



Realidade e ficção no teatro contemporâneo¹

Erika Fischer-Lichte²

Tradução: Marcus Borja³

Resumo

O texto apresenta uma abordagem teórica da tensão permanente entre realidade e ficção no teatro contemporâneo. Tal tensão é examinada na prática teatral partir das peças *Giulio Cesare* (Societas Raffaello Sanzio), *O General do Diabo* (Frank Castorf), *Rudi* (Klaus-Michael Grüber) e as *Áudio-turnês* (Hygiene Heute).

Palavras-chave: Espectador; Ficção; Realidade; Teatro Contemporâneo

Abstract

This paper aims discuss the permanent tension between reality and fiction in contemporary theatre. The subject is examined in theatrical practice based in the plays *Giulio Cesare* (Societas Raffaello Sanzio), *The Devil's General* (Frank Castorf), *Rudi* (Klaus-Michael Grüber) and the *audio-tours* (Hygiene Heute).

Keywords: Audience; Fiction, Reality, Contemporary Theatre

Quaisquer que sejam os lugares e os momentos nos quais o teatro acontece, ele sempre se caracteriza por uma tensão entre realidade e ficção, entre o real e o fictício. Pois é sempre em espaços reais e num tempo real que se passam as representações e são sempre corpos reais que se deslocam nestes espaços reais. Dito isso, o espaço real, a cena, pode simbolizar diversos espaços ficcionais; o tempo real que dura o espetáculo não é idêntico ao tempo da peça e o corpo real de cada ator representa em geral um outro: uma figura dramática, um personagem. Tais circunstâncias deram, frequentemente, espaço a inúmeras transgressões entre o ficcional e o real e continuam a fazê-lo.

1 Artigo publicado na *Revue d'études théâtrales, Registres 11/12*, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, inverno 2006-primavera 2007, pp. 7-22. A tradução foi feita a partir da tradução francesa de Laura Feste Guidon do original escrito em inglês pela autora. (N. T.)

2 Erika Fischer-Lichte é professora da Freie Universität em Berlim e pesquisadora.

3 Marcus Borja é ator, diretor e dramaturgo. Bacharel em Letras pela Universidade de Brasília, diplomou-se em teatro pela École Jacques Lecoq e a Ecole Supérieure d'Art Dramatique de Paris. Mestre em história da arte e museologia pela École du Louvre e em estudos teatrais pela Sorbonne Nouvelle-Paris 3, termina, atualmente, uma tese de doutorado em teatro na mesma instituição e uma especialização em direção teatral no Conservatoire National d'Art Dramatique de Paris.

Se tomamos por verdadeiras diversas lendas, em alguns mistérios, da paixão medieval, aquele que representava o Cristo era realmente torturado a ponto de não poder mais continuar a representação; em um desses casos, consta que a tortura levou a morte. Na *Crônica de Philippe de Vigneulles* (BRUNEAU, 1927-1933), o autor relata um fato similar ocorrido na época em Bar-le-Duc, onde se representava uma peça na qual vários atores encarnavam demônios. Um deles quis, por baixo da fantasia, fazer amor com sua mulher. Como ela lhe freava os avanços e lhe perguntava o que ele estava tentando fazer, o homem respondia: Eu quero “fazer a besta de dois corpos” (dito de outra forma, “fazer o diabo”)⁴. Apesar da resistência, ele a forçou a obedecer. Deu-se então que ela engravidou e levou a cabo a gravidez. Mas deu à luz uma criança cuja metade inferior do corpo tinha forma humana e a metade superior, a forma um demônio. O fato causou grande espanto e ninguém ousou batizar a criança antes de ir a Roma a fim de interrogar o que convinha fazer (BRUNEAU, 1927-1933, vol. 3, p. 2241).

Mesmo nos tempos em que não mais se acreditava em magia, levar à cena corpos reais que se confundiam com corpos fictícios continuou a ser algo estranho e inquietante que convinha banir a qualquer preço. Johann Jakob Engel, um filósofo do Iluminismo, autor de dois volumes sobre a arte dramática e que, mais tarde, se tornaria diretor do Teatro Real de Berlim, acusa os atores, e em particular as atrizes, de impedirem seu corpo real, fenomenal, de desaparecer dentro (e atrás) do corpo do personagem fictício que eles encarnam no palco, atuando de tal forma que acabam por atrair a atenção dos espectadores para seu próprio corpo fenomenal. Tal como exigia a nova teoria de um teatro de ilusão (um teatro da “quarta parede” segundo a expressão de Diderot), o espectador deve ver apenas o personagem na interpretação, estar em empatia com ele. Quando sua atenção é atraída pelo corpo real, fenomenal do ator ou da atriz, de forma que estes últimos não mais signifiquem o personagem de teatro, ele passa a sentir empatia pelo ator ou pela atriz. E isto, sem dúvida alguma, “o arrancará, inevitavelmente, da ilusão” (ENGEL, 1804, vol. 7, p. 60). Ele é então forçado a deixar o mundo ficcional da peça e cair no mundo da corporeidade real.

Para evitar tal dilema, o ator, segundo Engel, deve transformar completamente seu corpo real e fenomenal em um corpo semiótico que significa não mais que o corpo

⁴ Em francês, “faire la bête à deux dos”, literalmente, fazer a besta (ou o bicho) de dois dorsos: expressão atestada desde o século XV para designar o ato sexual. O trecho seguinte entre parênteses não tem nenhuma relação direta com a expressão e o termo “faire le diable” em francês não designa a mesma coisa que “faire la bête à deux corps”. Trata-se ou de um jogo de palavras proposital da autora na versão original em inglês ou de uma equívoco da tradução francesa (N. T.)

ficcional de um personagem de teatro ficcional. Ainda que esta seja a ideia que embasa todo o teatro psicológico-realista – uma ideia que, em seu sentido mais restrito, exige um *gestus* um tanto totalitário pelo qual o corpo real, sensível, deve ser disciplinado – ela nunca chegou a ser posta em prática. Em toda interpretação, surge uma tensão particular entre o corpo fenomenal e o corpo semiótico, entre o real e o ficcional. É uma das razões pelas quais, nas primeiras décadas do século XX, os defensores do teatro de vanguarda atacaram tão ferozmente o teatro psicológico-realista que pretende criar uma completa ilusão da realidade e suplantam a tensão entre o real e o ficcional tão característica das representações teatrais tradicionais.

