

O Teatro na Pós-Modernidade: uma tentativa de definição estética

Tania Alice Feix¹

Introdução

Em várias encenações recentes, a cadeira de rodas constitui um dos objetos cênicos principais. Toda ação da peça parece assim concentrada ao redor do tema da alienação, da impossibilidade de ação. Em *Acordei que sonhava* do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, a protagonista da adaptação de *A vida é um sonho* de Calderón de la Barca tenta escrever, presa numa cadeira de rodas. Na cena final de *Antígona* de Antunes Filho, Antígona aparece amarrada em cima de uma cadeira de rodas. Em *Festa de Casamento*, adaptação de Eid Ribeiro do *Casamento do Pequeno Burguês* de Brecht, o personagem da mãe passa o casamento todo na cadeira de rodas, simbolizando a postura de submissão na qual a família a coloca. Em *Psicose 4h48*, montagem da peça de Sarah Kane pela Cia Marcos Damaceno, a protagonista efetua um vai-e-vem com a cadeira de rodas que simboliza a sua incapacidade de lidar com a crueldade do mundo. Simbolizando a submissão do indivíduo diante da sociedade que o oprime, a cadeira de rodas, utilizada frequentemente nas encenações contemporâneas, acaba igualmente criando um eco de uma peça para a outra, que não é somente temático. Objeto cênico, a cadeira de rodas parece sugerir, além do conteúdo simbólico imediato, uma paralisia geral, que pode ser vista como a metáfora da situação do teatro na Pós-Modernidade, paralisia que se observa diante das políticas públicas, mas também dentro do universo artístico de uma forma geral. Surge então a questão de saber se os parâmetros que definem a Pós-Modernidade não acabam criando uma prisão para a expressão artística. De que maneira as teorias artísticas contemporâneas influem sobre a criação teatral de um ponto de vista estético, mas também ético? Esse artigo propõe uma tentativa de definição da estética teatral a partir de algumas encenações atuais, focando particularmente nos espetáculos apresentados no Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana em 2006².

Dificuldades preliminares

Na linguagem crítica, o consenso tende a chamar de “contemporânea” a criação dos dez últimos anos, ou seja, voltando dez anos atrás a partir do momento da enunciação textual. Conseqüentemente, pode-se considerar “contemporânea” a produção de 1996 até 2006. Definir esteticamente a produção artística de uma época constitui uma tentativa complexa porque, a partir de certas características analisadas,

Diretora teatral, escritora e professora de História e Estética Teatral na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutora em Letras e Artes pela Universidade de Aix-Marseille I (França). E-mail: taniaalice@hotmail.com.

¹ Diretora teatral, escritora e professora de História e Estética Teatral na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutora em Letras e Artes pela Universidade de Aix-Marseille I (França). E-mail: taniaalice@hotmail.com

² O Festival de Ouro Preto e Mariana de 2005 foi organizado pela Profa. Dra. Guiomar de Grammont, diretora do Instituto de Filosofia, Arte e Cultura (IFAC) da UFOP, e o Prof. Dr. Fábio Favarsani, Pró-Reitor de Extensão. A Curadoria de Artes Cênicas foi realizada pelo Prof. Dr. Gilson Motta e pela Profa. Dra. Tânia Alice Feix, autora do artigo.

corre-se o risco da generalização com o objetivo da sistematização. Por definição, a delimitação de uma identidade é fechada; corre-se igualmente o risco da superficialidade, na medida em que a afirmação da identidade é acompanhada de um procedimento de exclusão. Por exemplo, quando se organizam festivais de teatro no Ceará reservados a grupos regionais, recorre-se sempre aos mesmos questionamentos: o que é um grupo “cearense”? Um grupo que trabalha com estética nordestina, mesmo sediado no Rio de Janeiro? Um grupo cuja sede é no Ceará? Um grupo cujo diretor é cearense?

No caso da produção teatral contemporânea, a questão da identidade é mais complexa ainda. O que une, de um ponto de vista estético, uma encenação da Oficina Multimídia de Belo Horizonte com a apresentação do Bumba-meu-Boi de Ipatinga, do interior de Minas, ambas realizadas durante o Festival? O aspecto polimorfo da criação contemporânea, que brinca com a noção de diversidade, pela junção de textos, de linguagens, de contextos culturais não facilita a definição.

Outro fator que dificulta a análise é a simultaneidade da pesquisa com o contexto analisado. Para que uma análise tenha pertinência, percebe-se freqüentemente que o pesquisador não pode ter uma proximidade muito grande com o assunto analisado. Por exemplo, pelos dogmas da sua profissão, um psicanalista é proibido de praticar a análise com um membro da família ou um próximo. Essa dificuldade inerente à simultaneidade conduz ao fato de que as teses de mestrado ou doutorado em Letras são preferencialmente consagradas a escritores mortos, sob pena de que a História interfira no processo de construção da obra, a desmentindo, por exemplo.

