral, de múltiplas peças dentro de uma peça, a iluminação precisa criar diferentes linguagens que remetam a encenação aos diferentes movimentos estéticos que a compõem. Dessa forma, a luz de cada cena/peça tem suas características próprias: mais teatral ou ilusionista, com

elementos realistas, simbolistas, expressionistas; lírica ou épica, de acordo com a linguagem da peça matriz.

Quando começa o primeiro ato, vemos a última cena de *Esperando Godot*. A luz é teatral, construída em ângulos perfeitos, com fresnéis visíveis em um pequeno teatrinho, com rodas, no meio da pista; a representação termina, a luz de serviço do grande teatro acende, interrupção, café e respiro. De repente, Cacilda tem um aneurisma, o teatro

todo se tinge de vermelho, não de refletores, mas de painéis de rua com lâmpadas de sódio, pintados por gelatina vermelha, totalmente monocromático, um único risco de luz incandescente suspende Cacilda no tempo. Começa, então, uma “viagem fantástica” rumo à morte. Cacildinha-criança brinca de amarelinha em uma contraluz quente que remete ao início dos tempos; os faróis da barca do céu e do inferno banham de azul o vermelho, como sirenes de ambulância, dividindo o Teatro Ofi-



Foto: Lenise Pinheiro

Cacilda!: Este contraste acompanha os momentos de delírio do 1º ato: Azul profundo composto por painéis de vapor de mercúrio com gelatina azul x vermelho vindos dos faróis da Barca do inferno

cina em dois. Cacilda-Dama das Camélias surge envolvida por um foco de canhão que a persegue. Cacilda-Godot é levada para a UTI, em coma, morre-não-morre. Instauram-se os três planos de *Vestido de noiva*; um plástico transparente de 50 metros atravessa o teatro em uma grande diagonal, os painéis vermelhos apagam-se e o sangue derrama pela artéria de plástico inundando a pista.

A apresentação da família de Cacilda, como personagens de cinema dos anos 1920, é iluminada

por um projetor 16mm. As apresentações de dança de Cacilda-menina, vestida de borboleta, tem fundo azul profundo e corretivo rosa no foco móvel. O mar ganha a pista e faz todo o teatro dançar na maré de contraluzes prata. O barraco de Santos é composto por uma lâmpada que desce do teto e uma chuva de luzes feita por buracos em uma chapa de alumínio, como se fosse a lua passando pelos buracos do zinco; quando o barraco pega fogo, a cena é iluminada por uma fogueira queimando uma caixa de sapatos. Flávio de Carvalho entra em cena acompanhado por um arco-íris que atravessa a pista, criado pela decomposição da luz em um prisma. Boris Kaufmann, amigo de Cacilda e cineasta, “ilumina” uma cena com a projeção de um filme antigo que mostra Cacilda Becker muito jovem, dançando à beira do mar. O baile de máscaras é iluminado por luzes móveis coloridas que transformam a pista em salão de baile de clube do interior. No fim do primeiro ato, Miroel da Silveira convida Cacilda para fazer teatro. A barca do inferno parte rumo ao Rio de Janeiro.

O segundo ato é totalmente pós-dramático. Mistura ainda mais diversos tempos e espaços, ficções e realidades, pós-mo-



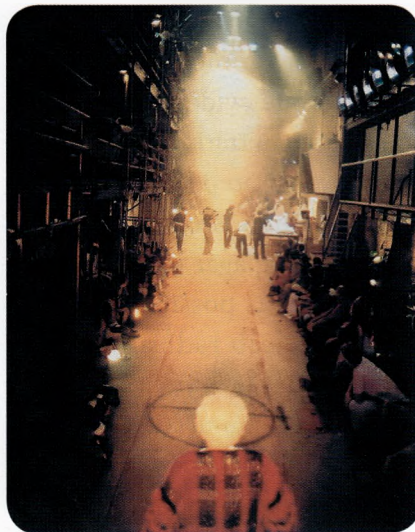
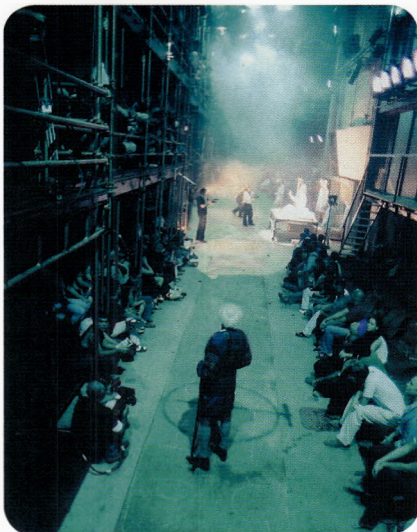
Cacilda! Arco-íris na pista do Teatro Oficina

dermo com tropicalismo, delírios de consciência com cenas de teatro realista, viagem de ácido com simbolismo, pico com pop, anos 1960 com século 21, Zé Celso com Cacilda Becker.

O ato começa com Cacilda Becker nos anos 1960 fumando haxixe em Nova Iorque, numa cena em que um coro, chamado brechtiano, se masturba com máscaras desenhadas por Flávio de Carvalho. Em uma mesa branca, Ziembinski, Cacilda e Walmor Chagas fundam o TCB (Teatro Cacilda Becker), enquanto atores jovens dos anos 1980, junto com Chet Baker e Billy Holliday, tomam pico de heroína nas ruínas do apartamento da avenida Paulista, onde morou Cacilda. O teatro é invadido por uma luz psicodélica, irisdescendente, iluminando, com contrastes a *la* Matisse, uma série de imagens do inconsciente. A jovem atriz-Nina, sob uma luz simbolista, etérea e onírica, recita o monólogo de *A gaivota*, de Tchekhov.



Cacilda! Coro de Anarquistas Coroados faz invocação



Seqüência de fotos: *Cacilda!* cena da Missa. Metateatro: Zé Celso dirige o personagem "Gerald Thomas" que dirige Cacilda/René Gumiel

O Coro dos Anarquistas Coroados faz uma invocação para Cacilda na UTI, sob focos de *cyberlights*, refletores computadorizados de última geração com lâmpadas de descarga, frias e intensas. Cacilda em Coma é representada por Renée Gumiel, que, por sua vez, é dirigida em cena por "Gerald Thomas". A cena tem tela de filó, voz gravada, fumaça e um desenho de luz, inspirado no próprio Gerald Thomas. Ziembisnki entra em cena e dirige um show de luzes. Cacilda-Maria Stuart, acompanhada de um "Cortejo Pós-Thomas de Paquitas de Pina Baush", faz sua despedida e é decapitada. Cacilda-Arkhadina-Deméter desce o alçapão do Teatro Oficina, lá encontra Cacilda-jovem atriz-Perséfone indo para o Rio de Janeiro. Um epílogo: Zé Celso parodia Brecht. Iluminada por painéis de estádio de futebol e inspirada numa cena de circo da Peça Didática de Baden-Baden sobre o Acordo, a cena final anuncia *Cacilda!*

Em certo momento da peça, Cacilda ecoa como a grande mãe: "Todos os teatros são meus teatros". A iluminação de *Cacilda!*, inspirada por essa frase, procura multiplicar luzes e linguagens. A condução dos diferentes planos de ação simultânea, o jogo de espelhos en-

“Pelo movimento da luz, podemos transformar o ‘espaço’ e o ‘tempo’ da ação; isolar ou relacionar espacialmente elementos presentes na cena; quebrar, interromper ou impulsionar a ação dramática.”

tre personas/personagens, o teatro dentro do teatro e a relação direta com a platéia são os principais fios que conduzem o conceito do jogo das luzes pelo espetáculo. A função primordial é a da edição. No Teatro Oficina, templo de Dionísio, a luz é apolínea por natureza.

III ato

MUITAS REALIDADES

A linguagem da luz no teatro pós-dramático tem a função de editar a ação cênica, articulando imagens no espaço e no tempo. Ela cria uma partitura do visível que contracena com o texto e as demais linguagens que compõem a encenação, mas que não necessariamente as ilustra ou as acompanha.

Pelo movimento da luz, podemos transformar o “espaço” e o “tempo” da ação; isolar ou relacionar espacialmente elementos presentes na cena; quebrar, interromper ou impulsionar a ação dramática; reforçar ou revelar a ilusão; mudar o código de leitura da “realidade” para a da “ficção” e

vice-versa; revelar a presença do espectador no mesmo local dos atores, o que evidencia o ato teatral, ou, ao contrário, enviá-lo para outra dimensão pelas atmosferas oníricas. Tudo isso no tempo de acender ou apagar uma lâmpada.

Todas essas possibilidades de transformação radical da cena, em instantes, têm um importante ponto em comum: interrompem o fluxo “natural” da vida, criam uma fissura no tempo e, portanto, levam à destruição da “realidade”, ou da “ilusão da realidade”, ou seja, à destruição da idéia de arte como mimese.

À luz da linguagem, a obra-de-arte assume a construção de muitas realidades, que se relacionam por justaposição.

Cabe à luz, portanto, uma função dramatúrgica fundamental na idéia de encenação pós-dramática. A dramaturgia das imagens, do visível sugerindo o invisível. *

Notas

- 1 LEHMANN, Hans-Thyies. Teatro pós-dramático e teatro político, in *Sala Preta* – revista do Departamento de Artes Cênicas – ECA/USP nº. 3; São Paulo: 2003. p.11.
- 2 PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 202.
- 3 LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político, p.11.

Cibele Forjaz é diretora e iluminadora teatral.
cibeleforjaz@terra.com.br

Laços sonoros

LIVIO TRAGTENBERG

Uma relação longa e rica une o som e a cena; intercalam-se no papel de protagonistas no teatro pós-dramático, onde são elementos autônomos no jogo do “artesão eclético”

A linguagem sonora atravessa diferentes linguagens. Atravessa porque é de sua substância uma certa imaterialidade. É do seu domínio **O ar** e o pensamento. Pelo ar, seu meio físico, ela se propaga; e pela mente, **Sua** existência simbólica, ela se traduz. Falar da **linguagem** sonora aplicada a outras linguagens é falar, necessariamente, em recepção. Não é possível **excluir o** receptor do processo de reflexão sobre a existência e os efeitos que o discurso sonoro **provoca**.

E à medida que incluímos o receptor como vetor, no qual o processo **de** comunicação **e mesmo** de concepção se completa, estamos agregando áreas de experiência e conhecimento que incluem a antropologia e **a sociologia**.

São inseparáveis as experiências de **criação** e recepção do discurso sonoro para quem o elabora. Em **paralelo**, as elaborações estruturais que definem a sintaxe, das escolhas de materiais, procedimentos e estilísticas, **está** – como substrato referencial – a experiência sensorial do objeto. Ou seja, a **experiência** de receptor. Assim, criador é **também** receptor, e dessa experiência não tem como abrir mão; é **resultante** dela.

Uma relação longa e rica tem unido o **som à** cena.

São duas pistas paralelas, que trocam posições, **Ora** uma ocupando o destaque narrativo, ora outra. Ao longo do **tempo**, suas relações foram normatizadas a partir de regras estilísticas que retratavam concepções de fundo narrativo, **dramático**, e, por vezes, filosófico.

A ópera, desde a prática florentina, de Monteverdi, é um gênero que espelha bem essas **metamorfoses** e adaptações.

Desenvolvendo-se na tensão entre som, palavra e gesto, ocupou na música ocidental, a partir do século 18, o **espaço da** própria formulação da música ocidental como espelho dessa sociedade pós-iluminista, até a sua implosão na segunda **metade** do século 20. Esse espaço era o da formulação do todo, da idéia de unidade, **entre** som, palavra e símbolo.

Ávido pela **necessidade** de auto-representação, o europeu burguês encontrava na ópera, de uma forma geral (visto que os estilos variavam do **bufo** citadino, como Rossini e Puccini, ao épico simbólico, como **no caso** de Wagner e certo Verdi), os elementos que **compunham** a vida burguesa: tensões sociais pelo filtro das questões pessoais, aceitação **das hierarquias** sociais, políticas e morais, tentativas de cosmogonias ancestrais que sabidamente não tinham **poder sobre** a realidade, mas que os habilitava a um mundo **mental**, que funcionava com um lastro coletivo. Duas **tradições** atravessaram o mundo ocidental desde a Idade Média. A tradição popular e a elaboração dos artistas.

Esses dois ramos intercambiaram **informações** constantemente, um influenciando o outro. É errôneo dizer que foi e é uma via de uma mão. A tradição **popular** está se contaminando **constantemente** pelo trabalho elaborado, no curto circuito da comunicação.

Mas, mesmo antes da sociedade de comunicação de massas, fez **da paródia** sua barricada de resistência, inclusive material, no universo citadino, onde toda a ação tende a ter seu **valor** convertido em moeda, e onde o objeto encarna a sua materialização.

Portanto, quando nos deparamos **com sinais** de ruptura, acoplagem, citação de procedimentos e elementos de diferentes estilos, estamos **convivendo** com a exuberância **dessas** duas tradições que se requalificam entre si. Esse processo de **requalificação** simbólica é essencial para entendermos todo o processo de releitura da música desde as rupturas **no início do século 20**, com a consideração dos sons percussivos como elementos autônomos, do ruído como **informação** musical, do abandono da causalidade com régua sistêmica.

A experiência dodecafônica, nesse sentido, foi paradoxal. Ao mesmo tempo em que apontava para a liberação da dissonância, abrindo espaço para novas possibilidades no âmbito das frequências, depositava a sua razão de ser numa regra básica (a não repetição de nenhum som antes que todos os demais tenham aparecido) primitiva, que dava conta de barrar o automatismo do tonalismo, mas não fornecia ferramentas ou proposições estilísticas para os parâmetros de forma, ritmo, instrumentação. Ou seja, dava conta parcialmente da ruptura. Boa parte da produção de Arnold Schoenberg e Alban Berg – e em menor medida também de Anton Webern – vive essa tensão entre o mundo das formas tonais e o novo mundo da técnica dodecafônica.

Partindo da idéia de que não existe pureza na metamorfose de gêneros e estilos, de que não existe ruptura integral que zera os referenciais e técnicas, nos interessa basicamente que mecanismos criam torção nos elementos de partida e por quais procedimentos de compressão, esmagamento, alongamento e depuração simbólica eles são submetidos em sua trajetória de aplicação criativa.

Como num pêndulo, a linguagem sonora alternou aproximações com a significação simbólica e a abstração. Stravinski advogava, em sua *Poética musical*, que “música significa música”. Esse movimento, no entanto, não tem nada de linear, muito ao contrário, a riqueza de cada época se observa justamente na convivência dessas duas polaridades, em diálogo.

Curiosamente, quase a totalidade da produção stravinskiana pode se colocar no âmbito de uma música referencial. Desde a *Sagração da primavera*, com sua possante simbolização das forças da natureza, até *Édipo rei*, um exercício de recriação dos estilemas da música grega clássica.

O seu pêndulo mudou de lado, quando se aproximou da música de Webern e produziu verdadeiros prodígios estilísticos ao combinar um abstracionismo harmônico e contrapontístico com uma irrefreável força de construção rítmica nada abstrata.

Essas obras do último Stravinski, como *Concerto para piano e cordas*, *In memoriam Dylan Thomas*, são um ótimo exemplo de torção na linguagem sonora, colocada em retrospectiva histórica como texto.

Retomando como **referência** estilística a ópera, também muito freqüente na exposição de Lehmann, a negociação entre som e sentido **se dá de** forma que as duas **narrativas** principais – a verbal do libreto e a sonora – possam ocupar o mesmo espaço temporal, usando as sobreposições de **significação** no sentido da construção de uma **única** unidade narrativa.

Pré-premissa **pós-dramática**

Hans **Thies** Lehmann, no texto “Teatro pós-dramático e teatro político” (Revista *Sala Preta*, nº 3, 2003, ECA-USP), **afirma** que “o teatro dramático é um **teatro** de representação”. Essa colocação pode-se aplicar perfeitamente com relação à música dramática e à **utilização** do som nas formas dramáticas. **Ou** seja, o primeiro passo da liberação das **capacidades** criativas da linguagem sonora em relação ao **texto** e à gestualidade dramática é o abandono da função imitativa e simbólica.

Cem por cento da música feita para ópera, **dança** e teatro dramático buscavam uma tradição em termos **musicais** de algum conceito, idéia não-musical.

Premissa pós-dramática

Como Lehmann destaca em seu artigo, “**essa** série de elementos que formavam o teatro ganhou uma **autonomia**”. As formas compositivas ganham autonomia e espaço para expressão de sua própria materialidade. Mas isso não **basta**. É preciso aplicar um **deslocamento** na prática desses elementos: “interrupção, pausa ou cesura”, como diz Lehmann, citando Hoederlin. **Ele** vê nessa colocação um sentido político, **uma** vez que desperta a consciência do ato, do objeto e de sua relação em tempo e com o **tempo**.

Linguagem **SONORA** pós-dramática

A matéria-prima do som é ar e tempo. Espaço e tempo. À medida que a linguagem sonora na experiência pós-dramática está liberada de **funções** subalternas de apoio de **alguma** idéia, sensação verbal,

ela pode tornar-se realmente uma experiência temporal. A música dramática tradicional é **usualmente** revisitada para localização geográfica, **localização** temporal, estabelecimento de um *mood*, uma **sensação** geral ou específica de determinada situação ou personagem, representativa, quando não apenas **ilustrativa**. Não deixa de ser **frustrante** quando nos deparamos com criações musicais e sonoras realmente notáveis, mas utilizadas de **forma** pobre, ilustrativa, limitadora.

Peter Brook **dizia** que a chave para a combinação dos elementos em cena é preservar um sentido de incompletude em cada **elemento**: texto, ação cênica, figurino, cenários etc. **Deixar** o espectador montar o quebra-cabeças, a sua síntese.

Então, estamos tratando de duas idéias-chave na **clave** pós-dramática que são o deslocamento e a **incompletude**.

Esses dois conceitos remetem a uma **proposição** que fiz no livro *Música de cena* (Editora Perspectiva, 1999, Coleção Signos/ Música) ao **relacionar** os elementos formativos e deformativos na **manipulação** da tradição musical. Assim como o texto teatral pós-dramático é uma crítica à **idéia** de drama, essa manipulação da **tradição** musical também encarna uma visão **negativa**, na qual já não é mais possível uma relação meramente **ilustrativa**, decorativa.

Mesmo a boa música **operística** do século 19, como Wagner, Debussy, Mussorgski, se estrutura a partir de idéias **representativas**. Integram-se a uma tradição que talhou em paralelo as **formas** de expressão do europeu ocidental.

Música com palavras: pós-Stein

Lehmann utiliza o teatro de Gertrude Stein como exemplo em seu artigo, para nos situar em relação ao **drama** e à experiência prática (política) do teatro pós-dramático. É importante que seja colocada essa dimensão **política** no desmonte das estruturas narrativas aristotélicas porque, ainda hoje existe um grande preconceito ideológico **contra** as narrativas não-lineares, tachadas de ocas, **Vazias**, *arte pela arte*. Precursora do minimalismo e do teatro de **absurdo**, Stein foi uma inovadora na ópera e no

teatro musical moderno. Teve como colaborador **constante** o compositor **norte**-americano Virgil Thomson, também importante crítico da cena americana por mais de cinquenta anos. Thomson foi quem **chamou** a atenção para as experiências sonoras de John **Cage** com percussão, no seu *début* nova-iorquino, abrindo as **portas** do meio musical.

A partir de **libretos** de Stein, escreveu as óperas *Four saints in three acts*, em 1927, *The mother of us all* e, entre muitas **canções**, a peça vocal *Capital, Capitals*.

Nessas óperas, em que a ação praticamente inexistente, em *Four saints* (remontada por Robert Wilson nos anos 1970) a estória é cantada com **distanciamento** com a presença do *compère e commère*.

As cenas musicais se sucedem como quadros, ou **melhor**, paisagens – para usar uma expressão de Stein –, **desfilando** estilos e ritmos conhecidos como a valsa, o tango, a barcarola, como se estivéssemos percorrendo um mostruário de **perfumes**.

O texto **totalmente** composto por monossílabos confere à vocalização uma agilidade absurda. Thomson **compõe** para que a combinação entre elemento formador – ritmo e melodias confortáveis e catalogadas – colida **com** um texto que anda na direção inversa **do** reconhecimento, provocando estranhamento, interrogação: interrupção. O drama barroco de **santa** Teresa D'Ávila se transforma em um carrossel onírico, em que a profusão e confusão de santos e entidades contribuem **para** um embaçamento do sentido, envolvendo **perdas** de referências lógica, temporal e espacial. Enfim, uma experiência a ser composta pelo **ouvinte/espectador**. Um “teatro de **entidades**”, como escreveu Lehmann.

Gertrude Stein nos lança na **precariedade** da fruição. Ao invés da expectativa do **desenrolar** de uma trama, seu teatro – e teatro musical – se apodera do tempo por *frames*, como numa varredura de um radar. **Recortada** em fatias, a temporalidade se **converte** em uma experiência do presente, do agora. Não se trata mais da construção do tempo, que na **linguagem** musical se utiliza de ferramentas **como** os *leitmotiv* (elementos unificadores da **narrativa** melódica de grande fôlego

wagneriana) e as **recapitulações**. Mas uma paradoxal construção da imobilidade. **Nessa** perspectiva, é que Lehmann afirma que os autores “transformaram o teatro (moderno) numa coisa extremamente **lenta**”. Da mesma **forma**, a linguagem sonora liberada da necessidade de expressar uma qualidade de tempo, entra em contato com a **própria** experiência de tempo como tema.

Teatro musical hoje

Nessa direção, o teatro musical moderno tem como **uma** de suas ferramentas básicas a relação **não-expressiva** com o tempo, por meio de um planejamento preliminar temporal, composto por tabelas com subdivisões e um **detalhamento** temporal que não implica uma lógica **impositiva** para os outros formantes na criação sonora.

John Cage, em *Muoyce* e outras tantas criações, utiliza-se basicamente do tempo como formante fixo, em que cada linha do texto tinha **uma** duração específica. Os mapas de **tempo** foram uma prática disseminada em boa parte do teatro musical da segunda metade do século 20. Eles **eram** uma forma de se criar um **grau ZERO** na informação, um *parti-pris* **neutro**, não carregado de história: o tempo.

O grupo Fluxus desenvolveu, desde os anos 1960, **ações** sonoras que buscavam pesquisar formas de **inclusão** da experiência sonora e musical na sociedade de massas. Explorando os matizes da função negativa **da arte**, o Fluxus foi importante no sentido de desmontar hierarquias que mesmo os chamados grupos **de vanguarda** preservavam de um passado **aristocrático** da chamada música de concerto na Europa.

Suas performances **questionavam** os pilares do mundo musical institucional: autoria, direito de reprodução, confecção de objetos **artísticos** mercantilizáveis, espaços **controlados** de realização etc.

