

Para onde vai o agon teatral nas práticas teatrais pós-dramáticas?

Dr. Stephan Baumgärtel
Programa de Pós-graduação em Teatro – UDESC
Bolsista Jovem Pesquisador CNPq

O teatro ocidental surgiu na Grécia com a função (inconsciente talvez para a maioria, mas presente nos textos dramáticos)¹ de articular dois tipos de conflitos: um vetor agonal que diz respeito aos fundamentos da sociedade grega, outro que diz respeito à relação dos seres humanos com o destino na forma do tão enigmático *métron*, ao qual até os deuses estavam submetidos. A forma na qual se expressou essa qualidade profundamente conflitante e até contraditória, chamada agón, foi a da narrativa. Para experimentar a força do *agón* com suas dimensões trágicas bastava, segundo Aristóteles, ouvir (ou ler) o *mythos* do texto dramático, ou, em nossas palavras, a narrativa dialogada, desvalorizando desse modo a *ópsis* (presença corporal, cenografia, etc.) e excluindo da dimensão agonal todo tipo de conflito que as dimensões da ópsis podiam não só exacerbar, mas até construir conflitos entre os discursos textuais e cênicos, entre a temática ficcional e a percepção pública.

Se tradicionalmente uma frase como “O teatro é conflito” não precisava ser justificada, como tampouco a localização desse conflito na narrativa, pois a identificação do teatro com modelos aristotélicos de dramaturgia era fortíssima, esta afirmação tornou-se problemática na esteira do teatro chamado pós-dramático (ou pós-moderno ou performativo), exatamente num momento em que o chamado textocentrismo deixava de ser hegemônico.² Mas independentemente do tipo de teatro contemporâneo que se tenha em mente, parece que nem o paradigma *dramático* nem o *épico*³ servem ainda como ferramenta adequada para discutir cenicamente os relatos dos valores e forças que regem o funcionamento das sociedades contemporâneas, como também para expressar a relação do ser humano com as forças que lhe aparecem como “destino”. Estamos então perante a hegemonia de um teatro nos moldes das vanguardas herméticas,⁴ ligado à estética onírica e bastante cerimonial, com pouca ação dramática, como a do teatro simbolista? Uma vertente do teatro contemporânea, ligado ao modelo de Bob Wilson, sugere isso. Entretanto, eu quero sugerir

¹Ver Adrados, 1999, principalmente os capítulos 1 – 5.

²A oposição de Jean-Pierre Sarrazac ao termo pós-dramático se baseia na identificação da qualidade agônica do material teatral com a noção do dramático. Ver o texto *Resposta ao pós-dramático* no sítio <http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico>.

³Penso naquilo que eles têm em comum: uma narrativa ficcional colocada em ação pelo antagonismo verbal entre personagens figurativas, sem que os modos de representação dessa fábula sejam problematizados explicitamente.

⁴Ver Kirby (1987).

que, já nesse teatro, a ideia do conflito não está ausente, nem se limita ao espaço ficcional, que é tradicionalmente o domínio do drama.

Já a partir do teatro de Bob Wilson é possível discutir um deslocamento do conflito: do seu eixo intra-ficcional para o eixo palco-plateia, o que implica também uma separação explícita das técnicas cênicas de *representar*, de *mostrar* e de *ser*. Este deslocamento do eixo do conflito diferencia também essa vertente do teatro contemporâneo de seus precursores líricos do *fin de siècle*. Sua descoberta em diretores tão diversos como Bob Wilson ou Jan Lauwers, bem como em textos teatrais como *Por Elise*, de Grace Passo, revela uma problemática comum entre representantes do teatro contemporâneo ao respeito da função do conflito.⁵ Trata-se, a meu ver, de uma tentativa de provocar por meio do deslocamento do eixo de conflito uma tomada de consciência pessoal do espectador acerca do modo de representação, de modo que o espectador assuma nessa conscientização uma *atitude e reação pessoal* em relação à prática teatral.⁶ Na medida em que essa reação pessoal expressa-se também através do posicionamento dos atores para com seu material cênico, no sentido de problematizar as próprias noções estéticas e éticas ao desconstruí-las e desdobrá-las em cena, também podemos traçar uma linha divisória entre um teatro pós-dramático afirmativo e outro crítico aos moldes pós-modernos de sua estética.⁷

