



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Da antiteatralidade à cena contemporânea: visões do outro na teatralidade

Bruno Leal Piva

Para citar este artigo:

PIVA, Bruno Leal. Da antiteatralidade à cena contemporânea: visões do outro na teatralidade. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573102512024e0111

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Da antiteatralidade à cena contemporânea: visões do outro na teatralidade¹

Bruno Leal Piva²

Resumo

De Platão à atualidade, a teatralidade tem sido interrogada por prismas teóricos trans-históricos, arbitrariamente contestada por filósofos, artistas e críticos de arte. Sob a perspectiva da tríade ator-encenador-espectador, busca-se compreender as nuances entre aquela e a antiteatralidade, de cujos intentos não se espera uma separação, mas uma retroalimentação que se perfaz entre as contradições de suas semelhanças e diferenças no teatro. O outro – indivíduo, corrente, tempo, visão, artifício – torna-se elemento primordial para aproximar a produção da percepção de teatralidade da cena contemporânea, através das suas particularidades no coletivo entre arte e vida.

Palavras chave: Teatralidade. Antiteatralidade. Outro. Visão. Corrente.

From anti-theatricality to the contemporary stage: visions of the other in theatricality

Abstract

From Plato to the present day, the theatricality has been questioned through trans-historical theoretical prisms, arbitrarily contested for philosophers, artists and art critics. From the perspective of the actor-director-spectator triad, the aim is to understand the nuances between that one and anti-theatricality, whose intentions are not expected to be separate, but rather a feedback that takes place between the contradictions of their similarities and differences in the theatre. The other – individual, current, time, vision, artifice – becomes a key element in bringing the production closer to the perception of theatricality on the contemporary stage, through its particularities in the collective between art and life.

Keywords: Theatricality. Anti-theatricality. Other. Vision. Current

De la antiteatralidad a la escena contemporánea: visiones del otro en la teatralidad

Resumen

Desde Platón hasta nuestros días, la teatralidad ha sido cuestionada a través de prismas teóricos transhistóricos, arbitrariamente contestada por filósofos, artistas y críticos de arte. Desde la perspectiva de la tríada actor-director-espectador, se busca comprender los matices entre aquella y la antiteatralidad, de cuyas intenciones no se espera una separación, sino que una retroalimentación que tiene lugar entre las contradicciones de sus semejanzas e diferencias en el teatro. El otro – individuo, corriente, tiempo, visión, artificio – se convierte en un elemento clave para acercar la producción de la percepción de teatralidad de la escena contemporánea, a través de sus particularidades en el colectivo entre arte y vida.

Palabras clave: Teatralidad. Antiteatralidad. Otro. Visión. Corriente.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada pelo autor, por ter formação em Letras.

² Doutorando do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto [2020.04605.BD](https://doi.org/10.54026/2020.04605.BD). Mestre em Artes Cênicas na FCSH/UNL. Graduado em Letras (Port./Esp.) na FFLCH/USP. Ator-pesquisador.  brulepi@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0002-5145-8391>



Enquadrar os termos *teatralidade* e *antiteatralidade* num escopo teórico traz já de início uma indeterminação: serão ideias, conceitos, noções³? Não arriscaria defini-los, postas as variadas interpretações dos estudiosos teatrais, as diferentes aplicações nos contextos da história do teatro e suas inserções em relações complexas dentro da encenação teatral. Se a teoria não dá conta de determinar com exatidão as funções operativas que eles exercem e que os formam, talvez seja uma falácia tentar compreendê-los como conceitos, conferindo a tais ideias e noções um acompanhamento através da história dos estudos teatrais. Uma história não pertencente a um passado estático e inflexível: ao contrário, um passado interferente e interferido por diferentes condições socioculturais e artísticas, aliadas a experimentações do próprio teatro que constantemente se desdobrou e fornece bases para entendermos como reatualizá-lo agora, um agora contemporâneo que acabou de passar ao escrever estas palavras e que se projeta para um futuro logo adiante⁴. Assim como a história, o teatro é uma forma de arte que nasce de um *outro* – tempo, tendência, contra tendência - e, desse modo, torna-se impossível observá-lo sem estabelecer uma discussão com o elemento humano em seu seio social, embora a sua individualidade seja fundamental para a independência em seu modo de ver, enquanto também acaba por ser coletiva. Compreendendo a história, faz-se teoria, e fazendo teoria, exercita-se um olhar crítico sobre o objeto que se almeja e sobre o mundo à nossa volta junto com esse *outro* que contribui com a criação, renovação e transformação da própria teoria e história das quais o teatro se recicla.

