





Territórios e Fronteiras da Teatralidade Contemporânea¹

Luiz Fernando Ramos

Universidade de São Paulo (USP)





Páginas 36 e 38: *100 Shakespeare*. Cia. Pia Fraus – direção de Beto Andretta e Wanderley Piras. Foto: Juliana Coutinho

Página 37: *Dicotomias* – direção de Ana Maria Amaral. Foto: Chan

O tema proposto abarca as relações e intersecções do teatro com as demais artes na produção espetacular contemporânea, e propõem a discussão de como, no território específico da teatralidade, as diferentes formas e procedimentos característicos do teatro moderno encontram-se matizados e reaparecem na cena da contemporaneidade em configurações híbridas.

Optei por concentrar-me nos aspectos gerais da teatralidade contemporânea, principalmente nas características híbridas que todas as manifestações artísticas compartilham atualmente, incluindo-se aí, tanto as estritamente teatrais, como aquelas relativas aos campos das ditas artes visuais ou plásticas, além da música, do cinema e das demais mídias. Ao mesmo tempo, pretendo focar, partindo dessa visão geral, um aspecto diretamente ligado ao teatro de animação, na medida em que ele me parece emblemático desta circunstância contemporânea da perda de fronteiras entre as artes, e da geração de territórios híbridos onde as bases de fundação dos procedimentos artísticos se confundem e passam a convergir.

Em primeiro lugar é preciso recordar que esta idéia de uma confusão entre os campos específicos das respectivas artes remonta

¹ O texto que segue foi apresentado em palestra de Simpósio no evento “Bonecos do Brasil e do Mundo”, que reuniu, em 2006, alguns dos principais nomes entre aqueles que pensam e fazem teatro de animação no Brasil. O Simpósio ocorreu no Sesi da Vila Leopoldina, em São Paulo.

ao início do século 20 e às chamadas vanguardas históricas, aqueles movimentos artísticos que, na utilização do termo vanguarda, emprestavam a impulsividade e o entusiasmo dos pelotões militares de frente para traduzir a agressividade que nutriam não só quanto às formas artísticas convencionais, mas também, quanto à própria idéia de arte. O ataque era principalmente contra a arte em sua versão clássica, pressupondo um estado de harmonia entre a natureza humana e a representação estética, mas atingia também uma das marcas da expressão romântica, associada ao gênio artístico e a sua capacidade de impor novos paradigmas de representação. É claro que, de certa forma, as próprias vanguardas não são mais do que um desdobramento do modelo romântico de superação do passado e de busca de uma arte que traduzisse o espírito da época. No caso destes movimentos, isto significava sintonizar as transformações econômicas e sociais trazidas pela industrialização. Mas, se em suas formulações mais radicais, como as do futurismo italiano e do dadaísmo, pressupunham uma estratégia de negação absoluta do passado e de todo patrimônio estético até então acumulado - queimar os museus, como propunha o primeiro manifesto futurista italiano, e zombar da possibilidade da arte fazer qualquer sentido ou ter qualquer aspiração que não fosse derrisória e negativa como no caso do dadaísmo - não deixavam de experimentar novas possibilidades de pensar e agir na criação artística. Neste sentido, é possível reconhecer como uma das estratégias mais recorrentes das vanguardas históricas, a quebra parcial das paredes divisórias entre as artes, e a intersecção entre formatos tradicionais que gerava formulações híbridas, em que já não se diferenciavam as características estritamente teatrais, daquelas musicais, esculturais, pictóricas ou cinematográficas. Talvez o exemplo mais flagrante dessa combinação espúria, ou dessa relação incestuosa entre as artes, seja o caso do balé dadaísta *Relâche*, apresentado em 1924 em Paris.