Nos anos sessenta, o centro de interesse se deslocou do ficcional ao real sem que a tensão diminuísse. Não foi somente a arte da performance mas também a de artistas de teatro como Jerzy Grotowski que deram ênfase ao real na representação. Enquanto os performers o faziam desvinculando-se da figura dramática, do personagem de teatro, assegurando que eles interpretavam ações reais em tempo real e em espaços reais, Grotowski inverteu a relação entre ator e personagem/papel, entre o real e o ficcional. Ele definiu o papel ficcional como um instrumento destinado a atingir um fim particular e não como o objetivo que os atores devem buscar atingir. Assim como um cirurgião com seu bisturi, espera-se do ator que ele use o papel como uma ferramenta para dissecar-se a si mesmo. O resultado almejado deste processo é a transfiguração do corpo real do ator, a transformação deste último em um “ator sagrado” que convoca os espectadores a seguirem seu exemplo.

Este breve sobrevoo histórico visa apenas a ilustrar o fato de que uma representação teatral é sempre o lugar de um encontro entre o real e o ficcional, ainda que, na maior parte do tempo, as fronteiras entre os dois não sejam claramente definidas, mas, ao contrário, turvas. Devemos guardar este fato na memória a fim de fazer justiça aos desenvolvimentos recentes operados nas cenas europeias que sublinham precisamente esta relação entre o real e o ficcional.

A seguir, pretendo examinar tal relação no que diz respeito a 1) o corpo dos atores e 2) os espaços cênicos. Em cada um dos casos, partirei de dois exemplos que analisarei sob o ângulo da função particular que a tensão entre real e ficcional pode, eventualmente, desempenhar.

Um dos procedimentos utilizados para criar e analisar a relação entre o real e o ficcional é o de separar, de forma manifesta, o corpo real do ator/intérprete do perso-

nagem fictício. É o que conseguiu fazer a Societàas Raffaello Sanzio, companhia italiana dirigida por Romeo Castellucci, em sua encenação de *Giulio Cesare* (1998), expondo corpos que contrastavam de maneira flagrante com aqueles que, “normalmente,” se esperaria ver. Eles exprimiam a fragilidade, a degenerescência e, simultaneamente, uma corpulência excessiva, de tal forma que os espectadores punham-se a tremer, a transpirar, a prender a respiração, tomados de horror, de nojo, de espanto ou de vergonha. Era um homem muito magro, enfermo, senil, quase incapaz de se manter ereto – tanto que provocava emoção no público ao mesmo tempo que o chocava – quem fazia o papel de César. O que atuava como Antônio acabara de ser operado da garganta. No lugar de sua laringe, lhe haviam implantado um microfone que permitia ouvir seus esforços dolorosos para fazer-se minimamente audível, lembrando incessantemente aos espectadores a natureza real de sua enfermidade. No papel de Cícero, é um gigante obeso e seminu, semelhante a um lutador de Sumô, que entra em cena com o rosto coberto por uma máscara de lã, dando (e mesmo reforçando) a impressão de um monstro sem rosto nem identidade. Os dois papéis femininos eram feitos por duas atrizes que sofriam de bulimia e pareciam já ter um pé na cova (de fato, uma delas morreu pouco tempo depois e foi substituída por uma bailarina esguia).

A *physis* (o físico) de cada ator teve um impacto tão imediato tão perturbador sobre os espectadores, que muitos deles se sentiram totalmente incapazes de relacioná-la à figura dramática que o ator (ou atriz) supostamente representava. Não perceberam os atores como signos de uma figura particular, mas unicamente como seu estar-no-mundo em sua corporeidade própria.

Ainda que parecesse difícil, ou mesmo, inapropriado, perceber e interpretar o corpo dos atores como signo de uma figura dramática particular, isto não quer dizer que os espectadores percebiam esses corpos sem dar-lhes um significado. Além disso, os espectadores, uma vez habituados àqueles corpos tão singulares, eram, de fato, capazes de vê-los, em determinados momentos, como César ou Cícero. De modo geral, pode-se dizer que havia divergência entre a percepção do corpo de um ator e a da figura dramática por ele representada. Concentrar-se no corpo do ator implicava em esquecer completamente o personagem dramático, enquanto que concentrar-se neste último exigia a renúncia em levar em conta as características próprias do corpo do ator.

Procedimentos bastantes diferentes são usados por Frank Castorf, diretor da Volksbühne de Berlim. Frequentemente, seus atores parecem sair de seus papéis,

esquecer a figura dramática que encarnam, quando se dirigem diretamente a certos espectadores. Talvez, o espectador em questão preparava-se para deixar o auditório, talvez suas reações, por uma ou outra razão, interpelavam o ator, incitando-o a interpelar o espectador e entrar em confronto com ele. Às vezes, o espectador não sabe se é, de fato, o ator (*in propria persona*) que se dirige a ele ou se o ator assume um outro papel ou ainda se o ator continua a interpretar o mesmo papel à sua maneira.

Um outro procedimento, ainda mais desestabilizador, consiste em partilhar um mesmo papel, cruzando-o. Para sua encenação de *O General do Diabo* de Carl Zuckmeyer (na Volksbühne, situada na praça Rosa-Luxembourg de Berlim, em 1996), Castorf deu o papel do general HARRAS a dois atores. Durante a primeira metade do espetáculo, o papel era feito pela atriz Corinna Harfouch; durante a segunda metade, por Bernhard Schütz, um ator bastante viril. Em sua primeira aparição em cena, Corinna Harfouch vestia o uniforme de um general da Luftwaffe durante a Segunda Guerra Mundial. Sob o quepe do uniforme, tinha a cabeça raspada. Ela pronunciava as falas de HARRAS, consideradas geralmente enérgicas e viris, com sua própria voz mas num tom agressivo. Seus movimentos e gestos eram acentuadamente “viris”. Durante todo esse tempo, os espectadores sabiam muito bem que o papel do general HARRAS era interpretado por uma mulher, mesmo se ela adotava um comportamento “tipicamente” masculino. Infere-se que, desde o início, o público terá tido certa dificuldade em perceber a atriz Corinna Harfouch como figura dramática do general HARRAS.