Então, o que a gente observa na **atualidade** é que a vanguarda histórica ligada ao meio musical institucional que envolve as orquestras, **teatros** de ópera etc. tende a uma atuação **social**

bastante restrita e previsível: as temporadas, das mais conservadoras, como as dos teatros de óperas, e as mais “avançadas”, como as dos festivais de música contemporânea.

Nota-se que o teatro musical que vem da tradição iniciada por Gertude-Thomson, passando por reformadores da ópera – mais conservadores – como Henze, Ligeti e Stockhausen, se baseia em elementos dramáticos ainda estruturados a partir do drama aristotélico. Continuam contando estórias com a mesma fé na representação como fator de unidade e totalidade. Em suma, esse movimento em direção à criação de uma totalidade é sua face conservadora, também em seu aspecto político.

As experiências mais interessantes têm sido feitas na colisão entre as linguagens e seus suportes. Onde o teatro não está mais no teatro e a música na cena musical. Onde trocam sinais, ferramentas, deslocados de seus espaços preconcebidos.

A distinção entre som musical e ruído, por exemplo, pertence ao universo da representação que cataloga, traduzindo em referências verbais, quase literárias, os elementos sonoros. Na música de cena representativa, esse é o arsenal de base. Mas dentro de um ambiente não-representativo, os elementos sonoros não ganham autonomia, como ocupam espaços não previstos (o deslocamento). É assim que vemos uma cantora que lê um texto, um instrumentista que dorme e um ator que arranha um violino. As utilizações de sonoridades do corpo em tempo real buscam também ampliar o espaço de escuta do que se vê. Assim, a linguagem sonora no teatro pós-dramático não precisa fazer “clima”, criando uma determinada atmosfera. Muitas das vezes, ela cria um “anticlima”.

Nesse contexto, as canções desempenham um papel novo, como no espetáculo *Quando os mortos se levantam*, de Ibsen, encenado por Robert Wilson, cujos atos eram divididos por um tradicional número de cortina com sapateado e canto. A simples colocação desse elemento dentro daquele contexto e espaço, buscando um deslocado caráter de “entretenimento”, enquanto ocorriam as mudanças no palco, requalificava em boa medida tudo o que se tinha visto e ouvido anteriormente.

Da mesma forma em que o texto busca um novo corpo, uma

nova voz em uma nova forma de comunicação, o som busca ocupar, de novas maneiras, o espaço **cênico**. A questão da **escala** é também resultado de uma torção, de um deslocamento.

Nesse mesmo espetáculo de Wilson, algumas **diferentes** fontes de emissão sonora estavam **espalhadas** pela platéia, criando um ping-pong do som no espaço. A alteração de escala do som se dava, sim, de forma **dramática**, radicalizando o potencial expressivo de alguns sons. Por exemplo, o tilintar de uma colher de **café** na xícara era **amplificado** de forma a soar como um estrondo metálico. A alteração na escala original do volume do som detona **NOVOS** significados e cria uma desorientação entre olho e ouvido. **Mais** um movimento de deslocamento sensorial.

Pós-premissa pós-

De uma forma **interessante**, pelo que é possível deduzir de seu artigo, Lehmann atribui uma nova dimensão ética tanto ao **criador** como ao espectador do teatro ou do **espetáculo** pós-dramático. Que podem viver e participar da criação de uma forma integral, menos **passiva** e conduzida. Esse processo envolve risco, perigo, precariedade; em suma, exposição de uma **condição** real. Real no sentido de presente, e **não realista**.

Não mediada pela instituição **arte** e seus mecanismos de legitimação.

A linguagem sonora nesse universo agrega a **SUA** alta capacidade de abstração e de construção de “**equações** matemáticas mentais de beleza”. É, **na cena** pós-dramática de hoje, um elemento que deixou a mera **função** ilustrativa para ser um elemento **autônomo** no jogo do “artesão eclético” que, como criador multidisciplinar, precisa dominar seus **materiais** e procedimentos. *

Livio Tragtenberg é de-compositor. Trabalha com Johann Kresnik, no *Choreographisches Theater* (Bonn, Alemanha). É criador de espetáculos multimídia, como *24 óperas por dia*, *Neuropolis* e *REInCorporação musical*.

liviotragtenberg@hotmail.com



Sérgio Britto, em *O poder do hábito*,
de Thomas Bernhard, 1999

Alfandegário sem fronteiras

SÉRGIO SÁLVIA COELHO

Está cada vez mais difícil para o crítico teatral, pois a “sociedade do espetáculo” transforma o teatro em bem de consumo, dentro de um mercado altamente competitivo, e o crítico em um mero avaliador

O teatro mudou. Ainda há espaço para a crítica? Aquela que se baseia na análise prévia de uma obra dramática completa, narrativa com começo, meio e fim, para verificar se o texto está sendo bem servido pelo encenador, parece, hoje, no surgimento do teatro pós-dramático, segundo o conceito de Hans-Thies Lehmann, tão anacrônica quanto o velho ponto, ou como um alfandegário sem fronteiras.

A proliferação de fórmulas desde a tradição de ruptura dos fins do século 19 fez com que o encenador, que já usurpara o poder do autor, passasse a exercer também a função do crítico. Tornou-se um diretor, quase um “duce”, ditando as próprias leis e atraindo os risos sobre o antigo déspota, que brada perplexo: “Não é assim que se monta Shakespeare!” Ou,

ainda mais patético: “Afinal, qual é o texto deste espetáculo?”

Antes que se condene aqui o crítico a ser um comentarista de futebol em um jogo de *rugby*, seria prudente reivindicar para ele outras funções além de um legislador arrogante, ou, saída indigna, um divulgador submisso. Como um suicida segundos antes do ato fatal, o crítico aqui vai tentar evocar em flashes rápidos momentos relevantes da sua função, na secreta esperança de encontrar uma boa razão para a sua sobrevivência.

A Atenas do quinto século antes de Cristo, como sempre, serve de infância feliz, de paraíso perdido. Aristófanes, que revê pelo riso o que Aristóteles vai rever pela razão, faz uma análise completa de fórmulas e funções do teatro com *As rãs*. Quando desmasca-

ra Ésquilo e Eurípides como dois charlatões, que disputando entre si molham seus versos como vendedores de papelão, está reivindicando para si o bom senso da platéia, que não se deixa impressionar pelo excesso de auto-estima dos que estão em cena. Ridiculariza os velhos truques, como as solenes pausas do ator Ésquilo, ou os próprios clichês da comédia: “Devemos dizer aquela piada de novo?” pergunta Xantias a Dionisos no começo da peça. “Não, se não quiser que o público vomite”.

Como bom satírico, Aristófanes começa por satirizar a si mesmo. Na ânsia de fazer o teatro voltar a ter a importância que já perdia, expõe o corpo vivo do teatro, e no distanciamento dessa vivissecção assume a importância de uma testemunha sempre atual. Entendemos melhor o

teatro clássico como fenômeno social. Isto é, como espetáculo, lendo Aristóteles do que lendo a análise a frio que Aristóteles faz, no século seguinte.

A regra é agradar

A estrada então se bifurca. A *Poética* aristotélica, que talvez não se pretendesse mais do que uma análise de textos consagrados, tentando entender as razões da consagração, se torna uma fórmula infalível, uma receita de bolo, nas mãos dos abades da Academia Francesa de Riche-lieu, no classicismo francês. Fortemente amparados pelo pragmatismo das ruas romanas de Plauto, Lope de Vega, mambembando na Espanha, e Molière, na França, têm cacife para lembrar que a grande regra, no fundo, é agradar a platéia.

Mas já é tarde demais. Promulgadas as regras clássicas, o gosto do público é algo a ser educado, em nome do progresso da nação. A crítica moderna, portanto, pode ter nascido do erro tático de Corneille ao publicar sua obra-prima *El Cid* antes da estréia do espetáculo. Um sucesso de público sem precedentes, mas uma furiosa polêmica em torno do que passava a ser a essência do teatro:

o texto, a alma imortal do autor que transcendia o efêmero corpo do espetáculo barroco. Corneille não é aceito na academia, e apesar da estima de Molière, é eclipsado pela perfeição do texto de Racine.

O “autor” passa, então, a ser o dramaturgo, aquele que cria na solidão para só depois ser concretizado nos palcos. E mesmo quando o romantismo volta a misturar as cartas e a valorizar o espetáculo, continuam sendo os “prefácios”, rubricas gigantes, as armas prévias utilizadas contra o crítico fiscal do classicismo.

Antes de *Cromwell*, Victor Hugo volta-se para Shakespeare, mas lhe falta um ator para que a peça seja encenada. Antes de *Senhorita Júlia*, Strindberg anuncia o naturalismo: “O vinho novo fez estourar as velhas garrafas”, mas para dar conta desse vinho, foi preciso inventar a nova função de encenador. O texto, por si só, já não bastava.

Mas o encenador não surge como função autônoma. André Antoine cria a vanguarda, no começo, para adaptar aos palcos as novelas de Zola. Stanislavski começa a pensar em um novo método para o ator dar conta dos desafios do ambíguo teatro de Tchekhov e lança o ritual do “ensaio de mesa”, quase uma ca-

tequese orientada pelo encenador-sacerdote, sob as diretrizes da santa inquisição crítica.

Foi preciso uma revolução russa e uma guerra mundial para dar autonomia definitiva ao encenador. Meierhold, Piscator e Brecht criam a função de dramaturgos-encenadores, os “dramaturgistas”, até que Artaud dê o golpe de misericórdia no deus-texto, acabando com o julgamento da crítica pela recusa da obra-prima.

“Desoeuvrés”, desorientados, “desobrados”, coube aos críticos o endosso da ousadia, sob pena de serem ridicularizados. Samuel Beckett seria uma fraude dadaísta? Na época da estréia de *Esperando Godot*, não havia garantia crítica, já que não existia jurisprudência. E a vantagem de ter olhos livres de regras deu aos prisioneiros de San Quentin o privilégio de entender antes dos eruditos quem era Godot.

Livre do texto prévio, e da estreita caixa do teatro italiano, o teatro se expõe em esboço, com as costuras à mostra, no *happening*, na performance, na troca antropológica, na síntese de culturas e formas: Grotowski, Brook, Barba, teatro-dança, teatro-circo, teatro paisagem de formas abstratas e abertas à interpretação do público.

Isto quer dizer que cada um na platéia se tornou um crítico? A responsabilidade do sentido compartilhada com o público tirou do artista a necessidade de ser avaliado oficialmente, por uma inteligência superior que deve se desdobrar para entender a obra melhor que o próprio criador?

Não tão rápido. A vítima, sem dúvida, foi o pedestal, a arrogância do crítico que ainda se ilude em querer apontar o certo e o errado. Mas o olhar externo, que tanto justificou a permanência da função do “diretor” em rela-

ção à imersão dos atores, ainda é necessário.

Cumplicidade na crítica

Ao crítico é devida a humildade de procurar pesquisar em que se baseia cada criador, quais os parâmetros perseguidos, para poder se propor a ser um interlocutor. Só assim se habilita ao diálogo: “Pelo que eu vi, você fez isso, como já foi feito parecido antes de você, mas o resultado foi mesmo o que você buscava?”

Esse ideal de “crítica cúmplice”,

para retomar o título da dissertação de Ana Bernstein (IMS, 2005), tem o seu representante máximo em Décio de Almeida Prado, que nos anos 1950 e 1960 compartilhou a responsabilidade de criar o moderno teatro brasileiro com o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e o que daí derivou. Tinha a vantagem de ter parâmetros claros a serem seguidos: o teatro francês, sobretudo o preconizado por Louis Jouvet; o moderno teatro america-

no (e foram suas aulas na Escola de Arte Dramática sobre o tema que deram embasamento para José Renato Pécora idealizar o teatro de Arena); o teatro italiano trazido pelos jovens encenadores do TBC. Anos de inovações vertiginosas no teatro brasileiro, no campo da encenação, mas que ainda pressupunham um texto preexistente e uma separação, mesmo que cada vez menor, entre palco e platéia.

Quando José Celso Martinez Corrêa propõe a interação, sob influência do Living Theatre, com *Gracias Senhor*, em 1968, rompe-se a cumplicidade. Décio recusa-se a assistir ao espetáculo, conforme declara a Ana Bernstein:

“[José Celso] escreveu coisas violentas contra a crítica em geral. O ponto de vista dele é que nós representávamos o racionalismo, a razão, a lógica, e ele queria outra coisa. Aí eu pensei: “Bom, se ele acha que estou atrapalhando, aí não vou ver mesmo”. (...) Porque concebo muito bem um teatro que não seja racional, mas não posso me livrar inteiramente de um certo racionalismo que tenho. Só posso escrever da maneira como sou.”

Antes de reservar um sorriso indulgente ao crítico que estaria ultrapassado pelas novas lingua-

Reprodução



Décio de Almeida Prado: “Só posso escrever da maneira como sou”

gens, é preciso ponderar o que significa um endosso pleno a essa proposta propriamente pós-dramática, que é a ruptura do distanciamento contemplativo, no qual a razão filtra a emoção para melhor atribuir-lhe um sentido. Primeiro porque Décio assume humildemente o seu modo de ser: “Só posso escrever da maneira como sou”. Cobrar do crítico que endosse o entusiasmo do criador é cair em arrogância equivalente a de querer que o criador acate sem discutir a opinião teórica do crítico. É preciso lembrar, então, que a multiplicidade de pontos de vista é um valor maior da “obra aberta” do teatro contemporâneo.

Depois, porque tirar do crítico a função de olhar externo, ou mais propriamente estrangeiro, é negar a médio prazo qualquer pensamento crítico sobre a obra que se faz, a não ser que o próprio artista usurpe a função e faça a sua crítica nos jornais.

Objetividade e imparcialidade

O fato é que nas últimas décadas a cobertura nos jornais das peças de teatro dividiu-se em duas funções: a do jornalista que faz a matéria prévia, em princípio tendo como função endossar e divul-

gar os pontos de vista dos artistas envolvidos; e a do crítico, que vem após a estréia testemunhar e avaliar o que viu. Isso poderia ter trazido maior compreensão para a necessidade de uma avaliação distanciada. Infelizmente, na prática, a classe teatral, que nem sempre faz a diferença entre as funções, simpatiza bem mais com o “bom tira” jornalista, guardando o escárnio para o “mau tira” que mantém suas reservas.

É indispensável cobrar objetividade e imparcialidade do jornalista, pois, trabalhando na divulgação da obra, informando o público sobre as intenções dos artistas, não pode deixar transparecer sua opinião pessoal. Pelo contrário, opinião pessoal é a matéria-prima do crítico, que deve vendê-la por um esforço argumentativo, com o qual o leitor, mesmo antes de ver a peça, pode concordar ou não. A crítica, transmitindo assim uma opinião pessoal, passa a ser, por sua vez, uma obra-de-arte, passível de ser criticada, mas não de ser desautorizada por falta de endosso. O crítico não é necessariamente um jornalista, mas faz parte da classe teatral como qualquer outro técnico criador.

O que confunde às vezes leitores e críticos é que há, sem dú-

“Cobrar do crítico que endosse o entusiasmo do criador é cair em arrogância equivalente a de querer que o criador acate sem discutir a opinião teórica do crítico. É preciso lembrar, então, que a multiplicidade de pontos de vista é um valor maior da ‘obra aberta’ do teatro contemporâneo.”

vida, uma parte da crítica que deve ser objetiva: a descrição do espetáculo, a ficha técnica, os objetivos declarados a partir dos quais a opinião é estruturada. Nenhum crítico tem o direito, por exemplo, de dizer que “fulano não é ator”, já que essa é uma opinião pessoal passada como informação absoluta, e que, em última análise, é falsa, já que fulano está diante de uma platéia representando. Porém, quando o crítico diz “o ator fulano falha neste aspecto” não está insultando pessoalmente fulano, já que sua opinião técnica pode ser sempre avaliada pelo leitor.

A pluralidade de técnicas e objetivos, não raro desenvolvidos pelos próprios participantes do espetáculo, nesses tempos pós-dramáticos nos quais nenhuma regra é absoluta, e nenhuma fronteira é clara, obriga o crítico a estar cada vez mais informado e cada vez mais atento para não

confundir preferências pessoais e avaliações objetivas de pertinência e bom fundamento dessas propostas. O que não quer dizer que o gosto do crítico deva ser escamoteado, sob pena da crítica se tornar morna ou hipócrita.

Mercado de atrações

O mestre da diplomacia nesses tempos confusos talvez seja Ian Michalski. Para quem nunca ouviu falar de Yan Michalski, bastaria este parágrafo, pinçado de uma entre as 3.598 críticas teatrais que escreveu entre 1963 e 1984 no *Jornal do Brasil*, para dar prova de seu rigor e de sua imparcialidade. Trata-se, no caso, de uma crítica de *O Senhor Puntilla*, de Brecht, encenada por Flávio Rangel, em 1966: “Podemos discordar, como de fato discordamos, deste enfoque adotado pelo encenador, mas não podemos negar o bom rendimento por ele alcançado, dentro da empostação pretendida”. Por “empostação pretendida” ele quer dizer as escolhas estéticas do encenador, revelando que leva em consideração não só o seu projeto, o que depende de um acompanhamento do processo da montagem e da trajetória de sua carreira, como também que tem um amplo conhecimento

dos parâmetros possíveis de serem usados, ou seja, que domina a história do teatro.

Em contrapartida, ao relatar o que viu, no caso que a montagem alcançou “um bom rendimento”, preenche a função não só de “procurador” do mercado de atrações, para guiar o leitor como consumidor em potencial (função hoje cada vez mais hipertrofiada), mas também de historiador que resgata a memória do que viu no calor da hora, para o lucro do futuro pesquisador. Na primeira função, surpreende a sua premissa inesgotável de amor pelo teatro (sua última sentença sobre esse *Puntilla*, por exemplo, é: “Gostaríamos de elogiar-lo de maneira incondicional”). E para o pesquisador futuro parece ofuscante à sua clarividência, a ponto de ser possível usar hoje considerações suas, por exemplo sobre José Celso ou os brechtianos “ortodoxos”, sem que elas tenham perdido a atualidade, trinta anos depois.

Por fim, ou

melhor, de início, sem ceder aos velhos chavões contra o crítico “artista frustrado”, que dirige no lugar do diretor, ou do que se mantém falsamente distanciado, faz valer sua formação de ator e diretor para discordar do que viu. Em suma, o que diz é: eu não faria assim, mas funciona. Deixando claro seu gosto pessoal, ele garante a objetividade por outro lado de sua apreciação.

Isso não quer dizer, no entanto, que mantém premissas inflexíveis. Neste exemplo, justamente, o enfoque do qual discorda é de Rangel ter dado ênfase demais para o espetáculo, esvaziando seu conteúdo político. Mas quando



Reprodução

Fernanda Montenegro como Arkádia, em *A Gaivota*, de Tchekhov

resenha *O casamento do pequeno burguês*, dirigido por Luís Antônio, em 1974, deplora pelo contrário que sua abordagem não será apreciada pelos “ortodoxos” que transformam Brecht em um autor “frio e desapaixonado que ele nunca foi”.

A hora das estrelas

Está cada vez mais difícil para o crítico manter essa qualidade de texto, e essa cumplicidade com o criador, com que ambos os críticos citados, Décio de Almeida Prado e Ian Michalski, registraram e incentivaram o teatro nacional. No entanto, é preciso reconhecer que o grande ruído nessa comunicação não é o ego desmedido de ambos os lados, mas a pressão de uma “sociedade do espetáculo” que transforma cada peça em bem de consumo, dentro de um mercado altamente competitivo.

O crítico passa a ser assim um avaliador, um provador, que indica aos consumidores quantas estrelas merece cada criação única e pouco comparável à outra que disputa um espaço cada vez mais reduzido nos jornais. Ao criticado não ofende tanto a avaliação equivocada quanto o nome grafado errado, e se anseia pela crítica na convicção que mesmo uma crí-

tica destrutiva é mais produtiva. Isto é, mais capaz de atrair público, do que a indiferença da mídia.

A ampliação da mídia, com a internet multiplicando indicações e resenhas, não seria então uma ameaça, mas uma vazão para essa necessidade cruel de um lugar ao sol. Uma peça sempre pode ser recomendada pelo público leigo que “gosta”, sem maiores explicações, em seu bom senso aristofânico, e o frescor da opinião espontânea compensa o rigor da opinião embasada, sobretudo se a primeira for positiva, e a segunda não.

Função domesticada

A multiplicidade de gostos leva à multiplicidade de teorias, e a função teórica do crítico pode também, por sua vez, ser domesticada na figura do dramaturgista, que é neste caso um teórico consultado para dar um aval logo na construção do espetáculo. Um grupo que trabalhe segundo a cartilha épica pode sempre se fortalecer na *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi, ou no parecer de Iná Camargo Costa, para a convicção que qualquer avaliação negativa do resultado provenha do reacionarismo de um crítico ultrapassado.

Cercado por ambos os lados, visto ora como um acadêmico que se recusa a confessar que se diverte em uma comédia comercial, ora como um despreparado, a quem falta a iluminação conquistada pelos artistas, é forte a tendência à omissão do crítico que se rende ao endosso de coluna social ou se refugia nas revistas especializadas. Porém, o que a classe artística demora a perceber é que quem se fortalece com a ausência de um distanciamento crítico é justamente a indústria pseudocultural de eventos mercadológicos, que instituem cada vez mais a fama como um fim em si, e não um meio ou um prêmio. Primeiro, o candidato a artista quer se tornar famoso, e depois decide como vai exercer essa fama, como cantor, artista de novela e – por que não? – de teatro.

O jornalismo cultural, por sua

“O jornalismo cultural, pressionado pela decadência do mercado da mídia impressa, tem pouca energia para ir contra a maré do marketing. Primeiro vem a publicidade paga, depois a divulgação do que está vendendo bem, e por fim, se sobrar espaço, o pensamento crítico, com a dignidade dos júrís vilões caricatos dos programas de auditório.”

vez, pressionado pela decadência do mercado da mídia impressa, tem pouca energia para ir contra a maré do marketing. Primeiro vem a publicidade paga, depois a divulgação do que está vendendo bem, e por fim, se sobrar espaço, o pensamento crítico, com a dignidade dos júrís vilões caricatos dos programas de auditório.

Jogos de sedução

O que resta ao crítico? Não pode abrir mão da análise, sob pena de não ter mais argumentos contra ou a favor do que testemunhou. Não pode se contentar a ser mero indicador de uma tendência: não cabe a ele dizer se se deve ou não gostar de determinado espetáculo, mas que sentido pode vir a ter esse espetáculo no contexto social e político em que é feito.

Tragado pelo redemoinho da sedução pelo endosso, está como o herói de *Uma descida no Maelstrom*, de Edgar Allan Poe. O que, dos métodos que aprendeu na academia, pode salvar nosso herói na prática? Não lhe serve a dedução (“afinal, qual é o texto deste espetáculo?”), já que isso seria equivalente a catalogar sistematicamente cada espetáculo por meio de uma lista prévia de possibilidades e por isso vista

como morta por aqueles que se esforçam em criar o novo. Não cabe a indução, que seria obrigar o artista a se encaixar em uma tendência da moda: “Não é assim que se monta Shakespeare!”.