Sete anos antes, em 1917, o romeno Tristan Tzara, em Zurich, definira o teatro dadaísta, na segunda fase do movimento depois do fechamento do *Cabaret Voltaire*, como “acima de tudo, máscaras e

efeitos de revólver, a efigie do diretor. Bravo! e boom boom”.² Os ecos daquela radicalização dos dadaístas não tardariam a ecoar em Paris. Em 1919 André Breton escreveu com Philippe Soupault o texto *Os Campos Magnéticos*, que se tornaria emblemático por ser o primeiro texto dos futuros surrealistas franceses em que se propugnava e praticava a “escrita automática”. A expressão já aparecera em um texto comum de Picabia e Tzara, publicado em Zurich meses antes e que marcara a união de forças dos dois artistas.³ Essa influência seminal sobre o surrealismo se tornaria mais explícita com a chegada de Tzara a Paris, e a adesão dos jovens escritores parisienses ao modelo de ação dadaísta, fundado no escândalo e no choque provocados em grandes acontecimentos públicos. A tradição do escândalo e de noitadas turbulentas remontava a Alfred Jarry e às “*seratas*” do futurismo italiano, mas, no ano de 1920, os dadaístas recém-chegados a Paris, e agora aliados aos seus companheiros franceses, realizariam uma série de eventos marcados pelo caráter escandaloso. Realizaram também uma série de espetáculos teatrais, que eram laboratórios de fusão de linguagens, à moda das noitadas que Tzara realizara em Zurich, e se assemelhavam a um show de atrações compartimentadas. Incluíam-se aí números curtos de música, leitura de manifestos, apresentação de pinturas e a encenação de peças teatrais. Em 1921, ocorreram em Paris dois acontecimentos típicos do caráter provocador do dadaísmo, com que se acirraram muito as divergências entre André Breton e Tristan Tzara, e deste com Picabia dando-se os primeiros sinais do fim daquele movimento.⁴ No mesmo ano, foram encenados alguns dos espetáculos com que aquela teatralidade de hibridismo

² Melzer, Annabelle. *Dada and Surrealist Performance*, Baltimore e Londres, The Johns Hopkins University Press, 1994.

³ Idem. *ibidem*. p. 169. (“esta página é composta de dois textos, rascunhado pela escrita automática, simultaneamente e na mesma folha de papel”) apud Sanouillet, Michel, e D. Baudouin. “Dada” Vol.2 Dossier Critique. Nice. Centre du Xxe Siècle, 1983, p.125.

⁴ A excursão a St. Jilen de Pauvre em 14 de abril de 1921, esvaziada pela chuva, e o Julgamento e Execução de Maurice Barre, em 13 de maio de 1921 na Salle de Societe Savantes, em que Breton e Tzara confrontaram-se diretamente.

das formas artísticas se desenvolveu, como, por exemplo, *Le Coeur à Gaz* (*Coração a Gás*), de Tzara, apresentado pela primeira vez em junho de 1921 e reapresentado em 1923, já em pleno declínio do dadaísmo. O espetáculo se pretendia “uma paródia de nada” tendo personagens como um pescoço, uma orelha, uma boca, um nariz, um olho e uma sobancelha. Do próprio Tzara, *Mouchoir de Nuages* (*Lenço de Nuvens*), em 1924, literalmente a última performance dadaísta em Paris, definia-se como “uma tragédia irônica ou farsa trágica em quinze atos curtos, separados por quinze comentários. A ação, que se inspirava nas novelas seriadas e no cinema, ocorria numa plataforma no meio do palco”.⁵

Em paralelo às ações escandalosas e aos espetáculos dadaístas, é particularmente exemplar dessa teatralidade híbrida que ali se ensaiava uma série de balés, ou espetáculos que tinham a dança como parte estrutural, e que, na década de vinte, prosseguiram a tradição iniciada com *Parade* (Parada) em 1917.⁶ Foi justamente reagindo à classificação de *Parade* como farsa que Jean Cocteau montou em 1920 *Le Boeuf sur le Toit* (O Boi no Telhado) com música de Darius Milhaud. Classificando o espetáculo como uma “farsa-pantomima para palhaços”⁷ Cocteau respondia aos que tinham chamado *Parade* de farsa. A inspiração vinha de Charles Chaplin e da nova arte do cinema. Em um bar, duas mulheres, um lutador de boxe e um anão negro jogam bilhar. Um policial invade o local e tem sua cabeça decapitada por um ventilador acionado pelo *barman*. No final o *barman* restitui ao policial sua cabeça e lhe

⁵ Op.cit. Melzer, 1994, p.175

⁶ Produção apresentada em maio de 1917, em Paris. Com coreografia de Diaghilev, telões de Picasso, música de Satie e poemas de Jean Cocteau, foi mais importante evento artístico do período da 1ª Guerra Mundial. O texto do programa foi escrito por Guillaume Apollinaire, o grande fomentador da vanguarda parisiense e que estrearia, um mês depois da apresentação de *Parade* a produção de sua peça *Lês Mamelles de Tirésias* (Mamas de Tirésias). Diz Apollinaire no texto: “um tipo de “sur” realismo em que eu vejo um ponto de partida para uma série de manifestações daquele novo espírito que promete modificar as artes e os modos de vida da cabeça aos pés em um júbilo universal”.