As dificuldades e causas de irritação aumentaram ao longo do espetáculo, sobretudo quando Corinna Harfouch começou a desabotoar e tirar seu uniforme. Por baixo dele, ela vestia uma camisa feminina transparente que mostrava sem ambiguidade que o corpo era, de fato, um corpo de mulher. Ela sentou-se no colo de Hartmann, seu parceiro (Kurt Naumann), que acabara de confessar ter se apaixonado por Pützen que, no entanto, o havia repudiado por causa de uma árvore genealógica cuja “pureza” racial era duvidosa. As mãos de Harfouch começaram a acariciar a cintura e os quadris de Hartmann e a escorregar lentamente para suas coxas. Ao mesmo tempo, ela dizia a fala de HARRAS sobre a vantagem de ter suas raízes na Renânia a fim de obter a raça mais rica possível. Que seu parceiro pontuava sistematicamente com um “Ja, Herr General”. Esta cena era das mais irritantes. A aparência exterior da atriz tinha muito pouca semelhanças com um personagem masculino. Não havia como se enganar: ali estava uma mulher sentada no colo de um homem. No entanto, ela não

se comportava como uma mulher tentando seduzir um homem, mas sim como alguém que tem a intenção de cometer um estupro. As palavras que Harfouch pronunciava contradiziam as duas hipóteses. Estaria ela atuando, aqui, como figura dramática do general Harras ou como Corinna Harfouch, a atriz ou como uma atriz fazendo um outro papel? Tratava-se de uma figura masculina fictícia tentando estuprar uma outra figura masculina fictícia? Seria Corina Harfouch tentando seduzir um personagem masculino fictício ou seu próprio colega Kurt Naumann? Ou ainda: estaria a atriz fazendo um papel completamente diferente na intenção de seduzir e estuprar uma outra pessoa? Os espectadores eram incapazes de responder de forma inequívoca. O corpo incontestavelmente feminino e o comportamento inegavelmente masculino, ambos ligados ao personagem fictício do general Harras, divergiam irrevogavelmente.

Os procedimentos adotados por Romeo Castellucci e Frank Castorf, por mais diferentes que sejam, concordam no ponto em que dirigem, resolutamente, a atenção do espectador para a individualidade e a particularidade específicas do corpo do ator, para seu corpo “real.” Este último pode levar a um desaparecimento temporário da figura dramática. Todavia, não se deve considerá-lo como um procedimento visando a fazê-la desaparecer por completo, mas a irritar profundamente nossa percepção. Essa se desloca e oscila entre a percepção do corpo real do ator como seu corpo fenomenal e a concentração de sua atenção na figura dramática. Enquanto os procedimentos de encenação (como utilizar corpos “anormais” ou recorrer ao cruzamento dos papéis) podem dirigir ou mesmo fixar a atenção do espectador sobre o corpo fenomenal do ator, a dramaturgia possibilita, de tempos em tempos, que ela se detenha sobre a figura dramática. A frequência deste efeito depende da situação e da interpretação. Em outras palavras, o que aparece é uma multiestabilidade perceptiva, como acontece em casos em que a percepção se desloca entre a figura e o solo (por exemplo, entre um rosto e um vaso) ou entre duas figuras (por exemplo, entre um bico de pato e uma cabeça de lebre). O que, num dado momento, é percebido como o corpo fenomenal do ator, é percebido, no instante seguinte, como uma figura dramática e *vice-versa*.

No contexto deste artigo, não é necessário fornecer uma explicação psicológica deste fenômeno (STRADLER; KRUSE, 1992, p.134-160). Basta dizer que estamos diante de uma forma de emergência, pois não podemos invocar uma razão precisa que possa explicar tal alternância de percepção. Não é a consequência de um procedimento de encenação particular ou de uma dramaturgia particular. Mesmo em uma

representação que não estabelece, deliberadamente, uma relação entre o corpo dos atores e os personagens dramáticos ficcionais tal como figuram no programa, alguns espectadores perceberão os atores, ao menos de tempos em tempos, como personagens dramáticos. E numa encenação que obedece ao realismo psicológico, alguns vão, por vezes, fixar sua atenção no corpo fenomenal do ator e em suas características particulares. Tanto no primeiro quanto no segundo caso, o deslocamento da percepção deve ser considerado como um fenômeno emergente.

Na esfera de nosso trabalho, é muito mais interessante o fato de saber que tipo de multiestabilidade perceptiva uma representação permite obter. É evidente que as encenações de Romeo Castellucci e Frank Castorf (como as de Bob Wilson, Jan Fabre e tantos outros) oferecem muito mais possibilidades para um tal deslocamento do que as que seguem o princípio do realismo psicológico. Cada vez que se produz este deslocamento, há uma ruptura, uma descontinuidade. A ordem de percepção que os espectadores seguiam até então é perturbada e destruída: uma outra deve ser estabelecida. Perceber o corpo real, fenomenal do ator, o seu estar-no-mundo corporal, estabelece os fundamentos de uma ordem particular de percepção, de forma a considerar o corpo do ator como signo referente a um personagem ficcional, um personagem muito diferente dele mesmo.

Cada uma das duas ordens produz sentido segundo seus próprios princípios e esses tornam-se dominantes a partir do momento em que uma ordem é estabilizada. No que se refere à segunda, que chamarei ordem de representação, tudo é percebido em função de um personagem ficcional particular. A totalidade dos sentidos produzidos constitui o personagem dramático. O processo de percepção, evidentemente, tem por finalidade dar vida a uma figura dramática. Os elementos percebidos, que não podemos considerar como signos da figura, não serão levados em conta no processo em andamento de produção do sentido. Os sentidos que criam a figura dramática tem tal efeito sobre a dinâmica do processo perceptivo, que a percepção seleciona apenas os elementos que podem ser percebidos e interpretados sob o olhar da figura dramática em si. Realizando-se em uma perspectiva de previsão de resultados, este processo é, sob este ponto de vista, previsível até certo ponto.

