



O corpo e as coisas: a dissolução da fronteira entre o vivo e o não-vivo no contexto do teatro contemporâneo

Arthur Belloni

Expressão: transparência e opacidade

Conforme nos assevera Pavis (2001), a expressão dramática ou teatral, de acordo com acepção clássica do termo, é concebida como uma exteriorização, uma manifestação de aspectos encobertos ou de um sentido profundo, assim sendo, como um elemento do interior para o exterior. De acordo com Pavis, em última instância, este papel revelador é atribuído ao trabalho do ator, a medida que cabe a ele o papel de interpretar o poeta por meio de sua atuação, revelando-nos suas intenções mais secretas, numa espécie de *ex-pressão* que promove a exposição da significação e que se realiza melhor em cena – sempre de acordo com o dogma clássico – por meio da expressividade gestual e corporal. Ainda conforme Pavis, na teoria clássica da expressão o sentido sempre existe previamente ao texto, sendo a expressão apenas uma espécie de “extração” que expõe uma idéia anterior. De acordo com essa concepção, é a experiência estética do autor que é fundamental, num processo que encerra uma supervalorização da *idéia* às custas da *matéria* expressiva da cena, uma crença no sentido anterior à expressão (Pavis, 2001, p154).

No tocante à arte teatral, reflexos desta concepção podem ser encontrados, por exemplo, num texto de Sartre, “O Imaginário” (1940), no qual o filósofo, dirigindo seu foco de atenção ao teatro, reconhece na figura do ator (seu corpo, sua respiração, etc) o correspondente ao representante analógico – *analogon* – da *personagem*. De acordo com Sartre, “o intérprete de Hamlet, por exemplo, serve-se de si mesmo, de seu corpo, como *analogon* desse personagem imaginário.[...] Ele utiliza todos os seus sentimentos, suas forças, gestos como *analogon* dos sentimentos e dos comportamentos de Hamlet. Mas, precisamente por esse motivo, irá irrealizá-los. *Ele vive inteiramente num mundo irreal* (Sartre, 1996). Não obstante o fato de atribuir grande valor ao gesto no trabalho do ator, tal valoração está sempre associada ao que a gestualidade encerra em termos de sua significação dentro de um contexto objectual, vinculado a uma ação. Dessa maneira, o gesto nunca é percebido por si, mas sim como meio, anteparo “transparente” através do qual projeta-se uma imagem.

Em última instância, porém, essa concepção que reconhece os elementos expressivos da cena apenas enquanto meios de manifestação de aspectos ligados ao contexto objectual nos reme-

Arthur Belloni é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP.

te às leituras deturpadas feitas da “Poética” no classicismo francês, que, privilegiando mais alguns trechos do tratado do que outros, iniciaram uma longa tradição de desprezo do espetáculo, e de toda a materialidade que a ele está relacionada, em favor de uma hiper valorização dos elementos textuais da representação.

Marco de Marinis, em seu artigo “Aristóteles teórico do espetáculo”, promove um reexame da Poética, considerando-lhe, mais detidamente, os trechos nos quais Aristóteles faz referência ao *opsis* (espetáculo). De acordo com sua análise, De Marinis nos alerta para o fato de que, muito embora estejam vinculadas a uma concepção literária de teatro, as posições do filósofo frente aos aspectos expressivos e semiológicos da cena são muito mais complexas e multifacetadas, para não dizer francamente contraditórias, do que nos faz supor a maior parte das exegeses modernas do tratado. Assim sendo, na visão de De Marinis, os autores de tais interpretações, em sua grande maioria, negligenciam uma ambigüidade na postura de Aristóteles frente ao *opsis*, feita ao mesmo tempo de reconhecimento e recusa, e que, em última instância, acabaria por se refletir na criação de diversas estratégias para, de um lado, demonstrar a autonomia do drama escrito e, de outro, conter a indubitável primazia da cena em sua materialidade, sobretudo numa época de crescente exploração da espetacularidade cenotécnica e histriônica (De Marinis, 1991, p. 10-14). Não cabendo aqui citar todos os pontos levantados por De Marinis, vale ressaltar aqui o fato de que,

em diversas passagens do tratado, o espetáculo é tomado como meio propício à aferição da qualidade mesma de um determinado texto. No capítulo XV (54 b 15-16), por exemplo, Aristóteles recorre ao termo *aisthesis*, referindo-se às “sensações” ou “percepções” do espectador, às quais o escritor deveria estar sempre atento¹.

Perspectiva parecida a essa de De Marinis é defendida por Gregory Scott que, contrapondo-se à idéia de que a “Poética” seria um tratado literário, sustenta que o escrito aristotélico seria, de fato, um estudo sobre o espetáculo, chegando a reconhecer inclusive em algumas montagens da Broadway certos aspectos abordados no tratado. Para o autor, a *melopéia*, por exemplo, como uma das seis partes da tragédia, deveria ser traduzida por algo como “movimentos ordenados dos corpos”, e não como frequentemente se divulga a partir da associação do termo com a idéia de “movimentos das cordas vocais”, a saber, como arte de compor música (Scott, 1999).