Resta o processo menos conhecido de abdução, segundo o qual se parte da observação com olhos livres do que se testemunha, para em seguida distanciar-se pelo reconhecimento de alguns princípios estudados em teoria, e que poderiam fornecer um sentido e uma previsão para o movimento aparentemente aleatório dos destroços que rodam no ralo do Maelstrom. Assim, nessa constante ida e vinda entre teoria e prática, escolhendo a qual destroço se agarrar, o crítico evita ser engolido pela emoção ou irritação do público comum, sem perder a volúpia de se emocionar com a experiência.

Assim, muito além do gosto pessoal, mas sem regras definitivas para sua avaliação, humilhado pelos editores que lhe negam espaço e pelos criticados que lhe cobram o espaço negado, o crítico de teatro, este pobre alfandegário sem fronteiras, estará sempre pronto a se maravilhar. *

Sérgio Sálvia Coelho é crítico teatral e professor de história do teatro.
teleco2002@uol.com.br

Lançamentos

EDITORA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

BRASÍLIA

DIMENSÕES DA VIOLÊNCIA URBANA

*Aldo Paviani, Ignez Costa Barbosa Ferreira e
Frederico Flósculo Pinheiro Barreto (Orgs.)*

Ano: 2005

Preço: R\$ 49,00

ISBN:852300830-6

Cód.: EDU: 393991

Nº de páginas: 380

Assunto: Violência Urbana - Brasília

Coleção Brasília



Há 18 anos, iniciava-se na UnB a Coleção Brasília voltada para estudos sobre a urbanização no Distrito Federal. Com isso, Brasília passou a contar, periodicamente, com coletâneas inter, multi e transdisciplinares, as quais, contendo análises e avaliações de seus problemas, apontavam-lhes possíveis soluções. Tais obras vêm refletindo a preocupação com o desdobrar do povoamento urbano e as implicações do "modelo" escolhido para Brasília - a disseminação, no território, de assentamentos urbanos que, no passado, eram denominados "cidades-satélites". Com esse tipo de povoamento urbano, esvaiu-se o planejamento tão acalentado pelos fundadores, com o qual idealizavam uma Brasília coincidente com o plano piloto de Lúcio Costa. Hoje, o Plano Piloto de Brasília é o núcleo central, e as cidades-satélites, componentes do conjunto urbano polinucleado, sem similar no Brasil e no continente americano. A par desse "desvirtuamento" de grandes proporções, a cidade agigantou-se e, com isso, assistimos ao surgimento de problemas ambientais, de desemprego estrutural, de violência urbana, de grilagem de terras públicas e privadas, de delinquência juvenil, de transportes urbanos, entre outros. Há, ainda, um cenário de provável ingovernabilidade nos próximos anos, fruto da falta de auto-sustentabilidade orçamentária e da vigilância insuficiente sobre o uso da terra e das águas.

La Fura dels Baus e a violação do espaço cênico

FERNANDO PINHEIRO VILLAR

O grupo catalão, engajado, performático e multimídia traduz a força e a influência do teatro pós-dramático da cena europeia e com uma poética de linguagem própria questiona comportamentos, conformismos, cânones, hierarquias e dogmas estéticos

“We can no longer teach or even study theatre as we have in the past. [...]

We will have to do more than clone ourselves, in order to prepare those who can go beyond our limitations.”

Margaret Wilkerson (1991, 240)

A teoria teatral contra-ataca. A defasagem teórica e crítica de partes da jovem academia e da crítica de artes cênicas de todo o mundo em acompanhar as transformações na linguagem teatral na segunda metade do século 20 vêm sendo atacadas pelo ferramental possibilitado por Hans Thies-Lehmann e sua investigação sobre o teatro pós-dramático. Com o termo, o acadêmico alemão busca “um mínimo denominador comum entre uma série de formas dramáticas muito diferenciadas, mas que têm em comum uma única coisa, que é te-

rem atrás de si uma história, que é o teatro dramático” (2003, 9).¹

O diretor teatral Markus Wessendorf, da Universidade do Havaí, celebra o termo “pós-dramático” como “uma atualização terminológica do discurso estético teatral” (2003, s/p.). Wessendorf, conterrâneo e ex-aluno de Lehmann, aponta que termos continuamente utilizados para produções contemporâneas – como “teatro experimental”, “pós-moderno”, “neovanguarda” e/ou “minimalista” – só serviam para descrever a mais óbvia e superficial estrutura dessas produções teatrais, e, muitas vezes, com uma negatividade implícita. Segundo ele, o trabalho de Lehmann, é “indicativo de uma mudança paradigmática significativa nos estudos de teatro que vem sendo construída desde a década de 1960, provocada

principalmente por práticas teatrais transformadas, mas também pelo crescente impacto de estudos de performance na academia de teatro. Lehmann credita a performatividade como o mais importante constituinte do teatro, não o enraizar-se no texto dramático (2003, s/p.).²

Se o pós-dramático contradiz o convencional entendimento “drama = teatro”, há uma história do teatro, pós-dramático ou não, sendo recontada. Há também uma história de teatros não escritos nem motivados pelo dramático ou literário, mas sim pelo teatral, cênico e performático ou pelo visual, cinético, tecnológico, mediado ou coreográfico. O artista cênico quebequense Robert Lepage, por exemplo, é representante de uma primeira geração que cresce com a televisão

e isso não pode ser ignorado na análise de obras que essa geração produz vinte anos depois, nem na análise da contemporaneidade a partir daí. Em entrevista publicada com o diretor inglês Richard Eyre, o ator, diretor e encenador de teatro, cinema, circo, música teatro e ópera afirma que:

“Nunca fui interessado em teatro como tal. Na minha adolescência eu era mais interessado em teatralidade. Acho que o gosto para jovens criadores, atores ou diretores no Quebec, pelo menos nos anos setenta, veio muito mais de assistir a shows de rock, dança, performance arte, do que vendo teatro, porque teatro não é tão acessível lá como é aqui na [Grã-Bretanha (1996, 238)].”

Desafios à crítica

Diversidade de formações e de influências possíveis se multiplicou em diversidades de poéticas cênicas possíveis, armando um desafio à crítica atada a esquemas excludentes que legitimavam um único teatro ou uma poética que deveria ser ancorada em cânones dramáticos e literários. O acadêmico brasileiro Jacó Guinsburg encara o desafio como estímulo e sintetiza bem a questão quando diz que:

“Não há a menor dúvida de que no teatro tudo é válido, desde que a

resultante dos esforços criadores ofereça ao seu destinatário, a platéia, qualquer que seja ela, uma obra convincente, não por qualquer “fidelidade” literária ou respeito por cânones previamente estabelecidos, mas por suas virtudes cênicas, pela poesia de imagem e palavra em maior ou menor proporção uma em relação à outra e pela força trágica, cômica ou tragicômica da exposição dramática (2001, 87).”

Triangulando a questão entre prática, crítica e metodologia, Brian Mazzumi na introdução de sua tradução inglesa dos *Mil Plateaus*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1988), coloca que:

“A imagem de Deleuze para um conceito não é a de um tijolo, mas de uma ‘caixa de ferramentas’. Ele chama esse tipo de filosofia ‘pragmática’, porque seu objetivo é a invenção de conceitos que não adiram a um sistema de crença ou uma arquitetura de proposições em que você ou entra ou não, mas sim conceitos que, ao invés disso, carreguem um potencial idêntico ao de um pé-de-cabra que, em mãos desejosas, irradia uma energia de alavancar (1988, xv).”

A manutenção da defasagem crítica e teórica em relação a dife-

rentes poéticas do teatro contemporâneo nubla negativamente o diálogo entre público, obra, academia, crítica, criador ou criadora e obra, com todas as perdas implícitas nessa incomunicabilidade esterilizante. E isso nos traz de volta à importância da caixa de ferramentas de Lehmann, que encorpa uma linhagem de artistas, acadêmicas e acadêmicos e artistas que investigam outros teatros ou outras articulações dos limites da linguagem teatral, cênica e/ou performática.³

Estética afirmativa

Wessendorf frisa que um ponto fundamental na teoria do pós-dramático está no fato que “Lehmann mapeia uma estética afirmativa do teatro pós-dramático e concretiza um catálogo de idéias que permitem descrever e analisar aquele tipo de teatro em termos positivos” (2003, s/p.). Após tantos debates sobre tantas pós-modernidades e pós-modernismos, o pós-dramático de Lehmann pode também soar para muitos como mais uma “afetação pós-moderna” ou uma “pós-modernice”. Tal equívoco de julgamento estaria mais uma vez subestimando um adendo crucial no ataque contra idéias



La Fura dels Baus: espaços alternativos como diferencial

preconcebidas sobre poéticas e linguagens artísticas, especialmente, poéticas contemporâneas da linguagem teatral.

Influência catalã

Este artigo elege La Fura dels Baus⁴ para conectar o conceitual de Lehmann e um estudo de obra teatral contemporânea.⁵ De forma alguma se pretende colocar a companhia catalã como modelo de teatro pós-dramático,

José Celso, Antunes Filho, Márcio Aurélio, Antonio Nóbrega, Antonio Abujamra), Rio (Companhia dos Atores, Armazém), Paris (Royal de Luxe), Buenos Aires (Periféricos de Objetos, Organización Negra/De la Guarda), Nova York (Wooster Group, Karen Finley), Londres (DV8, Forced Entertainment) ou em Tóquio (Shankai Juku, Min Tanaka_), essas poéticas selecionadas em continentes distintos dividem em comum

nem o pós-dramático de Lehmann como modelo para análise do La Fura. O grupo é um dos *ensembles* e artistas que percorreram as décadas de 1980 e 1990 e chegaram aos nossos dias. Seja em Barcelona (La Cubana, Sêmola Teatre, Marcellí Antunez Roca. Simona Levi), Montreal (Robert Le-page), Copenhague-Bruxelas-Amsterdã (Jan Fabre, Alain Plattell e Arne Sirens, Michel Laub), Brasília (Hugo Rodas, Udigrudi), São Paulo (Ópera Seca, XPTO, Cristiane Paoli Quito,

o fato de terem permanecido nas duas últimas décadas do século 20 e chegado aos nossos dias mantendo a possibilidade de ter muitas de suas obras agrupadas como teatro pós-dramático, teatro performance e/ou dramaturgias de imagens.

La Fura dels Baus foi criado em 1979, em Barcelona, capital da *Catalunya*, autonomia histórica de *Espanha*. O grupo nasce entre o desbunde da transição democrática após a morte do ditador Franco, em 1975, e a ressaca do *desencanto* com a lentidão e ausência de transformações. Faz parte do posterior vigor da *movida madrileña* e do potente investimento em arte e cultura como vitrine para a ambicionada entrada na Comunidade Européia e do incremento de mudanças estruturais no país com a eleição de Felipe González, do Partido Social Obrero Español (PSOE).

Estréias públicas

Nesse solo histórico sintetizado ao extremo, La Fura passa por uma fase inicial de quatro anos de teatro em ruas, praças e *po-blets* da nação catalã, que, por sua vez, passa por intenso processo de normalização lingüística e de resgate da identidade.

Nesse primeiro período, firma-se uma composição estável de nove homens,⁶ que serão responsáveis pelo salto artisticamente interdisciplinar que o grupo realiza com *Accions: Alteració Física d'un Espai*, em 1983/1984, apresentado até 1987 em diversos países da Europa e na Argentina. *Accions* mescla elementos estéticos de concertos de rock e de performance – arte com festas populares catalãs e espanholas, com um resultado artisticamente interdisciplinar, realizado – de maneira claustrofóbica para muitos espectadores – em instalações fora de teatros convencionais, onde atuentes, palco, platéia, obra, recepção, sujeito e objeto se misturam fisicamente e espacialmente em performances simultâneas e cambiantes.

Accions detona a enorme visibilidade crítica e pública internacional que o grupo mantém na década de 1980 e a amplia planetariamente, com a megaperformance *Mar Mediterrània*, na cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos de Barcelona, em 1992. O grupo deixa de ser tachado de punk, anarquista e/ou *enfant terribles* para ser reverenciado como uma companhia profissional de competência ímpar para uns e uma famigerada marca multinacional para outros.

A poética interdisciplinar do La Fura continua a desdobrar-se em incursões em diferentes campos como publicidade, cinema, criações na internet, ópera, eventos públicos e interlinguagens, seja em um navio cargueiro, em cavernas pré-históricas ou, desde 1996, também em teatros convencionais, com platéia separada da ação no palco.

Características próprias

Antes do atual momento do grupo, as apresentações em espaços encontrados fora dos edifícios construídos e convencionalmente utilizados como teatros representavam uma das quatro características diferenciais do que a imprensa espanhola convencionou descrever como *lenguaje furera*. Além das montagens fora de teatros convencionais, a linguagem *furera* pode ser resumida em mais três características principais. A segunda é a de que os *fureros* eram os autores, diretores, encenadores, produtores e intérpretes de suas obras.⁷ A terceira é composta pelo interesse e a troca artisticamente interdisciplinar com diferentes linguagens e mídias na composição e apresentação dessas obras. E a quarta característica da linguagem *furera*

seria a falta da quarta parede ou de qualquer outra barreira entre espectadores, atuentes e obra.

Accions (1983-87), *Suz-O-Suz* (1985-92), *Tier Mon* (1988-90), *Noun* (1990-92), *MTM* (1994-96), *Manes* (1996-98), *ØBS* (2000-02) e *OBIT* (2005) também têm suas apresentações em hangares, fábricas, locações industriais, edifícios abandonados, espaços polivalentes, ginásios, subterrâneos, funerárias etc., ou em teatros que possam tirar sua platéia ou poltronas, para promover espetáculos em que atuentes e espectadores são performers ativos.

A característica relacional na opção do La Fura talvez seja a mais forte razão do impacto do teatro do grupo em várias partes do planeta. Tanto para espectadores que voltam para uma outra apresentação *furera* pelo sublimado do imagético do espetáculo, como para aqueles que não retornam pela violência e risco que o espetáculo oferece.

É por meio dessa característica relacional da linguagem *furera*

“La Fura dels Baus nasce entre o desbunde da transição democrática após a morte do ditador Franco, em 1975, e a ressaca do desencanto com a lentidão e ausência de transformações.”

ra que me aproximo da teoria de Lehmann, para sondar a aplicabilidade do termo “pós-dramático” para o teatro do La Fura. Apesar da linguagem *furera* se caracterizar pela interdependência e dinâmica de nexos entre as quatro características listadas, seleciono a última pela fundamental importância que tem, não só em definir o específico da poética do La Fura.

A ausência de barreiras entre espectadores e atuentes nos trabalhos de linguagem *furera* é também a ausência ou variações intensas de distância espacial e/ou física entre eles, entre palco e plateia, interpretação e assistência, obra e recepção, sujeito e objeto. Isso significa um desafio às ontologias e epistemologias do teatro imutáveis e impassíveis ante as profundas alterações na linguagem teatral, promovidas desde a década de 1960 e que continuam a reverberar na arte contemporânea.

Formas de relação com a plateia sempre impulsionaram estudos e poéticas teatrais. Mas em sua metodologia transdisciplinar, o antropólogo e acadêmico estadunidense Edward L. Schieffelin reclama uma posição central em investigações etnográficas para questões sobre o relacionamento entre performer e espectador,

pois para ele, é dentro desse relacionamento “que as relações ontológicas e epistemológicas fundamentais de qualquer sociedade poderão, mais possivelmente, estar implicadas e ser solucionadas”, já que esse relacionamento comporta “suposições ocidentais fundamentais sobre a natureza da ação em situações cotidianas” (1998, 204).

Morbidez no fruir

Schieffelin comenta que “para a maioria dos acadêmicos ocidentais com uma experiência média como espectadores de apresentações teatrais, a noção de apresentação ao vivo conjura uma idéia de atores no palco” (1998, 200). Enquanto que o crítico e artista brasileiro André Lepecki coloca que em teatro e dança, “nós sentamos, as luzes se apagam e nós testemunhamos – então vamos embora e esquecemos. A plateia tem aprendido uma higiene mórbida do fruir” (1996, 105), o antropólogo estadunidense Victor Turner (tão caro aos estudos de performance) especifica que “diferentemente do teatro, o ritual não distingue entre plateia e performers. [...] Teatro existe quando ocorre uma separação entre a plateia e os performers” (1982, 112).

Contradizendo noções habituais, as ações ou os rituais artísticos da linguagem *furera* acontecem entre, atrás, acima, abaixo, transversal, ao lado ou na frente, mas sempre com/no público, nos amplos espaços sem arquibancadas, poltronas ou cadeiras. Esse fato pode apontar generalizações excludentes, ingenuidade ou falta de informação e comunicação entre agentes, ou ainda um apego a convenções que nem a história do teatro mantém e nem o público necessariamente segue. No programa de *Accions*, em 1987, o jornalista catalão Albert de la Torre sugeria que ao invés da *violência* apontada por muitos, La Fura promovia a *violação* do espaço que o teatro convencional reserva para o “artista-rei-ator”.

Ataque às convenções

O *ensemble* questiona também o lugar reservado convencionalmente para a plateia. Talvez nenhuma outra companhia cênica ocidental durante o século 20 tenha investigado tanto essa característica relacional e o teatro ambientalista, ou, como definido e estudado por Schechner, o *environmental theatre* (1973).

Interferir na relação com a plateia já fazia parte crucial do



Rituais artísticos da linguagem *furera* encantam e amedrontam o público

radical ataque às convenções da linguagem, da platéia e dos próprios artistas promovido por diferentes artistas e grupos de teatro de distintos continentes nas vanguardas históricas das três primeiras décadas do século passado. A questão volta nas décadas de 1960 e 1970, quando segundo o diretor estadunidense Arthur Sainer, grupos e artistas “questionavam tudo,” inclusive a eficácia, “em nosso tempo, da velha caixinha de jóias do prosaíno, assustadoramente representando a manipuladora relação atuante-espectador, com sua noção de atuante como doador e espectador como recipiente” (1975, 53-4).

Essa manipulação comum em práticas convencionais de teatro é a mesma que Peggy Phelan vê como “aparentemente tão compatível com (as tradicionais descrições do) desejo masculino. [...] Muito da prática teatral ocidental

(o ponto de apoio da balança), que equilibra poder e conhecimento, como o sustentáculo que mantém a agência de dominação, no confessionário e também no evento teatral: o espectador é o confessor silencioso, que nada fala, mas que domina e controla a troca (1993, 163).

Está além dos limites deste artigo abordar as instigantes questões levantadas por Phelan, Schieffelin, Lepecki e Turner da maneira que elas merecem. Mas os pontos aqui rapidamente colocados podem ajudar a situar a proposta relacional do La Fura como uma ação política.

Formas de percepção

A poética da linguagem *furera* questiona replicações de comportamentos hegemônicos impostos, bem como conformismos, cânones, hierarquias e dogmas

evoca desejo baseado e estimulado pela falta de igualdade entre performer e espectador” (1993, 163). Utilizando estudos de Michel Foucault sobre a confissão na igreja católica, a acadêmica e autora estadunidense descreve o fulcro

estéticos. O impacto alcançado pela característica relacional da linguagem *furera* parece tornar possível a associação direta com uma busca por uma alteração da percepção habitual ou uma mudança de “fórmulas de percepção” já dadas, que Lehmann coloca como função, objetivo e necessidade para a contundência de um teatro político:

“A questão já era, para Brecht, para Heiner Müller e para todos os que trabalharam com teatro político, como você muda a forma de percepção das questões políticas, e influi nessa forma de percepção. Para o teatro, o que é importante é a forma de mudar essa percepção, a forma como se vai conseguir alterar essas fórmulas de percepção que estão dadas (2003, 10).”

La Fura parece responder à questão apontada de maneira diferenciada e contundente. Sua proposta de falta de barreiras entre *o objeto que é observado, a obra, a criação, o palco, o mesmo, eu, e, do outro lado, o sujeito que observa, a assistência, a fruição, a platéia, o outro, ele ou ela*, altera radicalmente a percepção habitual do teatro e do tema sendo abordado nessa outra proposição relacional e estética. As associações diretas das montagens *fureras* com a teorização de

Lehmann sobre o pós-dramático e teatro político continuam quando ele fala da necessidade de se alterar percepções habituais “nessa sociedade dominada pela mídia”, afirmando que o teatro “oferece a alternativa de uma comunicação ao vivo e real”, mas que “essa possibilidade de comunicação entre o espectador e o realizado, e o fato de o teatro ser esse cinema tri-dimensional, não é aproveitada”, para concluir que “é justamente essa situação que é aproveitada por algumas dessas novas formas do teatro pós-dramático” (2003, 12). La Fura parece aproveitar a situação apropriadamente e também servir como evidência clara. E o mesmo acontece quando Lehmann versa sobre o jogo e a categoria ética nessas outras formas de teatro.

Categoria ética

Lehmann trabalha sobre o tema da categoria ética em formas de teatro que exercitam outras formas relacionais com os espectadores, apontando a responsabilidade deles pelo processo e pelo espetáculo que eles fazem parte. Apesar de reconhecer a possibilidade da mesma responsabilidade ou categoria ética acontecer no teatro tradicional, Lehmann acentua que nas

novas formas do pós-dramático: “... isso se torna infinitamente mais claro. Eu estou numa situação em que estou jogando, participando e atuando juntos com outros. Faço parte desse jogo, mesmo que eu não seja obrigado a fazer parte desse jogo. Uma situação como essa é como uma situação política. Tem a ver com a relação que cada espectador estabelece com as coisas que estão acontecendo (2003, 13).”

Não parece exagerado dizer que ele parece estar descrevendo aspectos relacionais de espetáculos da linguagem *furera*. Assim como Wittgenstein não separava ética e estética, La Fura não desassocia jogo e estética de sua proposta de relacionamento com a platéia. Utilizando um artigo anterior em que abordo especificamente o jogo *furero*, podemos ver que La Fura também pode ser uma tradução muito especial do entendimento de Lehmann do pós-dramático como jogo ético e também como esfacelamento de formas tradicionais de teatro e também da explosão da unidade entre elementos teatrais como pessoas, tempo e espaço:

Os artistas cênicos se deparam com uma multidão que, não ensaiada, vai dançar a mesma coreografia que os *fureros* vêm ensaiando. As

deixas, gestos e ações que eles têm que desempenhar são executadas dentro, entre, acima, abaixo e com a platéia. Não há muito tempo para análise. O tempo está contra você, membro do público, porque você tem que correr. Ou você é empurrado. Você pode também tropeçar em outro membro do público ou em um dos artistas tentando chegar a algum lugar do espaço. Seu espaço temporário está no caminho do espaço temporário do ator. Você está no seu caminho. O show apenas começou e você está atuando sem ensaios entre centenas de outros que vivenciam a mesma situação. Centenas de performances acontecem ao mesmo tempo. Os artistas ensaiados encontram novos parceiros e parceiras cada noite em uma contínua improvisação, arriscando alguns ossos aqui e suas próprias vidas ali, ou mesmo uma platéia hostil. Você nunca pode ter um aparente controle total sobre a cena sendo interpretada como você está acostumado ou acostumada quando senta-se na escuridão entre os outros membros invisíveis do público de teatro convencional. Quem são os atores? La Fura divide questões. E essas questões são literalmente vividas durante a performance (Queiroz 1999, 251).