É esta ordem de percepção que os teóricos do século XVIII, entre os quais Engel, esforçaram-se para obter. Todavia, como pôde ser comprovado, é impossível estabilizá-la completamente. É inevitável que, em um dado momento, seja produzido

um deslocamento: a ordem de representação é perturbada e surge uma outra ordem, mesmo que temporária.

Esta outra ordem, que chamarei ordem de presença, obedece a princípios completamente diferentes. O corpo do ator é percebido em sua fenomenalidade, naquilo que constitui o seu estar-no-mundo particular. Esta acepção induz um certo número de associações, lembranças, fantasias que, na maioria dos casos, não têm relação direta com o elemento percebido. Quando esta ordem de percepção se estabiliza, o processo de percepção e de produção do sentido torna-se absolutamente imprevisível e, portanto, caótico. Nunca se pode prever quais significados serão produzidos pela associação; nunca se pode antever qual significado vai orientar a percepção na direção de um elemento teatral particular. A estabilidade da ordem, neste caso, significa o mais alto grau de imprevisibilidade. O processo de percepção revela-se um processo inteiramente emergente sobre o qual o sujeito perceptor não tem nenhum controle.

A multiestabilidade perceptiva, que se manifesta no momento do deslocamento de uma ordem para a outra, é responsável por aquilo que nenhuma das duas é capaz de estabilizar de maneira permanente. A dinâmica do processo perceptivo ganha novos contornos a cada novo deslocamento. Ela perde seu caráter aleatório para delimitar um objetivo, ou então, ao contrário, cessa de perseguir um objetivo para tornar-se desgovernada, caótica. Cada deslocamento tem por resultado a percepção de uma outra coisa, uma coisa a mais – a saber, estes elementos suscetíveis de serem incorporados à nova ordem estabilizadora e que contribuem para sua estabilização.

Então, o que é que se passa no momento do deslocamento, isto é, no momento exato em que a ordem de percepção que existia até então é perturbada mas em que a outra ordem ainda não foi estabelecida: esse momento de passagem da ordem de presença à ordem de representação ou inversamente? Aparece um estado de instabilidade. Ele transporta o sujeito perceptor entre duas ordens em um estado intermediário. Desta forma, o sujeito perceptor encontra-se num umbral – o umbral que informa e marca a passagem de uma ordem a outra. O antropólogo Victor Turner chamou o fato de encontrar-se num tal umbral de “liminaridade” (TURNER, 1969). Por isso, pode-se concluir que o deslocamento transporta o sujeito perceptor a um estado liminar.

Quando, durante um espetáculo, a percepção muda repetidamente e, devido a este fato, o espectador é frequentemente transportado a um estado entre as duas ordens, tal diferença perde cada vez mais sua pertinência e, ao contrário, a atenção

do sujeito que percebe fixa-se na ruptura da estabilidade, no estado de instabilidade, na passagem. Quanto mais frequentemente o deslocamento aparece, mais o sujeito perceptor torna-se um viajante errando entre dois mundos, entre duas ordens de percepção. Neste processo, ele toma progressivamente consciência da impossibilidade de controlar essa passagem. Ele pode tentar, repetidas vezes, reajustar sua percepção à ordem de presença ou à ordem de representação. No entanto, notará rapidamente que, qualquer que sejam suas intenções, o deslocamento se opera espontaneamente e o propulciona para um estado entre as duas ordens sem que ele queira ou possa impedi-lo. Neste ponto, o sujeito perceptor sente sua própria percepção como emergente, independentemente de sua vontade e de seu controle, escapando à sua responsabilidade mas sempre exercida conscientemente.

Antes de tirar conclusões generalizantes desta hipótese de trabalho, eu gostaria de analisar outros dois exemplos, ligados à tensão existente entre os espaços reais e os espaços ficcionais. Enquanto em *Giulio Cesare* e *O General do Diabo* os atores se moviam diante de espectadores sentados na plateia – mesmo se nas duas representações alguns espectadores deixavam seus lugares, atravessavam a plateia e mesmo abandonavam o teatro – nos dois exemplos seguintes, são os espectadores que se movem através do espaço teatral. Nos dois casos, o que resulta é um apagamento desnorteante dos espaços reais e ficcionais.

Na primavera de 1979, uma estranha representação intitulada *Rudi* foi montada em Berlim. Ela se passava no antigo grande hotel *Esplanade*, construído em 1907 ao lado do Tiergarten, do Reichstag e do Parlamento e perto da Potsdammer Platz no coração da cidade. O hotel atrairia rapidamente os turistas ricos e famosos entre os quais os astros do cinema como Charles Chaplin e Greta Garbo. A alta sociedade berlinense fez dele seu ponto de encontro privilegiado – foi no jardim exótico do *Esplanade* que se dançou pela primeira vez o Charleston na cidade. Depois da tomada do poder pelos nazistas, Albert Speer requisitou o hotel como alojamento para os membros do governo. Durante a guerra, ele foi severamente danificado. Apenas os saguões da fachada, o jardim exótico, o salão de café da manhã, o “salão do imperador”, um bar e o subsolo ficaram intactos. Contudo, depois da guerra, esses espaços foram regularmente utilizados para noites de ópera, coletivas de imprensa, estreias de filmes e outras recepções de gala, desfiles de moda e concursos de beleza. Quando o muro de Berlim foi erguido em agosto de 1961, a praça diante do hotel que dava para o Tiergarten foi interdita e

cercada de arame farpado. Em seguida, poucos eventos tiveram lugar neste hotel e, nos anos setenta, o estado de degradação das ruínas se acentuou⁵. Eis, assim, o tipo de lugar em que aconteceu a representação de *Rudi* à qual o diretor Klaus-Michael Grüber e seu cenógrafo Antonio Recalcati convidaram o público.

Naquela época, Grüber já era famoso por utilizar, em suas encenações, lugares que não foram concebidos como espaços teatrais. É assim, por exemplo, que, em 1975, ele monta o Fausto de Goethe na capela São Luiz do hospital da Salpêtrière em Paris e que, em dezembro de 1977, sob um frio glacial, ele realizou um projeto intitulado Viagem de Inverno (*Winterreise*) no estádio olímpico de Berlim, antigo Reichssportfeld, onde tiveram lugar os jogos olímpicos de 1936.