Considerando essas dificuldades, podemos tentar, pelo menos, delimitar alguns traços da criação teatral contemporânea a partir dos trinta espetáculos apresentados em espaços tradicionais e alternativos durante o Festival de Inverno de 2006.

Uma estética do indivíduo

Considera-se que a contemporaneidade, definida anteriormente, se insere no contexto da “Pós-Modernidade”.

O termo “Pós-Modernidade”, pela sua própria estrutura semântica, sugere uma continuidade e, ao mesmo tempo, uma ruptura. A Pós-Modernidade seria uma forma de continuidade da Modernidade, conforme o imperativo de Rimbaud para quem teríamos que ser “*sempre absolutamente modernos*”. A Modernidade é considerada como sendo essa tensão em direção ao que está por vir, um futuro promissor, que cumpra com as esperanças do agora. Nesse sentido, os jornais e periódicos mais lidos na Europa do século XIX são representativos: os títulos *Domani* (Itália) ou *L'Espoir* e *L'Avenir* (França) revelam a tensão humana em direção ao Futuro. Se referindo às teorias de Jean-François Lyotard em *La Condition Post-Moderne* e de acordo com o Historicismo do século XIX, a Modernidade seria a época de crença nos grandes mitos coletivos que iriam levar a Humanidade para um bem-estar mais elevado. Entre esses mitos promissores, costuma-se tradicionalmente colocar o Capitalismo, o Comunismo, o progresso científico e tecnológico, a religião ou mesmo a psicanálise. Com a realização desses “Grandes Mitos” (Lyotard), a Humanidade iria conquistar um

futuro promissor. A derrota progressiva desses Mitos conduziu a uma visão desencantada em relação ao futuro. Tanto que, para Lyotard, os acontecimentos em Auschwitz assinarão definitivamente o fim da Modernidade. O filósofo analisa o fracasso desses Mitos:

As guerras totais, os totalitarismos, a diferença dos países do Norte para os países do Sul, o desemprego e a pobreza e a crise da educação são devidos ao desenvolvimento tecnocientífico, artístico, econômico e político.³

Foram tantos mitos que a Humanidade conseguiu visualizar como uma utopia por vir. Dentro da filosofia de Foucault, a análise em relação aos progressos possíveis para a Humanidade se acompanha da análise da instauração de um único sistema, cujo objetivo era desenvolver os valores ligados ao capitalismo. O filósofo analisa de que forma o desenvolvimento técnico e industrial, iniciado no século XVIII, se acompanhou de uma fase na qual a práxis pedagógica desenvolveu uma variedade de métodos para disciplinar o ser humano em função do valor fundamental do sistema instaurado: a produtividade. Escravizando-se em função desse “ideal”, a Humanidade teria abandonado simultaneamente seus ideais e mitos coletivos. O próprio Walter Benjamin, que se posiciona contra o historicismo positivista, acaba se afastando do princípio de causalidade que significaria progresso. No seu ensaio sobre Brecht, Ingrid Dormien-Koudela analisa essa desconstrução do mito do progresso na filosofia de Benjamin: “Benjamin entende a história não como um acontecimento a ser reconstruído, mas como produto de uma atividade heurística que independe do próprio ponto de vista espaço-temporal historiográfico”⁴, sublinhando a relatividade do posicionamento do historiador e analista em relação ao contexto.

Com a morte de Deus anunciada por Nietzsche, cujos pensamentos modificaram radicalmente toda filosofia ocidental enterrando definitivamente o mito do catolicismo salvador, estaríamos de volta para praticar o que Glusberg chama de “*cerimônias sem Deus, rituais sem crenças*”⁵. Em *A última gravação de Krapp*, de Beckett, direção de Francisco Medeiros, Krapp se mostra desencantado em relação à vida, sem esperança em relação ao futuro, preso dentro de uma vida que invariavelmente se repete de um aniversário para o outro. Resgatando uma gravação realizada num aniversário passado, ele observa com desespero a rotina repetitiva na qual nenhum Deus, nenhum ideal pode vir salvá-lo. Assim como a sociedade ficou órfã das suas utopias, “*o teatro ficou órfão das revoluções*”, como escreve Denis Guénoun.⁶

O valor que resta é o indivíduo, desencantado pelas ideologias coletivas. Tanto é assim que, em *A era do vazio – ensaios sobre o individualismo contemporâneo*⁷, o sociólogo Gilles Lipovetsky aponta para o individualismo como uma das características da Pós-Modernidade. Segundo ele, nos voltaríamos para a “Era de Narciso”, onde o “*temos que ser absolutamente modernos*” de Rimbaud foi substituído por “*temos que ser obrigatoriamente nós-mesmos*”. O que explicaria a volta no primeiro plano do “Eu”, numa tendência pós-romântica exacerbada e desencantada. Se opondo às teorias de Michel Maffesoli, para quem a Pós-Modernidade se configura em função de uma volta à vivência em tribos, Lipovetsky demonstra de maneira empírica como o

³ LYOTARD, J.F. *La Condition post-moderne*. Paris: Minuit, 1979.