A produção do conhecimento dá-se, então, pela dialética entre a história e a teoria em exercício crítico. Ora entram em fricção, ora se complementam. Estabelecem-se por suas semelhanças e diferenças, partindo de variações do comum humano – memória, linguagem, vida, morte - para atingirem uma desestabilização e transformarem nossas vivências, emprestando o termo *comum* de Peter Pál Pelbart (2008, p. 36, grifo do autor): “o comum é um reservatório de singularidades em variação contínua, uma matéria anorgânica, um corpo sem

³ Por exemplo, Luiz Fernando Ramos (2013, p. 3) aponta que podem ser considerados termos ou conceitos, dependendo das linhas de análise adotadas, mas não especifica quais. Mais tarde, o professor e pesquisador (2015, p. 33) sugere *ideia* para teatralidade e *conceito* para antiteatralidade.

⁴ Cf. Agamben (2009) e sua profícua discussão do que é o contemporâneo.

órgãos, um ilimitado (*apeiron*) apto às individualizações mais diversas”. Ao mesmo tempo que produz diferenças, o comum passa a se reestabelecer pelas próprias diferenças que geram, à medida que o indivíduo as reproduz e as torna novamente comuns. Esse retorno previsível também se dá pela identificação com um *outro* humano, o espelho de si mesmo, e nasce de posturas críticas, embora em graus distintos – umas mais alienadas que outras. E as críticas nada mais são do que uma tentativa de se aproximar de um *outro* - uma outra visão, um outro modo de ver -, potências em vias de diferença e repetição que afetam corpos e noções continuamente e proporcionam novas percepções – sob certa semelhança à ideia pós-estruturalista deleuziana. Nem a repetição nem a diferença serão as mesmas, mas produzirão novas perspectivas sobre um objeto comum e revelarão uma qualidade inventiva de se apropriar dele, ou melhor, abrirão uma margem de invenção possível através duma atitude mimética performativa, como propõe Luiz Fernando Ramos (2015).

O diálogo que se tenta travar aqui com os autores escolhidos e com os leitores – outrem – não diz respeito a um exercício crítico *de* teatro, mas *do* teatro, “do objeto teatro”, como sugere Jean-Pierre Sarrazac (2009). Poder-se-ia dizer que o objeto ou a margem de invenção seria o teatro. Pois bem, de fato o é, mas o teatro é lugar amplo e se faz necessário promover uma discussão mais delimitada sobre essa máquina e seus proeminentes agentes humanos: o ator, esse estrangeiro convidado pelo povo para representá-lo numa espécie de tribuna, como designa Denis Guénoun (2003), o espectador e o encenador. Indivíduos que atuam juntos e ao mesmo tempo distantes sob a visão do coletivo, que se aventuram nos percursos da *teatralidade* e *antiteatralidade* - palavras estas semelhantes e diferentes que vale a pena analisar através da história e teoria críticas do teatro.

Tanto teatralidade como antiteatralidade são termos que passaram a ser discutidos substancialmente pelos estudos teatrais no início do século XX. No modernismo europeu⁵, o primeiro a defender um cunho antiteatral seja talvez o

⁵ O período modernista é aqui proposto entre o fim do século XIX e a primeira metade do século XX, dividido em três frentes: a literária; as vanguardas dadaísta e futurista que iniciariam o chamado *teatro sem teatro* como união entre arte e vida, e os reformadores teatrais do processo de reateatralização que prezavam pela artificialidade cênica. A partir da segunda metade do século XX até o fim dos anos 90, os movimentos artísticos encabeçarão uma época pós-modernista ou pós-dramática, originando a contemporânea.

poeta Mallarmé. Para o criador dos *closet dramas*⁶, como aponta o crítico literário Martin Puchner (2002), uma cena não deveria estar atrelada a ações físicas, mas se autogerar a partir dos símbolos abstratos oferecidos pelo compositor em seu texto, como sonhos, memórias e devaneios. Os atores, assim, deveriam sair de cena e dar espaço apenas à exposição do criador e sua obra ao restrito público leitor, tornando-se o único porta-voz misterioso e silencioso. Agora, segundo o olhar do historiador crítico teatral Jonas Barish (1981e1, p. 337):

As relações de Mallarmé com o teatro formam um estudo em autocontradição e uma lição no inatingível, uma tentativa quixotesca por parte do princípio antiteatral de capturar o teatro. Existe algo de absurdo e heroico no espetáculo do mestre do silêncio, da interioridade e da imobilidade tentando impor essas qualidades no mundo agitado do palco público, tentando forçar o teatro, a contragosto, a desistir da ação, da narrativa e da fisicalidade⁷.