Recalcati adicionou alguns objetos aos salões do hotel *Esplanade* que em si mesmas já estavam carregadas de história. Aproximando-se das ruínas, o visitante depa-rava-se primeiro com o muro de Berlim. Apoiadas contra o muro achavam-se máscaras que lembravam as do teatro antigo. No segundo plano, as silhuetas iluminadas dos prédios característicos da Berlim oriental destacavam-se no céu azul escuro e entre elas a torre de televisão da Alexanderplatz. Duas gravuras ampliadas de Frans Masereel foram penduradas no alto da entrada; ao lado delas, liam-se em letras enormes as pala-vras: “Mein ist dein Herz” (teu coração é meu), alusão a um velho filme.

No salão de café da manhã, Paul Burian, o ator da Schaubühne, estava sentado ao pé da lareira e lia em voz alta o romance *Rudi* de Bernard von Brentano, publicado em 1934, com uma voz monótona e muito entrecortada. Trechos de sua leitura eram retransmitidos por alto-falantes nos outros aposentos do hotel. Os lustres do salão de café foram recobertos de tule. Teias de aranha estendiam-se entre os lustres e a moldura da lareira e pareciam recobrir o leitor. A seu lado, havia um aquecedor de ferro fundido e uma pilha de livros bastante alta. Podia-se dizer que fora entre esses últimos que ele apanhara o livro que tinha nas mãos. Uma vez terminada a leitura do romance, ele se levantava e saía de cena.

Um enorme vaso de prata, repleto de folhas de palmeira – as únicas folhas de palmeira do hotel, já que nada mais brotava no jardim exótico – ornava o triste saguão. Uma penteadeira foi instalada na galeria. Junto a ela, um vestido pendurado em um cabide de pé. As três portas do fundo foram interditadas. Em um canto do salão do impe-

⁵ Hoje, pode-se visitar o saguão, o jardim exótico, o salão de café da manhã e o salão do imperador no Sony Center na Potsdamer Platz, para onde foram transferidos, em 1996, graças a procedimentos técnicos bastante complexos.

rador, foram colocados dois enormes objetos: uma gigantesca poltrona e uma cama de madeira, todos dois reproduções ampliadas em duas dimensões de objetos que se podem ver no famoso quadro de Van Gogh pendurado em seu quarto. Em um dos aposentos, sentado diante de um piano de cauda, um menino tocava. Ele vestia uma calça jeans, um suéter e uma camisa de gola larga. No mesmo cômodo, uma velha de cabelos grisalhos vestida de preto estava sentada em uma cadeira de rodas antiga.

No romance que Burian lia em voz alta, Brentano conta a história de um jovem proletário bastardo que, tomando o partido de seu padrasto comunista, acaba envolvido no conflito armado entre comunistas e nazistas em 1933 e morre detonando acidentalmente uma bomba. Ainda que alguns dos objetos acrescentados por Recalcati aos cômodos do hotel podiam ser ligados, mesmo que vagamente, à história do romance, a maior parte deles não estabelecia conexão alguma com ela.

A representação era singular em diversos aspectos. O que a tornava tão interessante, no contexto desta análise, é o fato de os espectadores não estarem relegados a uma plateia fixa, mas poderem deambular de um cômodo a outro. Eles podiam sentar-se no salão de café da manhã para ouvir Paul Burian ler o romance; passear pelo saguão, pelo jardim exótico, o salão do imperador ou alguns aposentos dos andares superiores, e parar quando e onde bem entendessem; podiam examinar os objetos de perto, e mesmo tardar na observação de alguns deles, e, em seguida, deixar o aposento se quisessem. Quando Burian saía de cena, eles também não eram obrigados a se dirigir à saída, mas tinham a possibilidade ou de permanecer em seus lugares por alguns instantes ou de levantarem-se e passearem pelo aposento. Ou ainda de entrar em um outro. Em comparação com outros espetáculos (mesmo outras produções de Grüber), a relação entre espaços reais e espaços ficcionais era fundamentalmente diferente.

É certo que os espaços do grande hotel *Esplanade*, onde penetravam e se locomoviam os espectadores, eram reais. E que os raros objetos que acrescentou Recalcati também eram reais – mesmo os objetos em duas dimensões, que podem ser considerados objetos concretos mesmo que não fossem, de fato, “cama” ou “poltrona.” Uma história ficcional, o romance “interpretado” por Paul Burian, ressoava através desses espaços. Mas como já pudemos mostrar, tanto os espaços como os objetos suplementares só podiam ser, na melhor das hipóteses, vagamente ligados à história ficcional do romance. Poderia perfeitamente ocorrer que, deslocando-se pelos diferentes espaços, os espectadores solicitassem sua imaginação para conceber outras

histórias ficcionais – seja em total liberdade ou através de processos emergentes. Contudo, o fato de atravessar espaços reais enquanto se escuta uma história ficcional estabelece uma relação completamente nova entre real e imaginário. E, ao que parece, ao menos à primeira vista, tal relação tem menos a ver com o conceito de teatro que com o de museu. Pois penetrar e locomover-se em aposentos para visitá-los e observar os objetos ali expostos é menos inerente ao comportamento de um público de teatro, mesmo durante um *happening* ou um espetáculo do qual o público é convidado a participar, que ao comportamento dos visitantes de um museu. Aqui, devemos percorrer diversas salas onde diversos tipos de objetos “reais” (provenientes da história natural ou da história humana, incluindo a história da arte) são expostos.

Por que então fundir assim o teatro e o museu? Para os visitantes de um museu, é comum deambular de sala em sala seguindo um itinerário particular que os guia de uma sala à outra afim de admirar os objetos em exposição, sejam eles representativos da história natural, da história humana ou obras de arte. É, em geral, ao visitante que cabe decidir quanto tempo ele permanecerá em uma sala ou diante de um objeto em particular; se basta dar uma rápida olhadela ou absorvê-lo completamente e mesmo perder-se na contemplação ou na meditação que o objeto suscita. Tal foi o caso em *Rudi*, mas na medida em que, neste espetáculo, se fazia a leitura de um romance (isso é, que se contava uma obra de ficção particular), não é o que se produz, ordinariamente, em um museu.