Essas questões divididas com a platéia têm gerado herdeiros ou

artistas claramente influenciados pela estética *furera*, dentro e fora da Espanha. A recepção às obras do La Fura mantém um retorno crítico e de público significativos em diferentes continentes do planeta. Em outras palavras, a linguagem audiovisual *furera* circula bem por diversos contextos geopolíticos, independente da língua. Entretanto, um breve olhar no solo histórico e cultural do grupo pode nos introduzir outros matizes sobre a questão do teatro (político ou não) e da opção relacional dos *fureros*.

A obra do La Fura se insere dentro de um contexto diferenciado, de uma nação sem estado ou uma nação catalã dentro de um Estado espanhol, que é constituído por 19 autonomias com presidentes eleitos e bandeiras

“A poética da linguagem *furera* questiona replicações de comportamentos hegemônicos impostos, conformismos, cânones, hierarquias e dogmas estéticos. O impacto torna-se possível a associação com uma busca por uma alteração da percepção habitual ou uma mudança de ‘fórmulas de percepção’ já dadas, que Lehmann coloca como função, objetivo e necessidade para a contundência de um teatro político.”

próprias. Catalunya (Catalunha), Galicia (Galiza) e Euskadi (País Basco) são autonomias diferenciadas, chamadas de autonomias históricas. Com línguas e histórias próprias, independentes e anteriores ao Estado espanhol, essas nações foram gradualmente incorporadas como regiões desde o casamento dos reis católicos Fernando V de Aragão e Isabela I de Castela, em 1469. Nos nossos dias, permanece uma tensão entre centralização e integração às forças do Estado espanhol e movimentos na direção de descentralização, mais autonomia e, ainda que cada vez mais débil, separatismo.

Identidade catalã

A história da Catalunha marca uma intensa resistência cultural e um senso forte de identidade nacional que não sucumbiram aos ataques de Felipe V no século 18 ou de Franco e sua ditadura (1936-1975), que tentaram em vão promover um genocídio da identidade, autonomia e direitos históricos da Catalunha.

Desde a transição democrática iniciada em 1976, o processo de *normalització* e idéias nacionalistas chocam-se com o processo de *normalización* que defende

os interesses do Estado e a idéia de uma identidade espanhola, nacional.

Dentro do “nada é fixo” da chamada pós-modernidade, da globalização e a nova cena geopolítica da Europa, há uma crise na definição de identidade – crise que não é só catalã, espanhola ou europeia, mas ocidental e contemporânea nossa, há tempos. Na especificidade catalã da crise, pessoas nascidas na Catalunha podem ainda ser vistas como uma “segunda ou terceira geração de imigrantes”, mesmo se eles falam catalão, que era fator diferenciador de uma identidade catalã. *Charnego* é um termo utilizado por catalães para catalães com pai ou mãe de outra região da Espanha. Quando esses indivíduos estão na região de seus pais, eles são “os catalães”. Assim, eles podem ser estrangeiros dentro e fora da Catalunha.

No bojo desse contexto de sutilezas, Antonio Sánchez, Helen Graham e Jo Labanyi, Josep-Anton Fernández e Michael Keating são alguns dos acadêmicos europeus que reconhecem um crescimento da identidade catalã, promovido pela transição democrática e a *normalització*. Keating frisa que “o senso de identidade catalã, que cresceu fortemente

nos últimos vinte anos, [...] não é uma identidade exclusiva, mas uma identidade dupla, como uma nação distinta dentro da Espanha e, no nível da elite, com um forte compromisso com a Europa” (1966, 160). Keating também sugere que “a proporção daqueles que se identificam como puramente ‘espanhol’ caiu nitidamente” (1996, 130). Entretanto, estudos no final da década de 1990 sobre uso de língua e identidades realizados pelo Centro de Investigaciones Sociológicas espanhol indicam que as identidades espanhola e catalã decresceram. Ambas vêm perdendo terreno para uma identidade dual, que não deixa de manter uma relação problemática e difusa.

Tensão e conteúdo

Dentro de suas transformações artísticas e reações causadas, a linguagem *furera* e muito especialmente sua característica relacional parecem replicar artisticamente a tensão e conteúdo que permeiam o relacionamento entre Catalunha e Espanha.⁸ Para avançar na investigação do assunto, uma cena específica de *Accions*, protótipo da linguagem *furera* pode nos dar outras faces do relacional na linguagem

furera e no eixo catalão-espanhol.

A cena em questão é a quinta ação de *Accions*. Na segunda ação da peça, quatro dos *fureros* saíam do chão abaixo da platéia, aparecendo com uma cobertura de barro cinza sobre seus corpos, cabeças raspadas e tapas-sexo. Aquelas criaturas ou os “homens de barro” (como era também chamada a segunda cena ou ação) circulavam pela platéia em um trêmulo, frágil e apreensivo *butoh*, caindo e se levantando com esforço para depois expelir ou parir ovos pela boca, que eram quebrados pela rudeza no manuseio.

Entre o medo e a curiosidade, mas evitando o contato com os espectadores, os homens de barro fogem no final da cena dentro de grandes tonéis de barro, que rolam para fora da cena. Abrindo clarões no público, eles se deslocam para partes escuras do espaço cênico. Blecaute. Uma parede começa a levar golpes e se inicia a terceira ação. Tijolos vão caindo, tochas no interior da parede vão revelando dois indivíduos com ternos pretos bem cortados, gravatas pretas e camisas sociais brancas, derrubando a parede.

Chamados de “faquires” (que também intitulava a cena), os dois urbanos, contemporâneos corriam pelo espaço com macha-

do e picareta até um carro, e o esquartejava em poucos minutos e lançavam partes da carroceria ou as manejavam perigosamente perto da platéia.⁹ Um novo blecaute escondia os dois *fureros* e trazia quatro minutos de caos pirotécnico explodindo no espaço.

A quinta ação que nos interessa aqui traz de volta os faquires pastoreando os tonéis de barro, onde os homens de barro tinham se escondido e fugido em sua prévia aparição na segunda cena. Os faquires forçam a saída dos homens de barro jogando baldes de tinta preta e azul Klein em seus tonéis e depois sobre seus corpos cambaleantes que tentavam inutilmente se defender do ataque e se esquivar do público. A tortura continuava com baldes de sopa de macarrão e de grãos de cevada, transformando ainda mais os corpos tingidos dos homens de barro.

Desorientação da cena

Os materiais orgânicos e plásticos provocavam diferentes reações gestuais, expressivas, coreográficas e improvisações nos atuentes e também na platéia. O público e os homens de barro tinham que correr durante toda a cena, para reagir aos deslocamentos simul-

tâneos em volta e na direção deles, ou para tentar encontrar um momento e um espaço de segurança fora do caos recorrente.

A cena e a ação comum da corrida transplantava espectadores e homens de barro para um situação idêntica: ambos os grupos estavam sendo atacados e tinham que, desarmados, reagir para evitar a tinta e os materiais sendo jogados pelos faquires e seus recursos bélico-plásticos. Então, os homens de barro que em sua primeira aparição seriam “outros” em relação à platéia, de repente tinham se tornado “iguais”. O “novo igual ou mesmo” (os homens de barro), por sua vez, tinha uma linguagem corporal e texturas de pele distintas. O “novo outro” (os faquires) tinha roupas, constituição ou linguagem corporal semelhantes, mas comportamento inimigo.

A relação normal em teatro, ou seja, entre, digamos, nós (espectadores, platéia, mesmo, idêntico, realidade, vida) e nossos supostos opostos, eles (atores, palco, outro, diferente, ficção, arte) é es-traçalhada. Isso pode desorientar espectadores e estudiosos, reproduzindo cenicamente, em um espaço acordado como teatro, uma esquizofrenia que ocorre dentro da cultura contemporânea e que

reverbera na Barcelona nativa dos *fureros*. Antonio Sánchez e Helen Graham afirmam que a esquizofrenia pós-moderna na Espanha

“não é mera afetação pós-moderna, mas uma tentativa de definir os efeitos desorientadores nas consciências dos espanhóis da velocidade e complexidade de mudanças que têm alterado radicalmente sua sociedade nos últimos trinta anos. [...] Exibe toda a fragmentação social e cultural da era pós-moderna. [...] A Espanha... é um mundo onde o arcaico e o moderno coexistem. [...] A transformação da Espanha em uma sociedade consumista moderna nos últimos trinta anos tem significado a erosão de formas tradicionais de solidariedade social e política e a predominância do dinheiro na hierarquia dos valores sociais (1996, 407-14).”

Assim, a ação cênica desorientava certezas de identidade e essa desorientação é familiar aos cata-lães. As cientistas sociais inglesas Sarah Radcliff e Sallie Westwood lembram que “como um regime moderno de poder, o Estado utiliza uma série de mecanismos de normalização, que acabam alojando-se no corpo, através do qual as relações de poder são produzidas e canalizadas” (1996, 13-14). La Fura centra toda a ação e mo-

vimentação nos corpos, dos atuantes e também dos espectadores, todos participantes na construção e vivência corporais que significam a própria obra. Maurice Merleau-Ponty declara que “espaço corporal e espaço externo formam um sistema prático” (1962, 102).

Proposta ambientalista

Esse corpo que é o mundo e as margens da realidade encontra outros corpos, mundos e realidades dentro das comunidades formadas pela linguagem *furera*. A percepção do espaço corporal em uma área dividida tem uma relação direta tanto com o próprio corpo de um, quanto com os outros espaços corporais. Sendo assim, a linguagem *furera* promove uma aceleração física e sensorial de todos envolvidos, em um encontro – ou choque – universal de sistemas práticos distintos, questionando definições de identidade e alteridade ou diferenciações definitivas de igual e outro, dependendo das ações cênicas de cada momento.

A proposta ambientalista do La Fura pode ser vista como um índice metafórico dos processos criativos dentro dos quais identidades são forjadas, cambiadas e/ou reinventadas, ao invés de

prontamente catalogadas, impostas, fixadas ou rotuladas com fronteiras intransponíveis, “me ator/you espectador” ou “minha terra/sua terra”.

A centralidade do corpo na construção da dramaturgia cênica, o hiper-realismo na interpretação, a dimensão a-tética, a intrusão do real ou as “peças paisagens” são outros pontos que aproximam o teatro conceituado como pós-dramático por Hans Thies-Lehmann de práticas artisticamente interdisciplinares e/ou poéticas teatrais contemporâneas como as do La Fura dels Baus. Tanto a companhia quanto o acadêmico questionam taxonomias excluídas, conformistas e defasadas. Tanto os conceitos sintetizados por Lehmann, quanto as cenas *furadas* brevemente abordadas aqui ou ainda a relação espectador-atuante permitem excitantes abordagens da contemporaneidade ou da história recente.

Por meio do teatro, alcançam-se outras releituras, novas informações e relações sobre a cena e o pós-modernismo, modernismos, nacionalismos, identidades, resistência cultural, novas tecnologias, lingüística, antropologia, filosofia, história, sociologia, performance, arte. E mais, inclusive recontar histórias mal narradas. São ou-

tras formas que podem nos ajudar a responder à demanda de Margaret Wilkerson na epígrafe deste artigo: “Não podemos mais ensinar ou mesmo estudar teatro como fazíamos no passado. [...] Teremos que fazer mais do que nos clonarmos, para preparar aqueles que possam ir além das nossas limitações” (1991, 240). *

Notas

1 Segundo Lehmann, seu livro *Postdramatisches Theater* (1999) trata de “formas criadas a partir de diretores, grupos e experimentos teatrais, que não se satisfaziam mais com esse modo tradicional de se contar a história, ou de se tratar o real a partir de uma dessas formas tradicionais” (2003, 11-12) ou “um teatro que não estava na dinâmica da história e do personagem” (2003, 15).

2 A comunicação de Wessendorf (2003) na Conferência da ATHE em Nova York pode ser lida na página www2.hawaii.edu/~wessendo/Maxwell.htm. Assim como de todas as outras livres traduções neste artigo, a tradução é minha.

3 Aumenta o número de pesquisadores que objetivam outras metodologias, que consigam seguir as permanentes transformações estéticas da linguagem teatral, em sua permanente expansão e retração e em nutrição mútua com o cotidiano, que molda o teatro, assim como é moldado por ele. Há de se frisar a contribuição fundamental dos estudos de performance durante o século 20, de Nikolai Evreinov nas primeiras décadas à Richard Schechner, J. L. Austin, Victor Turner, Erwin Goffman e seus atuais seguidores. Na década de 1980, Schechner e Michael Kirby, Timothy J. Wiles, Mathew Macguire, Bonnie Marranca, Bert O. Sta-

tes, Valentina Valentini, Mercè Saumell e Esperanza Ferrer, Jacó Guinsburg, Herbert Blau, Renato Cohen, Elin Diamond e Marvin Carlson são alguns nomes dos EUA, Europa e Brasil que persistem na década seguinte buscando a análise de diversas formas de teatro “para além do recitar de um texto” (Lehmann 2003, 16). Na mesma empreitada nos anos 1990 chegando aos nossos dias, temos, além de muitos dos citados acima, José A. Sánchez, Christopher Innes, Margaret Wilkerson, Jill Dolan, Johannes Birringer, Peggy Phelan, Lucia Sander, Alan Read, Maria Delgado, Paul Heritage, Erika Fischer-Lichte, Oscar Bernal, Philip Auslander, Michel Vanden Heuvel, Silvia Fernandes, Bim Mason, Janette Reinelt, Silvia Davini, André Carreira, José Da Costa, Luiz Fernando Ramos, Bya Braga, Ciane Fernandes, entre tantos outros e outras que tive o prazer de encontrar. Os cruzamentos da Nova História com a historiografia teatral e as pesquisas de Thomas Postlewait, Bruce McConachie, Joseph R. Roach e Dwight Conquergood são igualmente úteis. Vale chamar atenção destacada para o subestimado *The Theatre Event: Modern Theories of Performance* (1980) de Timothy Wiles e sua conceituação de um “teatro performance” para circunscrever práticas cênicas não mais representadas por unidades aristotélicas, naturalismo ou teatro épico. Wiles desenvolve uma descrição e análise sistematizadas de outras formas de teatro, que desafiavam as certezas e limites da crítica da época. Semelhante a Lehmann, Wiles buscava um termo que incluísse uma outra diversidade revelada por dramaturgias, estilos interpretativos e inovações formais distintas, que criaram “uma situação desconfortável para todos os historiadores de estética” (1980, 112). Natalie Crohn Smitt resenha o livro de Wiles e comenta que teatro performance, “embora de alguma forma redundante, é consistente com o agora largamente aceito termo de ‘performance

arte' e o termo define o novo teatro em termos do que [...] é o aspecto mais importante deste novo teatro: sua ênfase consciente na primazia da performance" (1982, 589). Sem excluir um cânone de textos literários dentro do teatro performance, Wiles descreve um teatro que pode "prescindir de palavras que não tenham função além da exposição" (1980, 128) e que apresenta inovações formais que questionam as limitações do teatro épico e de "Aristóteles (ou nossas suposições equivocadas sobre ele) para propor um conceito do evento teatral que encontra existência e significado na performance [apresentação acontecendo], não no encapsulamento literário, cujo preservar acionou tantos escritos de tantas mais poéticas" (1980, 117). Wiles cunha um termo conciliatório que reconhece e investiga o diálogo entre teatro e performance, se distanciando assim de tendências que se dividiam e ainda se dividem em uma falsa dicotomia, de teatro e performance como opostos. Supostos opostos como esse cortam a possibilidade de uma discussão necessária, útil e fundamental para a ontologia e epistemologia do teatro, da performance e da arte. Lehmann posiciona performance como uma das novas formas de teatro pós-dramático. Schechner e os estudiosos da performance colocariam o pós-dramático como uma forma de teatro que, por sua vez, seria abrigado pelo guarda-chuva conceitual de performance. Sabemos de uma corrente que define performance como forma teatral e outra que defende que o teatro não é performance. Correntes que se opõem entre performance ser teatro ou não ser teatro se mantêm no desconhecimento de um outro território que se cria além das antigas fronteiras disciplinares. Teatro dança, butoh, vídeo poesia, performance arte, performance teatro, instalações animadas, CAVEs ou arte na rede são interdisciplinas ou interlinguagens. "Intermedia" foi o termo cunhado

pelo artista do FLUXUS, Dick Higgins, que já em 1967 definia o happening "como um intermeio na terra não mapeada entre a colagem, música e teatro," uma outra expressão artística híbrida que se desenvolveu, segundo Higgins, "simultaneamente nos EUA, Europa, Brasil e Japão" (1978, 17). Wessendorf nos lembra que o termo "pós-dramático" já havia sido utilizado por Schechner no final da década de 1970 para descrever happenings (2003, s/p.). Sem dar as costas para a instância artística da performance nem para a teatralidade que detonaram mudanças radicais em todas as linguagens artísticas no século 20, Wiles estuda o início de um teatro pós-performance arte. Se abrindo para um teatro performance, ele se abre também para a interlinguagem e os hibridismos que a linguagem cênica pôde materializar, em uma outra etapa das transformações de uma arte, que como tal negocia com e interfere em seu tempo e se transforma continuamente por meio de processos interdisciplinares não só entre as artes, mas também com a filosofia, ciências sociais e exatas, novas mídias e tecnologias.

- 4 "Fura" em catalão significa furão, aquele animal aparentado com fuinhas. "El Baus" era um córrego seco que virou um depósito espontâneo e anti-ecológico de lixo, em Moià, Catalunha, pequena cidade de 3.000 habitantes a 60 km de Barcelona, onde três dos diretores fundadores do La Fura nasceram e cresceram (Carles Padrissa, Marcellí Antúnez Roca e Pere Tàntinyà).
- 5 O livro editado por Mauri e Ollé, *La Fura dels Baus 1979-2004* (2004) apresenta um completo painel sobre a obra do grupo, com artigos dos integrantes do grupo, associados, críticos, pesquisadores e acadêmicos, além de um DVD com material editado de quase todas suas obras cênicas, incluindo todos os trabalhos da linguagem *furera* nos 25 anos da companhia. A página do grupo na internet (www.lafura.com) também apresenta vasto material teórico

e audiovisual sobre os trabalhos do grupo. Para uma introdução sobre o trabalho do La Fura, veja Villar (2001) ou Queiroz (1999).

- 6 O trio de Moià mais Alex Ollé, Hansel Cereza, Jordi Arús, Jurgen Müller, Miki Espuma e Pep Gatell. Sobre este primeiro período do La Fura, veja Villar (2005).
- 7 Esta característica deixa de existir após *MTM* (1994), quando o alemão Jurgen Müller foi o único dos diretores fundadores a atuar e a direção ainda era coletiva. Os seis restantes diretores se uniram atuando juntos novamente em um dos vídeos de *F@ust 3.0* (1996), dirigido por Álex Ollé e Carles Padrissa. Em *Manes* (1996), a direção foi assinada unicamente por Pere Tàntinyà e em *ØBS* (2000-02) por Pep Gatell e Müller, com música de outro diretor fundador, Miki Espuma. O último trabalho com características da linguagem *furera* é *OBIT* (2005), dirigido por Tàntinyà.
- 8 Não está sendo aqui levantada a hipótese de que a proposta que mesclava atuentes e espectadores no mesmo espaço/tempo testemunhado era uma decisão estética planejada pelos *fureros*, baseada na análise sócio-política da realidade catalã. Entrevistas com os diretores fundadores e colaboradores negaram essa idéia. Mas um exame mais detalhado na característica relacional da linguagem *furera* juxtaposta ao contexto catalão pode embasar essa hipótese na minha tese, como tento sintetizar aqui. Veja Queiroz (2001).
- 9 Bim Mason é um dos que chamam a atenção para a mestria dos *fureros* em lidar com o risco sem atentar contra o bem-estar da platéia (1992, 122). Os quatro anos de rua foram importantes no desenvolvimento dessa maestria.

Referências bibliográficas

EYRE, Richard. Robert Lepage in discussion with Richard Eyre. In HUXLEY, Michael e WITTS, Noel, eds. *The twentieth-century performance*

- reader. Londres e Nova York: Routledge, 1996.
- GRAHAM, Helen e SÁNCHEZ, Antonio. The Politics of 1992. In GRAHAM, Helen e LABANYI, Jo. *Spanish cultural studies: An introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- GUINSBURG, Jacó. Texto e pretexto. In *Sala Preta*, 1.1, 2001, pp. 87-8.
- HIGGINS, Dick, *A dialectics of centuries*. Nova York e Barton: Printed Editions, 1978.
- KEATING, Michael, *Nations against the State: The new politics of nationalism in Quebec, Catalonia and Scotland*. Londres: Macmillan, 1996.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. In *Sala Preta*, nº 3, 2003, p. 9-16.
- LEPECKI, André. Embracing the Stain: Notes on the time of dance. *Performance Research*, 1.1, 1996, pp. 103-107.
- MASON, Bim, *Street theatre and other outdoors performances*. Londres e Nova York: Routledge, 1992.
- MAURI, Albert e OLLÉ, Alex. *La Fura dels Baus 1979-2004*. Barcelona: Electa, 2004.
- MAZZUMI, Brian. Introduction. In DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Trad. Brian Mazzumi. Londres: Athlone Press, 1988.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of perception*. Trad. Colin Smith. Londres: Routledge e Kegan Paul, 1962.
- PHELAN, Peggy. *Unmarked: The politics of performance*. Londres e Nova York: Routledge, 1993.
- QUEIROZ, Fernando Antonio Pinheiro Villar de. Will all the world become a stage? The big opera Mundi de La Fura dels Baus. *Romance Quarterly*, 46.4, Outono 1999, p. 248-52.
- _____. Artistic interdisciplinarity and La Fura dels Baus (1979-1989). Tese de Ph.D não publicada, Universidade de Londres, 2001.
- RADCLIFF, Sarah e WESTWOOD, Sallie. *Re-making the nation: Place, identity and politics in Latin America*. Londres e Nova York: Routledge, 1996.
- SCHECHNER, Richard. *Environmental Theatre*. Nova York: Hawthorn Books, 1973.
- SCHIEFFELIN, Edward. Problematizing performance. In HUGHES-FREELAND, Felicia, ed., *Ritual, Performance, Media*. Londres e Nova York: Routledge, 1998, p. 194-207.
- SMITT, Natalie Crohn. Book Reviews. In *Modern Drama*, 25.1, 1982, p. 588-90.
- TURNER, Victor, *From ritual to theatre. The human seriousness of play*. Nova York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- VILLAR, Fernando Pinheiro. Interdisciplinaridade artística e La Fura dels Baus: outras dimensões em performance. *Anais do II Congresso Nacional da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Como pesquisamos?* Salvador: ABRACE, 2001, volume 2, p. 833-8.
- _____. Ruas pré-históricas, rotas virtuais e furamòviles. In TELLES, Narciso e CARNEIRO, Ana (orgs.). *Teatro de rua. Olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.
- WESSENDORF, Markus. The postdramatic theatre of Richard Maxwell. www2.hawaii.edu/~wessendo/Maxwell.htm, acessado em 13 de maio de 2003.
- WILES, Timothy J. *The theatre event: Modern theories of performance*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- WILKERSON, Margaret. Demographics and the Academy. In CASE, Sue-Ellen and REINELT, Janelle (eds.). *The performance of power: Theatrical discourse and politics*. Iowa City: University of Iowa Press, 1991, p.238-41.
- Fernando Villar** é doutor em teatro pela Universidade de Londres. Professor no departamento de Artes da UnB.
fernandovillar@terra.com.br



**DAR A BICICLETA QUE ELE TANTO QUERIA?
A CAIXA TRANSFORMA SONHO EM REALIDADE.**



Crédito com desconto em folha.