A antiteatralidade de Mallarmé, assim, consistia em recusar não apenas a serventia do texto dramático ao teatro, mas também a participação de outros atores, que não seriam capazes de reconstruir a essência das coisas como elas são. A irrupção de seu descontentamento com o teatral advinha de um preconceito contra a mimese atribuída ao ator ao longo da história do teatro, semelhante à de Platão. O filósofo grego é considerado antiteatral na medida em que ojerizava o teatro como dispositivo hábil para ensinar seus discípulos e narrar-lhes acontecimentos heroicos, considerando-o um veículo falso e desprovido de alcançar o espírito das coisas. E seu preconceito teatral também era sublinhado por uma atitude conservadora sobre o papel do ator, o hipócrita que ele chamava, mas ainda mais realçado dentro do contexto de sua época: as ações do declamador ou ator poderiam desviar os padrões comportamentais dos cidadãos, retirando-os de sua acomodada participação social que moldava e perpetuava as hierarquias, nas quais estava a elevada posição do filósofo. Manter os cidadãos

⁶ Cf. Puchner (2002). Os *closet dramas* consistiam num evento para leitura de textos em espaço e tempo determinados, destinado a um público seletivo. Mallarmé acusava o teatro como reproduzidor de teatralismo (tradicionalmente dramático e mimético) e defendia a libertação do texto escrito do contexto teatral. Ao separar a arte literária da teatral, acabou por apenas reafirmar o lugar do teatro como dispositivo independente - logo livre, como defendiam também os reformadores teatrais.

⁷ Mallarmé's relations with the theater form a study in self-contradiction and a lesson in the unattainable, a quixotic attempt on the part of the antitheatrical the principle to capture the theater. There is something absurd and heroic in the spectacle of master of the silence, inwardness, and immobility trying to impose these qualities onto the bustling world of the public stage, trying to force the theater, against its grain, to give up action, narrative and physicality. (Tradução nossa)

sob as rédeas do Governo significava manter a ordem, os bons costumes, a estabilidade, como defenderiam mais tarde os puritanos ingleses e os jansenistas franceses, que figuravam ao ator o estigma de vagabundo, bêbado, ladrão e profano⁸.

Não nos esqueçamos, porém, que toda corrente nasce de outra que lhe dá início. Se os propósitos antiteatrais eram muitos, desde atribuir a luxúria, a vaidade e a desobediência civil ao ator nos séculos anteriores, até a reapropriação do espaço privado em substituição do espaço público pelos modernistas literários, o surgimento do encenador também alavanca uma discussão de expropriação do dramaturgo e do ator na cena, e a consequente reteatralização do teatro, como propunha Craig e Meyerhold, na visão de Béatrice Picon-Vallin (2006). Suas linhas de enfrentamento à representação de personagens imediatamente identificáveis e às imitações de gestos explorados através do psicologismo no teatro naturalista (e modernista), podem trazer uma falsa ilusão de que ambos seriam antiteatrais. Pelo contrário, reforçavam a teatralidade por suas ideias e encenações, enfatizando a artificialidade tanto no espaço como no ator teatrais, para defender a ideia de um teatro autônomo apto a executar as outras formas artísticas com um ator extremamente bem treinado, denotado por suas ações precisas e esvaziadas de feições figurativas e representativas da realidade imediata – uma arte do teatro diferente da conhecida arte total wagneriana. Ao invés – ou vista por outro ângulo, a *Arte do Teatro*

seria a arte que, nascida da visão do encenador, deslança e desencadeia a visão dos espectadores sem alimentar neles o fluxo de visível – a imagética – que começa a agitar o ocidente desde o início do século XX, que se tornou o que se conhece hoje, morno, ininterrupto e analgésico – o século do "visual" (Picon-Valin, 2006, p. 91-92, grifo da autora).

Por outro lado, é indiscutível a relevância do naturalismo/realismo na instituição de um trabalho do ator sobre si mesmo, gerando reações contrárias daqueles quanto a uma suposta teatralidade estética imitativa da vida dada pelas ações dos atores numa encenação ilustrativa, além da vanguarda dadaísta e

⁸ Cf. Barish (1981). O autor faz um exaustivo estudo histórico sobre as tendências antiteatrais, passando minuciosamente desde o período socrático grego até a primeira metade do século XX, à luz do texto dramático, da mimese, do ator, da mulher na sociedade, do Estado e da Igreja.

futurista que iniciaram o chamado *teatro sem teatro*⁹ como proposta artística estreitamente vinculada à manifestação da vida como expressão.