⁴ KOUDELA, Ingrid. *Brecht na Pós-Modernidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

⁵ GLUSBERG. *A arte da performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

⁶ GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.

“eu” vai ocupando o primeiro lugar na cena, acompanhado por uma tendência ao consumo acentuada. Nesse sentido, o sociólogo francês se refere às idéias de Bakhtine sobre a passagem de uma forma de organização social na Idade Média à afirmação do indivíduo exaltada pelo Romantismo e que culmina na contemporaneidade. Essa volta do individualismo se manifesta pelo número crescente de monólogos na cena teatral. No Festival de Inverno, por exemplo, dos oito espetáculos apresentados no Teatro do Centro de Convenções, cinco eram monólogos. Sempre mais, dominadas pela ideologia neoliberal, as exigências materialistas da contemporaneidade conduzem os artistas a realizar trabalhos individuais, com cenários mínimos. Nesse contexto, colocando Narciso como a figura que encarna uma Pós-Modernidade que desacredita no amanhã, Lipovetsky analisa a sociedade contemporânea como sendo profundamente voltada para o indivíduo e para o consumo. De certa forma, essa postura legitima a falta de engajamento do artista contemporâneo, bem como a falta de crença na possibilidade de modificação da sociedade pela arte.

Uma estética do engajamento

A questão do engajamento do artista se tornou uma das interrogações do teatro contemporâneo, como o demonstra a temática do Encontro Mundial de Artes Cênicas (ECUM) de Belo Horizonte em 2006, “O Teatro em tempos de Guerra”. Lyotard⁸ analisa de que forma a sociedade Pós-Moderna e seus contextos de informação e comunicação geram a necessidade de elaborar novas formas de comunicação. Ele aponta para a importância da existência de uma contracultura, de um contra-pensamento, que não seja utilitário, funcional, subordinado aos meios e fins ou da produtividade ou do marxismo – sendo essas, segundo Lyotard, as duas correntes de pensamento dominantes do século XX. Nesse contexto, e conforme a máxima tão conhecida de Deleuze, “resistir é criar”, a questão do engajamento se coloca com força na criação teatral contemporânea. Conforme as teorias do intelectual situacionista Guy Debord, em *A sociedade do espetáculo* (1967)⁹, tudo o que era vivido antes se afastou para tornar-se uma representação, gerando o sentimento da impossibilidade de o ser humano interferir e modificar o desenvolvimento da História, inclusive na sua própria história, sendo isso o primeiro passo para a passividade pós-moderna. Mesmo relativizando esse posicionamento em *Les temps hyper-modernes*¹⁰, Lipovetsky não deixa de reforçar a legitimidade da falta de engajamento que se percebe assistindo a certas encenações contemporâneas e que gera o que Jimenez chama de “crise da arte contemporânea”¹¹, consequência dos trabalhos artísticos que buscam uma expressão romântica do “eu”, sem se preocupar em buscar uma forma de comunicação com a platéia – crise acentuada, segundo Jimenez, pela lacuna da crítica na explicação do que fundamenta a criação contemporânea. Um exemplo de tentativa de resistência arcaica é a encenação de *O Assalto*, direção de Marcelo Drummont (São Paulo, 2004), realizada a partir do texto de Zé Vicente, datando de 1969 e apresentada no Centro de Convenções durante o Festival. Por ser localizado originalmente no contexto onde a relação humana passa a ser submetida mais intensamente ainda aos imperativos do mercado liberal, o texto ressalta

⁷ LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio – ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. São Paulo: Manole, 2006.

⁸ LYOTARD, J.F. *La Condition Post-Moderne*, op. cit.

⁹ DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Folio Essais, 1967.

¹⁰ LIPOVETSKY, Gilles ; CHARLES, Sebastien. *Les temps hypermodernes*. Paris: Grasset, 2004.