Ao menos, é o que parece. Com efeito, tal como demonstra Toni Bennett em seu esclarecedor estudo *The Birth of the Museum* (1995), não é exatamente o caso. Ele compara o museu às ficções policiais de Conan Doyle onde Sherlock Holmes é um “dispositivo de contagem regressiva.” Tal qual o paleontólogo, o detetive deve reconstruir um acontecimento passado (o crime) a partir de seus vestígios. Bennett sustenta a hipótese de que o museu, tal como foi inventado no século XIX, é um outro “dispositivo de contagem regressiva,” um mecanismo narrativo. Os objetos expostos são organizados segundo uma certa ordem cronológica, começando pelos vestígios que permitem a reconstrução de um passado distante, muitas vezes “primitivo” (a origem), e caminhando progressivamente para os objetos que pertencem ao presente do espectador.

Como o leitor de um romance policial, é para essa finalidade que a atividade do visitante é atraída. Não se trata simplesmente de uma questão de representação. Ao contrário, para o visitante, chegar ao ponto culminante do processo narrativo desenvolvido pelo museu mobiliza o fazer tanto quanto o ver. O mecanismo narrativo da “contagem regressiva” apresentado pelo museu, tomou a forma de um percurso cuja vivência é sentida como uma prova que demanda perseverança e prontidão. (BENNETT, 1995, p. 181)

Desta forma, o museu encarna ou exemplifica ideologias de progresso. É um ambiente onde coisas são mostradas e, simultaneamente, se cumprem, o que clarifica os princípios que o governam ao longo de todo o itinerário que ele organiza.

A superposição da estrutura da “contagem regressiva” de narrativas evolucionistas sobre a organização do espaço do museu permitiu-lhe guiar os visitantes num ambiente de artefato no qual os objetos expostos e a ordem de suas relações uns com os outros tornava possível sua utilização como acessórios de um espetáculo no qual uma relação progressista e civilizadora do eu podia ser formada e trabalhada. (BENNET, 1995, p. 186.)

O que quer dizer que, enquanto os visitantes atravessam as salas do museu, sua imaginação é estimulada, e mesmo guiada e controlada, pela estrutura narrativa subjacente. Os espaços e as cenas que eles imaginam enquanto contemplam um objeto em particular não são simplesmente suscitados por associações nem unicamente dependentes do conhecimento que o visitante tem da história, mas são essencialmente sugeridos pela história ficcional do progresso permanente que o visitante reconta e compreende ao mesmo tempo que atravessa o espaço segundo o itinerário definido.

De fato, esta ainda era a estrutura predominante dos museus, mesmo os museus de arte, no final dos anos setenta e ainda a encontramos frequentemente nos dias atuais. Neste sentido, percorrer um museu quer dizer reencenar a história evolucionista do progresso, começando por uma era “primitiva” para se dirigir a um fim, inevitavelmente, quase perfeito.

Ainda que, em *Rudi*, eram os espectadores que atravessavam os espaços (como em um museu), esses não seguiam uma estrutura narrativa linear. Como já foi dito, a maior parte dos objetos nos diferentes aposentos que atravessavam os espectadores não serviam como “acessórios” em um espetáculo que pretendia reencenar a história ficcional relatada no romance. Sua estrutura linear não guiava a movimentação dos espectadores através dos cômodos do hotel, mas, antes, se opunha a ela. Pois, visto que os aposentos estavam carregados de história e que os objetos acrescentados não estavam ligados, sem qualquer ambiguidade, nem à história ficcional narrada nem à verdadeira história do hotel, mas tinham apenas vagas ligações entre eles mesmos, as associações, as lembranças e as histórias que os cômodos e os objetos poderiam suscitar nos espectadores, apresentariam, ao que tudo indica, enormes diferenças entre um e outro espectador. Deste modo, percorrendo os aposentos, os visitantes os transformavam em espaços abertos à sua própria imaginação e suas próprias memória. O tipo de espaços, de imagens e de cenas que eles imaginavam ou rememoravam não

era nem determinado pelos aposentos e seus objetos nem guiado ou controlado pela história do romance. Os espaços performativos produzidos pelos visitantes permitiam que as fantasias e as memórias mais diversas nascessem na mente dos espectadores. Todavia, a despeito dessa diversidade potencial, fazia-se referência à história alemã do século XX, isto é, a uma história que era modelada e determinada não pelo progresso permanente levando a uma perfeição sempre em ascensão, mas pelas catástrofes, a loucura e as atrocidades. É quase inconcebível que tal referência possa ter escapado a um único espectador que fosse. Por isto, algumas das fantasias e lembranças ligadas, mesmo que vagamente, a essa história, teriam podido seguir, ao menos parcialmente, a estrutura narrativa da “contagem regressiva.” No entanto, não foi uma história coerente, que todos os espectadores teriam seguido e compreendido, que se contou ali.

A fusão de teatro e museu em *Rudi* transporta os visitantes/espectadores para uma situação intermediária. Nem a delimitação “teatro” nem a delimitação “museu” eram exclusivamente pertinentes, mas as duas ao mesmo tempo. Como no teatro, estavam presentes “atores” como Paul Burian, o menino e a velha mulher. Porém, os espectadores eram convidados a se comportar como visitantes em um museu, atravessando os aposentos, examinando-os assim como os objetos que ali estavam expostos. Por outro lado, não havia nenhum itinerário que os guiava de um distante começo “selvagem” ou “primitivo” a uma perfeição sempre crescente culminando no fim do percurso. Ao contrário, enquanto atravessavam os aposentos, os espectadores eram incapazes de (re)construir um relato coerente ou uma história ou qualquer tipo de progressão linear, estabilizando seu próprio eu. De fato, eles eram confrontados a elementos da história alemã recente, mas absolutamente nenhum objeto para o qual olhavam e que suscitava lembranças ou expectativas particulares, não mais que o percurso pelos aposentos do hotel, permitia a construção de uma narrativa linear. Ao contrário, tudo estava apresentado como fragmentos e vestígios que estimulavam a imaginação sem contudo oferecer a mais tênue linha diretiva para reconstruir um esquema coerente. Os deslocamentos entre os diferentes cômodos do hotel, acompanhados, de tempos em tempos, pelo som da voz que lia ou mesmo pelo ator lendo e pelas passagens mais ou menos longas da história ficcional que ele contava, transportavam o espectador, em movimento, para uma situação intermediária, um estado de liminaridade.