Tanto essa concepção de De Marinis quanto a de Scott trazem à discussão questões referentes ao lado expressivo e material da tragédia que nos remetem a um texto de Nietzsche, não muito conhecido, escrito no mesmo período de “A origem da Tragédia”. Nele, o filósofo discorre sobre a dificuldade de se alcançar um sentimento puro e imediato que realmente revelasse a tragédia (clássica) em toda sua potência, nos moldes do que ela fora no período grego clássico. Tal limitação seria decorrente do fato de não nos ter chegado nada além de pági-

1 Foi exatamente partindo de considerações como essas que (dando continuidade a uma investigação anteriormente desenvolvida no âmbito do mestrado) iniciei a minha pesquisa de doutorado com o objetivo de explorar na Poética aquilo o que nela está contido em germen: “o precioso reconhecimento da autonomia de uma arte da encenação” (DE MARINIS, 1999, pg 5). Para tanto, a noção aristotélica da *tragédia sem caráter* nos tem sido reveladora à medida que parece sugerir certos traços de composição cujas reverberações podem ser notadas em uma determinada linhagem da teatralidade contemporânea – no contexto da dissertação foram tomados como objetos de estudo os espetáculos *Divertimentos em Bequadro* e *Frio 36 e meio °C*. Nesta nova etapa da investigação associada ao doutorado, o intuito da pesquisa consiste na exploração da noção supracitada a partir do universo pictórico de Zéuxis, pintor grego cujas obras, conforme nos assevera Aristóteles, seriam destituídas de quaisquer traços de *caráter*.

nas impressas sobre a realidade da tragédia enquanto fenômeno artístico. Diante tal limitação, o filósofo propõe-nos “suprir o personagem grego dessa ausência, o grego na perfeita expressão de sua vida, como ator trágico, cantor, dançarino, o grego como o solitário e desafiador observador artístico” (Nietzsche, s/d).

Para recriar a idéia mesma da tragédia clássica, Nietzsche vai procurar por fenômenos análogos às tragédias gregas no seu próprio mundo, e em sua busca por referenciais acaba estabelecendo um elo entre as tragédias de Ésquilo e as óperas de Wagner, a partir do que considerava comum a ambas: os aspectos esculturais que encerravam, capazes de corresponder ao sublime da música. Por este viés, a restrição esquiliana a dois ou três atores seria motivada por considerações de ordem escultural. Haveria por parte do tragediógrafo uma resistência em trabalhar com grupos maiores em movimento, no sentido de que assim agindo estaria correndo o risco de “cair no horroroso”. Esta atenção dada à composição trágica em termos de sua plasticidade faz com que Nietzsche reconheça Ésquilo como uma espécie de precursor de Phídias no campo poético.

A idéia do modelo escultural em Nietzsche, ao anunciar uma dimensão selvagem e silenciosa na tragédia esquiliana, como forma de explorar o que na figura não significa, insere uma fenda na estruturação discursiva que vai se repercutir, de certa maneira, praticamente um século depois de ter sido concebida, na idéia do figural forjada por Lyotard. De acordo com Patrice Pavis, o modelo figural de Lyotard, aponta, ainda que obliquamente para outros paradigmas cênicos construídos a partir da materialidade mesma da composição, convocando o espírito do espectador a “estacionar-se ante o sensível”².

Se avaliarmos a evolução do trabalho de ator, considerando-lhe as metamorfoses que so-

freu desde o fim do século XIX – período no qual o teatro iniciou o seu processo de modernização, com o surgimento do conceito de encenação colocando em cheque uma série de procedimentos do teatro feito até então, dentre os quais, o status do astro e da vedete – até o desenvolvimento de trabalhos mais performáticos ligados à cena contemporânea perceberemos que ele foi deixando de ser abordado por um viés de caráter mimético/representativo, e foi sendo explorado cada vez mais pelo seu aspecto *expressivo*. Essa mudança do pólo da representação para o pólo da expressão fez com o trabalho do ator passasse a ser considerado por seu caráter escultural, figural, corporal e performático, chegando a ponto de ser abordado na cena dita pós-dramática já sem qualquer perspectiva de projeção de entidade ficcional ligada a um contexto objetual. Seu trabalho passa a ser considerado em termos de sua pura fisicalidade/opacidade/teatralidade.

Algumas das contribuições que inicialmente possibilitaram essa mudança do enfoque representativo para o expressivo surgiram a partir da ampliação dos horizontes históricos que, de acordo com Roubine (1982), a abertura geográfica propiciou, permitindo a circulação de atores e encenadores pelo mundo afora, o que, por sua vez, acabou por promover o contato com novas abordagens cênicas e o intercâmbio de idéias e experiências entre diversos criadores das artes teatrais. Essa mistura das experiências fez com que o próprio conceito de ator passasse a ser reconsiderado à medida que surgiram novos paradigmas para a prática atoral, ligados às tradições e culturas não-européias (Roubine, 1982, p. 148-9).