⁷ Idem, Ibidem. p.186

entrega uma conta quilométrica. Os atores vestiam enormes máscaras de *papier-mâché* e pareciam-se mais com bonecos do que com pessoas. As ações dos personagens não eram previamente marcadas e não se relacionavam com a música, que era executada duas vezes: uma antes da cortina levantar e outra durante a apresentação. O espetáculo foi recebido pelos dadaístas e quase surrealistas parisienses como exemplar de um gênero teatral novo, nem identificado com o balé, a ópera ou ópera cômica, e muito menos com uma peça teatral. De fato, *Le Boeuf sur le Toit* anunciava uma nova teatralidade, que empregava a dança, a acrobacia, o mimo, a sátira, a música e a palavra falada, e que embaralhava as fronteiras entre as formas teatrais estabelecidas. Nesse mesmo registro se enquadra o espetáculo seguinte de Cocteau, *Les Mariées de la Tour Eiffel* (*As noivas da Torre Eiffel*), que como *Parade* poderia ser classificado como um balé, contando com a participação do Balé Sueco, e que, como *Le Boeuf sur le Toit*, desafiava as classificações convencionais do teatro. Dois outros espetáculos que, mesmo definindo-se a princípio como “balés”, partilharam dessa teatralidade anárquica são *Mercury* - realização de Picasso e Erick Satie, novamente em parceria com Diaghilev - e o já mencionado *Relâche*, de Picabia, também com a colaboração de Satie e do balé Sueco. Ambos os espetáculos foram realizados em 1924 e sob o ataque não só dos conservadores, como dos próprios surrealistas, que naquele mesmo ano, sob a liderança de André Breton lançaram seu primeiro manifesto. Na verdade, Breton, que já se incompatibilizara com Tzara, e, agora, também se distanciava de Picabia, passou a refutar aqueles espetáculos como inconseqüentes.

Relâche (expressão francesa que sintetiza, numa tabuleta nas portas dos teatros, o ato de cancelamento de um espetáculo) confirma, decididamente, que aquela teatralidade radical antecipava formas teatrais mais contemporâneas, como a performance. Já na estréia, quando a platéia foi mandada de volta para casa sem espetáculo, confirmava-se literalmente, o título. Na segunda estréia, dias depois, o cancelamento ganhou um sentido metafórico, na

medida em que o que se ofereceu ao público não chegou a ser um espetáculo de balé, mas apenas uma contrafação disso. Não havia cenário, a não ser por três batentes de porta cobertos por círculos metálicos em cujos centros apareciam instaladas lâmpadas acesas. Entre cenas curtas de um show de atrações em que os bailarinos fumavam sem parar, algumas ações eram constantes, como a de Marcel Duchamp imóvel e nu, cobrindo-se apenas com uma folha de parreira e em pose escultural de Adão, ou a de Man Ray, que fotografava a cena sem parar, eventualmente levantando-se para uma caminhada. As luzes eram direcionadas para a platéia de forma a dificultar a observação do público, e no segundo ato, os atores trocavam os figurinos em cena aberta. Cartazes incensavam Satie e sugeriam que o público comprasse apitos dos atendentes para vaiar. No final, Satie entrou no palco guiando um *Citroen* de dois cavalos e levou a platéia ao delírio. Mas, de tudo que foi apresentado, o que interessa mesmo pontuar é o intervalo, quando ocorreu um importante exemplo de parceria orgânica entre teatro e cinema, unidos ali não para representar o mundo, ou, se ainda houvesse representação, já o fazendo, para além do ficcional, como atualização lúdica da realidade. O então operador de câmera René Clair produziu seu primeiro filme, um curta-metragem mudo de 22 minutos para, com acompanhamento da música ao vivo de Satie, preencher o tempo entre os dois atos. Não era a primeira vez que Satie esteticizava o intervalo. Já o tinha feito em 1920, com uma partitura de “música móvel” para ser ouvida no *intermezzo* de um concerto, enquanto o público bebia e conversava no saguão do teatro. Mas, dessa vez, na intuição de Picabia, o filme era o intervalo, ao mesmo tempo em que se apresentava como a atração mais importante da noite, coincidindo o seu final com um ator atravessando a tela e aparecendo ao vivo para retomar o espetáculo. De fato, *Entr’act* é um filme delicioso que ainda hoje merece ser assistido, mas que ali desempenhou um papel crucial de síntese na ruptura de limites entre teatro e cinema. A utilização do cinema como forma espetacular, que naquele mesmo ano foi experimentada por Piscator, em