O trabalho *Einstein On The Beach* de Bob Wilson⁸ permite perceber como ele subverte (respeita e interroga) alguns elementos dos horizontes de expectativa até então estabelecidos para ópera e teatro, como por exemplo, a quarta parede com o posicionamento do coro entre palco e plateia. Ao nível da narrativa ficcional não há nem conflito nem unidade, de modo que cada espectador pode criar sua própria relação com as imagens e temáticas vagamente sugeridas pelo título e a figura de Albert Einstein. Principalmente o paralelismo entre simultaneidade e autonomia das diferentes linguagens cênicas, bem como seu uso não-representacional e – no que diz respeito ao trabalho dos atores – performativo, faz com que Wilson crie um choque entre a montagem dele e o horizonte de expectativa do público acerca do que é uma ópera. Esse é o conflito predominante, baseado numa distância inusitada, de modo que a performatividade das ações cênicas criadas possa levantar uma crítica acerca dos modos de percepção

⁵ Escolhi o texto de Grace Passô exatamente por ser um exemplo despretenso, o qual por causa dessa qualidade permite perceber como esse deslocamento já se difundiu nas práticas cotidianas contemporâneas.

⁶ Oscar Córnao (2006) fala do “giro performativo” nas práticas teatrais contemporâneas e constata que “el suceso, lo que ocurre, ya no está em um escenario situado frente a la platea, sino en el umbral incierto que se abre entre actor y espectador.” Quero argumentar aqui que a configuração desse “umbral” ou “soleira” enquanto situação incerta substitui a figura do antigo herói enquanto local da manifestação e solução das consequências humanas do agon teatral.

⁷ A respeito das possibilidades de uma crítica política a partir de uma estética relacionada com o teatro pós-moderno, ver Auslander (1997). Lehmann (2002) evoca princípios parecidos aos de Auslander em suas referências à estética da obra tardia de Heiner Müller.

⁸ Assisti a esse trabalho apenas em DVD, mas os elementos descritos são perceptíveis também nesse formato midiático.

automatizados na cultura burguesa. É o funcionamento estético da montagem como um todo que formula esta questão e crítica, não uma figura ficcional específica.

No trabalho *The Deer House*, de Jan Lauwers,⁹ encontramos um grupo de atores numa sala de ensaio que discute a relação entre arte e vida por meio da relação que eles enquanto artistas podem construir com o mundo e a arte (teatral). Cenicamente, essa discussão é configurada por meio de vários fios narrativos que oscilam entre biografias e memórias ficcionalizadas dos atores, i.e., ações cênicas que fazem sentido somente no momento da apresentação, pois dizem respeito à relação dos atores em cena, como também representações de uma história claramente ficcional que, por sua vez, discutem os significados e os acontecimentos da morte do irmão de uma colega na guerra do Kosovo. O que atravessa e une os episódios cênicos é menos a pergunta “o que é ficção e o que é realidade?”, e mais a indagação acerca dos parâmetros que artistas e espectadores usam para construir sua realidade (cotidiana e artística), para vivenciar uma ficção como real e a realidade como simulação. Não há personagem central nem conflito dramático que sirva como fio condutor da apresentação. O único fio condutor é temático e diz respeito à relação e ao posicionamento dos artistas para com o mundo ao seu redor (inclusive os próprios colegas). Os elementos narrativos e as micro-situações ficcionais surgem principalmente como pretexto para oferecer oportunidades de expor essa tensão. Para apresentá-la, a montagem faz os atores aparecerem alternadamente enquanto personagens ficcionais, seres biográficos ficcionalizados e “atores em cena”, como por exemplo, quando apresentam exercícios técnicos de aquecimento paralelos à representação de cenas ficcionais. Com uma dimensão explicitamente auto-reflexiva e meta-teatral encontramos novamente o jogo da montagem com diferentes modos de representação como lugar para articular o conflito central da montagem.