Como nos lembra Patrice Pavis (2003), para tais tradições, a arte do ator, diferentemente da abordagem ocidental psicologizada e apoiada em texto falado, adquire um caráter

2 Em minha dissertação de mestrado, BELLONI (2006), promovi uma análise detalhada dos três conceitos citados, a saber: do *analogon* em Sartre, do *escultural* em Nietzsche, e do *figural* em Lyotard.

muito mais técnico, ou seja, torna-se passível de ser descrita e trabalhada por meio do treinamento, uma vez que, na maioria dos casos, o trabalho do ator ligado a essas tradições não se desenvolve por meio do improvisado e da livre expressão, mas é antes orientado por formas codificadas e reproduzíveis.

Não é à toa que alguns dos diretores mais representativos do século passado teceram duras críticas à concepção mimética que dominava a prática atoral de então. Gordon Craig, no seu livro “A arte do teatro”, preconiza um teatro em que o ator, abdicando da representação e da interpretação, passaria a adotar a revelação como forma única de expressão. Artaud relata algumas das mais apaixonadas imagens de um teatro onde “não se representa, age-se”, acusando na prática ocidental aquilo que identificava como sendo um duplo condicionamento: submissão ao significado e ao estereótipo mimético. Grotowski, por sua vez, troca a palavra “ator” por “performer” com o intuito de substituir o “homem que representa outro”, por um “homem que é dado à ação”, sendo ao mesmo tempo sacerdote, guerreiro, dançarino, etc. Na condição de performer ele deixa de simular uma ação e passa a desempenhar um ato, como forma de promover uma espécie de auto-desvendamento, em que elimina todas as máscaras que lhe garantem estabilidade psíquica.

Cena contemporânea

No teatro dito “pós-dramático”, a abordagem do trabalho do ator por um viés mais ligado à performance que à representação se torna um procedimento recorrente. A diferença é que, agora, a ênfase no performativo é levada ao paroxismo de forma que já não há papel nenhum a representar. Além disso, diferentemente do que ocorre, por exemplo, com o teatro grotowskiano, o ator deixa de ocupar o centro do fenômeno teatral, passando a ser considerado apenas mais um dos elementos de enunciação em meio a tantos outros (luz, som, cenário, objeto, etc).

No que tange ao trabalho atoral propriamente dito, pode-se afirmar que, de maneira geral, na cena contemporânea, o corpo passa a ser abordado em cena já não como portador de sentido, mas a partir de sua substância puramente física, de modo a evidenciar uma corporeidade auto-suficiente, em todas as suas potências gestuais. Trata-se de uma abordagem do corpo do ator que o considera em termos de sua composição escultural, de sua figuralidade. Como nos lembra Lehmann, não por acaso, é na dança que podemos apreender de maneira mais clara a qualidade própria às novas imagens corporais pós-dramáticas, à medida que nela a formulação do sentido dá lugar a vazão de energia, sendo menos uma articulação mediada que um fluxo corpóreo ligado a uma ação física. O teatro, por sua vez, sempre esteve vinculado, em intensidade muito maior que a dança, a um lugar de produção de sentido dramático. Na dança moderna foi suprimida a estrutura narrativa da dança, e na dança contemporânea também se rompeu com a estrutura psicológica; uma transformação especular a essa também ocorre no teatro pós-dramático, de modo a liberar vestígios da corporeidade até então velados (Lehmann, 2007, p. 158).

Outro ponto representativo do modo de presença corporal pós-dramática é a transformação do ator em um objeto-homem, escultura viva:

O retorno do tema escultural no teatro dos anos 1980 e 90, contudo, acontece segundo presságios totalmente diferentes daqueles dos modernos clássicos (...) O corpo não é mais exposto em função de sua idealidade plástica, mas de uma dolorosa confrontação com a imperfeição. O encanto e a dialética estética das estátuas de corpos clássicas consistem no fato de que o ser humano vivo não pode concorrer com elas. A escultura é (também) o corpo ideal que não envelhece, mas exerce atração visual como forma erótica (...). Em contrapartida, na instantaneidade da troca de olhares entre o público e a cena, o corpo que



envelhece e degenera (...) experimenta em seu cansaço e esgotamento, uma exposição destituída de beleza, (...) O “estar exposto” do ator não é filtrado pelo papel e pelo drama. O corpo se aproxima do espectador de modo ambivalente e ameaçador – porque se recusa a se tornar substância significativa ou ideal e passar para a eternidade como escravo do sentido/ideal (Lehmann, 2007, p. 342-5).

Neste sentido, o que o teatro “pós-dramático” faz é evidenciar publicamente o corpo em seu estado de morte contínua, num tipo de exposição que, impedindo qualquer tipo de distinção segura entre arte e realidade, acaba por promover a sua própria “fenomenologia da percepção”. Como acontecimento concreto ligado à ordem figural, a lógica da percepção e o status do sujeito dessa percepção sofrem uma considerável transformação, uma vez que, eliminado o ordenamento representativo, já não existe mais o conforto do ponto de fuga do contexto objetual.