Havia uma história, houvera uma História, mas não mais havia coerência. O que restava, os vestígios da História, jazia em pedaços impedindo qualquer possibilidade

de encontrar sentido naqueles fragmentos. Não somente não havia nenhuma delimitação estável dentro da qual podia-se perceber e agir (teatro e museu), mas também nenhuma coerência era oferecida, nem na relação entre os aposentos reais, os objetos adicionados e a história ficcional do romance, nem na relação que o visitante podia estabelecer por seus deslocamentos reais de um cômodo a outro. Em vez de estabilizar o eu como fazia o itinerário no museu, o percurso de aposento em aposento tendia mais a desestabilizar os visitantes/espectadores. Tal experiência pode ser qualificada de experiência liminar – uma experiência de irritação, de desestabilização do eu, uma incapacidade de captar o significado do que é percebido e organizá-lo em uma ordem coerente. Tais experiências provêm da sensação de perceber imagens enigmáticas que poderiam estar ligadas por uma ordem subjacente, secreta e misteriosa, que não é acessível, que não se pode nem mesmo imaginar. Consequentemente, tudo aquilo não era sentido como uma crise desesperada, mas como um tipo de melancolia profunda que se estendia como as teias de aranha no salão de café da manhã.

Meu segundo exemplo é extraído da história mais recente do teatro, a do início do novo século, quando a situação mudou muito. A Alemanha estava reunificada. Na esfera teatral, uma vasta fusão entre o teatro e a performance, o teatro e outras formas de espetáculos culturais havia acontecido; o teatro pós-dramático havia progredido a ponto de tornar-se uma espécie de norma. Nos museus, experimentaram-se novas formas de exposição que aboliam a velha ficção do progresso permanente rumo a uma perfeição cada vez maior. Tal era a situação quando foi fundado o grupo “Hygiene Heute” (Higiene Hoje) dirigido por Stefan Kaegi. A partir de 2000, ele desenvolveu um novo procedimento: áudio-turnês em (e através de) diferentes cidades e metrópoles, por exemplo em Giessen (*Verweis Kirchner*, 2000), Frankfurt (*System Kirchner*, 2002). Como no caso dos áudio-guias dos museus, castelos e outros sítios históricos, cada espectador era equipado com fones de ouvido que o deviam guiar durante uma visita de uma hora pela cidade. Os espectadores/visitantes eram encaminhados individualmente para a visita, espaçados por intervalos de quinze a vinte minutos. Era-lhes dito que a gravação que escutavam durante a visita era um dos raros sinais de vida deixados pelo bibliotecário Kirchner desde 1998, data de seu desaparecimento em circunstâncias misteriosas. Em Munique, a gravação teria, supostamente, sido encontrada num banheiro público, razão pela qual o percurso começava nesse local. A voz da gravação começava contando a história do bibliotecário e, progressivamente, transportava o ouvinte para dentro dela –

como quando aquele que caça é também caçado e, ao mesmo tempo, perseguidor e perseguido. Certamente, tratava-se de um relato policial em que o espectador tornava-se participante não apenas em sua imaginação, mas também, ao que parecia, literalmente e fisicamente. A visita, desta forma, desenrolava-se como um tipo de mecanismo narrativo de contagem regressiva. Segundo a voz gravada, o espectador corria grande perigo de cair numa armadilha e ser apanhado pelo “*Escargot*”. Assim ela/ele tornava-se a/o protagonista da história ficcional, a vedete do espetáculo. Em um imenso estacionamento subterrâneo, ela/ele ouvia a voz a/o advertindo num tom insistente e com uma respiração precipitada: “Corra! abra a porta. O *Escargot* está perto, você não está sentindo? Corra mais rápido, abra a porta no fundo do andar.” E numa estação de bonde elétrico, a voz dava a seguinte instrução: “Observe as pessoas na estação. Você está vendo alguém com bagagens?” Em qualquer estação de bonde no centro de Munique, sempre se encontra alguém com bagagens. Em qualquer cidade, homens de camisa azul estão a caminho de algum lugar (contra os quais a voz alertava em Frankfurt); e em todos os prédios públicos está instalado o olho inquisidor de uma câmera (à qual a voz se referia constantemente a fim de fornecer indícios para a perseguição). Assim, era difícil, para não dizer impossível, para os espectadores/visitantes, obter uma indicação clara que permitisse saber se se tratavam de atores fazendo o papel de perseguidores na cidade inteira ou se ela/ele simplesmente imaginava que as pessoas às quais a voz se referia eram caçadores. Obter tal indicação era ainda mais difícil na medida em que os espectadores, seguindo as instruções dadas pela voz, comportavam-se, às vezes, eles próprios, de forma tão estranha que os transeuntes paravam e se voltavam ao vê-los. Isto levantava a questão de saber se estes últimos eram simplesmente transeuntes ou atores fazendo o papel de perseguidores. O espectador que se deslocava através do espaço real da cidade, guiado por essas instruções que faziam parte de um relato policial ficcional, tornava-se o único ator, incapaz de estabelecer a diferença entre os atores, os espectadores e os transeuntes ocasionais.

Atravessando o espaço da cidade, o espectador o transformava em espaço performativo, sempre mutante, que fazia nascer espaços imaginários particulares. Os espectadores que pensavam conhecer muito bem sua cidade, não tardavam em percebê-la de uma forma diferente. Entravam em ruas, praças, parques e edifícios que lhes eram todos familiares como em lugares onde se desenrolava o incrível e misterioso relato policial que fazia a voz gravada, dando instruções, advertências, explica-

ções – um relato no qual, manifestadamente, o/a espectador(a), ele/ela próprio/a, tinha um papel preponderante. Atravessando o espaço da cidade segundo as instruções e, assim fazendo, transformando-o em espaços performativos sempre mutantes, por sua percepção desses mesmos espaços performativos que era modificada como através de lentes coloridas, influenciado e mesmo guiado por essa voz, cada espectador, sem exceção, produzia os espaços da cidade como espaços imaginados, como estranhas misturas de espaços, de pessoas e ações reais e ficcionais. Desta forma, o espectador era transportado para um estado liminar numa situação intermediária – não somente entre o teatro e o museu, mas entre o real e o ficcional, o performativo e o imaginário.