¹¹ JIMENEZ, Marc. *La querelle de l'art contemporain*. Paris: Folio Essais, 2005.

a crueldade e o interesse que domina as relações humanas através do confronto entre um bancário e um faxineiro. A encenação comporta uma tentativa de atualização dessa temática substituindo a máquina de datilografia pela informática, mas utiliza-se de efeitos tradicionais como o recurso freqüente à quarta parede num palco italiano, numa encenação que repete clichês. Assim, cada vez que o bancário levanta seus arquivos, uma sonoplastia de cunho religioso vem sublinhar que o Deus contemporâneo passou a ser o dinheiro. A encenação recorre a um humor previsível, exacerbando temas da sexualidade e palavras, inserindo-se no contexto da comédia. O efeito é acentuado pelo recurso a um telão que filma os rostos dos atores sem que essa filmagem tenha um efeito retórico. Dessa forma, a sobrevivência desencantada no contexto urbano é constatada, sem que a encenação ofereça outras formas de resistência do que exaltação de uma relação erótica exacerbada, baseada na luta pela dominação física, econômica e intelectual. O próprio tema da resistência parece esgotado pelo fim dos “Grandes Mitos”.

Contudo, a situação não é desesperadora. Baseando-se em Deleuze, que define o criador como “*o grande vivente de saúde frágil*” que se opõe à “*gorda saúde dominante*”, o psicanalista e ensaísta Miguel Benasayag¹² analisa a importância da resistência no nosso mundo “*ontologicamente obscuro no qual o inimigo é indefinido*”. Para Benasayag, a concretização artística é, em si, uma forma de resistência. A visão marxista de luta de classes não é mais vigente, ultrapassada pela própria realidade histórica. Para Benasayag, colocando o corpo em cena, o restituindo em sua densidade, o ato criador em si é um ato de resistência, válido e necessário, que se afirma em nome da vida, do desejo – recusando o utilitarismo e tornando-se efetivo a partir do momento em que ele encontra um eco em outras formas de ação social. Apresentado na Igreja do Carmo de Ouro Preto, o espetáculo *Como habitar uma paisagem sonora* de Dudude Hermann, da Bem-Vinda Cia. de Dança, coloca em cena corpos que se movem com liberdade numa paisagem exterior em ruas, escadas, igrejas, entre outros. A movimentação livre dos corpos contrasta com a movimentação tradicional dos espectadores, criando um encontro e um questionamento. O corpo sugere a liberdade em relação aos moldes sociais, sem que o espectador sinta a necessidade de uma explicação específica.

Nessa tentativa de resistência que não seja retrógrada, o teatro contemporâneo se encontra em uma situação difícil. Tanto que exige-se do diretor de teatro que, dentro da sua “inutilidade” no contexto “globalitarista”, ele seja “pelo menos” um agente de divertimento. Ou então que ele distraia o público a partir de temas convencionais e, diga-se de passagem, que essa distração se dê em novos espaços de diversão, como os shoppings. Neste contexto, a definição do filósofo Pascal, que considera que a “diversão” é o que afasta o homem do essencial, se revela mais pertinente ainda. Exige-se do artista que ele se torne um analgésico, para que ele possa – inclusive – beneficiar-se do apoio das Leis de Incentivo. “O capitalismo com a sua indústria da cultura não tolera que a arte modifique o comportamento do indivíduo no sentido de um desenvolvimento da sua humanidade”, analisa Traeger¹³. Porém muitas companhias se adaptam às exigências da con-

¹² Palestra proferida por Miguel Benasayag no Encontro Mundial das Artes Cênicas (ECUM) em Belo Horizonte, 13 abr. 2006.

¹³ TRAEGER, Claus. *Weimarer Beiträge*. Weimar: Weimarer Verlag, 1972.

temporaneidade, sem renunciar a uma perspectiva engajada. Levando em conta a importância da percepção contemporânea – exigência de rapidez, de ação, influenciada pela cultura televisiva –, estas companhias persistem na contracultura sem abaixar o nível de exigência artística, evitando e fugindo da literatura e do teatro de puro conformismo, alta audiência, entretenimento, habitualmente definidos como cultura de “massa”¹⁴. O prazer estético, que chega a passar para um segundo plano em algumas formas do teatro de *agit prop* ou de ação social que utilizam o teatro como meio e não como fim, não chega a ser subordinado à realização da proposta política e social. “*Todo mundo conhece a utilidade do útil, poucas pessoas conhecem a utilidade do inútil*”, escreveu o filósofo oriental Tchouang-Tseu: o prazer estético se torna gratuito, alcançando assim a forma poética.