Essas mudanças ocorridas na cena contemporânea refletem também aspectos ligados a uma certa involução que ocorre no campo da dramaturgia no que diz respeito configuração de personagens/caracteres. Em seu livro “Death of Character”, Elinor Fuchs observa no panorama da arte teatral contemporânea uma mudança de paradigma tão decisiva quanto aquela que marcou a passagem do classicismo para o romantismo (Fuchs, 1996). De acordo ela, muito embora haja muitos caminhos para descrever o que se passou na transição de um movimento ao outro, uma maneira clara de abordar tal questão seria a observância do fato de que o drama teria passado do primado da “ação” – que nos termos de Aristóteles corresponderia à “alma da tragédia” – para o da primazia do “caráter” – o qual era considerado por Schlegel e Hegel como a “parte” que teria despertado um interesse dominante no chamado drama moderno, cujo fundamento estaria localizado dentro do caráter e não mais entre os caracteres. Segundo a autora, essa transição entre os “mundos”, em

que a “consciência” substitui a “ação” enquanto princípio estrutural da peça, vai se desdobrar até o ponto em que, ocorrendo uma espécie de saturação do processo, a consciência, já trêmula, vai perder sua memória em Beckett, e com ela vão se esvaír, também, os derradeiros traços de um “caráter” que já vinham se obliterando desde Strindberg, e que desaparecerão por completo no mundo reificado dos textos performáticos de Richard Foreman.

Lehmann aponta essa coisificação do ator na cena contemporânea como um dos traços representativos do teatro pós-dramático. Ressalta, contudo, que se, por um lado, o corpo vivo passa à condição de “objeto”, por outro, o universo das coisas, enigmaticamente, parece composto por matérias espirituais e fantasmáticas. A estética teatral, nesse sentido, passa a ser forjada num espaço fronteiro entre o âmbito humano e o das coisas, entre o vivo e o não-vivo. Tomando o conceito do objeto de transição desenvolvido por Winnicott, Lehmann nos lembra que, para o psicanalista inglês, o que move a fascinação pelo objeto é o fato de que ele, ao se aproximar da condição de sujeito, desperta em nós a sensação de que não seríamos apenas sujeitos vivos, mas, em parte, também objetos. Nessa operação cognitiva, perde-se o poder de distinção entre vida e morte, ser e não-ser. Um teatro que rompe com o modelo dramático é capaz de restituir valor às coisas, além de permitir aos atores experimentarem a coisificação. Paralelamente, “esse teatro gera um novo campo de atuação no âmbito das máquinas que, das grotescas máquinas de amor e morte de Kantor ao teatro *high-tech*, estabelece uma ligação entre o homem e a máquina, a mecânica e a tecnologia” (Lehmann, 2007, p. 349-50).

A máquina em cena e a questão da especificidade

No artigo “L'écran de la pensée”, Hébert e Perelli-Contos destacam o fato de que o teatro, ao longo de sua história, nunca hesitou em tirar

proveito dos desenvolvimentos técnicos e científicos, tendo integrado as maquinarias disponíveis nos mais diversos períodos, como maneira de lhe permitir produzir o extraordinário e o inimaginável (Hérbert & Perelli-Contos, 1998). Lehmann, por sua vez, nos lembra que sempre existiu um “aparato que simulasse a realidade”, nele incluindo desde o trabalho técnico do ator como, também, o maquinário teatral como um todo, em suas mais variadas formas e configurações: vide as máquinas de aparição, as gruas dos gregos, os alçapões medievais, a descoberta da perspectiva e a decorrente construção da cena à italiana, a iluminação a vela do teatro barroco que podia ser “regulada” ao se erguer quebra-luzes de um grupo de velas para outro, o “teatro mecânico em miniatura” criado por Philip Louthembourg (em 1781) e a introdução do cinema pelos inovadores do século XX. A condição maquinal no teatro está associada ao próprio trabalho dos atores, à medida que, por exemplo, estes são alçados à condição de estátuas falantes, ou autômatos. O paradoxo do comediante, nos termos de Diderot, está associado ao fato de que o ator só adquire vivacidade convincente à medida que se torna uma máquina fria. Dos gritos futuristas de Marinetti que clamavam pela introdução na cena do reino da máquina, aos experimentos construtivistas da Bauhaus e aos trabalhos multimídia de Piscator, passando por Moholy-Nagy e a supressão da linguagem e mesmo dos atores em cena, o teatro passa a funcionar como uma maquinaria que desfigura o corpo, cercado-o de efeitos, deformando-o, fazendo dele “escultura cinética”, de modo a lhe revelar possibilidades ocultas, como visava Oskar Schlemmer. Estas propostas radicais desenvolvidas pelas vanguardas ainda reverberam diretamente em várias manifestações da cena contemporânea em que os atores passam a conviver com outros elementos tecnológicos de enunciação, numa relação não hierarquizada que rompe com uma série de pressupostos da cena concebida enquanto representação, deslocando o modo de percepção e subvertendo a ordem discursiva (Lehmann, 2007 p. 365-76).