Dinheiro na mão, para você comprar o que precisar sem se apertar. Supermaneiro. Procure uma agência da CAIXA.

**CRÉDITOS DA CAIXA.
UMA CAIXA DE SOLUÇÕES.**

CAIXA

www.caixa.gov.br

Sinais de teatro-escola

MARIA LÚCIA DE SOUZA BARROS PUPO

*E agora?! Como ensinar ou aprender um teatro sem regras dramáticas?
Considerando que o teatro pós-dramático se insere numa dinâmica de
transgressão dos gêneros, permanece um desafio os papéis de mestre e aprendiz*

O conceito de teatro pós-dramático tem sido veiculado apenas recentemente. Sua difusão ainda ocorre de modo relativamente restrito, uma vez que a obra de referência para sua compreensão, *Le théâtre postdramatique*, de Hans-Thies Lehmann¹ ainda não se encontra disponível em língua portuguesa.

Texto imprescindível para aqueles que se dispõem a examinar manifestações cênicas contemporâneas, ele faz emergir uma abordagem teórica a partir da análise de criações já apresentadas. Não se caracteriza, portanto, por qualquer teor prescritivo. Assim, apesar de o conceito apenas agora se dar a conhecer, não é difícil identificar suas manifestações no teatro brasileiro.

Uma entre as múltiplas questões que podem ocorrer ao leitor interessado no assunto diz respeito à formação em teatro nos tempos que correm. Haveria procedimentos específicos que chegassem a configurar uma pedagogia para a cena pós-dramática? Caso a resposta seja positiva, em quais circunstâncias caberia propô-los? Com quais finalidades? Seria pertinente incentivar tais procedimentos mesmo antes – ou independentemente – da apropriação dos fundamentos da cena dramática?

Quando falamos em pedagogia teatral estamos nos referindo a uma reflexão sobre as finalidades, as condições, os métodos e os procedimentos relativos a processos de ensino/aprendizagem

em teatro. Sujeita a contingências históricas e locais, ela abrange hoje um campo amplo, pois diz respeito à formação dos vários profissionais da cena: além do próprio ator, estão contidos nele o diretor, o cenógrafo, o iluminador, o crítico e assim por diante.

Um recorte preciso é proposto no âmbito deste artigo: refletir em torno da ação educativa proporcionada pelo exercício e pela fruição da cena por parte de pessoas de qualquer idade que vivam processos de aprendizagem em teatro, sem, no entanto, possuir qualquer vínculo profissional com essa arte. São essas as bases implícitas no contrato subjacente à atuação de uma gama de profissionais em plena expansão no Brasil, que inclui desde os professores de teatro

presentes em escolas de diferentes níveis até os responsáveis por modalidades de ação cultural em teatro levadas a efeito em entidades as mais diversas, como ONGs, associações, centros culturais ou prisões. A formação desse profissional é o nosso alvo aqui.

Transgressões do gênero

Na tentativa de constituir pistas para tratar todas essas questões, cabe retomar sinteticamente a caracterização do teatro pós-dramático nos termos apresentados por Lehmann.

Enquanto o teatro dramático tem como modelo a criação de uma ilusão, a representação de um “cosmos fictício”, o teatro pós-dramático se insere numa dinâmica de *transgressão dos gêneros* e abre perspectivas para *além do drama*. Ao invés de se traduzir em ação, ele se situa, sobretudo, na esfera da situação. Nele, os significantes estão dispostos de tal modo, que “a mediação de conteúdos delimitáveis do ponto de vista semântico, isto é, do sentido, não é prioritária”.²

Nega-se a possibilidade do desenvolvimento de uma fábula. Ou pelo menos ela é relegada a um segundo plano. Recusa-se a mimese, uma vez que se trata de

“acontecimento cênico que seria, a tal ponto pura representação, pura presentificação do teatro, que apagaria toda idéia de reprodução, de repetição do real.”³

Lehman denomina *signos teatrais pós-dramáticos* uma série de elementos que delimitam o fenômeno objeto de sua análise. Entre os mais relevantes está a recusa da síntese. Uma abundância simultânea de signos parece espelhar a confusão da experiência real cotidiana. Sacrifica-se a síntese para atingir densidade em momentos intensos. O texto é um elemento entre outros, num complexo gestual, visual, musical; a fratura pode se alargar até a ausência total de relação entre eles, gerando a decomposição da percepção. A pluralização das instâncias de emissão em cena acaba conduzindo a novos modos de percepção.

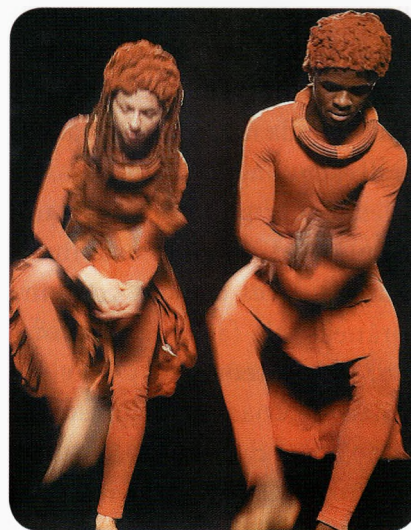
Estrutura dos sonhos

A não-hierarquia entre imagens, movimentos, palavras, faz com que o discurso da cena se aproxime da estrutura dos sonhos. Na mesma linha metafórica, Lehmann ressalta que aquilo que ocorre diante do espectador é percebido como um *poema cênico*. Quando busca uma organização que dê conta da percepção

sensorial, esse espectador consegue apenas detectar semelhanças, constelações, correspondências.

Do ponto de vista de quem atua, o ato de se fazer presente é assumido radicalmente. No teatro pós-dramático o que se observa é “mais *presença* que representação, mais *experiência partilhada* do que experiência transmitida, mais *processo* do que resultado, mais *manifestação* do que significação, mais *impulsão de energia* do que informação”.⁴

A construção dos procedimentos teatrais se faz por justaposição, sem elos de ligação. O jogo dos atores, os objetos, aquilo que se diz em cena, cada um desses sistemas de signos aponta para uma



Reprodução

No espetáculo *Milágrimas*, com jovens do Dança Comunidade, o coreógrafo Ivaldo Bertazzo ensina pessoas comuns a dançar e a ter consciência dos movimentos do corpo

diferente direção de significação. Uma tal simultaneidade tem o efeito de sobrecarregar a percepção. A luz, por exemplo, pode ser tão intensa que não se percebe o que diz o texto; a concentração em um aspecto particular torna impossível a apreensão clara dos demais, não se percebe a totalidade. O teatro pós-dramático evidencia o não-acabamento da percepção. Seu caráter fragmentado é, portanto, tornado consciente.

Estamos diante de uma corporalidade auto-suficiente, exposta em sua intensidade, em sua *presença*. Signo básico do fenômeno teatral, agora o corpo do ator recusa seu papel de significante. A personificação é banida, nada é contado. Evidencia-se antes de tudo o ato de estar aí, que se furta a qualquer tentativa de produção de sentido. O corpo em cena “não conta através de gestos tal ou tal emoção, mas, por sua presença se *manifesta* como o local no qual se inscreve a história coletiva.”⁵

Encenação de si próprio

O real faz sua irrupção no jogo, a tal ponto que o espectador é questionado sobre a estabilidade com a qual ele vive seu estado de espectador “enquanto comportamento social inocente e não problemático.”⁶

“Entre atores e espectadores tece-se uma relação corporal e espacial; possibilidades de interação e participação são sondadas, de modo que o público possa reavaliar sua própria concepção de arte. O teatro é afirmado mais enquanto processo do que como resultado acabado, mais como ação e produção em curso do que como produto.”

A performance e o *happening* são algumas das manifestações mais evidentes da cena pós-dramática. Neles, o artista se afasta da incorporação ou da expressão de um outro, de um personagem; o performer não se dedica a uma representação mimética, mas se manifesta em seu próprio nome, encena seu próprio eu. Entre atores e espectadores tece-se uma relação corporal e espacial; possibilidades de interação e participação são sondadas, de modo que o público, por vezes incomodado, possa reavaliar sua própria concepção de arte. O teatro é afirmado mais enquanto processo do que como resultado acabado, mais como ação e produção em curso do que como produto. Uma transformação na percepção da platéia é assim provocada.

Essa rápida passagem pela obra de Lehmann traz à tona aquela

que é uma das principais questões abertas pelo teatro *além do drama*, a saber um questionamento sobre os desdobramentos da própria percepção. Novas possibilidades de representação – portanto de pensamento – estariam sendo suscitadas por essas realizações. Como se pode observar, aquela sensação difusa que o espectador da cena pós-dramática muitas vezes explicita como desconforto, uma vez desvelada, acarreta potencial para fazer emergir interrogações de envergadura.

Emerge da natureza dessa cena a necessidade de um estado de espírito inteiramente repensado por parte do espectador. Uma mudança de atitude radical vem a ser solicitada. Sua abertura para engendrar liames a partir de uma percepção fragmentada torna-se central. Sentado ou em movimento, em situação de repouso ou sujeito a algum tipo de risco, o espectador é convidado a tecer elos e a configurar relações. Sua intuição e sua imaginação são convocados de modo a preencher as inúmeras lacunas configuradas pelo acontecimento que se desdobra diante de seus sentidos.

Decorre dessa observação um primeiro aspecto da confluência da qual nos ocupamos aqui, entre a pedagogia e o teatro pós-dra-

mático. A ampliação e a diversificação da capacidade de leitura da cena sem dúvida consistem dimensão intrínseca da formação do formador. Para que a opacidade que caracteriza as tentativas iniciais de decodificação da cena em tais moldes possa ceder lugar à disponibilidade para uma nova aventura da percepção, um percurso particular de aprendizagem de leitura se torna necessário. Aceitar o convite para um alargamento da percepção daquilo que é presenciado no acontecimento teatral torna-se hoje condição indispensável para o profissional que se dedica a coordenar processos de aprendizagem em teatro.

Na tentativa de trazer alguma luz sobre o tema formulado no título deste artigo, gostaríamos de nos deter em algumas situações de aprendizagem teatral que têm em comum o fato de se situarem *além do drama*. Elas estão agrupadas em categorias não excludentes que em certa medida até se superpõem, mas oferecem um panorama interessante para a análise.

Exploração formal

Na representação contemporânea, muitas vezes o eixo do processo de criação, ao invés de se situar em um tema, tem nos elemen-

tos formais da cena seu ponto de fixação. Procedimentos semelhantes podem ser verificados em determinadas circunstâncias de aprendizagem teatral, tanto dentro da sistematização proporcionada pela formação universitária, quanto no âmbito da maior ou menor informalidade reinante nas oficinas de arte.

Espaço, corporalidade, sonoridade, movimento, tempo, cor podem constituir os elementos formais que, uma vez devidamente explorados como tal pelos participantes mediante propostas precisas do coordenador, podem chegar a desembocar na formulação de um discurso artístico de caráter híbrido, a ser partilhado com uma platéia mais ou menos ampla. Em seu bojo muitas vezes não se vislumbra qualquer fábula ou mesmo traço de personificação. Distanciados da mimese, seus responsáveis encontram na experimentação formal o vetor de seus esforços.

Jean-Pierre Ryngaert, em *Jouer, représenter*,⁷ descreve uma sequência de trabalho na qual diferentes subgrupos recebem a missão de realizar uma exploração espacial em diferentes locais definidos com precisão, durante um tempo previamente fixado, de modo autônomo, sem olhar externo. De

volta à sala de trabalho, cada “comando do espaço” presta contas de suas descobertas ao grande grupo, retomando nessa nova circunstância, em movimento, as etapas da exploração recém-efetuada. Cruzam-se assim a experiência sensorial enfeixada no corpo de quem atua e o desafio da sua transmissão em moldes teatrais, porém não tributários de uma fábula.

Uma abordagem dessa natureza, como pode-se constatar, resulta de uma concepção interdisciplinar mais ampla do fenômeno artístico, que vem se revelando especialmente fértil em nossos dias. Em outras palavras, aquilo que muitas vezes é vivido como simples exercício ou imprecisa experimentação traz em si o germe de modalidades estéticas qualificáveis como manifestações de um teatro pós-dramático.

Sensações experimentadas

Escola pública no Rio de Janeiro: em meio à aula de teatro, o garoto pede licença à professora para ir beber água. Obtém seu acordo e algo mais: ela solicita que ele vá ao bebedouro, beba água e na volta para a classe faça todo o percurso o mais devagar possível, em câmera lenta. Cria-se intensa

“Aquilo que muitas vezes é vivido como simples exercício ou imprecisa experimentação traz em si o germe de modalidades estéticas qualificáveis como manifestações de um teatro pós-dramático.”

expectativa por parte dos colegas que o aguardam.

Quando, finalmente, o garoto chega, impressões são trocadas sobre movimento, ritmo, relação entre o espaço e o tempo, sensações experimentadas no trajeto e assim por diante. Uma sequência de movimentos normalmente imersa na massa informe das ações cotidianas se transforma em matéria-prima de descobertas focalizadas de caráter sensorial. Estamos diante de uma “poética do efêmero”, como qualifica Carmela Soares, a professora em questão,⁸ feita de traços sutis de uma teatralidade frágil que são em seguida evidenciados e relacionados por ela ao teatro de Bob Wilson.

Ritual simbólico

Anos 1970. Uma turma de estudantes universitários em plena formação teatral, insatisfeita com o rumo das aulas, busca uma maneira não convencional para expressar sua decepção e reinvin-

dicar alterações urgentes na composição do currículo, na modalidade das aulas e na atitude dos professores.

Liderado por Luiz Roberto Galizia um subgrupo de seis estudantes se lança num ritual simbólico de limpeza da sala de aula, com vassoura, água e sabão. O acontecimento, carregado de metáforas, ocorre diante dos colegas e de alguns professores e se estende por cerca de quinze minutos, tempo de duração da música *Bolero*, de Ravel, ouvido simultaneamente. Mais do que pano de fundo, a música é um elemento de contracenação; sua intensificação progressiva imprime uma dinâmica particularmente forte às ações.

Em ambos os exemplos é a noção de acontecimento e não propriamente de representação que melhor se presta para nomear o ocorrido. As fronteiras entre a realidade e a ficção não resistem e tombam inexoravelmente por um breve espaço de tempo. Como bem lembra Renato Cohen, estamos diante de um retorno “ao tempo real, tempo da experiência, tempo do contato.”⁹

Em oficina coordenada recentemente na cidade de São Paulo pelo ator Sotigui Kouyate, desde os anos 1980 membro do grupo de Peter Brook, os participantes

tiveram ocasião de indiretamente adentrar, por assim dizer, na matéria intangível que faz das encenações daquele diretor essa espécie de fonte de um frescor sempre renovado.

Durante três dias de experimentação, Sotigui enfatizou a disponibilidade para o jogo com o outro, sem em nenhum momento vincular o lúdico que emergia dentro do grupo a qualquer vestígio de fábula ou caracterização de personagem. O que estava em jogo era a depuração da percepção sensorial, a escuta cuidadosa do parceiro, a troca entre os participantes em planos não-verbais, não-psicológicos, mas atravessados pela intuição.

Presença partilhada

Experiências aparentemente simples em círculos, como executar seqüências rítmicas de palmas dirigidas para outro participante que a retoma e a faz prosseguir, ou passar bastões de diferentes maneiras para os companheiros, constituem o terreno sólido proposto pelo ator, dentro do qual, no entanto, brotam sutis desafios. A dificuldade reside em manter uma presença cênica sem tensões, desprovida de qualquer precipitação, embora altamente alerta.

“A iniciativa de propor processos de aprendizagem teatral sintonizados com o caráter pós-dramático está diretamente vinculada ao outro lado da mesma moeda, ou seja, à capacidade de ler esse teatro e de encontrar alimento e prazer nessa leitura.”

Fazer-se plenamente presente enquanto se joga, sem que essa presença remeta em nenhum momento a algo fora da cena, eis a provocação lançada por Sotigui.

Não caberia, no entanto, analisar essa provocação isoladamente, uma vez que ela se insere em toda uma família de procedimentos teatrais visando à experiência do acordo tácito coletivo. Ancorados no desenvolvimento de uma escuta efetivada por todos os sentidos, baseados na não-deliberação, perpassados pela ênfase na atitude de *deixar acontecer*, de *se deixar levar*, tais procedimentos engendram uma percepção de outra ordem, do parceiro, de si mesmo e do ambiente.

O jogo no qual os membros de uma roda devem enunciar números em seqüência sem combinação prévia e sem superposição da fala, de modo que a respiração do grupo e a prontidão de cada um seja levada em conta tacitamente, as-

sim como os jogos das séries “Siga o seguidor”, “O objeto leva os jogadores” e “Não movimento” formulados por Viola Spolin constituem alguns exemplos dessa linhagem.

Modalidades lúdicas

Do ponto de vista do espectador dessas modalidades lúdicas o que se revela aos seus sentidos pode se caracterizar por uma harmonia surpreendente. Não há o estabelecimento de circunstâncias dramáticas, não há enredo e à primeira vista poder-se-ia mesmo dizer que não acontece grande coisa. No entanto, a inteireza dos jogadores, sua concentração, sua fluência, a respiração coletiva que traduz a cumplicidade instaurada se tornam palpáveis e podem fazer da observação desse gênero de atividade lúdica uma experiência estética enriquecedora. Nas ocasiões em que esse espectador pertence a uma platéia externa ao grupo que joga, não raro ocorre sua absorção pelo grupo de jogadores, até o eventual rompimento das fronteiras entre quem faz e quem assiste.

André Steiger, diretor teatral e professor no Conservatório de Lausanne, sintetiza bem a natureza dos desafios aos quais estamos nos referindo: “A relação com o outro e o princípio de alterida-

de que consistem em se descobrir como o outro de alguém, tanto quanto em se colocar em relação com o outro, fundamentam, acredito, o essencial do teatro”,¹⁰ Estamos no âmago da possibilidade mesma de uma pedagogia teatral.

Os exemplos mencionados remetem a manifestações de caráter lúdico que se situam certamente *além do drama*. Quando propostas por um professor ou coordenador capaz de identificar a categoria conceitual do pós-dramático e suas implicações, seu alcance pode vir a se ampliar consideravelmente.

Um formador em sintonia com o conceito em questão disporá de condições para que manifestações desse teor :

- sejam trabalhadas com verticalidade;
- tornem-se um tema em si mesmas;
- deixem de ser encaradas como simples jogos ou exercícios com função de pré-requisito para uma posterior aprendizagem, pretensamente mais elevada;
- tornem-se ponto de partida de um processo de desconstrução de categorias teatrais consagradas;
- venham a público, suscitando novas percepções por parte da platéia.

Um aprofundamento dessa envigadura, contudo, só chegará a

se efetivar se o formador estiver verdadeiramente conectado com as ocorrências dessa visão recente do teatro. Mais do que isso, se estiver familiarizado com as teorizações que permitem interpretá-las e tiver predisposição para refletir sobre seu alcance; se elas encontrarem eco nas perspectivas que pretende imprimir para a formação na qual atua; se forem significativas e relevantes para ele.

Caso isso se verifique, o docente ou responsável pela aprendizagem teatral de um grupo terá reunido as condições que lhe permitirão justificar o interesse e a pertinência de uma abordagem pedagógica da qual façam parte o reconhecimento e a contextualização da visão pós-dramática do teatro.

Alimento e prazer

Não é demais lembrar que a iniciativa de propor processos de aprendizagem teatral sintonizados com o caráter pós-dramático está diretamente vinculada ao outro lado da mesma moeda, ou seja, à capacidade de ler esse teatro e de encontrar alimento e prazer nessa leitura.

Caberia, então, recortar dentro das reflexões sistematizadas sobre a aprendizagem artística, uma pedagogia, ou mesmo uma didática

específica que viesse a dar conta do fenômeno pós-dramático?

Mais do que estabelecer subdivisões forçadas dentro do campo da pedagogia teatral, em fase de consolidação entre nós, parece-nos mais pertinente deslocar o desafio.

Do ponto de vista da formação do formador, ao que tudo indica o mais relevante parece ser que esse último possa se colocar numa espécie de permanente “estado de alerta” em relação ao tema. Para que esse estado se configure, algumas condições precisam ser satisfeitas: possuir uma informação sedimentada acerca do assunto e desenvolver uma sensibilidade específica no que tange às provocações implícitas no teatro atual.

Assim fazendo, ele estará apto a captar a emergência do caráter pós-dramático dentro do exercício, do jogo e da cena que vêm à tona dentro do processo. A partir daí, estará em condições de explicitar esse caráter e de fazer avançar processos de aprendizagem envolvendo as perspectivas por ele suscitadas.

Na esteira de processos de aprendizagem dessa natureza o que se vislumbra é o rastro de uma transformação na percepção. Inseparável deles, seu corolário: a instauração de uma desordem

naquilo que até há pouco se admitia ser a função do teatro. *

Notas

- 1 Tradução do original alemão publicada em Paris pela Editora L'Arche em 2002.
- 2 Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 12.
- 3 Idem, p. 14.
- 4 Idem, p. 134, grifos meus.
- 5 Idem, p. 154.
- 6 Idem, p. 164.
- 7 Paris, Cedic, 1985.
- 8 Carmela Corrêa Soares. *Pedagogia do jogo teatral: uma poética do efêmero. O ensino do teatro na escola pública*. Dissertação de Mestrado, Universidade do Rio de Janeiro, 2003.
- 9 Renato Cohen. Rito, tecnologia e novas mediações na cena contemporânea brasileira. In *Sala Preta*, nº 3, 2003, p. 123.
- 10 André Steiger. Um métier de pro-vocateur. In Josette Féral (org.) *L'école du jeu. Former ou transmettre... Les chemins de l'enseignement théâtral*. Saint-Jean de Védas : L'Entretemps, 2003, p. 94.