Um exemplo é o Grupo Galpão com a montagem de *Um homem é um homem* de Paulo José (2005), apresentado no Centro de Convenções de Ouro Preto, que leva o texto do Brecht de 1926 para o contexto da invasão do Iraque pelos Estados- Unidos. Como o sublinha o diretor Paulo José:

Os assuntos abordados, guerras de pacificação, Oriente versus Ocidente, a luta do Bem contra o Mal, são de absoluta atualidade. O que ocorria na Índia na época em que a peça foi escrita pode ocorrer hoje no Afeganistão, no Iraque ou em um país fictício, um Urbequistão qualquer da Ásia menor, e as tropas inglesas são hoje as forças coligadas do mundo livre ocidental e cristão em luta contra a barbárie oriental. (...) Nossa adaptação permitia que se colocassem em cena as teorias que orientam a política externa americana de hoje, expondo os motivos reais de suas ações bélicas, deixando claro que elas não são uma calamidade inevitável, como os terremotos e outros grandes acidentes da natureza, mas atos criminosos que podem ser denunciados, combatidos e evitados.¹⁵

Na peça *O Inspetor Geral* de Paulo José (2004), o texto de Gogol já tinha sido transposto para o contexto regional e aparecia mais leve pelo recurso ao humor, sem que essas formas de contextualização tenham prejudicado ou atenuado a força crítica da peça original, ampla contestação e descrição metafísica das limitações humanas. O mesmo já acontecia em *Um Molière imaginário*, direção de Eduardo Moreira (1996). Com o recurso ao humor e à contextualização regional, ao mesmo tempo em que ela constitui uma celebração e uma homenagem à força do teatro, a peça critica um dos modos que, segundo Lipovetsky, caracterizam a sociedade de “hiper-consumo”: o investimento crescente em termos financeiros na saúde¹⁶. Estabelecendo uma ponte com outros trabalhos realizados fora do contexto do Festival, podemos considerar a adaptação de *Esperando Godot* realizada por Francisco Expedito no Rio de Janeiro, em 2004, e em Sobral (CE) em 2005. O diretor optou pela multiplicação do casal Vladimir e Estragon em vários casais que encarnam todas as facetas dos mitos que assinam o fim da Modernidade. Além de possibilitar uma leitura nova, a peça ganhou em dinamismo, ritmo, leveza, sem perder a sua essência, progredindo assim

¹⁴ ROSENBERG e WHITE, David Manning. *Cultura de Massa*. São Paulo: Cultrix, 1957.

¹⁵ JOSÉ, Paulo. Em torno de *Um homem é um homem*. *Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*, dez. 2005.

¹⁶ LIPOVETSKY, Gilles. *Essai sur la société d'hyper-consumation*. Paris: Flammarion, 2006.

na elaboração de uma contracultura, que não seja elitista. O impacto provocado pela primeira montagem de *Esperando Godot* de Herbert Blau em 1947, no presídio de Saint Quentin na França, já tinha demonstrado, contrariamente às expectativas, que a nova linguagem e a aceção do teatro propostas por Beckett não tinham nada de elitista e, pelo contrário, respondiam às inquietações metafísicas profundamente humanas, independentemente do grau de informação do espectador, ampliando a reflexão, o conhecimento, e, através dele, a liberdade humana. A resistência funciona, tanto que muitas entrevistas realizadas com a platéia após o espetáculo co tinham o depoimento seguinte: “*Os personagens são como nós, aqui no Sertão, esperando algo que nunca chega.*”¹⁷ Outro exemplo de resistência na cena teatral contemporânea é o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, que trabalha a encenação de clássicos em linguagem contemporânea, utilizando-se do *hip hop* e do grafite na adaptação de *A vida é um sonho* de Calderon (2005, direção de Cláudia Schapira), que leva o questionamento do Século de Ouro Espanhol para o contexto das favelas no Brasil de hoje.

Uma estética da fusão

Segundo a *Estética* de Hegel, cada época propõe uma junção entre a forma e o conteúdo. Sendo assim, na Arte Oriental, a forma transbordava sobre o conteúdo. As forças iam se equilibrando no Classicismo, até chegar ao Romantismo, em que o conteúdo é primordial em relação à forma. Partindo do princípio de que hoje consideramos que “a forma é o conteúdo”, de que forma podemos analisar a fusão estética?