Podemos perceber este jogo enquanto lugar privilegiado da dimensão agonal também em exemplos da dramaturgia contemporânea, tanto nacional quanto estrangeira. No texto *Por Elise*, de Grace Passô, aparece como lema a metáfora do jardim a ser cuidado. A temática aparece no início do texto (Passo, 2005, p.1) em forma de didascália que diz que deve ser projetada para o corpo de um ator a frase: “E se você trazer o seu lar, eu vou cuidar do seu jardim.” Depois, no meio do texto, no eixo comunicativo intra-ficcional, a mesma temática volta numa conversa que introduz a cerimônia das palmas, na qual cada participante “enquanto bate, ao invés de contemplar o outro [...] deve pensar em si, em como anda seu caminho. E enquanto batem, eles repetem: Cadê meu jardim, cadê meu jardim” (ibid, p.9). Por último, a cerimônia leva à necessidade e à tarefa de cuidar do jardim para a vida real dos

⁹ Pude assistir a uma apresentação desse trabalho no XII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá no dia 2 de Abril de 2010

espectadores, ao juntar a metáfora ficcional, a ação performativa dos atores e a ação real dos espectadores. Desse modo, focaliza-se no jogo comunicativo o eixo palco-plateia. Diz o texto (ibid, p.18): “O público aplaude. Os atores aplaudem. Mas aos poucos, os atores começam a fazer a “Cerimônias das Palmas”. E quando o público percebe-se, também está.” A indagação central que atravessa o texto e a montagem não se refere simplesmente ao cuidado do próprio jardim ou do jardim do outro, mas ao modo de fazer com que essa indagação se desdobre entre o nível ficcional (a história da cerimônia), o nível performativo (a relação dos atores com os colegas e com a própria profissão) e o nível empírico (a relação entre a apresentação e a realidade dos espectadores). É possível perceber no texto uma série de micro-estruturas e situações cuja justificativa e razão de estarem aí parece ser esse conflito tanto estético quanto ético.

Esse deslocamento do vetor conflitante, do seu eixo intra-ficcional para o eixo palco-plateia, possibilita configurar a relação entre o teatro e seus participantes (atores e espectadores) enquanto lugar de uma tensão estética e ética, que parece estar substituindo o conflito dramático tradicional em muitos textos cênicos e escritos da atualidade. O modo de articulá-lo consiste em desdobrar a performatividade do ato teatral em seus diferentes níveis de apresentação e representação. Nas manifestações teatrais aqui brevemente comentadas, encontramos como portadores do principal *agón* temático uma teatralidade e performatividade movediça que instala uma percepção instável. O conflito não se atrela mais a um personagem ficcional central, que desdobra esse *agón* por meio de uma narrativa. Surge como “novo protagonista”, como figura por meio da qual espectadores e artistas se posicionam em relação ao *agón* da obra teatral, o próprio discurso teatral enquanto estrutura representacional oscilante. As diversas consequências e oportunidades para as práticas de montagem e os paradigmas da crítica teatral ainda estão a serem descobertas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADRADOS, Francisco R. *Del Teatro Griego Al Teatro De Hoy*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

AUSLANDER, Philip. Toward a concept of the political in postmodern theatre. In: Auslander, Philip. *From acting to performance*. London & New York: Routledge, 1997, p. 58 - 72.

CORNAGO, Óscar. El teatro de acciones o las ficciones reales. *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*. No.313, 2006. p.134-144. Disponível em http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/62/ESCENA%20CONTEMPORANEA%202006.pdf, acessado 24/09/2010.

KIRBY, Michael. *A formalist theatre*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1987.

LEHMANN, Hans-Thies. Até que ponto o teatro pós-dramático é político?. In: Lehmann, Hans-Thies. *Escritura Política No Texto Teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PASSÔ, Grace. *Por Elise*. Manuscrito não-publicado, 2005.