

Sobre histórias, teatros e reescritas: primeiros apontamentos

Fernando Pinheiro Villar

Universidade de Brasília

Palavras-chave: História, teatro, performance

Michel Foucault já nos lembrava em *A ordem das coisas* (1966) que classificações, representações e definições demandam sucessivas críticas e retificações. A História sabe que é condicionada pelo presente histórico, por seus instrumentos disponíveis e ordenadores, por seus discursos vigentes, concepções dominantes. Nada é fixo, tudo muda, outras ordenações são reordenadas, outros pontos de vista são liberados e a história é novamente e necessariamente reescrita.

Como outras artes, ciências ou filosofias, o teatro também se transforma por um presente histórico que também ajuda a transformar. E essa transformação mútua continua e também a expansão das fronteiras conceituais do teatro e suas possibilidades de poéticas cênicas, performáticas, dramáticas, híbridas, artísticas. A falta de paradigmas na arte já indica que essa reescrita necessária para a História é/foi exigida por parte significativa do teatro de contemporaneidades simultâneas e distintas. Com três apontamentos iniciais, esta comunicação começa pesquisa sobre a reescrita da História do teatro contemporâneo, objetivando discordar de histórias mal contadas, de uma história mal dita, excludente ou parcial do teatro.

Longe de ser exclusividade do teatro, ‘história parcial’ é afirmação plausível para diferentes campos de conhecimento, ofícios e linguagens – todos condicionados por instrumentos conceituais e concepções dominantes de cada solo histórico. Mas há agravantes ontológicos no caso específico de uma linguagem que se caracteriza por um momento único irreproduzível em sua totalidade. Para ser estudado, o teatro é esquartejado, mas a obra teatral vive enquanto nasce e morre, uma e total, a cada sessão, impermanente, transitória, efêmera, materializada em instantes testemunhados ao vivo. Esse momento único já está extinto um nanosegundo após o seu final, diferente de esculturas, pinturas, gravuras, estátuas, gravações, edifícios, livros etc. – artefatos que possam ser passados para uma próxima geração, para comprovar uma história. Essa impossibilidade de documentação da apresentação ou performance certamente facilita uma História parcial do Teatro.

Se a apresentação artística em si é o maior *locus* dos significados da obra teatral, a impossibilidade do registro da mesma certamente contribuiu para uma ou várias histórias parciais do teatro. Essa impotência na documentação da encenação acontecendo com sua organização de cenografia, direção, figurinos, iluminação, interpretação, maquiagem, multimídia, produção e de sonoplastia ante um público é a mesma impotência da documentação débil, frágil e mais que parcial do texto performático. Isso facilitou o entendimento da história do teatro como a história dos documentos teatrais deixados para a próxima geração – a história das peças; a história do teatro como a história da literatura dramática ou da dramaturgia. Assim este primeiro apontamento questiona uma história parcial quando desconhece a totalidade da linguagem teatral.

Exemplo claro disto é o privilégio dado a Ibsen, Tchekhov, Shaw ou O’Neill como expoentes maiores do teatro moderno. A intensa movimentação das Vanguardas Históricas (de Simbolistas à Artaud e Bauhaus) foi preterida nas habituais reescritas do teatro. Sabemos que interesses políticos stalinistas apagaram Meyerhold da história do teatro russo e mundial por décadas. Mas, os abusos de Stalin tomaram outras formas em outros solos históricos na aparente esnobada ou ignorância histórica de uma estética cênica sintetizada nos gritos de ordem das Vanguardas Históricas “Reteatralizar o teatro!” e “Fora *literatas!*” O texto escrito foi removido de uma centralidade absoluta, desbancado de seu ranking superior em que se manteve por vários séculos na história do teatro ocidental. Ao procurar outra expressão total das possibilidades do teatro, as Vanguardas Históricas aumentavam a impotência dos procedimentos da História para descrever, acompanhar ou analisar aquele teatro não escrito ou multi-textual. Apesar do reforço contundente do texto performático ou das tessituras da encenação, reforçaram-se parâmetros realistas naturalistas, mais digeríveis pela História e seus instrumentos de então, suas peças publicadas. E assim, as *seratas* Futuristas, as danças e luzes de Loïe Fuller, o hibridismo e a presença do performer Dadaísta, os cenários Construtivistas, os objetos em movimento no espaço de Gordon Craig, os planos de luz da catedral do futuro de Adolphe Appia, sua escola com Jacques Dalcroze, a antropofagia de Oswald de Andrade ou o Teatro Total da Bauhaus são bem menos estudados em nossos currículos do que a literatura dramática eurocêntrica e estadunidense realista naturalista. E tal padrão transborda os limites das primeiras décadas do século passado.