Berlim, importa aqui não só pelo que antecipa da cinematografia surrealista e pelo que confirma a técnica cinematográfica como recurso indispensável à materialização de uma nova visualidade espetacular, como pelo que expressa à fusão de teatro cinema, artes plásticas e música num único e indistinto evento cênico.

Mas o que tudo isto tem a ver com nosso tema? Em primeiro lugar, fica claro com o exemplo de *Relâche*, e com a participação essencial ali do filme de René Clair, que as experiências teatrais das vanguardas históricas eram, sobretudo, híbridas e multidisciplinares, não havendo mais limites entre as instâncias dramáticas, musicais, pictóricas, plásticas ou cinematográficas. O espetáculo, ou performance, em questão não poderia ser restringido a uma forma rígida. Balé, peça, ópera, exposição ou qualquer outro destes compartimentos que se reconstituíram depois deste período de grande efervescência como campos separados, estavam ali mais do que reunidos, fundidos numa única expressão espetacular.

E isto nos traz para o presente e para este fenômeno contemporâneo que é a perda de fronteiras, ou as fronteiras borradas como gosta de dizer a professora Sílvia Fernandes, entre as diversas artes, que recuperam cada um os procedimentos alheios e os reutilizam e (re) processam incessantemente, fazendo dessa produção de artefatos transgênicos quase que um método, e da intersecção de recursos estranhos entre si um princípio de criação.

Qual seria a diferença fundamental dessa nossa realidade contemporânea em relação às manifestações espetaculares dos primeiros vinte anos do século passado? Parece-me que, ao contrário do que acontecia ali, quando havia um processo de esgotamento do projeto estético romântico e iluminista, de desmistificação do gênio e de dessacralização da arte, e onde a fusão de procedimentos se dava como uma forma de atacar por inteiro as fundações que tinham sustentado os projetos das belas artes, dos museus, das escolas e dos estilos, na contemporaneidade patinamos em territórios menos férteis. No nosso caso, pensando na arte em geral, aquela rebeldia, aquelas transgressões e aqueles programas verdadeiramente revo-

lucionários reaparecem como contrafação, simulacro, conseguindo no máximo, e por um tempo bem curto, causar uma oscilação na bolsa de valores dos artistas cotados como radicais, e talvez lotar algumas das mega exposições dos renovados e confortáveis museus, que se espalham pelo mundo em velocidade semelhante à proliferação das agências bancárias. De fato, a ruptura moderna tornou-se uma tradição tão segura que o mercado de arte aparece hoje como senhor absoluto das pulsões artísticas e os curadores passaram a ser administradores de valores potenciais, verdadeiros taxidermistas de talentos em flor especulando no mercado futuro. Neste contexto histórico e econômico de profunda decadência da cultura, o hibridismo e a falta de definição dos territórios ganha um sentido completamente diferente do que tinha no começo do século. Enquanto ali todas as artes se buscavam porque pretendiam em comum, dinamitar suas fundações a fim de embarcarem juntas em um novo projeto libertário de civilização, no nosso caso, parece-me, que cada uma das frentes artísticas, diante do esgotamento de suas fontes e crenças, procura desesperadamente a companhia das vizinhas muito mais por falta de opções em seus próprios territórios do que por convicção nessa mistura. É o abraço dos afogados diante das insistentes sinalizações da barbárie, muito mais do que o otimismo redentor que iluminava, por exemplo, os surrealistas, o que move esse abandono do que é específico e este empastelamento de procedimentos.