Maria Lúcia de S. B. Pupo é pós-doutora pela Ecole Normale Supérieure de Marrocos. Professora na Escola de Comunicação e Artes da USP. malupu@uol.com.br

segunda leitura



Detalhe de *Bandeira dos visionários*: Getúlio

Segunda leitura é uma sessão que reedita artigos já publicados em números anteriores da revista *Humanidades*. O artigo “Teatro do movimento”, da professora Lenora Lobo, foi publicado na edição nº 44, 1998.

Teatro do movimento

LENORA LOBO

Na fronteira entre o teatro e a dança, o ator-bailarino explora a capacidade expressiva do corpo, uma tarefa árdua porque é necessário o professor antes trabalhar com o corpo do indivíduo, exercendo, muitas vezes, uma função quase terapêutica

Quando falamos de Teatro do movimento, referimo-nos à expressividade. Em consequência, nos voltamos para o instrumento fundamental do ator que é o seu corpo. E quando nos referimos ao corpo do ator não podemos deixar de falar do corpo do indivíduo, a moradia do ser humano. Por esse raciocínio, o corpo em movimento deveria ser a expressão mais pura do nosso ser. Poderemos ainda encontrar uma certa verdade nessa afirmação, aplicando-a aos seres primitivos e às crianças.

Nos dias modernos, porém, a distância entre a expressão do ser e sua expressão corporal torna-se cada vez mais e mais desarmonica. Já na adolescência podemos constatar a dicotomia entre a expressão verbal e a corporal. Cerca de 90% dos corpos do nosso tempo

são desarmoniosos, doentes e bloqueados, não refletindo de forma alguma o ser que nele habita.

Trabalhar com o corpo do artista cênico é uma tarefa árdua porque é necessário antes de mais nada trabalhar com o corpo do indivíduo. O professor, muitas vezes, tem que exercer uma função quase terapêutica, embora não seja esse o seu objetivo.

Se partirmos do princípio de que esses artistas nos chegam, na primeira aula, com histórias corporais diversas e que suas experiências ficam gravadas na memória muscular, saberemos de antemão que esses corpos nos trazem posturas, atitudes, tensões e leituras totalmente diferentes. Cada corpo é um universo específico e um bom professor deve ter consciência de que não existem fórmulas nem métodos

corretos para todos os corpos. O estado de atenção e a eterna auto-observação constituem as posturas fundamentais para um bom começo. Como ponto de partida da nossa maneira de trabalhar, temos a desconstrução de corações e tensões acumuladas e em seguida a tomada de consciência dos pontos de apoio do corpo no solo e da compensação na postura, gerando corpos equilibrados e saudáveis ou não.

Dando sequência ao trabalho de apoio, reaprenderemos a caminhar, sentar, deitar, entre outros movimentos, como consequência da transferência de nossos apoios. É importante ressaltar que com esse simples estudo é que o artista cênico começa a compreender a base da construção corporal de um personagem. Apoios diferentes, nos pés, por exemplo, com-

pensam diferentemente as posturas corporais, determinando pessoas e personagens diferentes. A prática da análise da postura e do caminhar das pessoas ao seu redor é o primeiro grande achado do ator. A partir daí, o ator começa a tomar consciência da estrutura óssea do seu corpo, das suas articulações e, conseqüentemente, do seu espaço interno em relação ao externo.

Força e tensão

No nosso século, algumas técnicas corporais desenvolvem esse mesmo princípio do espaço interno com um objetivo mais terapêutico que artístico, como poderemos observar na técnica de Merzier, Antiginástica, Alexander Technique, Rolfing e outras. No Brasil, Klauss Viana destaca-se como um grande pesquisador e mestre de dança, e seu método, pois, vai além, quando leva para o movimento do dia-a-dia do indivíduo e do artista princípios semelhantes ao das técnicas citadas, tendo como ganho fundamental a aplicação ao movimento daquilo que até então era estático. O “movimento consciente” de Klauss facilita o conhecimento do universo interno do corpo dando as ferramentas fundamentais ao

artista cênico para uma melhor colocação e expressão corporal em relação a sua forma de arte.

Em continuidade a esse nosso raciocínio didático, após a compreensão dos nossos apoios, articulações e espaços, introduzimos o ator no estudo da musculatura correta para a execução de movimentos do trabalho muscular com a intenção do ator. Quando falarmos sobre tensão, relaxamento e, conseqüentemente, sobre sua relação com a força da gravidade. Na realidade, nossos corpos estão totalmente relaxados quando deitamos, sem nenhuma resistência muscular à força da gravidade. A partir do momento em que elevamos qualquer parte do corpo do solo, executamos uma força de resistência à gravidade. Essa resistência pode ser executada com mais ou menos força, ou mais ou menos tensão. Essa escala de mais ou menos tensão é que dará ao músculo o *tônus* adequado para determinado personagem. *Vale ressaltar que o tônus saudável moraria no meio, entre tensão e relaxamento.*

Com jogos e exercícios realizados para uma maior conscientização do fator tensão em relação à gravidade, fazemos o ator experimentar sua relação com a queda, o rolamento, as suspensões e os saltos. Enfim, com vários elemen-

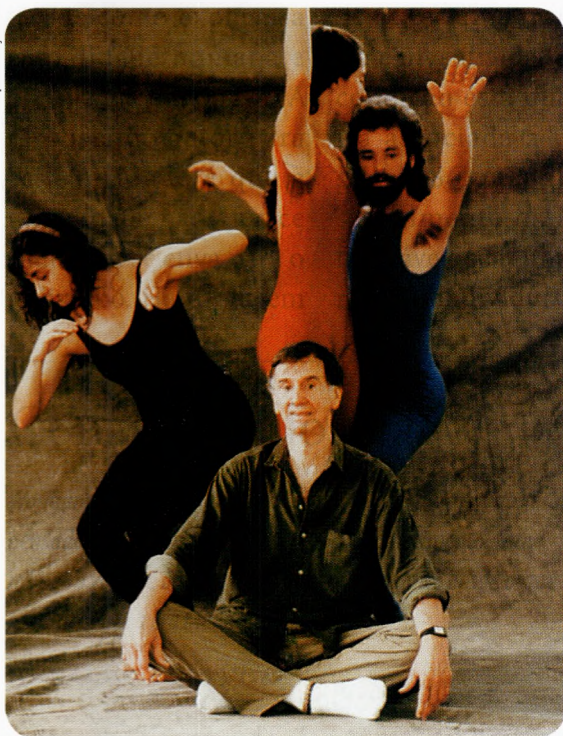
tos de risco e acrobacias. Esses exercícios, embora não estejam diretamente ligados à construção de personagens, proporcionam ao corpo do ator mais fluência, mais versatilidade e vitalidade.

Saúde e equilíbrio

A respeito da consciência do instrumento corpo, pesquisamos e vivenciamos a importância do olhar na intenção da musculatura, o espaço bucal, com estudo detalhado das possibilidades expressivas da máscara facial. Com esse material técnico o ator estará apto a explorar a capacidade expressiva do seu corpo, em relação à expressão facial e posteriormente à vocal.

Dependendo do personagem, ou da cena, corpo e expressão facial se harmonizam para exteriorizar uma mesma intenção ou

“Corpo e expressão facial se harmonizam para traduzir um personagem alegre, raivoso ou triste. Da mesma forma, corpo e expressão facial se contradizem para traduzir personagens conflituosos ou desarmoniosos, por exemplo: enquanto o corpo expressa a alegria, o rosto tristeza; o corpo expressa o medo, o rosto coragem.”



O ator-bailarino Klaus Vianna: leitura de técnicas corporais

não. Por exemplo, corpo e expressão facial se harmonizam para traduzir um personagem alegre, raivoso ou triste. Da mesma forma, corpo e expressão facial se contradizem para traduzir personagens conflituosos ou desarmoniosos, por exemplo: enquanto o corpo expressa a alegria, o rosto tristeza; o corpo expressa o medo, o rosto coragem... É importante ressaltar que no corpo do indivíduo saudável e equilibrado, não deveria haver essa dicotomia.

Preparado e atento ao seu instrumento corporal, o ator necessita ainda se aventurar na

porém organizados de maneira diferente. Minha opção pelo Método Laban é justificada pela comprovação da clareza que ele oferece quanto à estrutura e compreensão do movimento para o ator-bailarino. Assim como as palavras se organizam para comunicar uma idéia, o movimento também se organiza para comunicar a mesma idéia, imagem, tema ou cena de determinado personagem. Uma composição é o resultado da organização do imaginário. O Método Laban dá elementos para o ator-bailarino estruturar o imaginário.

ampliação do seu vocabulário de movimentos e na compreensão do que vem a ser uma composição cênica. A arte do movimento fica na fronteira entre a dança e o teatro.

Em minhas pesquisas, tenho optado pelo Método Laban de Movimento: não defendo com isso a maior eficiência desse método, pois outras técnicas, assim como outros professores, trabalham os mesmos elementos,

Dessa forma, um corpo consciente e expressivo executa ações de movimento. Essas ações se organizam em frases de movimentos, que se desenvolvem no espaço com uma determinada qualidade ou dinâmica e com um relacionamento específico. São esses os cinco elementos do Método Laban: corpo, ações, espaço, dinâmica, relacionamento, que tratam da estruturação da composição cênica. Com a prática e a compreensão desses elementos é que o ator-bailarino vai adquirindo suporte para se expressar com mais dureza, ao mesmo tempo que vai descobrindo novas ferramentas para sua pesquisa de linguagem de movimento individual.

A alquimia

A química entre a linguagem corporal e a vocal é que fará do ator-bailarino um bom intérprete. Quando me refiro ao ator-bailarino e à dança-teatro, estou me referindo ao limiar entre a dança e o teatro, o ator e o bailarino. Na fronteira entre essas duas linguagens, onde a alquimia ocorra a ponto de não se saber onde começa uma e termina a outra, é que mora o tema deste artigo.

Há mais de quinze anos tenho pesquisado como seria o proces-

so de formação do bailarino contemporâneo brasileiro, pesquisa que tem chegado a inúmeros jovens atores que participaram de minha atividade docente. O próprio Alaya Dança, grupo que atualmente dirijo, conta hoje com um número de bailarinos igual ao de atores. Durante todo esse processo, me perguntava o porquê, pois na verdade vinha de um universo de dança. Penso hoje que a arte contemporânea nos permite esse leque de possibilidades e experimentos e que na dança, se destacaram duas correntes distintas: a que trabalha o movimento como uma arte independente, e tem como referência a corrente de Merce Cunningham, e a outra, a dança-teatro, que traz a alquimia entre essas duas linguagens e tem como referência o expressionismo alemão e seus seguidores na dança, como Laban, Mary Wigman, Kurt Joss, Pina Bausch e outros. Na Europa e nos Estados Unidos não existem dúvidas de que os intérpretes dessas duas correntes são formados no universo da dança.

No Brasil, entretanto, devido à carência na formação dos profissionais, o experimento e a pesquisa se tornaram nossa chave-mestra. Os atores e bailarinos que

não se moldaram nas correntes acadêmicas procuram esse território comum à dança e ao teatro. Isto, que parece um fato novo, é mais antigo que a própria definição de cada uma dessas linguagens. Pensando no instrumento em questão, que é o corpo com seus movimentos e suas possibilidades expressivas, pergunto-me: quando um movimento expressivo interpretado pelo corpo consciente de um ator-bailarino se torna mais dança ou mais teatro? Alguns responderiam que a dança estaria mais voltada para a musicalidade e o teatro para o texto e que, é claro, a composição cênica seria um fator fundamental...

Hoje, com a arte contemporânea, até mesmo essas barreiras já se quebraram. Temos, porém, o antigo que permanece, que são os corpos, com intenções claras, exercendo movimentos expressivos, organizados cenicamente a favor do que desejam comunicar em cada momento cultural ou histórico. É a este processo de formação, pesquisa e produto da linguagem do movimento no Brasil que atualmente chamo Teatro do movimento. *

Lenora Lobo é coreógrafa e professora da Universidade de Brasília.

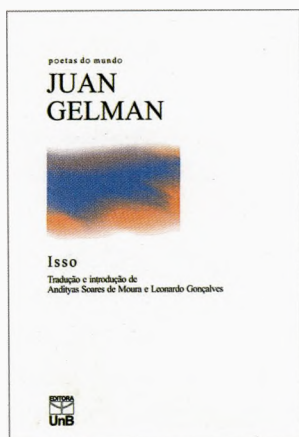


Zenbudica, acrílico sobre tela, 1990

Sem perder a ternura

O seqüestro de seu filho e de sua nora grávida, pela ditadura militar, em 1976, e a procura pela neta desconhecida, fazem parte da tristeza contida na poesia do argentino Juan Gelman. É uma poesia marcada pelas circunstâncias e pelos sentimentos, obedecendo sempre uma estreita relação linguagem-realidade

CLÁUDIA FALLUH B. FERREIRA



Isso, de Juan Guelman. Coleção Poetas do Mundo. Tradução de Andityas S. de Moura e Leonardo Gonçalves. Editora Universidade de Brasília, 2004, 97p.

A poesia do argentino Juan Guelman, contida no livro *Isso*, quinto número da Coleção Poetas do Mundo, dirigida por Henryk Siewiersky, move-se entre dois pólos essenciais da civilização argentina: as glórias e misérias, euforia e depressão, pólos da *condi-*

tion humaine, no dizer de Sartre. Mas este movimento não é ritmado pelas ondas equilibradas das escolhas temáticas que possam habitar um poeta, e sim por saltos dialéticos abissais que realiza audaciosa e inexoravelmente.

Se o leitor quiser contar com hermenêuticas específicas da literatura para desvendar a malha textual (se for verdade que fazer poesia é cobrir com véus...) é entre dois aspectos da história que o movimento da poesia de Gelman oscila, oferecendo pistas para essa leitura nada simples de obra tão vasta.

Perdas e medos – O primeiro aspecto, a leitura histórica, consideraria

um certo tempo e um espaço dado e circunstâncias determinadas da história argentina. Juan Gelman (1930) foi tocado de maneira trágica pelas ações da ditadura militar, e sua obra está em algumas fases pontilhadas pela descrição nada leve ou camuflada de sua tragédia pessoal feita de perdas, exílio e medo, conforme ele revela em entrevista a José Andreas Rojo:

“Vino el golpe de Estado de 1976, y mataron a mi hijo. A mi nuera se la llevaron a Uruguay, embarazada. La mataron también. Hice lo posible por encontrar a mi nieta, hasta que lo conseguí. Todo ese dolor ha pasado a mi literatura, pero en el exilio no se puede participar en política. Salvo de manera muy general, siendo solidario.”

Na expressão dos tradutores do livro, Andityas Soares de Moura e Leonardo Gonçalves, Guelman “é um artista no qual a experiência poética transpassa a existência, criando um mundo da

palavra e pela palavra”:

“Eu não vou me envergonhar de minhas tristezas, minhas nostalgias. (...) Acaso sou outra coisa? Vieram ditaduras militares, governos civis e novas ditaduras militares, me tiraram os livros, o pão, o filho, desesperaram minha mãe, me puseram para fora do país, assassinaram meus irmãosinhos, meus companheiros foram torturados desfeitos, rasgados (...)”

O lirismo não poupa o sentimento depressivo e se manifesta em versos como:

“A esperança fracassa muitas vezes, a dor jamais” (*Os iludidos*).

Simbolismos latentes – Se a história das arbitrariedades e violência do regime autocrático argentino em que o poeta viveu pontua a obra, abriga parte da expressão de Guelman, surgindo nas camadas arenosas menos discretas da arqueologia do texto, é, porém, quando deixamos suspensos os ecos dessa mesma história que o pêndulo das escolhas temáticas do poeta toca o território

imaginário do lado oposto. Então uma segunda camada oculta, e todavia pulsante, vem à tona.

Estamos no universo dos simbolismos latentes, e é em outro extremo da história que encontraremos uma fórmula para desvendar a segunda camada da poesia guelmaniana: a história das religiões. Das areias da história política surge a água dos simbolismos religiosos.

Simbolismos aquáticos— Descendente de judeus ucranianos, Guelman revela uma confecção poética impregnada de simbolismos aquáticos antigos, cuja origem se perde nos primórdios dos cultos semíticos, principalmente aqueles que, no judaísmo, inspiraram o batismo por imersão, herdado e transformado pelo cristianismo.

A água, que simboliza a forma universal das virtualidades e são o reservatório de todas as possibilidades de exis-

tência, precedendo toda forma viva e sustentando toda criação, inspira os poemas contidos em *Isso*, fase mais recente do poeta (Paris 1983-1984), indicando e nutrindo as etapas da vida que se renova e expressa sua continuidade. Águas são transformadoras, desintegram, eliminam as formas, “lavam os pecados”. Mitos do tipo “Atlântida”, ou do “Dilúvio”, no *Gênesis*, desenvolvem paradigmas no plano humano, significando a “segunda morte” da alma, ou a morte iniciática pelo batismo, possibilitando uma regeneração. Porque toda forma se desenvolve longe das águas, mas através da água.

E água, na simbologia do dilúvio universal, traz também o mito de Noé, novo homem em sua arca, enquanto o mundo desaparece e se renova. Ele é encontrado em *Chuva*:

“Hoje chove muito, muito,
e parece que estão lavando o mundo.
Meu vizinho ao lado con-

templa a chuva
e pensa em escrever uma
carta de amor/
uma carta à mulher que vive
com ele,
e cozinha para ele e lava a
roupa para ele e faz amor
com ele
e parece sua sombra/(...)”

A chuva inspira o amor, remete à mulher – a mãe, a amada. E a mulher é aquele ser que brotou do ser feito de barro, terra e água. Eva edênica que se transforma em água no alimento, na faina, no amor e que parece ser a sombra deste homem, para não dizer, “costela” deste Adão romântico.

O brotar das formas – Se a imersão em água simboliza, segundo os ritos antigos, uma regressão ao pré-formal, em Guelman esta imersão representada pelos temas aquáticos é o *situs* de toda a essência amniótica onde é gerada, plasmada sua poesia

“quando nadava em doce escuridão, nada sabia do pacto de nascer” (*O pacto*).

E se considerarmos que a imersão batismal significa reintegração, a emersão, por sua vez, manifesta o gesto cosmogônico da criação formal, o brotar das formas

“quando à margem do rio vi
uma calhandra (...) e vi sair
do rio uma mulher que entrou na calhandra/ e vi o rio
ir ao ar” (*A calhandra*).

Então a leitura do ponto de vista histórico-social viria depois de uma consulta às fontes primárias da concepção da poesia de Guelman, pois ela emerge das camadas imersas do simbolismo das águas... Como forma, se manifesta acima das águas, desprendendo-se delas, e está, enquanto forma, sujeita à lei do tempo e da vida e para Guelman

“a vida é ato que não conhece
e cada ato, introdução de outro sem saber”.

Por isso, instalo a leitura histórica no estrato mais superficial da obra, no sentido de sua exposição, não de seu valor,

pois é lá onde ela é atingida pelos limites primeiros da interpretação, participando do destino universal, e como tal, sujeita a transformações pela ação das leituras.

Esteios ocultos – De volta aos pêndulos do princípio, talvez aquele que o leitor usará faça um movimento ternário ou quaternário, e apon-

te outras dimensões. A obra de Guelman suporta tal embate... Mas insisto na leitura a partir dos temas, pela sua potencial capacidade de revelar os esteios ocultos da *poiesis* e sua globalidade fecunda. O leitor completo, em sensibilidade e olhares diante da poesia, é aquele que lerá adotando perspectivas variáveis, mas sempre

ligadas entre elas, e vai conseguir assim discernir o percurso histórico, espiritual e/ou formal das linhas que os temas indicam em seu traçado privilegiado.

Já a leitura somente pelo ponto de vista da história pessoal deste poeta paralisaria a beleza profunda, e que assim o é justamente pela liberdade móvel de seus

tentáculos matriciais. O que norteia a sensibilidade do leitor são as intenções da obra, muito mais que as intenções de seu autor.

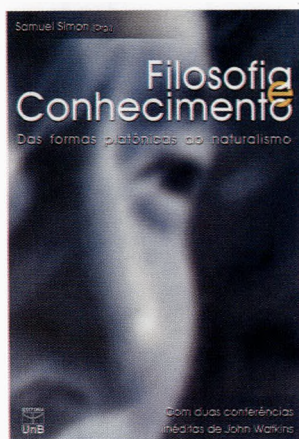
Afinal, ditaduras argentinas são águas passadas e Juan Guelman, um poeta do mundo. *

Cláudia Falluh B. Ferreira é doutoranda em teoria literária na UnB, professora de literaturas francesa e árabe e tradutora.

Escolhas para o saber

Filosofia e conhecimento apresenta vários retratos da questão da natureza do conhecimento. Parte de Platão, passa pela filosofia medieval e moderna e chega até as mais recentes discussões da epistemologia

OSVALDO PESSOA JR.



Filosofia e conhecimento, Samuel Simon (org). Editora Universidade de Brasília, 2003, 368p.

O livro *Filosofia e conhecimento* está entre os melhores livros brasileiros de filosofia dos últimos anos. Ele é organizado por Samuel Simon, que redigiu uma boa apresentação ao livro. Uma de suas marcas é a conciliação de textos de história da filosofia e de filosofia analítica, centrados no estudo do que é “conhecimento”.

Todos os autores trabalham na Universidade de Brasília ou permaneceram um período na instituição, incluindo o conhecido filósofo inglês John Watkins (1924-1999), que visitou a UnB em 1993. O livro é dedicado a ele e traz dois de seus textos traduzidos no final do volume.

A tradição universitária de estudos rigorosos em história da filosofia é o estilo hegemônico no Brasil, e no presente volume está dignamente representado nos primeiros sete artigos.

Dois textos sobre a

teoria de conhecimento em Platão abrem o volume, e constituem valiosa literatura de apoio para cursos introdutórios de teoria do conhecimento.

Luigi Di Capua, da Universidade dos Estudos de Roma, enfoca a obra geral de Platão e examina como o problema do conhecimento é posto, sobre o pano de fundo de sua concepção política. Dentre os pontos levantados, está a tentativa de definir a *episteme*, na obra *Teeteto*, como a opinião verdadeira acompanhada por um *logos* ou justificativa.

Diálogo socrático – O texto seguinte, de José Gabriel Trindade Santos, da Universidade de Lisboa, concentra-se neste mesmo diálogo socrático, mas se aprofunda na primeira resposta dada por *Teeteto* à questão do que é o conhecimento, qual seja, que o saber é sensação. Contrapõe as visões de Sócrates e Protágoras, esclarecendo as posições do relativismo, sensismo e fluxismo.

O período medieval é coberto por dois artigos. Guy Hamelin trata da psicologia do conhecimento em Pedro Abelardo, filósofo francês do século 12. Partindo de um ponto de vista realista (a respeito da existência do mundo sensível) e nominalista (universais são apenas palavras significantes), Abelardo descreve três estágios do conhecimento: sensação, imaginação e intelecto. Esses são analisados em detalhe por Hamelin, que conclui apontando o problema de que, para Abelardo, a intelecto

do universal seria mera opinião.

