

TEATRO COM TEATRO: MODOS E PRÁTICAS TEATRAIS CONTEMPORÂNEAS

Nelson Guerreiro

Nota preliminar

Proponho fazer, como é meu hábito, uma leitura encenada dos apontamentos que redigi, contrariando, porventura, as normas estabelecidas em relação às modalidades de comunicação em público, sobretudo as que uma Aula (aberta ou não) supõem. Mas gostava que tomassem esta minha opção como um desafio à vossa resistência e capacidade de atenção à leitura que vai ser feita, testando os limites e a eficácia da transmissão da mensagem. Sei que o método é exigente e que se arrisca ao fracasso.

Feito o aviso, vamos ao que interessa. O meu pressuposto inicial era o de desenvolver algumas ideias sobre as práticas teatrais contemporâneas, campo que me tem ocupado durante os últimos anos, quer a nível teórico, quer a nível prático. Há já alguns anos que me interessa perceber de que ‘matéria’ é feito o teatro nos dias de hoje. A esta pergunta tenho procurado responder (qual Hércules!) cruzando diversos discursos teóricos com os resultados das minhas idas a espectáculos e com a minha própria experiência (quer dizer, com o que vou incorporando nos processos criativos de espectáculos em que fui e vou participando). Digo-vos que, para isso, é preciso estar atento, reflectir, digerir e ler tanto como ir ao teatro, ser assíduo frequentador das suas salas, ou dos seus espaços, ritual que pratico com uma regularidade por vezes excessiva, por vezes insuficiente, levado por vezes por razões profissionais, outras por mero desafio e gosto. Mas sempre em demanda do que atrás referi: de que é feito o teatro hoje?

Ao pensar como organizar esta aula, deparei-me com a necessidade de eleger um tópico que me permitisse abordar as práticas artísticas contemporâneas, mas numa perspectiva de ligação directa ao lugar que o teatro ocupa nas sociedades actuais, classificadas como sociedades de informação.

Cheguei, assim, à pergunta-bússola: para que serve o teatro? A que se seguiu outra: para que tem servido? Perguntas recorrentes em mim, em alguns de vocês, numa parte do mundo. No que me diz respeito, e para vos dar um exemplo concreto, aproveito para partilhar convosco o que cheguei a pensar (pode ser que venha a ser um projecto de reforma, num tempo em que o tempo se voltará a estender): escrever uma peça que teria como base o encontro de personagens de quase todas as épocas e de quase todos os movimentos, cujos diálogos assentariam na expressão dos caracteres definidores, mas sobretudo na fixação da resposta àquela pergunta, ressaltando os aspectos mais importantes da sua constituição: linguagem, figurinos, perfil psicológico (ou ausência dele), gestualidade, movimentação, o que elas permitiram contar, o que elas procuraram transmitir ao cumprirem o seu destino nas peças a que pertenciam ...

Haveria de ser o bom e o bonito, o Rei Lear a encontrar-se com o Vladimir e com o Estragão, ou as três irmãs a encontrarem-se com o Édipo, bastando imaginar quais seriam as suas primeiras palavras, a constatação da sua deslocalização, as suas reivindicações quanto ao destino e, no confronto com essa contingência, os inevitáveis mal-entendidos, as falhas de comunicação, porventura a impossibilidade de entendimento por não perceberem, na totalidade, o que cada uma queria dizer.

Para não fazer resultar esses encontros em desperdício de energia e anulação do jogo teatral, recorreria ao dialogismo (arte de dialogar, de conversar, na acepção comum do termo, mas conceito que o linguista Mikhail Bakhtin define como o processo de interacção entre textos que ocorre na polifonia; tanto na escrita como na leitura, o texto não é visto isoladamente, mas sim correlacionado com outros discursos similares e/ou próximos).

O objectivo seria o de fazer viajar os espectadores pela história do teatro, por aquilo que foi, que é, e que pode vir a ser.

Fecho o parêntesis. Ainda assim, devo dizer que irei, sempre que se justifique, utilizar esse conceito – trazendo ao meu texto outros textos - para vos falar do que me proponho. Como se trata de uma Aula Aberta, é minha intenção instalar

uma base que nos permita dialogar. Relembro a citação para reforçar aonde quero chegar. Portanto, afiem as vossas línguas, se faz favor. Parêntesis fechado.