Ocorre que, a despeito de todo esse histórico de alianças entre o teatro e a maquinaria, a contribuição da tecnologia para a cena teatral contemporânea é vista por muitos como uma espécie de ameaça, ou regressão da arte teatral e um caminho a ser evitado. Essa postura revela, mais do que mostrar um desconhecimento em relação a todo um passado de evidências que apontam para os proveitos que o teatro tirou ao longo de sua história dos desenvolvimentos técnicos e científicos, uma certa concepção de teatro que preconiza um retorno a sua pureza primitiva e artesanal. Concepção essa que está alicerçada na idéia de que o traço essencial do teatro, ou seja, aquilo que se constitui como uma unidade mínima sem a qual o fenômeno teatral não se estabelece, repousa integralmente sobre o trabalho do ator. No campo da prática teatral, por exemplo, Grotowski, ao conceber o seu teatro pobre, propunha, dentre outras coisas, um deslocamento do foco da representação para a relação entre o ator e o espectador, eliminando tudo que, na visão do diretor polonês, seria supérfluo. Recusando no teatro de seu tempo aquilo que reconhecia como uma tola tentativa de imitação da realidade – o que o cinema poderia fazer de forma mais eficiente –, assim como também a busca vã pela espetacularidade, Grotowski acreditava que o ascetismo deveria comandar a prática teatral, repousada única e exclusivamente sobre o trabalho do ator.

Essa concepção grotowskiana do teatro é de certa maneira corroborada por uma série de estudos desenvolvidos no século passado por pensadores como Henri Gouhier e Ortega y Gasset que, tendo se lançado na tarefa de investigar qual seria a essência do teatro, apontaram o ator – e sua metamorfose – como o elemento essencial para a instauração do fenômeno teatral. No Brasil, um dos estudos mais fecundos sobre o tema foi realizado por Anatol Rosenfeld em seu ensaio “O Fenômeno Teatral”. Nele Rosenfeld, adotando um viés próximo ao dos autores supracitados, define como o fenômeno básico do teatro a “metamorfose do ator em per-



sonagem”. De acordo com sua percepção a precedência ontológica na cena é sempre a do ator-personagem que conjuga um desempenho real a uma ação irreal.

Numa abordagem mais contemporânea, no entanto, Patrice Pavis sustenta que a busca pela especificidade do teatro, como meio de diferenciá-lo das demais artes – questão que, segundo o teórico francês, tanto obcecou a reflexão crítica – é sempre uma atitude meio metafísica, a partir do momento que se propõe a isolar uma certa substância que conteria todas as propriedades de todos os teatros.³ Para Pavis, toda concepção essencialista do teatro “nunca passa de uma ação estética e ideológica entre muitas outras. Ela faz abstração da relatividade histórica e cultural, demasiado preocupada com a descoberta de uma essência eterna e universalmente humana” (Pavis, 2001, p. 143).

Além disso, a própria prática teatral contemporânea, ao subverter as fronteiras erguidas no século XVIII com as outras artes – e assim promover um verdadeiro “melting pot” dos gêneros e das técnicas –, acaba por colocar também em xeque a idéia mesma de uma essência ou de uma especificidade da arte teatral. Explorando todos os sentidos e dimensões das artes cênicas, o teatro total contemporâneo, dito “pós-moderno”, desafia os cânones tradicionais da estética teatral, estruturados por meio de hierarquias de valor, como forma de dar vazão aos desejos e necessidades próprios ao *zeitgeist* con-

temporâneo. Nesse sentido, faz colidir formas e culturas de contextos díspares, apelando, por exemplo, ao cinema ou ao vídeo como maneira de explorar as interfaces entre o humano e o inumano, o morto e o vivo⁴.

Diante desse quadro marcado por contaminações e hibridismos, Pavis sugere que, ao contrário de estudos que contrastam as principais mídias (cinema, vídeo, rádio, teatro), deveriam antes ser elaboradas teorias que, calcadas na expressão e metodologia da intertextualidade – ou intermedialidade-, promovessem uma integração dos conceitos estéticos das mais diferentes mídias em um novo contexto (Pavis, 2003).

Aplicada ao teatro, a pesquisa da intermedialidade de uma encenação consiste em analisá-la localizando o impacto em suas componentes de diferentes mídias específicas. (...) Evitaremos uma estilística comparada das “essências” midiáticas (traços considerados como específicos de uma mídia) pois nos limitaríamos então a comparar lugares comuns atribuídos à essência fixa das mídias. Confrontaríamos, pelo contrário, a maneira pela qual as mídias (exteriores à obra cênica) se integram a materiais da representação utilizando propriedades historicamente atestadas dessas mídias de origem e tomando então, nesse novo contexto, uma dimensão diferente (Pavis, 2003, p. 43).

3 De acordo com Pavis, esse problema também seria enfrentado por aqueles que atuam na esfera da *semiologia teatral*, uma vez que “a *semiologia* também se coloca a questão de saber se existe um *signo* teatral e um conjunto de *códigos* próprios do teatro, ou se os códigos usados no palco são emprestados de outros sistemas artísticos. Ela se questiona sobre a *essência* do teatro em termos de funcionamento dos sistemas significantes” (PAVIS, 2001, p. 138-139).