No artigo seguinte, Scott Randall Paine examina os papéis da razão e do intelecto em Tomás de Aquino, comparando-os com a posição de Aristóteles. Para o filósofo italiano do século 13, conforme explica Paine, a razão é gerada pelo intelecto com o fim de reunir todos os objetos sob primeiros princípios.

O tema do sujeito e sua memória liga as duas contribuições seguintes. Olavo Leopoldino e Samuel Simon examinam a obra de René Descartes, partindo da questão da continuidade e da descontinuidade, tanto na substância material, quanto na pensante. Debruçam-se sobre a fundamentação do eu e suas relações com as noções de duração e tempo, apontando uma espécie de pré-kantismo no pensamento cartesiano.

No artigo seguinte, Cláudio Reis estuda o problema da identidade pessoal em Jean-Jacques

Rousseau, argumentando que, para o autor de *Emílio*, a unidade do eu é constituída pela memória dos sentimentos, pelo hábito e pela imaginação. O autor ilustra a questão do “sentimento de existência” em diversas passagens de Rousseau, como no momento em que ele descreve a ausência do eu ao acordar de um desmaio. Concluindo o bloco de textos sobre a filosofia moderna (séculos 17 e 18), Miroslav Milovic detém-se no projeto de aprofundamento da subjetividade feita por Immanuel Kant e examina os problemas de fundamentação da sua filosofia, em especial a falta de atenção dada à questão da comunicação intersubjetiva.

Tradição analítica – A partir do capítulo 8, inicia-se a sequência de artigos mais próximos da chamada “tradição analítica”, que designa a tradição hegemônica nos países anglofônicos, com forte influ-

ência da lógica moderna, da análise da linguagem e da filosofia da ciência. Agnaldo Portugal faz uma epistemologia da religião, investigando o valor de verdade e o grau de racionalidade de crenças religiosas. Examina para isso a abordagem de Richard Swinburne, da Universidade de Oxford, que fundamenta a crença na existência de Deus de maneira semelhante à crença em hipóteses científicas, utilizando a noção de probabilidade e de simplicidade, abordagem essa que o autor critica.

Nelson Gomes apresenta de maneira muito clara alguns problemas ligados aos racionalismos críticos de Karl Popper e John Watkins. Com relação à experiência, Popper lhe atribui o “papel negativo” de refutar hipóteses científicas. Já Watkins vê na experiência perceptual um papel positivo, pois levam à formação de enunciados básicos que “disparam” todo o processo de formação de

hipóteses explicativas. No entanto, o chamado “tribunal da experiência” tem seu papel relativizado pela constatação de que os enunciados básicos sofisticados da ciência estão carregados de interpretação teórica, resultando em uma racionalidade enfraquecida. O autor finaliza seu estudo buscando entender porque a tradição do racionalismo crítico tornou-se periférica na última década.

Hilan Bensusan faz um belo exame atualizado do debate entre o racionalismo e o empirismo. Após descrever a contenda até a metade do século 20, examina autores mais recentes

“Em linhas gerais, a posição naturalista na epistemologia consiste em uma busca para justificar o conhecimento que rejeita considerações *a priori* e valoriza enunciados científicos, como os providos da psicologia para explicar a percepção e a cognição.”

como Quine, Sellars, Davidson, McDowell, Brandon, Evans, Bonjour e Katz. Oferece um prognóstico para o futuro da discussão, sugerindo que se abandone a distinção clara entre juízos *a priori* e *a posteriori*, na busca de se exprimir a relação entre razão e experiência.

Naturalismo em debate – No capítulo 11, Paulo Abrantes e Hilan Bensusan travam um debate original e interessante sobre o “naturalismo” na epistemologia.

Em linhas gerais, a posição naturalista na epistemologia consiste em uma busca para justificar o conhecimento que rejeita considerações *a priori* e valoriza enunciados científicos, como os providos da psicologia para explicar a percepção e a cognição.

Contrário a essa posição, Bensusan salienta que a *justificação* de um conhecimento pertence a uma classe epistêmica relacionada à responsabilidade e capacidade de

dúvida. Em outras palavras, haveria um espaço *sui generis* de razões, não reconhecido pelo naturalismo, uma espécie de dualismo.

Dentre os vários flancos nos quais se desenvolveu essa partida de xadrez filosófico, uma escaramuça tática que se destacou foi a discussão sobre diferentes posturas “internalistas” e “externalistas”. Para uma forma simples de internalismo, a justificação de um conhecimento deve ela mesma ser conhecida pelo sujeito. Por exemplo, este deve ser capaz de fundamentar um conhecimento a partir de outras crenças anteriormente justificadas.

O externalista não exige que o sujeito saiba como justificar uma crença verdadeira. Basta que a ciência, ou alguma outra instância externa ao sujeito, dê essa garantia, mesmo que ela não possa ser justificada com rigor. Por exemplo, o conhecimento perceptual pode ser justificado,

segundo o externalista, sem que tenhamos uma concepção detalhada de como se processa tal forma de conhecimento.

Bensusan aceita o externalismo, mesmo rejeitando o pacote completo do naturalismo. Segundo a análise de Abrantes, isso foi feito trazendo a discussão para o terreno da ontologia, destacando teses ontológicas como a separação entre natureza e razões. Mesmo assim, defende Abrantes, um naturalista pode aceitar tal divisão, desde que se filie a uma visão de mundo como o fisicalismo emergentista: a mente emergiria da natureza, mas seria irreduzível a ela. Esse rico debate foi interrompido sem um esclarecimento definitivo das discordâncias.

Senso comum – No final do livro, são apresentados dois artigos de Watkins. O primeiro, traduzido por Patrícia Zimbres, é um estudo de filosofia da biologia, em que se coloca a ques-

tão de como explicar a genialidade humana e porque ela é tão rara. A resposta do autor para essa raridade é que a genialidade não oferece vantagem seletiva para o indivíduo. Há vantagem

de se ter uma inteligência e inventividade boas, condição esta que estaria associada a vários genes. Só quando ocasionalmente os alelos favoráveis se reúnem no mesmo indivíduo é que

surgiria a genialidade.

O segundo artigo de Watkins, traduzido por Istvan Vajda, defende que o realismo do senso comum não deve ser abandonado, em face do realismo científico. O artigo

é delicioso de ler e sua tese é convincente, apesar de um ou outro argumento mal-colocado. *

Osvaldo Pessoa Jr. é professor de filosofia da ciência no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo.

Convite ao filosofar

Wolfgang Röd centra sua obra O caminho da filosofia nos grandes pensadores e nas grandes vertentes do conhecimento. Este primeiro volume aborda o pensamento filosófico desde os pré-socráticos até a Era Moderna

AGNALDO PORTUGAL

O caminho da filosofia vol. 1, escrito por Wolfgang Röd, traduzido do alemão por Ivo Mar-

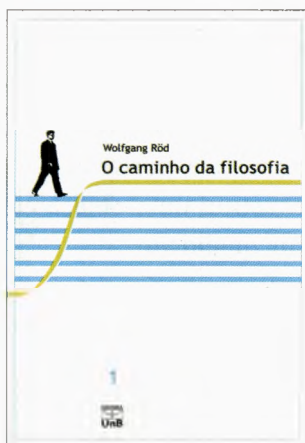
tinazzo, pode ser lido de várias maneiras. A mais óbvia é ir do começo ao fim, acompanhando passo a passo sua precisa descrição da história da filosofia. Nesse primeiro volume, somos convidados a percorrer o período que vai da passagem das narrações míticas para as primeiras indagações e argumentações filosóficas de Tales e os Jônicos, no século 6 a. C., até o alvorecer da filosofia moderna no período renascentista, na primeira metade do século 17.

Wolfgang Röd, um dos mais eminentes filósofos alemães da atualidade, tem outro livro publicado pela Editora Universidade de Brasília (*Filosofia Dialética Moderna*, 1984) e apresentou, em várias oportunidades, conferências na Universidade de Brasília e em outras instituições acadêmicas brasileiras. Dessa vez, temos dele uma exposição dos principais filósofos e escolas filosóficas em sequência cronológica, que enfatiza os temas mais clássicos da discussão filosófica (os problemas do ser – “o que é a realidade afinal?” –, do conhecer – da racionalidade, da verdade e da origem das idéias que temos acerca do que é e do que se diz do que é –, e

do agir – as questões relativas à conduta humana individual e coletiva, as questões estéticas e do sentido último da vida) de um modo claro, informativo e crítico.

A leitura evidentemente exige atenção, mas o texto não deixa de ser envolvente e acessível ao público em geral, constituindo-se num autêntico convite ao filosofar, pois se trata, como diz o autor logo na introdução, de uma “história filosofante da filosofia”.

Para aquele que vai ler o livro do início ao fim como uma história das idéias filosóficas, é particularmente interessante o modo como Röd associa teorias filosóficas do passado com temas que estão sendo



O caminho da filosofia, de Wolfgang Röd. Tradução de Ivo Martinazzo. Editora Universidade de Brasília, 2004. 704p.

discutidos na atualidade.

Ao tratar da teoria da alma de Platão, por exemplo, Röd menciona as objeções atuais a vários aspectos da proposta, mas não deixa de apontar para o fato de que já temos ali um problema que continua pendente na filosofia contemporânea, ou seja, a dificuldade de se abordar a noção de consciência de um ponto de vista estritamente fisicalista (p. 170-171). Ou ainda a interessante comparação entre a lógica de Aristóteles e a lógica matemática moderna (p. 240s), ou a analogia entre a análise aristotélica do conceito de “bem” e a discussão por Wittgenstein da noção de “jogo” (p. 249s).

Nessa mesma linha, merecem menção também as aproximações entre a concepção da academia pós-platônica acerca do caráter conjectural do conhecimento e a proposta de Karl Popper (p. 306), o contraste entre a resposta neoplatônica ao problema

do fundamento da unidade dos objetos (como conseguimos conceber numa idéia só a pluralidade de propriedades de uma coisa?) e as respostas de Leibniz e Kant (p. 338 e 354), o prenúncio da estética idealista de Hegel e Schelling na concepção de Plotino de arte como revelação do espírito (p. 348), a forte vinculação entre a doutrina agostiniana da graça e a teologia reformada de Lutero e Calvino (p. 430), as diferenças fundamentais entre a concepção aristotélica de movimento e a postulada pela mecânica a partir de Galileu (p. 496), a relação entre o voluntarismo da Escolástica Franciscana e as propostas pragmatistas modernas (p. 515).

No texto de Röd, a história da filosofia não é um museu de idéias, mas um diálogo vivo entre diferentes tentativas de resposta a problemas filosóficos fundamentais e, ao que parece, perenes.

Filósofos e escolas – Uma segunda maneira de ler o livro é como uma obra de referência e consulta acerca de temas, datas e idéias principais de filósofos e escolas. O modo claro e padronizado pelo qual os capítulos se organizam facilita bastante a atividade de consulta. Via de regra, tem-se inicialmente uma rápida descrição de pontos importantes da biografia do autor e seu contexto histórico, suas obras principais e suas idéias, geralmente expostas primeiro quanto à teoria do ser, depois quanto à teoria do conhecimento e, por fim, quanto ao problema do agir.

A esses temas centrais se acrescentam, quando for o caso, mas de forma tal que também possibilita fácil consulta, a filosofia da mente (ou “doutrina da alma”), a lógica e a cosmologia propostas.

Além da organização clara e acessível, o livro possui um índice onomástico e uma cronolo-

gia que também ajudam bastante o trabalho de consulta, permitindo a rápida localização das referências ao filósofo na obra ou na história da filosofia. Assim, *O Caminho da Filosofia* é um bom começo para uma pesquisa no assunto e certamente não pretende esgotar todos os pormenores das discussões apresentadas. É de se esperar, então, que especialistas num determinado autor ou período da história da filosofia considerem incompleta a apresentação correspondente ou que as críticas formuladas são baseadas numa compreensão parcial das propostas. Mas a completez fuge ao propósito do texto e, portanto, não constitui uma objeção à sua qualidade.

É uma pena, porém, que as profusas referências de leitura adicional indicadas no corpo da obra e na rica bibliografia que vem anexa ao livro sejam principalmente em alemão, uma

“Enquanto atividade de questionamento e de busca de respostas em termos conceituais e racionais acerca do que é e do que se diz, a filosofia não se dá a partir do nada.”

língua em geral pouco familiar para o público brasileiro. Infelizmente, nem mesmo as traduções existentes em português das fontes primárias (os textos principais dos próprios filósofos e não os comentários a eles) foram indicados. Apesar de carecer desse acréscimo (que bem poderia ser feito numa segunda edição), o texto tem grande valor como obra de referência.

Superando limites – Mas *O Caminho da Filosofia* pode também ser lido como uma tese acerca do que vem a ser a filosofia, uma tese ilustrada por uma enorme sequência de exemplos. Contra concepções espontaneístas e, em certo sentido, populistas de filosofia, Röd parece

defender uma idéia de filosofia com “F” maiúsculo, ou seja, da filosofia como área particular do conhecimento.

Nesse sentido, filósofo não é aquele que simplesmente indaga de modo livre sobre algumas questões que ele tenta responder por si mesmo, mas alguém que após o estudo profundo de um debate procura superar os limites das respostas dadas aos problemas, de modo a que o resultado não se limite a meras trivialidades superficiais.

Corretamente, logo no início, Röd descarta a surrada e imprecisa definição de filosofia que recorre à etimologia para constituí-la como “amor à sabedoria” (p. 44s.). Além de não esclarecer nada, essa “definição” leva à incorreta compreensão da filosofia como uma atividade diletante, que qualquer um faz, bastando começar a se perguntar sobre as coisas e tentar responder a essas perguntas.

O livro de Röd mostra que, ao menos no sentido do que alguns preferem chamar de “filosofia acadêmica”, a filosofia exige uma dedicação profissional. Enquanto atividade de questionamento e de busca de respostas em termos conceituais e racionais acerca do que é e do que se diz, a filosofia não se dá a partir do nada. Sem um conhecimento do debate, do que se pensou sobre o assunto, do alcance e dos limites das respostas dadas, a atividade de indagação e discussão de fundamentos teóricos que caracteriza a filosofia está fadada à superficialidade e à imprecisão. Por isso é tão importante o estudo da história da filosofia (nem que seja a história da discussão de um tema pela comunidade filosófica nos últimos vinte anos, por exemplo): para não se correr o risco de querer arrombar portas que já estão abertas faz sécu-

los, ou seja, de fazer um trabalho que não acrescenta nada à resolução de um problema nem abre novas perspectivas de problematização.

Ousadia no pensar – A erudição exigida pela atividade filosófica profissional pode levar a um outro perigo. Ao consumir a energia e o tempo que o filósofo precisa para discutir os problemas mesmos, a exigência de se estar familiarizado com o debate sobre o tema pode levar a uma forma estéril de simples interpretação e exposição das idéias dos outros, sem se tentar fazer o que os próprios grandes filósofos fizeram para serem considerados como tais: ousar pensar por si mesmos.

Röd consegue se situar bem entre as exigências difíceis de conciliar, por um lado, dominar em bom grau o debate anterior sobre as questões filosóficas tradicionais e, por outro, pensar de forma crítica e propositiva

sobre esses temas. Ao fazê-lo, o autor mostra na prática a compreensão de filosofia que o livro pressupõe e ao mesmo tempo dá ao leitor não especializado uma oportunidade para ir se familiarizando com essa área do conhecimento que tem mais de 26 séculos de tradição.

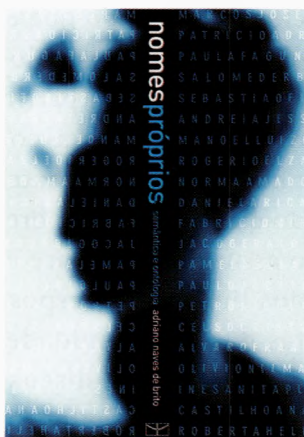
Do ponto de vista gráfico, o livro parece bem composto e agradável de ler, apesar de alguns erros tipográficos aqui e ali (p. 419, 463 e 518, por exemplo). A tradução resultou num texto bastante legível em língua portuguesa e conta com notas valiosas, que ajudam a entender comentários puramente idiomáticos do autor (p. 613, por exemplo). Enfim, que seja lançado logo o volume 2, pois *O Caminho da Filosofia* é, a meu ver, mais que recomendável. Não importa como o queiramos ler. *

Agnaldo Cuoco Portugal é coordenador da pós-graduação do Departamento de Filosofia da UnB

As palavras e as coisas

O livro *Nomes próprios* é uma motivação a mais para o leitor compreender a relação entre a linguagem e o mundo. O autor contempla tanto o trânsito do nome aos objetos quanto o dos objetos aos nomes, explorando as imbricações entre a semântica e a ontologia

OLAVO LEOPOLDINO DA SILVA FILHO



Nomes próprios: semântica e ontologia, de Adriano Naves de Brito. Editora Universidade de Brasília, 207 p.

Um leitor desavisado poderia pensar que se trata de um livro bom para nos ajudar a escolher os nomes de nossos filhos ou parentes; afinal, em que poderia interessar um estudo dos nomes próprios, diria-se. No en-

tanto, este livro pretende investigar uma questão que está no cerne das modernas filosofias da linguagem, analíticas ou não. Trata-se, exatamente, da questão de *como os nomes próprios podem se referir*, ou seja, como se dá efetivamente o processo no qual entidades lingüísticas arbitrárias se tornam capazes de “apontar” para objetos extralingüísticos (aqui as aspas não são irrelevantes – elas decorrem já de uma primeira dificuldade na *colocação* da questão).

Pode-se mesmo dizer que, durante todo o século 20 e ainda no início deste século, a questão do poder referencial dos nomes próprios foi como

que um “campo de batalha” privilegiado para se testar o funcionamento das várias filosofias da linguagem. Assim, vemos filósofos, desde Frege até Kripke e além, passando por Russell e tantos outros, abordarem o assunto das mais diversas maneiras.

Leque de propostas – Aqui reside, exatamente, uma das forças da presente obra. O autor, ainda que com o olhar direcionado para o tema específico dos nomes próprios, faz uma análise muito interessante de várias propostas de filosofias da linguagem, mostrando como cada uma se portou ao enfrentar esse “campo de batalha” dos nomes próprios. Nesse sentido, a obra já serviria enormemente como um elemento elucidador para cursos sobre alguns dos autores ali estudados e suas diversas propostas.

Entretanto, o autor vai muito mais além dessa simples exposição das propostas já feitas sobre

o tema. Além de simplesmente as expor, o autor as faz dialogar com extrema habilidade, mostrando suas fragilidades e também suas forças. Se os nomes próprios são mesmo um campo de batalha, então o autor as faz combater com extrema honestidade intelectual. Disso resulta, nos capítulos mais avançados da obra, uma proposta particular e original do autor, que elucida em diversos aspectos *os termos da peleja*, e não apenas as suas estratégias.

De fato, no processo de construção da sua própria abordagem, o autor mostra com grande clareza que há elementos na discussão que não foram levados em conta por nenhuma das abordagens consideradas (não, pelo menos, a contento). Elementos que nos levam para mais além da tradicional filosofia analítica da linguagem e nos fazem mover por paragens consideradas por muitos como mais inóspitas; como a ontologia e a epistemologia.

Filosofia original – É verdade que o autor não explora totalmente todas as consequências desse alargamento do campo de análise (em particular, mantém-se dentro do discurso analítico, evitando elementos hermenêuticos ou fenomenológicos, o que pode ocorrer quando se considera a noção de “intencionalidade” – como é dito no prefácio da obra pelo professor Julio Cabrera, autor de *Margens das filosofias da linguagem*, obra também editada pela Editora Universidade de Brasília).

Aqui, entretanto, é justo lembrar que o livro é

decorrência de uma tese de doutorado e, portanto, está sujeito a cortes epistêmicos sem os quais jamais poderia ser concluído. Vale ainda ressaltar que, a despeito de sua origem fortemente acadêmica, a obra não padece do pedantismo que usualmente se faz notar em tais publicações. Pelo contrário, o autor consegue dar ao texto uma fluidez que torna o tema ali exposto, muitas vezes árido e difícil, uma leitura muito agradável.

Creio, portanto, que o livro do professor Adriano Naves é uma contribuição fundamental para o estudo de algumas pro-

postas em filosofia analítica da linguagem (além de fornecer uma bela “janela” para o estudo de propostas não analíticas). Também é uma boa referência para o *modo* de se fazer filosofia no Brasil, na medida em que pretende fazer uma filosofia original e vigorosa, sem se prender apenas à repetição *ad nauseam* das já costumeiras “exegeses” filosóficas, tão caras ao filosofar em nossas terras. Acredito que o livro se tornará, em breve, em forte fonte de referência, como diz o próprio nome. *

Olavo Leopoldino da Silva Filho é professor no Instituto de Física da Universidade de Brasília.

Linguagem verbal e arte literária

SEBASTIÃO GUILHERME ALBANO

A compreensão dos gêneros literários a partir de uma antropologia do imaginário. É o que propõe Maria Zaira Turchi, em obra magistral, em que procura interpretar os mitos como determinantes da própria essência do gênero

Ernest Cassirer escreveu no primeiro volume de *A filosofia das formas simbólicas*: “Sempre que a visão realista do mundo se contenta em afirmar que determinada natureza última

das coisas representa o fundamento de todo conhecimento, o idealismo incumbe-se de transformar essa mesma natureza em uma questão pertinente ao pensamento”. Sabe-se que Cassirer refere-se a representações e como tal *da linguagem*, não por acaso o subtítulo do seu livro. Conquanto



Literatura e antropologia do imaginário, de Maria Zaira Turchi. Editora Universidade de Brasília, 318 p.

imprima alguma coloração crítica ao idealismo, que ele mesmo cuida de recuperar ao longo dos capítulos, nunca se cogitou outra saída plausível para a questão do conhecimento. Aristóteles, por exemplo, indicou, logo nas primeiras linhas de sua *Metafísica*, que é a busca do conhecimento uma característica da humanidade, busca mediada pelos sentidos e, também, como não mencionar, pelo *ser* que almeja dar conta de suas faculdades.

A professora da Universidade Federal de Goiás, Maria Zaira Tur-

chi, em seu livro *Literatura e antropologia do imaginário*, trata dessas habilidades no caso da linguagem verbal elevada a sua potência, a arte literária. Como o título indica, a diversidade de campos do conhecimento é um elemento configurador do livro, mesmo que o sinal literário esteja pontuando o trajeto de suas trezentas páginas.