O *teatro sem teatro*, ao contrário do que o termo possa sugerir, é uma expressão criada recentemente para a exposição e catálogo homônimos vindo do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona em coparceria com e para o Museu Coleção Berardo, em Portugal, em 2007. O termo sugere conduzir e aplicar a teatralidade da vida nas artes e destas na vida, por meio do olhar atento em meio ao caos diário que se repete e diferencia uns dos outros: uma teatralidade que surge para refletir, como diz a investigadora Ana Pais (2009, p. 115-116),

categorias como o tempo, o espectador, o espetáculo, a presença e a efemeridade, no teatro e nas outras artes que nele encontram formas de escapar aos seus limites disciplinares [...], ou seja, a perspectiva particular, o ângulo do olhar artístico através do qual um mundo pode ser criado [...], dando-se a ver e estabelecendo-se num plano determinado de relação com o outro.

Assim, tal noção visa estimar a produção e presença de teatralidade em obras das diferentes ramificações artísticas, cuja abordagem gira em torno da organização espacial numa experiência temporal cênica desses diversos gêneros – uma presença corpóreo-espacial entre humano e inumano, visível e invisível, por meio das percepções sensoriais do espectador em contato com a obra.

Picon-Valin (2006) sugere que a imagem é um fenômeno ótico, que se inicia e termina nos olhos, enquanto a visão é um fenômeno mental, que começa nos olhos e se completa no espírito. Neste sentido, vejo que o princípio de teatralidade – e de performatividade da atuação – deveria prezar a visão, cujo sentido de visão estende-se ao toque, tocar como ver ou tocar como conhecer, revelando-se paulatinamente pelos olhos no espírito do espectador, que não recebe significados óbvios pautados por movimentos retirados do comportamento cotidiano e, portanto, não atrelados a uma funcionalidade lógica da realidade imediata, nem representativa ou figurativa. Trata-se de instigar o espectador a buscar possibilidades novas de ver e interpretar o *outro* e o/no mundo.

O teatro parece reassumir, então, o retorno a uma teatralidade livre e

⁹ Segundo Puchner (2002, p. 7), o fundador do movimento futurista Filippo Tommaso Marinetti clamou por uma *teatralidade sem teatro*, devido ao seu descontentamento com os teatros existentes.



desimpedida de preconceitos contra sua gênese, aparentemente abandonada no período grego pré-socrático – dadas as diferenças em suas semelhanças. E o que torna a teatralidade em aparente regresso (já que ela nunca deixou de existir) nas décadas seguintes, concentra-se no estabelecimento do contato aberto com o espectador, que agora está ao lado do ator e com ele joga para ser visto, reconhecendo-se parte integrante de um coletivo do evento. Entretanto, como todo movimento dá margem a uma inventividade, a teatralidade ou *literalidade* cênica incita involuntariamente um golpe antiteatral – ou *antiliteral* –, cujo líder – e propositor dos termos destacados – foi Michael Fried (1998).

O crítico e historiador das artes plásticas e escultóricas defende que o objeto de arte deve pertencer ao universo do artista criador, feito sob condições que retirem qualquer participação do público em sua constituição. A pintura e a escultura não se apresentariam nem com o estatuto de objeto literal – ou teatral –, nem como objeto representativo ou figurativo da realidade imediatamente reconhecível, mas dariam vazão ao mergulho no plano abstrato para a imanência do que pode (vir) existir. A planície do suporte/quadro em relação independente (e não justaposta) com a convenção (a pintura em si) conduziria à convicção de opticidade, através da visão e da ilusão por ela criada: “se a ótica é a ilusão almejada, e às vezes alcançadas por forças notáveis, a taticidade permanece uma metáfora inevitável – e, se manuseada com cuidado, extremamente útil – para caracterizar o ilusório opticamente” (Fried, 1998, p. 232)¹⁰. Ou seja, a importância não estaria na imagem ou no espaço em que se apresentaria, mas no fenômeno mental construído através da insistente observação do espectador *solitário*. Desse modo, será indiscutível a afirmação de que Fried é antiteatralista, já que a obra concluir-se-ia pelos olhos do espectador em seu espírito e, ainda, sob a condição da ilusão? Ou ainda, se ele diz (1998) que não existe qualquer relação literal ou arquitetônica entre o observador e a escultura de Anthony Cairó, mas que ao mesmo tempo ela está enraizada em potencialidades do corpo humano, não estará ele encerrando a obra numa espécie de mimese, uma figuração humana ou antropomórfica, interpretando uma passagem do abstrato para o concreto? Não

¹⁰ if opacity is the illusion aimed at, and sometimes achieved with remarkable force, tactility remains an unavoidable – and, if handled with caution, extremely useful – metaphor for characterizing the illusive optically. (Tradução nossa)

estaria ele mesmo realizando o que tanto temia do espectador no interior do teatro, o da participação na constituição da obra e, mais ainda, de um teatro naturalista/realista pautado na divisão palco/espectador? De todo modo, com seu posicionamento preconceituoso contra o teatro e tudo o que ele representa, equiparando-se ao daqueles apontados por Barish e comedidamente por Puchner¹¹, podemos deixá-lo acreditar que se trata de um grande antiliteralista, vítima de sua própria armadilha ao associar sua *objetualidade/literalidade* à teatralidade, pois acabou por corroborar e antecipar o que viria alimentar o teatral tanto no surgimento da *performance art* como no teatro pós-dramático, como partilha Óscar Cornago (2008, p.25):