4 Podemos estimar que o confronto cotidiano com as mídias – do telefone à televisão passando pelo cinema, o vídeo, a fotografia, o computador ou...a escrita – influencia a nossa maneira de perceber e conceituar a realidade e que nós percebemos a realidade espetacular de modo diverso do que há vinte, cinquenta ou cem anos. O impacto dessas mutações não é tanto fisiológico quanto neurocultural: nossos hábitos de percepção mudaram, ainda mais que nossa maneira de produzir e receber o teatro evoluiu (PAVIS, 2003, p. 41)



Esse viés sugerido por Pavis, parece-nos mais apropriado para se pensar as formas manifestas da teatralidade contemporânea, tanto mais por abdicar-se de toda e qualquer perspectiva de cunho exclusivista calcada em bases essencialistas e/ou especificantes, assim como por tentar evidenciar o fato de que cada uma das mídias encerra em si aspectos e estruturas de uma ou de várias outras mídias – concepção essa que encontra franca ressonância nos estudos sobre a cena contemporânea elaborados por Josette Féral, para quem a teatralidade consiste numa qualidade passível de ser manifesta nas mais diversas artes, podendo inclusive ser reconhecida em instâncias outras, para muito além do campo relacionado às manifestações estéticas.

Teatralidade como processo

Em seu artigo “Theatricality: The Specificity of Theatrical Language”, Josette Féral aponta o fato de que a emergência da teatralidade em áreas correlatas ao teatro teve com um de seus corolários a dissolução dos limites entre os gêneros, e das distinções formais entre as práticas. Para a pesquisadora, à medida que o espetacular e o teatral adquiriram novas formas, o teatro, tendo sido repentinamente descentrado e já não contando com um domínio exclusivo que lhe garantisse excelência e diferenciação⁵ – foi induzido a se redefinir e se recriar. Nesse sentido, Féral se pergunta sobre como poderíamos definir a teatralidade hoje – ou se seria mais apropriado seria usar o termo no plural? Seria ela uma propriedade que pertence unicamente ao teatro, ou poderia ser encontrada no cotidia-

no? Como uma qualidade – na acepção kantiana do termo – a teatralidade preexiste a sua manifestação no objeto no qual ela se investe? O objeto então seria uma condição para a emergência do teatral? Ou seria a teatralidade a consequência de um certo processo relativo tanto à realidade quanto ao sujeito?

Há uma série de imprecisões que cerca o uso da expressão teatralidade. No artigo acima referido, Féral sustenta que, sendo pouco definida do ponto de vista léxico, e não havendo clareza sobre sua etimologia, a teatralidade parece surgir de um “conceito tácito” que se define como uma “idéia concreta diretamente manejável, mas que não se pode descrever mais que indiretamente”⁶ e que se associa de maneira privilegiado ao teatro.

Num conhecido ensaio sobre o teatro de Baudelaire, Roland Barthes, logo após se questionar, de forma aporética, sobre “o que é a teatralidade?”, sustenta que esta seria “o teatro menos o texto”, configurando antes uma espessura de signos e de sensações que se edificaria em cena a partir do argumento escrito, sendo uma espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior (Barthes, 2002, p. 122-3).

Essa concepção de Barthes, para além do mérito de promover um reconhecimento da materialidade cênica, aspecto tantas vezes vilipendiado ao longo da história do teatro, pode sugerir uma falsa idéia de sumarização apaziguadora quanto ao significado da teatralidade. Talvez seja atento a este aspecto que Patrice Pavis, na análise que faz do verbete teatralidade em seu Dicionário do Teatro, nos alerta para o

5 A tese da especificidade elaborada por Arnheim estabelece que cada uma das artes deveria se voltar para aquilo que lhes garantisse as necessidades de excelência e de diferenciação, ou seja, cada forma de arte deveria explorar só aquelas vias de desenvolvimento nas quais ela se torna exclusivamente superior às demais.

6 Conforme definição de Michael Polany (Féral, 2002, p. 95).



que reconhece como uma certa banalização, sem muita pertinência, da idéia do teatral como algo pura e simplesmente espacial, visual, expressivo, no sentido do que se fala de uma cena muito espetacular e impressionante⁷.

Contudo, acreditamos que esse aspecto referente à dificuldade de se determinar um valor semântico estável para a expressão, deve ser encarado menos como um problema a ser enfrentado por todos aqueles que queiram pensar sobre a teatral, e mais como um dado extremamente representativo associado à natureza mesma da coisa: a teatralidade.

