

★ OS ARTISTAS SOB O SIGNO DO SEU TEMPO

Clóvis Massa

Professor do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS.

Palavras-chave:

*Dramaturgia;
Teatro moderno;
Teatro pós-dramático;
Prática cênica;
Experimentação.*

Resumo: Este artigo expõe a análise da plasticidade do fazer artístico sob uma perspectiva diacrônica, a partir dos princípios de dramaturgia, pautados no gênero dramático, discutindo sua evolução no teatro moderno em que há uma hibridização e desconstrução dos modelos tradicionais. Nesse sentido, a forma dramática está fragmentada e a prática cênica, renovada, mediante outras formas artísticas e estéticas conjugadas em experimentações descritas nesse trabalho.

Durante muito tempo, as peças de teatro eram escritas segundo normas específicas que vigoravam em determinados períodos históricos. Até hoje, na realidade, se analisarmos um texto dramático a partir de princípios tradicionais de dramaturgia, uma obra pode ou não ser considerada boa conforme se aproxima ou se afasta desses modelos de composição. Podemos definir como sendo drama, em comparação com os outros gêneros literários, a forma que se expressa por meio do diálogo, da ação progressiva decorrente do conflito entre personagens com diferentes objetivos. Sob essa ótica, numa boa peça, seu desenvolvimento se intensifica numa progressão em que os acontecimentos detonam novas fases da situação até o momento em que sua resolução se torna necessária, ocasionando perdas e ganhos aos envolvidos, instaurando assim uma nova situação.

As inovações que o teatro moderno impôs a essa forma rigorosa de drama, por exemplo, introduzindo elementos épicos, por meio da figura de um narrador ou mesmo através da acentuada descrição da ação realizada pelos personagens, em detrimento da exposição e do avançar da ação propriamente dita, promove a desconstrução do modelo tradicio-

nal, fragmentando a forma dramática, como também a presença de traços líricos que contaminam as falas dos personagens, ao acentuar o discurso poético ou mesmo filosófico dos seres retratados.

Como acontece no cotidiano, com as inovações tecnológicas alterando a percepção das pessoas com impressionante rapidez, as manifestações cênicas da atualidade acabam por modificar o olhar do espectador em relação às formas tradicionais do fazer teatral. Desse ponto de vista, a diversidade das manifestações cênicas da contemporaneidade, baseadas no hibridismo de gêneros e estilos, ao não se fixar a modelos canônicos, interfere em nosso horizonte artístico e cultural com tanto impacto, que os princípios norteadores até pouco tempo determinantes para as artes cênicas restam cada vez mais distantes e, assim, tendem a se tornar esquecidos com o passar do tempo. Com isso, quais os critérios para uma coerente avaliação do mérito das propostas dramatúrgicas na cena atual se, na contemporaneidade, a encenação teatral está em contínuo processo de afastamento do que se considera como drama? O que poderá ser considerado ação, conflito e resolução num futuro próximo?

Acompanhando a emancipação do teatro em relação à literatura dramática, acentuada pela tra-

jetória de inúmeros encenadores, que redefiniram a cooperação entre teatro e literatura ao destacar a primazia dos elementos da cena, nas últimas décadas, as manifestações cênicas buscaram, inclusive, seu posicionamento na fronteira com outras artes, ao acentuar em suas montagens expressões mais ou menos próximas, como a dança, a música, o circo, a arte da performance, e fazer uso de recursos filmicos e de recentes tecnologias digitais, o que ocasionou a reelaboração da própria noção de drama, que passou a não mais expor os elementos básicos que asseguravam sua singularidade por meio da ação dramática. O diálogo, a principal forma de expressão da intersubjetividade dos caracteres, deixou de ser determinante nesse tipo de concepção pós-dramática. No novo patamar da arte, a manifestação do conflito e sua progressão passam a ser articuladas com ênfase por outros meios, cujas formas mobilizam a dimensão sensorial do espectador, mais do que o seu entendimento. Ainda que algumas proposições do teatro pós-moderno tenham dado mais ênfase à presentificação do jogo cênico do que à representação ficcional, a variedade de propostas e de experimentações cênicas na atualidade impede a identificação de traços comuns, entre tantas iniciativas que trabalham com a colagem, a intertextualidade e a pluralidade de elementos e materiais. De qualquer modo, exatamente por fazer uso da ironia e da paródia, o teatro a que nos referimos efetiva a desconstrução de discursos e sistemas prévios, contaminando-se com a arte da performance e, por isso mesmo, definindo-se mais pelo efeito de sentido que produz no espectador, no aqui e agora de sua realização, com narrativa sem começo nem fim, do que pelo seu significado anteriormente construído.