De acordo com Meschonnic em *Modernité Modernité*, na nossa época, “*uma compulsão de convergência conduz a busca de uma síntese artística, espírito do tempo*”¹⁸. Em 1917, *Parade* de Eric Satie já aliava música, pintura e coreografia, num ideal de fusão já anunciado pelo entusiasmo das vanguardas. Era o início da fusão artística como princípio estético afirmado. Fusão entre as artes com a integração do cinema na literatura, por exemplo. Como o sublinha Francine Dugast-Porte em *Le Nouveau Roman, une césure dans l’histoire du récit*, o *Nouveau Roman* já era ligado ao cinema. A imagem cinematográfica foi penetrando aos poucos a linguagem específica das artes plásticas e das artes cênicas, trazendo a consciência de que as novas tecnologias podem acarretar estéticas novas. Como o ressalta Glusberg em *A arte da performance*, a *Bauhaus* foi um dos primeiros movimentos a querer juntar as artes e introduzir as novas tecnologias, buscando sempre uma melhora na vida do homem. A *Semana da Bauhaus*, em 1923, teve por título *Arte e Tecnologia, uma nova unidade*, antecipando em mais de quarenta anos a consolidação da arte intermídia e os *Experiments on Art and Technology* (EAT) nos Estados Unidos. Da mesma forma, o movimento *Fluxus*, idealizado por George Maciunas, já era um exemplo dessa fusão entre tecnologia e arte pictórica, sendo, segundo o seu criador, um “*teatro neobarroco de mixed media*”. Assim, três dos oito espetáculos de palco apresentados no Festival utilizavam-se da linguagem e dos recursos cinematográficos. No espetáculo *A Acusação* da Oficina Multimídia (MG), inspirado na obra de Kafka, o enredo é ilustrado por projeções cinematográficas. Da mesma forma, em *Confissão de Leontina* do Teatro do Pequeno Gesto, a imagem projetada é utilizada para ilustrar o conto de Lygia Fagundes Telles, criando um

¹⁷ Pesquisa desenvolvida na Universidade Vale do Acaraú (UVA), Sobral, Ceará, nov. 2005, no Departamento de Letras e Artes pela Profa. Tânia Alice Feix.

¹⁸ Meschonnic, Henri. *Modernité Modernité*. Paris: Verdier, 1988.

contraponto irônico com o enredo proposto. Em *O Assalto*, de Marcelo Drummont, o rosto dos atores é filmado simultaneamente e projetado no telão. Nos três casos, a projeção não é utilizada pelo seu efeito potencialmente retórico, mas ilustra o enredo proposto.

Dessa forma, o teatro tende a se expandir além do “Teatro Pobre” preconizado por Grotowski, estabelecendo uma ponte com as outras artes. Os princípios propostos por John Cage e Merce Cunningham com o *Untitled Event*, que se propunha ser uma fusão de todas as artes – forma ancestral da *performance*, continuam se expandindo. Da mesma forma, os cenários vão utilizando as técnicas da recomposição e da colagem, legados do Cubismo e da técnica da colagem, idealizada por Max Ernst e desenvolvida depois por vários artistas como Pollock, no seu performático *Action Painting*.

Aos poucos, conforme as teorias de François Pluchard¹⁹, a pintura sai da tela, a literatura sai do livro, a música sai do disco e o teatro, arte total, acaba propiciando a junção das artes.

A fusão artística se expressa igualmente através da própria construção e concepção dramaturgica. A noção de “polifonia textual”, que considera que nenhum texto é original, mas uma composição de várias vozes, teorizada por Bakhtine e importada na Europa e depois na América Latina por Julia Kristeva, se vulgarizou. Em *Ladrões de Palavras*²⁰, Michel Schneider parte dos princípios desenvolvidos por Kristeva e analisa a partir de um ponto de vista psicanalítico a maneira como o escritor lida com a noção de propriedade intelectual. A contribuição da obra de Schneider nesse sentido é fundamental: hoje, consideramos com naturalidade a polifonia, a remixagem de idéias, de vozes. O “comunismo das idéias” preconizado por Freud conseguiu se impor. É nesse sentido que se pode entender a profusão de adaptação de textos clássicos em linguagem contemporânea. No Festival de Inverno, a apresentação de *Electra* de Sófocles, resultado do trabalho da Oficina “Prática de montagem de um texto clássico”, com a direção de Anselmo Vasconcellos a partir da adaptação de Antônio Pedro e Gabriel Moura com a tradução de João Ubaldo Ribeiro, demonstrou a importância da releitura e da polifonia textual. A partir de uma versão do texto brasileira, em linguagem coloquial, o diretor integra elementos de composição moderna, como uma sonoplastia composta por uma banda de rock, que se junta com uma forma de interpretação de cunho naturalista, além dos elementos tradicionais da encenação.

Uma estética da fragmentação

Do ponto de vista da dramaturgia, a produção artística sofre as modificações ligadas à quebra do enredo tradicional. Sempre mais, as criações contemporâneas se inscrevem numa estética da fragmentação, da composição a partir de materiais diversos. Por exemplo, apresentado no Festival de Inverno como resultado de uma oficina ministrada por Francisco Medeiros, o texto *Guantánamo, defendendo a liberdade em nome da honra* foi elaborado a partir da junção de material documental – jornais, entrevistas registradas e copiadas, entre outros – com o texto original de Nicolas Kent, também composto a partir de material documental, criando uma poética nova. A dramaturgia de *A acusação* da Oficina Multimídia foi livremente inspirada no *Processo* de Kafka; o

¹⁹ PLUCHARD, François. *L'art, un acte de participation au monde*. Nîmes: Chambon, 2002.