Em alguns casos, como nos anos 1960 e 1970, esses agrupamentos davam aos integrantes uma identidade política. A desintegração dos discursos sociais afetou também o teatro, e as identidades coletivas abriram espaço para os criadores em primeira pessoa. Como reação à dissolução dos tecidos sociais, o ator, procurando uma nova dimensão social, é impelido a mostrar-se com nome e sobrenome, a expressar-se em primeira pessoa, tentando reconstruir uma possibilidade do social, ou seja, do político, com base no pessoal, no próprio corpo.

Assim, é condição do artista/ator, a de tender a não representar nem se figurar a um outro *ele*, mas a se apresentar, se inscrever em e escrever tessituras com seu corpo-mente como potência sensível, em processo de resgate da interioridade e memória pessoais (que se exteriorizam e também são coletivas), deslocando-se do *outro, ele*, para o *outro de si mesmo*, diminuindo os limites entre o real e o fictício. A condição do espectador, nesse período, a de participante individualizado, independente do robusto espírito de coletividade formado contra as ditaduras governamentais formadas na época.

Nessa direção, e a título de exemplo, Kantor e Grotowski são dois diretores diferentes em suas semelhanças socioculturais que dão significativas pistas sobre esse *outro* distinto que surge na teatralidade. Embora a ideia prematura de que

¹¹ Puchner (2002) faz uma abordagem diferente à de Barish (1981). Ele tenta demonstrar que, embora haja uma crítica precipitada sobre a teatralidade no fim do século XIX, a partir de Wagner, e início do século XX, essa função estaria presente em ambas as esferas teatrais e antiteatrais. A antiteatralidade defendida pelos modernistas não estaria negando o teatro, mas discutindo a sua funcionalidade, assim como a vanguarda teatral, mas por caminhos distintos: enquanto os vanguardistas seguiam pelas reformulações da teatralidade, os modernistas optavam pela sua negação, confluindo no objetivo de transformar o teatro. Tal reflexão conduz à genealogia teatral que, em conjunto com os aspectos sócio-histórico-culturais, constituem-se como ferramenta fundamental para discutir o valor do teatro e da teatralidade.

ambos os artistas enquadrar-se-iam num teatro não teatral, ou seja, sob a crença de uma antiteatralidade vista como teatro antimimético e antidramático que prezava pela desconstrução da linearidade textual, assim como a não dramatização de personagens-tipo, percebo a impossibilidade da antiteatralidade como integrante de seus trabalhos, quando vista sob a perspectiva histórica jocosa aferida às atividades teatrais. É interessante apontar os dois polacos pelo fato de que ambos apresentam conceitos-chave da virada da segunda metade do século XX e que invariavelmente podem tanto dialogar com artistas anteriores a eles, como por exemplo, Kleist, Maeterlinck, Stanislavski, Kandinsky, Schlemmer, os já citados Craig e Meyerhold, como com seus contemporâneos. De uma forma e outra, possuem semelhanças e diferenças no que diz respeito aos efeitos teatrais dentro de suas obras, seja pela via do vazio, da ausência, da sombra, do abstracionismo, da morte como tema e conceito operativo, seja pela via do pleno, da presença, da luminosidade, do concretismo, da vida como fonte e conceito operatório. E se existia a possibilidade de pensar seus trabalhos como produções - ou na falta de espetáculos -, como não teatrais, pautado por um suposto conceito de antiteatralidade, tal presunção foi derrubada. Porque se este termo possui em seu percurso histórico uma tentativa falha de destruir o teatro (e sua teatralidade), ou de considerá-lo a única forma de arte dependente das demais, ao mesmo tempo o levou a se alargar e a se expandir, paradoxalmente impulsionando a teatralidade a ele inerente às outras artes, rompendo barreiras fronteiriças entre gêneros.