A breve síntese histórica sobre a dinâmica de cooperação entre drama e teatro, destituída de fontes e referências fundamentais devido ao tratamento ensaístico a que nos propomos, justifica-se porque, apesar de tais mudanças serem consideradas pelos especialistas da arte por um viés mais

amplo, para muitos artistas em formação as práticas teatrais da atualidade costumam ser assimiladas sem a devida compreensão a respeito do modo como, na origem, se opuseram, contrastaram ou, pelo menos, surgiram como alternativa a formas vigentes. Houve um tempo em que, nas então denominadas artes plásticas, os pintores aprendiam o figurativo e precisavam retratar pessoas e objetos com fidelidade ao referente para, somente após, partir para maneiras distintas de criar e expressar a realidade, rumo a formas abstratas. De modo semelhante, na dança, o balé clássico por muito tempo foi o grau zero necessário aos bailarinos, antes de novas investidas no campo das expressões contemporâneas. No teatro, ainda que seja costume, na formação de atores e atrizes, partir dos fundamentos – como no tipo de abordagem criadora do ator sobre si mesmo e no processo de encarnação do personagem, método esse que vigorou durante certo tempo –, a inquietude gerada pela realização de expressões mais radicais da contemporaneidade, com uma vontade de chocar e promover o novo a qualquer custo, resulta frágil se os artistas não têm a plena compreensão sobre o que suscitou esse tipo de prática, de modo que a tendência, nesse caso, é sua manutenção como forma esvaziada apenas, sem justificativa, sem pé nem cabeça.

Na encenação atual, considerada em sua origem como obra de arte total, harmoniosa e orientada, passa a vigorar a desconstrução, que dessacraliza a imagem tradicional dos textos clássicos e os reconstrói por meio de sua releitura, com o descentramento do discurso que resta à margem do espetáculo. Foi preciso, nesse viés, quase quatrocentos anos para a obra mestra de Shakespeare ser desconstruída e dessacralizada no Brasil por José Celso Martinez Corrêa no espetáculo *Ham-let*, do Teatro Oficina de São Paulo, de 1993, e a intensa trajetória de três décadas e meia de vivência teatral de seu encenador para que, juntamente com os integrantes da Uzya Uzona, se realizasse tal feito, o que de certa forma culminou com a síntese entre os

padrões tradicionais de representação que nortearam as primeiras fases de sua carreira artística e as propostas antropofágicas e brechtianas da década de 1960, com as manifestações ritualizadas que se aproximaram do *happening* e da arte da performance realizadas nos anos setenta.

O encenador inglês Peter Brook, nesse sentido, parece ser o emblema desse tipo de processo, visto que ainda jovem teve reconhecimento como diretor de teatro em Londres e nos Estados Unidos, dentro do modelo de organização empresarial, até que o encenador rompesse com o sistema mercadológico, ao propor experiências radicais em suas viagens à África, para descobrir e se aproximar de outras culturas, passando a imprimir em suas encenações o olhar para além do homem ocidental, com base na noção de transculturalismo.

Casos como esses, de artistas que renovaram a prática cênica por meio do exercício continuado de seu ofício e pelo desejo de afirmação identitária diante do contexto em que viviam, são numerosos. Dentre eles, no início da encenação teatral moderna, os russos Konstantin Stanislávski e Vsevolod Meyerhold são ainda mais representativos acerca disso. Em sala de aula, Stanislávski aprendido como personalidade morta pode ser visto apenas como artista que pretendeu sistematizar o trabalho do ator e que realizou somente espetáculos realistas e atuações psicológicas, enquanto que, na verdade, trabalhou incessantemente durante toda sua vida na reelaboração de sua prática, ao experimentar maneiras diversas de retratar o ser humano, ao evitar o mecânico e rearticular suas bases em busca de melhores resultados, quando percebia o engessamento da expressão artística numa fórmula mecanicista. Meyerhold, por sua vez, um dos atores à época da fundação do Teatro de Arte de Moscou, um inquieto pesquisador da cena em todas as suas variações, que rompeu com o drama e a expressão realistas daquele momento e criou as bases para uma representação simbolista. Sua vasta e eclética produção de espetáculos, mesmo antes da revolução russa de 1917, proporcionou que ele pudesse criar mais tarde a biomecânica,

baseada na tradição do teatro de feira, um método de atuação corporal diretamente vinculado ao contexto soviético.