²⁰ SCHNEIDER, Michel, *Ladrões de palavras – ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Campinas: Editora Unicamp, 1990.

texto de *Sinhá Olympia*, de Guiomar de Grammont, foi composto a partir de artigos, testemunhas, relatos sobre a vida de Dona Olympia, personagem mítico da cidade de Ouro Preto.

Nos anos 60, voltando-se para o texto, o estruturalismo já tinha teorizado o fato dos seres de peças, romances ou contos serem “seres de papel” (Nathalie Sarraute), que remetem a uma realidade intertextual mais do que a um referencial externo. Cada vez mais, o teatro não busca mais ser um espelho realista que reflete o contexto social, como era o caso na época de apogeu do drama burguês, mas uma experimentação de novas formas de linguagem, baseadas no trabalho do ator.

Da mesma forma que a dramaturgia se fragmenta, o trabalho de interpretação escapa do sistema naturalista. Os atores não são mais atores porque querem um dia ser Fedra ou Don Rodrigo, mas porque querem ser atores, explorando as diferentes formas de interpretação e explorando o corpo como meio da criação, como o explica Renato Ferracini, do Grupo Lume de Campinas²¹. Como o sublinha Glusberg, “O corpo é uma unidade auto-suficiente, essa unidade auto-suficiente é empregada como um instrumento de comunicação”²². A referência a Grotowski é evidente:

Tudo se sucede como se, numa época privada de transcendência e despojada de formas e estruturas, surgisse a necessidade de procurar, na imanência do gesto, posto no nível elementar do corpo, uma volta ao cerimonial.²³

O trabalho de interpretação vai buscando uma nova semiologia corporal, baseada nos trabalhos de Eugênio Barba acerca da disposição corporal extra-cotidiana. O interesse por essas questões foi ilustrado pela grande procura pela oficina “Teatro Físico – O Corpo como meio” de Fábio Vidal. Em seu espetáculo *Erê - O Eterno Retorno*, o ator-diretor explora a linguagem do teatro físico para a elaboração de uma dramaturgia inspirada na filosofia nietzscheana. O aspecto anafórico do espetáculo, além de propor uma dramaturgia inovadora não isenta de crítica social, sublinha o eterno retorno ao ator e suas capacidades. Glusberg interpreta a repetição como algo que remete a um simbolismo mágico-mítico, isto é, a preservação de um estado de ordem frente à ameaça do caos bíblico. *A Descoberta das Américas*, direção de Alessandra Vanucci e atuação de Júlio Adrião, é outro exemplo. Contando o texto de Dario Fó, o ator consegue evocar de maneira performática o cenário e, de uma forma mais geral, todo contexto ligado à descoberta do Novo Continente. Como sublinha Denis Guénoun, o sistema de interpretação stanislavskiano fugiu para o cinema, abrindo a porta a formas novas de interpretação.

Segundo Bernardo Carvalho em *O mundo fora dos eixos*²⁴, estaríamos na era do “teatro do indizível”, que se situa além do realismo. Essa tentativa de dizer o indizível foi o ponto crucial do espetáculo *Psicose 4h48* de Sarah Kane, dirigido por Marcos Damaceno. Como materializar o desespero de um texto no qual a consciência da protagonista vai se fragmentando aos poucos diante do mundo? Claude Régy na sua montagem da mesma peça apresentada em São Paulo (2003) combatia o ilusionismo e o naturalismo. Da mesma forma, com projeções de textos relativos ao suicídio, o espetáculo de Marcos Damaceno visa um distanciamento e uma conscientização em relação à solidão e à ne-

²¹ FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora Unicamp, 2001.

²² GLUSBERG. *A arte da performance*, op.cit., p. 83.

²³ GROTOWSKI, Jerzy. *Für ein armes Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 1999.

²⁴ CARVALHO, Bernardo. *O mundo fora dos eixos*. São Paulo: Publifolha, 2005.

cessidade de uma maior solidariedade entre os homens. Característica dos textos da contemporaneidade como os de Sarah Kane, Koltès ou Heiner Muller, a própria fragmentação dramaturgica reflete o mundo fragmentado e desencantado da Pós-Modernidade.

O que importa então é que “o teatro lança o poema para diante de nossos olhos” (Guénoun), seja ele engajado ou poético no sentido restrito do termo.