Neste contexto o teatro, como espaço de confronto, exame e atualização, e com sua vocação polimorfa para processar linguagens passa a ser novamente um território privilegiado de reflexão estética. A teatralidade como um conceito, ou como uma idéia operadora para se pensar o teatro é um fenômeno da modernidade. Desde que o russo Evreinov, ainda na segunda década do século XX, formulou-a como um eixo de compreensão do teatro e da própria vida, muita água passou por debaixo dos palcos e hoje, de tão utilizada, tem que ser redimensionada para voltar a fazer sentido. O primeiro aspecto interessante é que diversos esforços teóricos,

desde os realizados pelos estudiosos pioneiros do Círculo de Praga, ainda nos anos 30, até os mais recentes, como o da pesquisadora canadense Josette Feral, nos permitem projetar a teatralidade como um operador conceitual, inclusive, sobre o passado remoto. Faz sentido para nós falar na teatralidade da tragédia grega, ou na do teatro Elisabetano, bem como especular sobre a teatralidade do Teatro São Pedro de Alcântara do Rio de Janeiro, na década de quarenta do século XIX, onde e quando Martins Pena encenou 18 de suas vinte e sete peças⁸, inclusive uma de suas tragédias. É a este exemplo brasileiro, e bem pouco estudado entre nós, que quero remeter para demonstrar como é relativa, se já não fosse pelo exemplo dos dadaístas em Paris, em 1924, esta perspectiva de nos vermos, nós contemporâneos, como experimentando uma teatralidade que funde diversas artes. Naquele contexto do Brasil imperial, em que um modo de produção teatral europeu, centrado no grande e suntuoso teatro de ópera, se adaptava ao clima e às circunstâncias de um país recém-saído da situação colonial, constituía-se uma teatralidade particular em que a marca mais notável, quando se olha hoje à distância, era exatamente o ecletismo e a fusão de gêneros. A coluna 'Theatros' do Jornal do Comércio do Rio de Janeiro, o maior à época, noticiava diariamente a programação do São Pedro, que consistia de apresentações de óperas, dramas, comédias, balés e farsas, compactadas todas na mesma noite. Um mote constante da coluna confirma este caráter múltiplo da programação, já que invariavelmente o seu redator encerrava o texto com a frase "rematará o espetáculo...". Quer dizer, o espetáculo era tudo isso junto, confirmando a hipótese de que o Teatro São Pedro irradiava para o país um modelo de teatralidade fundado na fusão de gêneros, que se espalharia depois com a construção, nas décadas seguintes, de diversos *Politheamas* por todo Brasil, espaços reservados para essa combinação de estilos, e que no fim do século passariam a abrigar

⁸ A edição crítica de Darcy Damasceno das comédias e dramas de Penna cita 28 textos, mas um deles não tem título e permaneceu incompleto.

também o circo.

Outro aspecto importante quando se discute a idéia de teatralidade, antes de avançar até os dias de hoje, é o papel fundamental que uma perspectiva antiteatral teve na consolidação do projeto teatral moderno, e, conseqüentemente, como esse anti-teatralismo até hoje repercute na cena contemporânea. É possível tanto localizar em Wagner o pólo emissor dos padrões de renovação teatral na segunda metade do século XIX, como é possível, também simultaneamente, perceber na reação contra Wagner um dos pilares do modernismo teatral. Sem dúvida é a crítica de Nietzsche a Wagner o motor desse antiteatralismo, que repercute nos projetos dos teatros simbolista e naturalista, mas alcança também o teatro político de Piscator e Brecht ou os teatros radicais de Beckett e Artaud, bem como as opções antiteatrais já nos anos sessenta, seja numa linhagem mais próxima do teatro, como a de Grotowski e do *Living Theatre*, seja em opções mais distantes como a do *happening* e da performance. Enfim, a teatralidade contemporânea, pode-se dizer, é filha direta de um século de antiteatralismo, não sendo, pois, surpreendente, que muitos espetáculos importantes e interessantes já nem ocorreram nos ditos espaços teatrais convencionais. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, observa-se em outras formas artísticas como as artes plásticas e visuais, e até na música, um crescente processo de teatralização e espetacularização. Uma das marcas do chamado alto modernismo da pintura nos anos 40 e 50 do século passado, ou da arte concreta, era a autonomia da obra de arte frente ao receptor ou observador que se postava diante do quadro ou da escultura. Pretendendo-se uma arte que já não era mais sobre nada, que se despia propositalmente de qualquer referente externo, abdicava também, talvez como nunca antes a pintura o fizera, do observador. Esta postura foi levada a tal ponto de radicalidade que correntes no início dos anos sessenta como o minimalismo e a arte pop, nos Estados Unidos e Europa, e o neoconcretismo no Brasil, propuseram um retorno à interlocução com o público. Os puristas da pintura modernista autônoma criticaram esse movimento como