Estados de consciência – A autora versa sobretudo sobre *o caminho do imaginário*, uma sorte de alusão àqueles momentos em que a fenomenologia avisa se tratarem de estados avançados de consciência. Todavia, como foi dito, o texto inclina-se por uma abordagem fechada (*close reading*) das formas literárias, em particular dos gêneros, e evoca autores díspares, como Durkheim e Todorov, entre outros, e os faz coincidir quando o leitor perceber que eles acreditavam ser as funções sociais e as funções literárias uma espécie de

gráfico da imaginação, ou mesmo uma projeção quase redundante dela. Essas são também idéias que Turchi repisa sempre, passando a limpo a tradição que desembocou em Bachelard e em Certeau, que fizeram o intento de mapear os significados da vida cotidiana.

Não adentrarei nesses grotões da teoria. Apenas quero tangenciar o programa de trabalho que *Literatura e antropologia do imaginário* revela, ademais de des-cortinar sua genealogia.

A partir da chamada teoria do imaginário, na qual Gilbert Duran e, certamente, Sartre e filósofos como William James e Henri Bergson ocupam posto privilegiado, a autora segue por uma combinatória entre a psicologia incipiente, a filosofia e a teoria literária com viés antropológico, mesmo de cunho formalista como foi indicado antes, laivo que marca também sua dívida com o canadense

Northrope Frye, que se dedicou igualmente à tarefa de associar em catálogo os gêneros literários e os mitos. Isso para não mencionar os primórdios do estruturalismo etc.

Visão de mundo – Mito-crítica e mitanálise compõem a nomenclatura privilegiada quando Turchi estabelece o ordenamento de um imaginário, ou uma imagética, própria dos gêneros lírico, épico e dramático. Ela, porém, confere grandeza ao trabalho ao dizer: “O caminho para a verdadeira compreensão social de um povo é o seu imaginário que exprime sua visão de mundo, seus mitos fundacionais, em estreita relação com a ordem social”. Não é uma grandeza ingênua, senão funcional.

Essas *formas*, segundo Sartre em seu livro *A imaginação*, no entanto, são ecléticas, não estáticas, sendo que a “estrutura autônoma que se chama imagem é mantida

“O caminho para a verdadeira compreensão social de um povo é o seu imaginário que exprime sua visão de mundo, seus mitos fundacionais, em estreita relação com a ordem social.”

em face do pensamento, mas se reconhece que o pensamento penetra profundamente a imagem, pois – afirma-se – toda imagem *deve ser compreendida* (...) Não se pensa na possibilidade de negar a estrutura sensorial da imagem; mas insiste-se no fato de que ela já é *elaborada* pelo pensamento”, conclui o filósofo.

Fatos literários – É nesse momento que a noção antropológica dos mitos, das imagens, do cognoscível e do pensamento mesmo se aliam ao projeto *genérico* de Turchi, que recorda o liame já comentado entre os fatos da realidade física e os fatos literários (creio que Deleuze, autor que, no talhe de Pierce, tratou de classificar as imagens,

chamou certas situações imagéticas do cinema de fatos, também com o intuito de agregar-lhe legitimidade).

E é nesse momento ainda que sua obra valoriza os estudos literários, ao induzir o leitor ao dado inequívoco da formação cultural de um tipo de discurso que sofre do mérito de significar o até então *insignificável* ou, para aludir Derrida, representar o irrepresentável.

Creio que o ponto alto do estudo é quando a au-

tora trabalha com o gênero dramático e abraça tanto o teatro clássico como as tragédias de Nelson Rodrigues, especialmente a obra *O anjo negro*, da qual fala: “A alta densidade dramática, expressa na tragédia clássica por figuras revestidas de divindade e realza, é representada por pessoas comuns, às vezes de boa reputação e respeito na vida cotidiana (...) Os protagonistas são todos formidáveis; no entanto são assassinos cruéis, incestuosos,

causadores de peste, de tifo e de todas as maldições. Remexer na lama, no fundo do inconsciente, onde a violenta pressão que vem de tempos imemoriais, sob forma de civilização, confinou e escondeu as raízes do homem, desencadeia os desejos inconfessáveis e, freqüentemente, ignorados. Há um anagrama perfeito entre as palavras lama e alma (...).” *

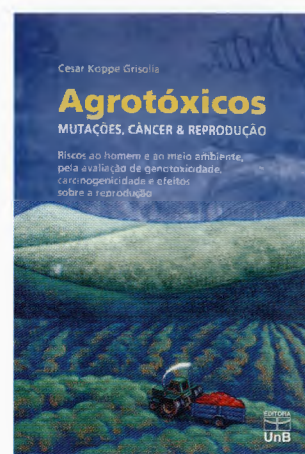
Sebastião Guilherme Albano é doutorando em literatura comparada na Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Inimigo invisível

De linguagem fluente e acessível à compreensão de estudantes e estudiosos, César Koppe Grisolia escreve uma obra de fundamental importância e dá sinais de alerta para os excessos dos produtos químicos que se espalham pelo universo KÁTIA MARSICANO

Elas estão por toda parte: nos alimentos, nas roupas, nos cosméticos, nos medicamentos, nos plásticos, detergentes, tintas, produtos de limpeza e desinfecção, em ambientes indus-

triais e rurais, na rotina poluída dos centros urbanos. Os produtos químicos, sem que se perceba, pouco a pouco vão sendo incorporados ao organismo, seja pela ingestão, pela diluição



Agrotóxicos – mutações, câncer & reprodução. de César Koppe Grisolia. Editora Universidade de Brasília, 392 p.

no ar, na água, das mais diversas formas. Têm a capacidade de se lançar à deriva, se dispersar e atravessar continentes, oceanos, se espalhando como um inimigo sobre o qual pouco se sabe.

Levantamento feito por países da União Européia revela que apenas 7% das substâncias químicas possuem algum tipo de avaliação toxicológica. Ou seja, nem com toda a capacidade técnica existente, foi possível até agora avaliar quais são os danos reais que podem causar ao meio ambiente e à saúde. O reconhecimento da falta de controle tem preocupado e levado o tema a debate sobre a quantidade de compostos com potencial mutagênico aos quais a espécie humana tem estado exposta.

Sinais de alerta – Em um trabalho de abordagem inédita, que marca vinte anos de carreira universitária, o professor Cesar Koppe Grisolia, do Departamento de Ge-

nética e Morfologia da Universidade de Brasília (UnB), reúne aspectos dos mais relevantes sobre o assunto na atualidade, quando o mundo se vê obrigado a voltar as atenções aos constantes sinais de alerta dos ecossistemas, bombardeados pelos efeitos nocivos das manipulações e misturas químicas.

Agrotóxicos – Mutações, câncer & reprodução é uma síntese sobre o perigo desse mergulho sem volta no universo tóxico das principais categorias de pesticidas. Sem muitas vezes abrir mão de terminologias com as quais se está pouco habituado, Grisolia consegue compatibilizar a linguagem fluente e acessível à compreensão tanto de estudantes quanto de profissionais das áreas de ciências agrárias, ambientais e de saúde, sem excluir o cidadão que reconhece e tem consciência do direito à informação.

Com base em dados de artigos científicos, de

publicações da Organização Mundial de Saúde (OMS), da Agência de Proteção Ambiental Norte-Americana (USEPA) e da Comunidade Européia, além de estudos realizados no próprio laboratório da UnB, o livro adverte sobre os riscos da relação causa-efeito dos agrotóxicos que, mesmo ainda em desenvolvimento, já apontam para a possibilidade de indução de mutações, cânceres, malformações congênitas e distúrbios hormonais e reprodutivos. Nas últimas décadas, por exemplo, foi identificada uma série de compostos químicos que interage com o DNA, resultando em efeitos mutagênicos.

A rota dos pesticidas – O comportamento e o destino desse tipo de produto no meio ambiente também são abordados na obra de Grisolia, que, além de mestre e doutor em Genética pela Universidade de São Paulo, no início de 2005 assumiu a

função de representante do Brasil na Comissão de Roterdã, que regulamenta o comércio de agrotóxicos. Para tornar as explicações mais claras ao leitor, conta com recursos como ilustrações e gráficos simplificados que demonstram, por exemplo, a rota dos pesticidas no solo, nos lençóis freáticos e mananciais, contaminados por carreamento superficial.

Dividido em dezesseis capítulos, *Agrotóxicos* inclui também aspectos que vão desde a Lei 7.802/89, específica sobre o assunto, até a redução da biodiversidade e os organoclorados, proibidos para uso agrícola em vários países, porém ainda vendidos no Brasil como preservantes para madeira. Até poucos anos atrás, era muito usado em campanhas de saúde pública, na eliminação de insetos vetores de doenças parasitárias, como malária e Mal de Chagas.

Os poluentes orgânicos persistentes – mais conhecidos como POPs –,

mereceram do especialista um capítulo à parte pelo risco que representam pelas características bioacumulativas e responsáveis por lesões como cânceres e tumores em múltiplos órgãos, desordens reprodutivas e distúrbios neurológicos, além de doenças respiratórias, cardíacas e cérebro-vasculares, entre outras.

Riscos ambientais – Sobre os agrotóxicos em plena era dos Organismos Geneticamente Modificados (OGM), um dos temas mais polêmicos por isso entre os mais debatidos, pela controvérsia que ainda representam, Grisolia chama a atenção para a necessidade de uma reflexão profunda, principalmente no que diz respeito aos ris-

cos ambientais e à saúde humana, além dos impactos éticos, culturais, sócioeconômicos e políticos sobre essa prática.

Com pesquisas publicadas nos mais importantes periódicos da área, como *Mutation Research, Environmental and Molecular Mutagenesis, Ecotoxicology and Environmental Safety e Genetics and Molecular Bio-*

logy, Cesar Grisolia foi um dos integrantes do Grupo de Trabalho que elaborou a proposta ao Conselho Nacional de Meio Ambiente (Conama) da obrigatoriedade de Estudos de Impacto Ambiental (EIA) para os OGM. *

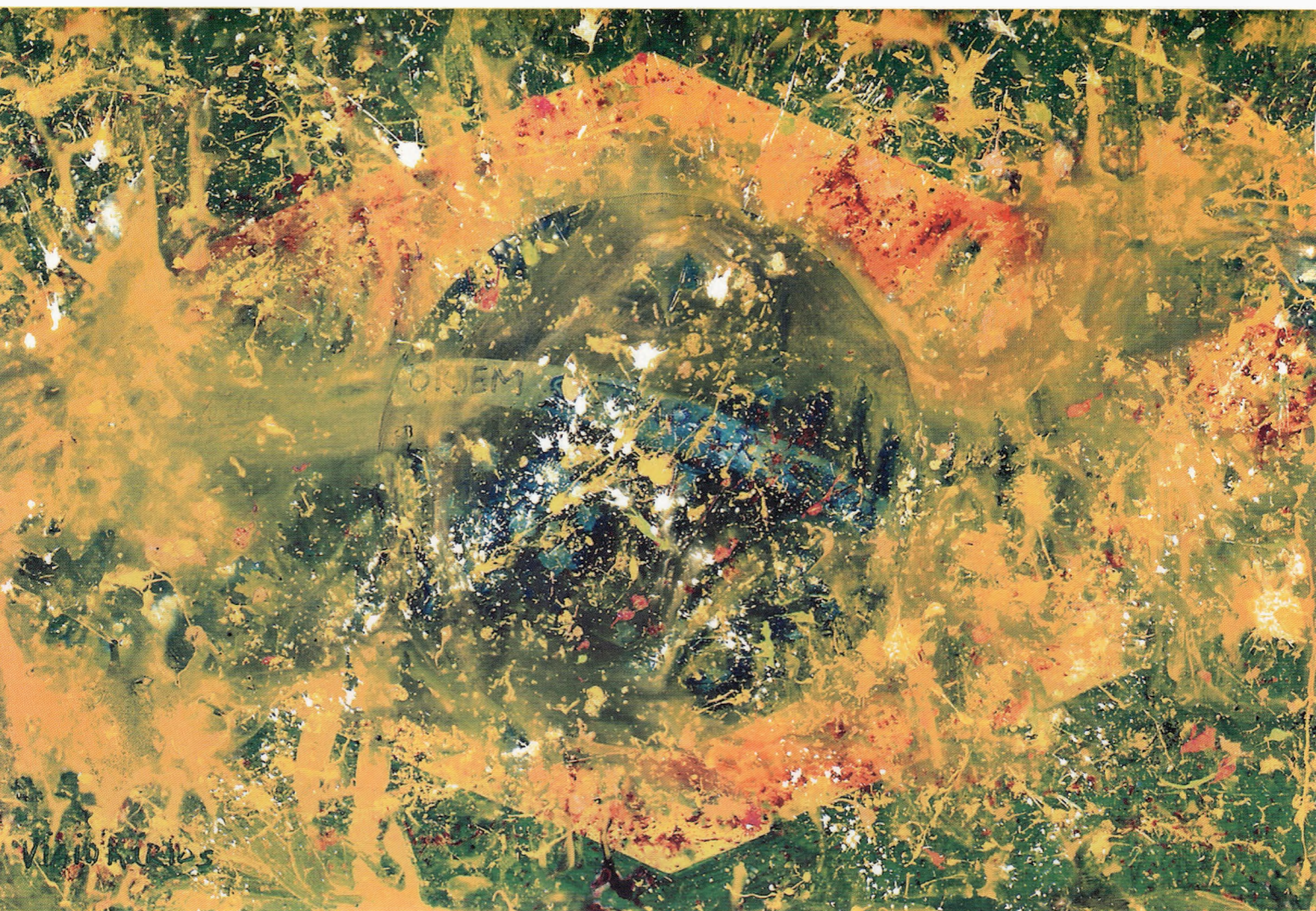
Kátia Marsicano é jornalista, mestra em Planejamento e Gestão Ambiental, pela Universidade Católica de Brasília (UCB)

Humanidades

O prazer pela boa leitura

ASSINE

(61) 3035 4210 OU 3035 4212

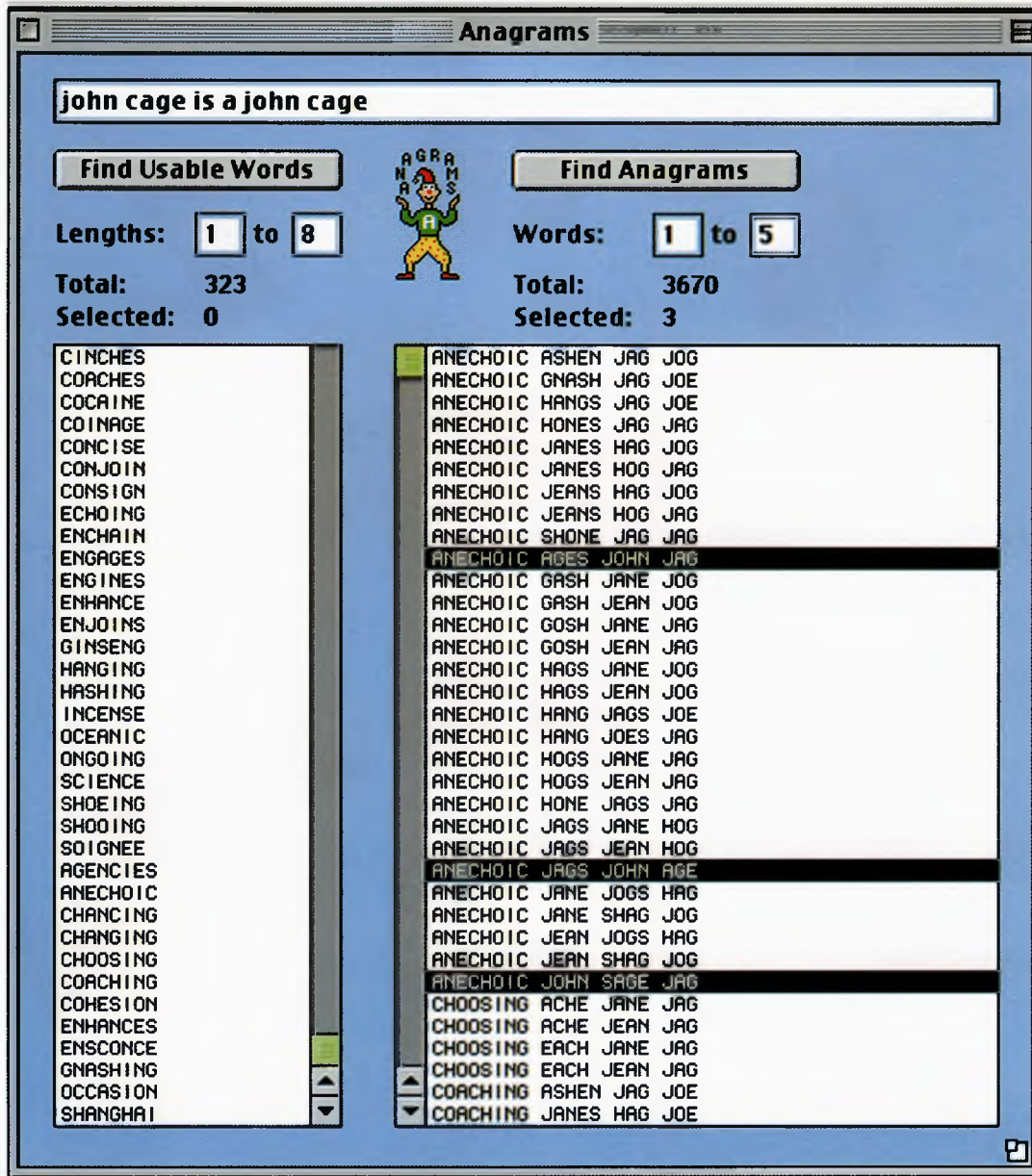


Detalhe de *Bandeira dos visionários*

Augusto de Campos



Intradução: guilhotine Apollinaire



Anagrama: John Cage is a John Cage

John Cage Is A John Cage utilizou o shareware Anagrams 1.2

Humanidades



Dobre aqui

IMPRESSO

ISR 47-020/84
DR/BSB
Devolução
garantida

CARTÃO RESPOSTA COMERCIAL - NÃO É NECESSÁRIO SELAR

Fundação Universidade de Brasília
Caixa Postal 0455-1
CEP 70904-970
Brasília-DF

Dobre aqui

Humanidades

Aos colaboradores

A revista *Humanidades*, editada pela Editora Universidade de Brasília, aceita para publicação:

- artigos de conteúdo analítico, que apresentem contribuições originais nas diversas áreas do conhecimento e que se relacionem com a linha editorial da revista;
- ensaios;
- análises e diagnósticos sociais, políticos, econômicos;
- estudos de casos;
- resenhas críticas de publicações editadas no Brasil, que se relacionem com a linha editorial da revista;
- perfil de pensadores,
- entrevistas.

Os originais devem ser encaminhados por e-mail, ou em CD-Rom ou disquete, não excedendo a 15 laudas (corpo 12). Devem apresentar as seguintes informações sobre o autor: nome, formação acadêmica, instituição a que está vinculado, endereço para correspondência, telefones e endereço eletrônico.

Os artigos devem ser preferencialmente inéditos. As resenhas críticas de livros devem conter as informações bibliográficas da publicação em pauta (nome, título, editor, ano da publicação, número de páginas, tradutor e título original se for o caso) e não devem ultrapassar três páginas.

As referências bibliográficas devem ser apresentadas de acordo com as normas da ABNT e apresentadas no final do texto.

Todas as colaborações serão submetidas à apreciação do Conselho Editorial da revista *Humanidades* ao qual cabe a decisão final sobre sua publicação.

Os trabalhos deverão ser encaminhados para:

Revista Humanidades
revistas@editora.unb.br

A/C do editor

Editora Universidade de Brasília

SCS - Quadra 2 - Bloco C - 3º Andar - Ed. OK

CEP: 70302-907 - Brasília -DF

PRÓXIMA EDIÇÃO

Dossiê: A vida como amor mundi. Hannah Arendt: entre a filosofia e a política

Coordenação: Anamiriam Wuenschwuesch, Gerson Brea,
Miroslav Milovic, Paulo Nascimento e Rogério Basalli

Lançamentos

EDITORA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

OPERÁRIOS DA VIOLÊNCIA

Martha K. Huggins,

Mika Haritos-Fatouros e

Philip G. Zimbardo (autores)

Ano: 2006

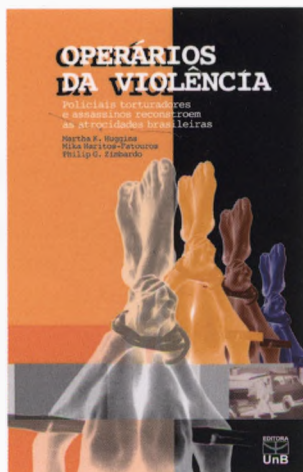
Preço: R\$ 79,00

ISBN: 852300817-9

Cód.: EDU: 345911

Nº de páginas: 548

Dos 23 policiais brasileiros entrevistados para este estudo 14 eram perpetradores diretos de tortura e assassinato durante as três décadas que incluíram o regime militar de 1964-1985. Estes "operários da violência" e os membros do grupo de "facilitadores de atrocidades" (que supostamente não participaram diretamente na violência) ajudam a responder às perguntas que assombram o mundo de hoje: por que e como homens comuns são transformados em torturadores e assassinos do Estado? Como os perpetradores de atrocidades explicam e justificam sua violência?



A INVENÇÃO DO ROMANCE

Jacyntho Lins Brandão

Ano: 2005

Preço: R\$ 34,00

ISBN: 85-230-0814-4

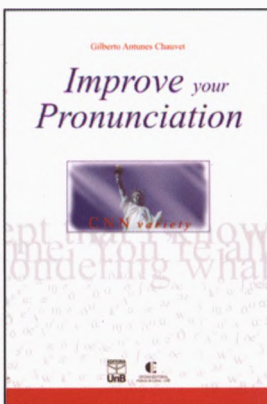
Cód.: EDU: 358061

Nº de páginas: 292

Assunto: História e literatura

Romance grego antigo. Essa expressão parece nebulosa mesmo para os estudiosos da literatura, já que é lugar comum dizer que o romance é a criação por excelência dos tempos modernos. Contudo, nos últimos vinte anos, essa concepção passou a ser revista, recuperando este que teria sido o último dos gêneros criados pelos gregos nos dois primeiros séculos depois de Cristo.

Este livro retoma a questão, analisando as formas do romance grego da perspectiva de suas estratégias narrativas, para refletir sobre as condições históricas e culturais do contexto em que foi inventado.



Este livro resulta de pesquisa nos campos da fonética e da fonologia aplicadas que buscou identificar, pela análise de erros em sala de aula, quais as características das interferências que o estudante brasileiro, em geral, de língua inglesa produz nos níveis segmental e supra-segmental na expressão oral de sua interlíngua. O sistema apresentado fornece não só para o aprendiz como também para o professor uma ferramenta que possibilita autocorreção.

IMPROVE YOUR PRONUNCIATION

CNN Variety

Gilberto Antunes Chauvet (autor)

Ano: 2006

ISBN: 85-230-0824-1

Cód.: EDU: 407950

Nº de páginas: 126

Preço: R\$ 18,00

Assunto: 1. Língua inglesa 2. Fonética



www.livrariauniversidade.unb.br