Esta fusão entre o teatro e o museu nas áudio-turnês do *Hygiene Heute*, evidentemente, diferia e muito da realizada em *Rudi*. O espaço de *Rudi* era um hotel “real” não mais utilizado enquanto tal, parcialmente destruído durante a guerra, mais de trinta anos antes, e, na época do espetáculo, bem junto ao muro de Berlim; sua fachada e seus cômodos foram agenciados de forma particular. Para todas as áudio-turnês, a cidade ou metrópole respectiva servia de palco para o espetáculo sem nenhuma modificação suplementar. Em *Rudi*, um romance era lido, mas parecia impossível estabelecer uma relação entre a história fictícia do romance e os cômodos e objetos adicionados de tal forma que uma narração coerente (fosse ela ficcional ou histórica) pudesse nascer. As áudio-turnês, ao contrário, tinham por origem um relato policial fictício coerente ainda que inacabado (cuja conclusão, que é o ponto culminante de todo relato policial, assim como as ficções do progresso permanente nos museus, ficava sempre em suspenso). E, deslocando-se através do espaço da cidade, o espectador era encorajado, e mesmo seduzido, pela voz a relacionar os espaços, as pessoas e as ações ficcionais narradas com os espaços, as pessoas e as ações reais da cidade de uma maneira que tivesse significado para ela/ele mesmo que isto a/o alarmasse – enquanto a conclusão, que, supostamente, deve esclarecer todos os mistérios, evidenciar enfim a coerência do relato e, logo, eliminar qualquer inquietação, qualquer suspense, não era dada.

Apesar de tais diferenças, *Rudi* e as áudio-turnês do *Hygiene Heute* representavam, ambos, um desafio para os espectadores, solicitando destes últimos que se locomovessem em espaços reais a fim de pôr em movimento sua imaginação e transformar espaços performativos em espaços ficcionais, imaginados. E, assim fazendo, uma situação intermediária era criada para os espectadores, transportando-os para um estado liminar.

Nos quatro exemplos, o esbatimento do real e do ficcional, mesmo sendo único em cada caso, resultou no fato de transportar o espectador/visitante para um estado intermediário, um estado de liminaridade. Tal estado desestabiliza não apenas uma ordem de percepção, mas – ainda mais importante – o eu. A experiência estética, em todos os casos, deve ser considerada como uma experiência liminar, como a experiência de estar no “entre-dois”⁶, assim como exprimiu Victor Turner (1969. p. 95), como uma experiência de crise. É, sobretudo, quando a oposição entre “real” e “ficcional” desaparece que tem lugar a crise. O que, na vida cotidiana, é cuidadosamente separado em dois mundos diferentes podendo ser perfeitamente apreendidos por meio de um par de conceitos dicotômicos, torna-se impreciso nos espetáculos examinados aqui assim como em muitos outros produzidos ao longo dos vinte e cinco últimos anos. Tanto que qualquer certeza quanto a saber se devemos nos posicionar num mundo real ou ficcional se desvanece. Por causa desta experiência, a própria dicotomia é abalada.

Uma vez que tais pares dicotômicos como “o real” e “o ficcional” não servem apenas como ferramentas para descrever o mundo, mas também como reguladores de nosso comportamento e de nossas ações, sua desestabilização e seu desmoronamento é marcado, por um lado, pela desestabilização de nossa percepção do mundo, de nós mesmos e dos outros e, por outro, pela explosão das normas e das regras que guiam nosso comportamento. A partir de tais pares opostos, limites diferentes podem ser deduzidos, tais como: “Isto é teatro” ou “Isto é a realidade.” Destas delimitações decorrem as normas do comportamento apropriado à situação a que elas se referem. Fazendo oporem-se estas delimitações, fazendo desabar a dicotomia, tais espetáculos deslocaram o espectador entre todas as regras, normas, ordens fixas. Desta forma, estabeleceram e afirmaram uma nova compreensão da experiência estética.

No fim do século XVIII, um “prazer desapegado” poderia ter sido a compreensão apropriada de uma experiência estética que deveria permitir ao sujeito sentir-se atravessado por uma sensação de livre subjetividade. Atualmente, no limiar entre o século XX e o século XXI, as circunstâncias mudaram completamente. Em nossa época de estetização continua da vida cotidiana fundada na cultura do evento, “o prazer desapegado e livre” certamente não pode mais ser considerado como a sensação

⁶ “Entre-deux”, expressão corrente em francês que optamos por manter neste caso específico pela imagem particular que aqui evoca sua substantivação. Em todas as outras ocorrências da mesma expressão, a tradução optou pelo termo “intermediário”. Assim, “un état entre-deux” foi sistematicamente traduzido como “um estado intermediário”. (N. da T.)

adequada para deixar o sujeito criar-se novamente. Para tal fim, a irritação, o choque dos limites, a desestabilização da percepção e do eu – em uma palavra: a produção de um estado de crise – parecem ser muito mais apropriados. É por isto que, misturando o real e o ficcional e, assim, transportando o espectador para um estado de liminaridade, tais espetáculos permitiram a eclosão de uma experiência estética particular que ia de encontro à nossa compreensão tradicional do que era a experiência estética e, desta forma, incitaram uma nova discussão deste mesmo conceito tão central em todas as formas de arte no mundo ocidental desde 1800.

Referências Bibliográficas

BENNET, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1995. p. 181.

BRUNEAU, Charles. *La Chronique de Philippe de Vigneulles*, 4 vols., Metz, Société d'histoire et d'archéologie de la Lorraine, 1927-1933.

ENGEL, Johan Jakob. *Mimik*, 1804, vol. 7, p. 60.

STRADLER, Michael; KRUSE, Peter. Zur Emergenz psychischer Qualitäten. Das psychophysische Problem im Lichte der Selbstorganisationstheorie, in *KROCH*. Wolfgang e KÜPPERS Günter (eds.), *Emergenz, Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung*. Frankfurt: Suhrkamp, 1992. pp. 134-160.

TURNER, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. London, 1969.