Dito de outra forma: a artista norte-americana Laurie Anderson, que ficou famosa no início dos anos 80 com suas experimentações, baseadas na articulação entre a música minimalista e a palavra falada, narra em sua biografia, intitulada *Anéis de fumo*, que ministrou aulas no Community College, no período em que era estudante de escultura. Segundo a *performer*, por não ser historiadora, muitas vezes desconhecia as referências sobre o conteúdo que tratava, mas isso não a impedia de inventar fatos relacionados ao assunto. Numa das aulas de arquitetura egípcia, por exemplo, quando mostrara aos alunos um *slide* relacionado a um faraó, acabou criando histórias sobre ele para explicar as obras de arte egípcia que analisava. Como as narrativas inventadas como essas começaram a ter grande repercussão entre os alunos, não demorou muito para que os colegas da instituição tomassem conhecimento e se surpreendessem com o que a professora inventava, questionando se *miss* Anderson havia dito aquilo mesmo. Logo ela compreendeu que gostava mesmo era de contar histórias e achou por bem abandonar a docência e investir na carreira artística, para o bem dos incontáveis fãs que ganharam trabalhos memoráveis da artista, como os antológicos álbuns *Big Science* e *Home of the Brave*. Como artista, Laurie Anderson considera que sempre tentou estabelecer uma ligação entre dois mundos: o que costumamos chamar de mundo real, e um outro mundo, alternativo, cheio de possibilidades e acaso, identificado por ela como sendo o mundo dos sonhos.

Ainda que os estudos teatrais mais recentes tenham deixado de considerar os documentos de teatro como única fonte em sua abordagem historiográfica, deixando de interpretar o fenômeno do passado apenas com base na análise de um único documento, a análise contextual que as pesquisas históricas e os estudos da área da literatura já vêm propondo há algum tempo, não deixa de considerar os aspectos objetivos desses documentos,

confrontando dados de materiais diversos, entre os quais, literários (a respeito da dramaturgia), biográficos (acerca dos artistas), políticos ou sociais (referentes à organização social da época e sua relação com o contexto artístico examinado). Entretanto, esse olhar, ainda que aproxime diferentes fontes, está bem longe do mundo cheio de possibilidades e acaso referido por Laurie Anderson, um universo que pode e deve humanizar peças, pessoas e personagens, para além de dados objetivos, a fim de constituir conhecimento através de leituras possíveis sobre o passado que repercutam nas práticas cênicas do nosso tempo.

O atravessamento entre dados objetivos e subjetivos desses sujeitos visa a produção de conhecimento, não como algo distante e abstrato

para artistas e jovens em formação, mas num nível de compreensão do fenômeno em vias da articulação efetiva, prática, por analogia, com o que se fez e vem sendo feito no âmbito das artes da cena. Meyerhold torna-se, assim, não mais uma figura esmaecida, mas um aquariano nascido no início de fevereiro, um desapegado e multifacetado artista, pensador inquieto e visionário social incomum; e Stanislávski, aparece como um típico capricorniano nascido, reservado e disciplinado, preciso e ambicioso. Enfim, gente como a gente, que vive e busca o diferente, mas que parte das formas constituídas (porque as compreende) para empreender o novo, a fim de atingir o mundo dos sonhos do qual nos fala Laurie Anderson. ☆

Abstract: This article presents the analysis of the malleability of artistic production diachronically, from the dramaturgy principles on, based on the dramatic genre, discussing its evolution into the modern theater, in which there is a hybridism and deconstructionism of the traditional models. In this sense, the dramatic form is fragmented and performing practice, renewed through other artistic forms and aesthetics, both (artistic and aesthetic) were combined in experimentations described on this paper.

Keywords: *Dramaturgy; Modern Theater; Post-dramatic Theater; Performing; Experimentation.*