As semelhanças entre Kantor e Grotowski aparecem na medida em que seus conceitos - ou noções, ou ideias -, por exemplo, de morte e corpo-vida, ou de arte abstrata e de arte como veículo, respectivamente - lidam com uma base comum: a vida é morte anunciada, que por sua vez engendra a vida; e se a arte abstrata se materializa no mundo exterior, torna-se uma ferramenta, um veículo que possibilita o reingresso ao reino do abstrato individual. Além do mais, o encontro de si do ator estendido ao espectador como testemunha, *através e com o outro*, foi pauta conceitual de Grotowski (2001) em fase do Parateatro e do Teatro das Fontes, cujas linhas deram continuidade ao desenvolvimento do resgate da interioridade do ator como indivíduo por meio do corpo-memória iniciado no

Teatro das Representações. Já para Kantor (2008), cujas intenções e realizações também foram transformando-se no decorrer de suas distintas fases (do Teatro Independente ao Teatro da Memória), suas derradeiras obras propunham ao ator e ao espectador que estes deveriam vasculhar os cantos empoeirados de sua memória para buscar uma identificação com um *outro de si mesmo*, como em efeitos de sonho, de estranhamento, de entrada a um universo desconhecido, de encontro com a morte.

Na cena contemporânea, esvaziada¹², desconhecida, multiplicada e fragmentada pela crescente popularização dos meios digitais, que passam a dividir a sua atenção entre projeções, telas, espaços públicos e privados, distorções sonoras e desconstruções sintáticas e semânticas para desorientar os sentidos, o espetáculo (*opsis*) tenta separar-se da fábula (*mythos*) teleológica, fechada e finalizada. Busca, então, angariar para o teatro suas possibilidades de existência em comunhão paradoxalmente independente com as outras artes, como um *teatro sem teatro* com ator que inverte a posição do espectador, que antes convidava o ator a representá-lo no evento, concedendo ao ator (ou ao encenador) a função de anfitrião:

o espectador passou a ser convidado pelos actores ou por um outro mentor do jogo [...] a interessar-se não tanto pelo acontecimento do espectáculo mas sobretudo pela forma como aparece o próprio teatro no coração da representação – pelo aparecimento daquilo a que chamamos *teatralidade*. Mudança de regime no teatro, que se liberta do espectacular associando o espectador à produção do simulacro (Sarrazac, 2009, p. 17).

É possível associar o *espetacular* em Sarrazac à espetacularização das peças teatrais como produto de consumo, incumbidas de atrair a grande massa ao entretenimento, em que observar a vida do *outro* (tanto um personagem melodramático como o colega ao lado) fosse um anestésico para se desfocar de sua própria vida, mesmo ainda hoje – e talvez em futuro longo. Se o teatro não for assumido como um dispositivo físico *per si* que torna visível o invisível, as confusões e as insistências continuarão existindo para tentar-se definir o que é

¹² Cf. Sarrazac (2009, p. 16), que aponta a teatralidade da cena no esvaziamento da representação da vida, pondo em confronto os instrumentos específicos que constituem a realidade do teatro: "O palco, mesmo (e sobretudo) o mais preenchido, continua vazio; e é justamente esse vazio - o vazio de toda e qualquer representação - que ele parece estar destinado a exhibir perante os espectadores".

indefinível, mensurar o imensurável, negando seu caráter próprio cíclico e mutável, sua função dispositiva de ater, iluminar e dar visão a um *outro* – tempo, espaço e agentes humanos – que se reveza em períodos históricos e altera a teatralidade com suas possíveis contracorrentes.

Tendo em vista que o teatro contemporâneo é perpassado por uma teatralidade composta por meios múltiplos de recursos advindos de diferentes áreas artísticas em experimentações tecnológicas, seria possível dizer que ele ainda é um dispositivo de representação? Segundo Sílvia Fernandes (2010, p. 54), seguindo Lehman, o teatro pós-dramático “[é] um modo novo de utilização dos significantes no teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação”. Se as encenações se diferem uma das outras em cada local, com cada mecanismo, com cada agente humano, num mundo globalizado e transformado velozmente por enunciações sem enunciados, de fato é tarefa impossível dar ao teatro a responsabilidade de representação incontestavelmente unívoca em tempos líquidos:

o teatro responderia a essa instabilidade por meio da simultaneidade de canais de enunciação, da pluralidade de significados e da estabilização precária em estruturas parciais, em lugar da fixação em um modelo geral. À semelhança do movimento das partículas elementares, a teatralidade explodida do pós-dramático tomaria direções tão diversificadas que seu único traço comum seria o fato de se distanciar da órbita do dramático (Fernandes, 2010, p. 49-50).

Não há mais como capturar uma ideia, emoldurá-la e referenciá-la como paradigma fixo, pois as imagens e as reinterpretações de dada situação proliferam instantaneamente nos *media*, limando qualquer definição de seu caráter cristalizado. Ao invés de se preocupar com um representacionismo, o teatro quer provocar a individualidade, mexer com os sentidos, fazer nossos corpos e olhos revirarem-se para todas as direções e tornar a experiência a mais longe possível de um consagrado veículo de comunicação. Em via de emancipar e estilhaçar a representação unilateral, como afirma Bernard Dort (2013, p. 51, grifo do autor) “[c]onstatamos hoje uma emancipação gradual dos elementos da representação teatral e observamos uma mudança estrutural: a renúncia à unidade orgânica

ordenada *a priori* e o reconhecimento do fato teatral enquanto polifonia significativa, aberta para o espectador”.