Uma estética de inclusão do espectador

Conforme as teorias desenvolvidas por Jauss e Iser sobre estética da recepção, cada vez mais, os diretores vão levar em consideração a platéia. As diferentes formas de crítica do século XX, ou seja, a crítica psicanalítica, a crítica sociológica, a crítica formalista e a estética da recepção, se juntam para elaborar uma abordagem cênica na qual o espectador é o componente essencial da obra. Em *A obra aberta*, desenvolvendo as teorias de Jauss, Umberto Eco afirma que “se tem que evitar que uma interpretação única chegue ao espectador”²⁵, tornando a recepção do espetáculo personalizada, sendo ela uma “experiência estética não amarrada” (Kandinsky)²⁶. Integrando o “lector in fabula” - para citar o título de Umberto Eco -, o espetáculo estabelece uma forma de comunicação direta, solicitando a participação ativa do espectador, que chega a ser parte integrante do espetáculo. No início de *O Assalto*, o faxineiro entra varrendo os assentos do teatro e passando um pano no rosto dos espectadores. Antes do espetáculo *Erê - o eterno retorno*, o ator distribui balas para a platéia.

Além da interpretação do sentido, que se torna pluralista, o espectador interage diretamente com os espetáculos, dentro de uma perspectiva de apropriação e construção conjunta.

Conclusão

Emblemática da Pós-Modernidade na qual se insere a produção artística do Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana de 2006, a afirmação do indivíduo constitui uma das características da estética teatral contemporânea. Essa afirmação do indivíduo é acompanhada por uma postura de engajamento, inerente ao próprio fazer teatral. Sempre mais complexo, esse fazer trabalha a partir de uma junção entre as diferentes artes e a tecnologia, que revela a complexidade do Homem no mundo pós-moderno. Complexidade que não retrata mais uma unidade cósmica, mas a fragmentação do artista diante do mundo, que se revela através da fragmentação do texto e na segmentação das diferentes modalidades de interpretação e de composição do espetáculo. Integrando a perspectiva crítica da estética da recepção, os espetáculos estabelecem um diálogo, tentando estabelecer novas formas de comunicação com o espectador, que chega a fazer parte do processo artístico, aliviando assim a solidão e a dor do criador, imerso no mundo da produtividade, do individualismo e do interesse, conforme a formulação de Antonin Artaud:

“Nunca o homem escreveu uma linha, esculpiu uma pedra, pintou um quadro ou elaborou um espetáculo por outro motivo do que escapar do Inferno”.²⁷

²⁵ ECO, Umberto. *A Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

²⁶ KANDINSKY. *L'Œil et L'Esprit*. Folio: Essais, 1980.

Referências Bibliográficas:

- AZEVEDO, Sonia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CARVALHO, Bernardo. *O mundo fora dos eixos*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- DEBORD, Guy. *La société do spectacle*. Paris: Folio Essais, 1967.
- KOUDELA, Ingrid. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *Lector in fabula*. Paris: Grasset, 1985.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora Unicamp, 2001.
- HEGEL. *Esthétique*. Paris: Livre de Poche, 1995.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- GUENOUN, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Für ein armes Teater*. Berlin: Alexander Verlag, 1999.
- GUINSBURG. *Da cena em cena*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- JIMENEZ, Marc. *La crise de l'art contemporain*. Paris: Folio Essais, 2005.
- KANDINSKY. *L'Œil et L'Esprit*. Folio: Essais, 1980.
- KOUDELA, Ingrid. *Brecht na Pós-Modernidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- LIPOVETSKY, Gilles. *L'ère du vide ou essai sur l'individualisme contemporain*. Paris: Folio, 1983.
- LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sebastien. *Les temps hypermodernes*. Paris: Grasset, 2004.
- LYOTARD, Jean-François. Du bon usage du post-moderne. *Magazine Littéraire*, p. 97, mars 1987.
- MAFFESOLI, Michel. *La part du diable – Précis de subversion postmoderne*. Paris: Flammarion, 2002.
- MESCHONNIC, Henri. *Modernité, modernité*. Paris: Gallimard, 1988.
- PONTALIS. *Narcisses*. Paris: Folio, 1976.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

²⁷ Citado por MEYER, Philippe ; SIVRY, Sophie. *L'Art et la Folie*. Paris: Sextant Bleu, 1998.

PLUCHARD, François. *L'art, un acte de participation au monde*.
Nîmes: Jacqueline Chambon, 2002.

RIOUT, Denys. *Qu'est-ce que l'art moderne?* Paris: Gallimard,
2000.

ROSENBERG e WHITE, David Manning. *Cultura de Massa*.
São Paulo: Cultrix, 1957.

SCHNEIDER, Michel. *Voleurs de mots*. Paris: Gallimard, 1985.

TRAEGER, Claus. *Weimarer Beiträge*. Weimar: Weimarer Verlag,
1972.