E de fato, no artigo supracitado, Féral sustenta que a teatralidade não parece depender da natureza do objeto: ator espaço, objeto, evento; tampouco está do lado do simulacro, da ilusão, da aparência, da ficção, uma vez que nós a podemos observar na situação cotidiana. Mais que uma propriedade, cujas características seriam passíveis de análise, a teatralidade parece ser um processo, uma produção que primeiro se refere ao olhar que postula e cria um “espaço outro”, deixando lugar para que a ficção possa emergir. Este espaço é o resultado de um ato consciente que pode partir do “performer” mesmo – performer no sentido mais amplo do termo: ator, diretor de cena, cenógrafo, iluminador, assim como arquiteto – ou do espectador cujo olhar cria uma divisão espacial onde pode emergir a ilusão e que pode se dirigir indistintamente sobre os fatos, os comportamentos, os corpos, os objetos e o espaço tanto do cotidiano como da ficção. Sendo um fazer, um suceder que constrói um objeto antes de consagrá-lo como tal, a condição da teatralidade seria a identificação (quando desejada pelo outro), ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um “espaço outro” do cotidiano, um

espaço que cria o olhar do espectador, mas fora do qual ele permanece. Esta divisão do espaço que cria um fora e um dentro da teatralidade é o espaço do outro, fundador da alteridade da teatralidade (Féral, 2002).

Ao término de seu estudo, Feral faz as seguintes considerações: A teatralidade não tem manifestações físicas obrigatórias, ou seja, não tem propriedades qualitativas que permitem descobri-la com segurança. Não é um dado empírico. É uma posição do indivíduo com relação ao mundo e com a sua imaginação. A teatralidade não é resultante de uma soma de propriedades ou características nas quais se poderia penetrar, não pode ser compreendida, a não ser através de manifestações específicas e deduzidas da observação de fenômenos teatrais. Contudo, a teatralidade ultrapassa o fenômeno estritamente teatral, podendo ser percebida em outras formas, não só artísticas (dança, ópera, espetáculo), como também cotidianas. Se a noção de teatralidade ultrapassa o teatro é porque não encerra um domínio cujos sujeitos ou coisas possuam uma qualidade determinada. Ela não pertence nem aos objetos, nem ao ator, mas antes pode se investir neles, segundo as condições do processo, sendo mais o resultado de uma dinâmica perceptiva do olhar que une o observado e o observador. O que a teatralidade faz é evidenciar ao espectador o espetacular, a construção de uma ficção. De todas as artes, o teatro é o lugar em que melhor se efetua esta experimentação.

Insinuação da mortalidade

A análise do conceito de teatralidade desenvolvida por Feral, a despeito de nos revelar aspectos elucidativos do termo, por outro lado,

7 A asserção de Barthes, longe de ser apaziguadora, nos parecer antes encerrar em sua equação subtrativa uma outra incógnita: se a teatralidade é o teatro menos o texto, o que vem a ser o teatro? Além disso, deve-se considerar que num trecho de seu estudo em que faz remissão ao *Bunraku*, Barthes nos chama atenção para uma outra forma de textualidade passível de encerrar aspectos de teatralidade.



evidencia que, sendo passível de observação nas mais díspares situações e estando relacionada a uma quantia vasta de fenômenos, tal conceituação encerra um sentido por demais lato, impedindo uma avaliação mais acurada dos fenômenos. Daí surge uma questão: como forjar um instrumento conceitual mínimo que nos permita avaliar, do ponto de vista estético, a cena contemporânea, por exemplo, em suas formas variadas de manifestação, sem, por um lado, recorrer aos velhos cânones atributivos de valor e às taxonomias disciplinadoras, assim como, por outro, evitando cair num estado de quase indistinção entre as coisas (posicionamentos antitéticos esses que parecem nortear o ideário de “gramáticos” e “linguistas” da cena, respectivamente)?

Uma possível resposta a tal questão nos é sugerida pelo próprio Lehmann num trecho do seu estudo sobre o teatro pós-dramático, no qual ele nos lembra que Roland Barthes, em “Literatura e significação” havia se perguntado o que era o teatro e respondido ser “uma espécie de máquina cibernética”. Para Lehmann, tal afirmação, considerada do ponto de vista atual, parece clarividente à medida que inclui o fator da interatividade. Ao mesmo tempo, ele identifica uma certa limitação na concepção *barthesiana* por refletir aspectos ligados à conjuntura do pensamento semiológico da época em que o texto fora escrito, a medida que Barthes considerava o teatro uma máquina de informação que produz significado a ser decifrado pelo espectador, num ato de cognição.

Ocorre, porém, que a estrutura de comunicação do teatro não tem seu centro no fluxo de informações, mas em um outro tipo de significação, que inclui a morte. A informa-

ção está fora da morte, para além da experiência do tempo. Já o teatro, na medida em que nele o emissor e o receptor envelhecem juntos, é uma espécie de “insinuação da mortalidade”. Na tecnologia de comunicação midiática, o hiato da computadorização separa os sujeitos uns dos outros de tal maneira que proximidade e distância se tornam fatores indiferentes. Em contrapartida, na medida em que o teatro consiste em um tempo-espaço comum de mortalidade, ele formula como arte performativa a necessidade de lidar com a morte, portanto com a vitalidade da vida. Seu tema é, para falar com Heiner Muller, o terror e a alegria da transformação, ao passo que o cinema se caracteriza por assistir à morte (Lehmann, 2007, p. 371-2).