um indesejável retrocesso, acusando-o de cúmplice com a teatralidade, já que o teatral, até pela relação necessária de presença física e simultaneidade entre ator e espectador, representava à perfeição essa busca de contato. Teatralidade aqui se torna algo pejorativo. Curiosamente, esta tendência que se anunciava no início dos anos sessenta, a princípio como superação dos suportes tradicionais da pintura e da escultura, e propondo sua substituição pela noção de objeto, depois com a consolidação de uma arte mais conceitual que concreta, e, finalmente, com a proliferação dos meios midiáticos e das instalações como suportes preferenciais dos artistas contemporâneos, chega a culminar hoje em projetos artísticos em que já nem existem obras, nem mesmo virtuais, e onde resta apenas o público, tornado a própria obra. Enfim, esta questão da teatralidade é interessante, pois mostra que estas intersecções e hibridizações que a arte contemporânea assiste em cada um de seus campos, antes de serem processos harmônicos e convergentes, abrigam muitas contradições para qualquer lado que se olhe.

Para concluir, queria me remeter, como prometi no começo, ao teatro de animação e situá-lo no contexto desta discussão. De uma certa forma, e este evento talvez seja a maior evidência disso, o teatro de animação, ou de bonecos, guarda ainda uma identidade muito nítida no próprio campo do teatro, mantendo, mesmo com as profundas transformações por que passou nas últimas décadas, o seu território como um campo específico. Ao mesmo tempo, estas profundas transformações, em que a superação do antropomorfismo dos bonecos deu lugar a uma noção mais aberta de objetos animados, só foi possível em consequência do longo processo de afirmação da cena moderna em que a hegemonia do texto e da ficção foi dando lugar às sintaxes mais livres, em que corpos e cenografias passaram a falar por si e a construir seus próprios discursos, quase sempre abstratos. Um dos principais artífices desta revolução que liberta o teatro da canga da palavra e das narrativas literárias que os séculos XVIII e XIX lhe tinham imposto, foi Gordon Craig, ao propor uma nova arte, do movimento e arquitetura de espaços

autônomos. No cerne de sua obra, cujo ápice me parece são as *Scenes*, ou os protótipos de uma nova cenografia, em que volumes móveis constroem uma linguagem própria - “as mil cenas em uma” - está à discussão do teatro de animação ou de bonecos. Primeiro com o *Ubber marionetten*, ou super marionete, que não era outra coisa do que uma forma animada a pretender substituir a figura humana e que, talvez, por não ter se libertado completamente do antropomorfismo, fracassou. Depois com o *Drama for Fools* a dramaturgia para bonecos “os pequenos” como a eles se referia para diferenciá-los do projeto anterior, que escreveu durante a primeira guerra mundial, quando todos seus esforços, inclusive de sua escola na Arena Goldoni, em Florença, tinham se esboroadado. Até morrer, em 1966, Craig continuou mexendo nestes textos, uma parte mínima dos quais foi publicado antes dos anos vinte, e cuja maioria permanece praticamente desconhecida. É como se na impossibilidade de realizar os seus sonhos de encenador - ele não viveu para ver o teatro que encenadores como Robert Wilson e Tadeusz Kantor realizariam logo depois de sua morte - encontrasse naquela dramaturgia de bonecos em constante remanejamento a forma de continuar ativo como criador. Esta conciliação em Craig do grande projeto irrealizado de uma nova cena - em que o teatro se supera como meio, transcende seus limites, e se torna algo novo - com o pequeno teatro de *marionettes*, idealizado para crianças, me parece exemplar da perspectiva artística que seria importante cultivar aqui. Um teatro de animação que estivesse aberto a ser tudo, inclusive a não ser mais teatro, e que convivesse com um teatro de marionettes ainda em diálogo com as tradições milenares e cosmopolitas das mais diversas culturas humanas.