Hoje departamentos de teatro independentes de departamentos de letras e literatura, artistas professores na jovem academia e, principalmente, as chamadas novas tecnologias não resolvem a situação. Entretanto, elas amenizam um pouco a questão da impossibilidade de registro e documentação da performance teatral, bem como a questão da defasagem entre história registrando e história acontecendo, sendo transformada. Equipamentos simplificados e gravações digitais barateadas facilitam registros e documentação de processo e apresentações, bem como divulgação, micropolíticas e performatividades alternativas.

No oposto do potencial democrático da inter-rede encontramos um segundo aspecto a ser reescrito. Uma história contada pelo vencedor opressor busca firmar uma tradição colonizada, esfumando a História. A opressão de interesses totalitários dos colonialistas apaga, transforma e substitui valores locais nativos, tradicionais, ancestrais, ameaçadores ou subversivos à ordem que se pretende vigente. Outras culturas preteridas pelo avanço de outras potências européias excludentes e a avalanche pasteurizante do imperialismo estadunidense bloqueiam desde então o conhecimento de outras nutrições estéticas e jogos performáticos inspirantes. Nessa tradição colonizada em que sempre tendemos para o hemisfério norte, o privilégio dado ao grego *Poética* de Aristóteles obscureceu contatos com o indiano *Natya-Sastra*, de Bharatamuni. Por outro lado, o Professor Clóvis Garcia em recente encontro em São Paulo me contou de um dos seus projetos de publicação sobre “o teatro fora do teatro” e em sua arqueologia de histórias fora da história vigente, Garcia vêm escavando peças em espaços abertos e/ou fora do espaço físico habitualmente destinado ao teatro, pesquisando o teatro egípcio a.C., o teatro inca ou o teatro asteca, entre outros. Entretanto, visões mais colonizadas e fechadas do conceito e prática do teatro continuaram privilegiando uma idéia do teatro como imitativo da vida real (aquela fora do edifício construído com o fim de mostrar teatro), como palco italiano, quarta parede, ficção, separação palco-platéia, realismo naturalista, psicologismo, ilusionismo, concordância do semântico e do físico. Ou seja, nada a ver com a potência interdisciplinar ou intermídia da literatura áudio-visual descrita por Bharatamuni, antes ou depois de Aristóteles. Nada a ver com as performances de Tzara, Marinetti, Fort, Kokoshka, Gárin, Ball, Schlemmer, Einsestein, Tairov, Ray, Picabia, Duchamp, Bauhaus, Cage, Pollock, Gutai, Klein, Nitsch, Burden, Ono, Bausch, Oiticica, Tanaka, Clark, Nóbrega, Anderson, Sankai, Orlan, La Fura,

Royal de Luxe, Lepage, Periférico de Objetos, Blast Theory, Kaegi, Spanca!, entre tantos outros que fazem outras histórias do teatro ocidental nos séculos XX e XXI.

Nas vanguardas da segunda metade do século XX podemos encontrar uma terceira variável ou apontamento que questiona a história do teatro até aqui escrita e problematiza a reescrita da mesma. Intensas transformações ecoando e interferindo em intensas transformações no mundo e na arte, centradas no corpo do performer(a) ou da pessoa experimentando ações com público. Diferentes articulações híbridas e interdisciplinares acabaram sendo categorizadas como *'performance art'*. A ação artisticamente organizada e assistida, ou a arte ao vivo são características fortes da ontologia do teatro. Quando artistas de diferentes linguagens recorrem à instância da performance para questionar e renovar suas próprias poéticas, houve uma invasão no território teatral. Invasão nem sempre pacífica mas solidamente ignorada em grande parte do território atalho invadido. Importante lembrar RoseLee Goldberg em 1979 com sua primeira escrita da nova arte ao vivo, encontrando raízes da performance arte nas vanguardas teatrais russas, no teatro futurista e outros palcos. E no ano seguinte Timothy J. Wiles publicava seus estudos de um teatro performance ou performance teatro, indescritível pelos padrões aristotélicos, stanislavskianos e brechtianos vigentes. Apesar desse estreitamento da tênue fronteira entre teatro e performance e da intensidade da repercussão de diferentes performers e grupos de performance arte, o fenômeno parece ter sido bastante subestimado por significativa parte de críticos, artistas, espectadores e acadêmicos de teatro.

Entre as exceções à regra, Nikolai Evreinov é uma exceção histórica. Richard Schechner é uma exceção contemporânea e consistente em sua pesquisa desde os primeiros anos da década de 1960. Jacó Guinsburg e Renato Cohen seriam exceções nacionais. Schechner e Cohen capitanearam fora e aqui estudos da performance em sua relação, nutrição mútua e intersecções estéticas com o teatro e com o cotidiano social – físuras na história mal dita quando exclui os estudos de performance. Este terceiro apontamento coloca que a reescrita histórica da cena expandida em nossas contemporaneidades deveria ser trançada com a história da performance e outras artes na abordagem histórica ou reescrita do teatro expandido. Inconcluso.