Na visão de Lehmann, como se pode verificar, é esse aspecto ligado ao espaço-tempo comum da mortalidade, com suas implicações éticas e estéticas, que acaba por determinar a distinção clara entre o teatro – as artes cênicas em geral – e as mídias. Uma estética midiática do teatro, nesse sentido, só faz sentido na medida em que o material gerado pela tecnologia estabeleça uma relação complexa com tal campo de mortalidade. Tomando essa noção como referência, poderíamos, no entanto – e como forma de refletir sobre a questão da dissolução da fronteira entre o vivo e não-vivo na cena contemporânea –, considerar o fato de que, complementarmente a esse campo de observância da morte, o que se instaura muitas vezes na cena teatral hodierna é um espaço-tempo de *transição* – como queria Winnicott – propício não só à observância da morte, como também à instauração do que poderíamos designar como sendo um campo de *insinuação da vivacidade*.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., prefácio e notas de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BARTHES, Roland, *Écrits sur le théâtre*. Éditions du Seuil, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. *Sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1989
- BELLONI, Arthur Eduardo Araújo. *Um teatro sem caráter: traços de uma paisagem em suspensão*. São Paulo: ECA/USP. 2006 (Dissertação de Mestrado).
- CARROLL, Noel, *The specificity thesis*. Braudy, Leo e Cohen, Marshall (eds), *Film theory and criticism: Introductory readings*, Oxford University press, 1999.
- CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna – introdução às teorias de contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- COSTA, Felisberto Sabino da. *A poética do ser e não ser: procedimentos dramáticos do teatro de animação*. São Paulo, 2000 (tese de doutorado).
- DE MARINIS, Marco. *Aristotele teorico dello spettacolo*. In Teoria e storia della messincena nel teatro antico, atti del Convegno Internazionale, Torino, 17/10 Aprile 1991 Tradução: Tânia Brandão.
- DELGADO, Maria M.; HERITAGE, Paul. *Diálogos no palco: 26 diretores falam de teatro*. Rio de Janeiro, 1999.
- DONOHUE, Joseph L.; KOUSTAS, Jane M. *Theater sans frontières*. Michigan: Michigan State University Press, 2000.
- DUNDJEROVIC, Aleksandar. *The cinema of Robert Lepage: the poetics of memory*. London: Wallflower Press, 2003.
- _____. *The Theatricality of Robert Lepage*. Não publicado.
- EVREINOV, Nicolas. *El teatro em la vida*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán, s.d.
- FÉRAL, Josette. *Theatricality: the specificity of theatrical language*. Substance 98/99, vol.31, n. 2 e 3, 2002, p. 94 – 108.
- FOUQUET, Ludovic. *Robert Lepage. l'horizon en images*. Québec: Ed. L'Instant, 2005.
- FUCHS, Elinor. *The death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
- _____; CHAUDHURI, Una. *Land / Scape / Theater*. Michigan: University of Michigan, 2002.
- HONZL, Jindrich. A mutabilidade do signo teatral. In: COELHO NETO, José Teixeira (Org.). *Em cena, o sentido: semiologia do teatro*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- HÉBERT, Chantal; PERELLI-CONTOS, Irène. L'écran de la pensée ou les écrans dans le théâtre de Robert Lepage. In: Béatrice Picon-Vallin (Org.), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1998, p. 171-206.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. Unpublished Writings, *Complete Works*, vol. II, Stanford University Press, Tradução para o português: Luiz Fernando Ramos

- PAVIS, Patrice. *Dicionário do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ROSENFELD, Anatol. *Têxto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SARTRE, Jean-Paul. *O Imaginário*. São Paulo: Ática, 1996.
- SCOTT, Gregory. *The Poetics of Performance: the necessity of spectacle, music and dance in Aristotle Tragedy, Performance and authenticity in the arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- SONTAG, Susan, “*Teatro e Filme*”, *A vontade radical: Estilos*, Companhia das Letras, 1987.

RESUMO: Visa-se a refletir sobre a dissolução da fronteira entre o vivo e o não-vivo no contexto das artes cênicas contemporâneas – marcado tanto por contaminações e hibridismos, quanto pela desfronteirização – a partir de certas proposições desenvolvidas no âmbito da teoria teatral contemporânea. São feitas considerações a respeito da concepção “clássica” de expressão dramática, apontadas as noções de “esculturalidade” e “figuralidade” em contraponto às concepções de ordem representacional; e abordados alguns aspectos relacionados às mudanças conceituais e práticas que emergiram na estética teatral a partir da autonomização da cena e do surgimento de novos paradigmas de encenação não ocidentais. Discorre-se também sobre a *corporeidade* auto-suficiente no contexto do teatro pós-dramático, a ligação entre o homem e máquina e o estabelecimento de uma nova fenomenologia da percepção; e aponta-se a expressão “intermedialidade” como mais produtora para se pensar as manifestações teatrais hodiernas. Por fim, retoma-se conceito de teatralidade, nos termos de Josette Ferál e a noção de teatro como espaço-tempo de insinuação da mortalidade, defendida por Hans-Thies Lehmann.

PALAVRAS-CHAVE: vivacidade, teatralidade, pós-dramático, corporeidade, fenomenologia da percepção, intermedialidade.