Portanto, hoje a teatralidade tende a se recusar a explicar o que se passa no acontecimento, impossibilitada de representar figurativamente a efemeridade das múltiplas e fragmentadas imagens em dramaturgias desenvolvidas por todos os instrumentos cênicos que questionam e rematerializam a presença física do ator, movendo-se para apresentar, e não representar, aproximando-nos até certo ponto das palavras de Cornago (2008, p.22):

A sociedade da imagem e [...] a cultura da integração elevaram os níveis da teatralidade social [...] à proporção que telas e monitores se multiplicaram. Cada um desses espaços, reais ou virtuais, é uma ocasião para desenvolver uma representação, para (re)apresentar-se diante do outro

Realmente faz todo sentido pensar nos modos de funcionamento da representação durante os anos 20, 60 e 90 do século XX, para que possamos conhecer seus meios de sustentação e, quiçá, resgatá-los e reatualizá-los num “estudo das tradições e da inovação no interior dessas tradições e de analisar em seguida os novos caminhos que se abriram ontem e que se oferecem atualmente às artes da cena” (Picon-Vallin, 2009, p. 319). Porém, é urgente pensar nos aparatos que formam a cena contemporânea - embora a representação persista, contrariamente às tendências atuais, presente nos variados espetáculos (e suas teatralidades) realizados por artistas que acreditam em seu poder e se ancoram em seus propósitos políticos, culturais e ideológicos. Se a teatralidade acompanhou nos anos anteriores os movimentos de seu tempo e suas consequentes representações, talvez o espaço teatral há de localizar mecanismos que não concedam o seu extermínio, como por exemplo, através dos robôs que tentam estabelecer uma relação intersubjetiva baseada num espelho distorcido em “devir-ser” *com o outro*, para apagar as próprias individualidades do *ser-ver* que tem como referência o outro isolado como objeto numa vitrine. Os seres-máquinas, assim, não deixam o *outro* (humano) indiferente e o estimulam a repensar sua condição de representado e os modos de representação do mundo, ou melhor, da exposição de seu mundo próprio em regime neoliberal: “o ato teatral se torna uma ocasião de encontro com o outro” que não se apoia em “formar

novos grupos, novas estruturas estáveis, ligados, por sua vez, a discursos ideológicos ou econômicos, mas sim em devir-grupo [...] em tornar o social um acontecimento aqui agora” em que na “idéia [*Sic*] de grupo se estende o imaginário de rede, uma estrutura que viva em contínuo fazer-se e desfazer-se à medida que ocorrem os cruzamentos” (Cornago, 2008, p. 25). Assim, os discursos emergentes desse contexto social alteram a relação do *outro de si mesmo* – que inicialmente se pautava *no outro*, passando ao *outro coletivo* – e desemboca na exigência de uma relação entre *eu e tu*.

O ator – político –, em outros tempos organizado em torno de um discurso ou de uma estratégia de representação previamente elaborada, dá um passo atrás, torna-se visível em primeira pessoa, e permite vislumbrar o gesto indicativo de uma vontade de ir a lugares que sabe que não poderá alcançar, uma vontade de atuação, cênica e política, formada com base na consciência de sua debilidade e nesse devir menor ao qual foram reduzidas as atitudes locais em face das estratégias macroeconômicas. Desse modo, a cena não chega a formular um discurso político, tampouco um mecanismo de representação. Apenas permite vislumbrar uma postura ética, uma vontade de ação frente ao outro, da qual se tenta recuperar a possibilidade do social em termos menores, não mais da ação revolucionária, com letras maiúsculas, mas sim da ação do eu em frente ao tu [...]. Esse tipo de comunicação próxima, em primeira pessoa, constrói um eu pessoal e físico, atravessado por uma necessidade social, pela busca do tu, que define o ser-social. Perante a hermenêutica de Heidegger, Lévinas defende o eu-para-o-outro antes do eu-com-o-outro (Cornago, 2008, p. 26).

Por fim, uma das vertentes da teatralidade sugerida por Josette Féral (2002) é a de que ela é gerada a partir de um processo dinâmico entre o olhar do indivíduo e os espaços que o circunscrevem, resultante de um ato consciente do ator, espectador etc. Isto é, na relação entre o que observa e o que cria nasce um tipo de percepção teatral que nem sempre é explícita para os dois – como o exemplo que a autora usa da observação de alguém que está na calçada duma cafeteria, olhando os transeuntes, considerando suas passagens e desvios como uma dança. Tal visão consiste num tipo de teatralidade que Ileana Diéguez (2014) propõe como *campo expandido* em que, para além de incluir as características da cena expandida – dotada de ferramentas visíveis não justapostas nem sobrepostas, mas praticadas de modo independente em seus campos e particularidades artísticas em contextos cênico, teatral e performativo – percebe-se também uma articulação híbrida e impura de retroalimentação entre arte e vida, o mesmo

recurso do *teatro sem teatro* que sugere levar e aplicar a teatralidade da vida nas artes, o olhar atento em meio ao caos diário que se repete e nos diferencia do *outro*. Para que o campo expandido seja devidamente observado, então, seria necessário, para além da interdisciplinaridade entre as artes, mesmo daquelas que os antiteatralistas defendem a favor do extermínio do teatro, que outras áreas do conhecimento permeiem essas estruturas. Em comunhão e partilha com outros profissionais, será possível manter a circularidade entre teatralidade e antiteatralidade acesa, compondo-se e recompondo-se a partir de visões realmente críticas do outro, construtivas e *solidárias*, mesmo que discordantes.

Assim, é questionando a visão dos modernistas antiteatrais e a antiliteralidade de Fried, que teremos brechas para reinventar o seu discurso: “o teatro e a antiteatralidade [NÃO] estão em guerra hoje [...] com a arte como tal” (Fried, 1998, p. 63, acréscimo e grifo nossos). O teatro e a antiteatralidade, ao contrário, estão buscando na teatralidade os modos de subverter o próprio teatro, vendo como esse outro atua e critica ao visionar, para então modificar os seus próprios métodos de dar a ver. É nesse confronto cíclico que o teatro se potencializa, arranja saídas para se reformular e se transformar num lugar comum, partindo de correntes aparentemente contrárias que emergem da repetição e da diferença, permitindo que as visões do outro possam ser mais críticas, singulares num devir-ser-coletivo, para que possamos novamente dela nos aproximar e, também, nos afastar como indivíduos *outros de nós mesmos*.

Referências

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. V. C. Honesko (Trad.). Chapecó, SC: Argos, 2009.

BARISH, J. *The antitheatrical prejudice*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1981.

CORNAGO, O. Teatralidade e ética. In *Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea* (p. 20-31). Saad, F., & Garcia, S. (Orgs.). São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

DIÉGUEZ, I. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. E. Borges (Trad.). *Sala Preta*, v. 14, n. 1, 125-129, 2014. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/81758>.

DORT, B. A representação emancipada. *Sala Preta*, v. 13, n. 1, 47-55, 2013. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57530>.

FERNANDES, S. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FÉRAL, J. Theatricality: the specificity theatrical language. *Substance*, v. 31, n. 2/3, 94-108, 2002. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/3685480>.

FRIED, M. *Art and objecthood: essays and reviews*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

GROTOWSKI, J. Holiday [Swieto]: the day that is holy. In R. Schechner & L. Wolford (eds.). In *The Grotowski sourcebook* (p. 215-225). London and New York: Routledge, 2001.

GUÉNOUN, D. *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

KANTOR, T. *O teatro da morte: textos organizados e apresentados por Denis Bablet*. J. Guinsburg, I. Kopelman, M. L. Pupo, & S. Fernandes (Trads.). São Paulo: Edições Sesc/SP, 2008.

PAIS, A. A teatralidade das artes. *Sinais de cena*, 11, 115-116, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2009.0027>.

PELBART, P. P. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In *Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea* (p. 32.37). Saad, F., & Garcia, S. (Orgs.). São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

PICON-VALLIN, B. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda – Meyerhold e a cena contemporânea*. C. Fares, D. Vaudois & F. Saadi (Trads.). Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto - Letra e Imagem, 2006.

PICON-VALLIN, B. Tradições e inovações nas artes da cena. *Sala Preta*, v. 9, p.319-332, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57415>.

PUCHNER, M. *Stage fright: modernism, anti-theatricality and drama*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2002.

RAMOS, L. F. Teatralidade e antiteatralidade. *Sala Preta*, vol. 13, n. 1, p.3-12, 2013. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57528>.



RAMOS, L. F. *Mimesis performativa: a margem de invenção possível*. São Paulo: Annablume, 2015.

SARRAZAC, J.-P. *A invenção da teatralidade – seguido de Brecht em processo e o jogo dos possíveis*. A. M. da Silva (Trad.). Porto: Deriva Editores, 2009.

Recebido em: 19/04/2024

Aprovado em: 16/06/2024

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br