•

O teatro, enquanto expressão artística, é um sistema de comunicação complexo, constituído por múltiplos sistemas de signos operando em simultaneidade, concorrendo todos ora para veicular um mesmo significado, ora em contradição entre si, mas sempre em justaposição e em concorrência para captar a atenção do espectador.

Ao longo da sua história, o teatro respondeu a inúmeras perguntas. Quase todas sobre a condição humana. Porque o teatro foi sempre sobre a condição humana, em particular sobre a crise do humano e, não, sobre a circunstância teatral. Isto foi assim até ao século passado, altura em que, em determinado momento, procurou também, questionando a sua essência, abordar a circunstância teatral, sobretudo o jogo teatral em que o espectador legitima a ficção apresentada diante de si. E foi assim que se começaram a fazer muitas perguntas ao teatro. E Bertolt Brecht foi, seguindo o seu programa oposicionista às modalidades de recepção aristotélicas, o primeiro grande inquiridor do teatro, de um teatro assente numa estética militante, de distanciamento e crítica, a partir da noção por si proposta de ‘teatro épico’. É sabido que, até ao primeiro quartel do século XX, os espectadores eram convocados a participar em espectáculos como testemunhas, enquanto elementos legitimadores de uma determinada representação. Foi nesse período que se operou uma radical oposição ao modelo aristotélico das ligações entre palco e plateia. Bertolt Brecht, num movimento classificável como “revolucionário”, insurgiu-se violentamente contra o tipo de apropriação fundada na projecção-identificação, alertando para o seu perigo, que, segundo ele, consistia no exagerado fanatismo religioso, ou na manipulação das massas em termos políticos, resultante de uma excessiva imersão. O seu programa estético, com base no distanciamento crítico dos espectadores, produziu uma nova ideologia na ligação entre artistas e público(s). O seu impacto abriu caminho a seguidores como o dramaturgo Heiner Müller, que procurou realizar a missiva brechtiana com base na partilha:

¹ MÜLLER, H. (1979), citado em MACHADO, C. A. (1999) *Teatro da Cornucópia – as regras do jogo*. Lisboa: Frenesi: 11.

«O teatro não encontrará a sua função enquanto estiver instituído sobre a base da divisão entre actores e público. Vive da tensão entre palco e sala, da provocação dos textos. O teatro ou é uma projecção na utopia ou não será nada de especial.»¹

Perguntando: mas desde quando é que o teatro precisa apenas do ‘conflito’ para ser teatro? Desde quando é que o teatro tem que contar histórias sobre alguma coisa e não falar sobre si? Desde aí, numa atitude que pode resumir-se à frase juvenil: "ai é!", muitas perguntas foram feitas ao teatro. Por exemplo: se não é para criar uma ilusão, para que servirá então o teatro? À que se seguiram: para onde vai o teatro? Que modelos possíveis para um teatro futuro? A quem interessará o teatro? O que se procurará quando se assiste a um espectáculo teatral? Na altura, a resposta foi fácil: para mudar o estado das coisas.

E hoje? Que impactos têm os espectáculos nas pessoas que constituem o chamado público em geral e, numa escala mais micro, no seio das comunidades a que pertencem?

Mas todas estas perguntas devem ser precedidas de uma outra pergunta: como é que o teatro convive com as restantes possibilidades de ocupação de tempos livres? Qual o lugar do teatro nos dias de hoje? E a partir daí reflectimos como é que o teatro se pensa hoje.

Afirma Lehmann que, se por um lado o teatro tem perdido o seu fascínio relativamente aos grandes meios de comunicação de massas, por outro lado surgem no final do século XX formas de acção teatral que pesquisam novas possibilidades de comunicação para contrapor ao poder absoluto das pseudo-esferas públicas nos *media*, estabelecendo espaços próprios de comunicação diferenciada.

A cena teatral tem-se caracterizado comumente em torno da interpretação de um texto pré-escrito, intangível, que objectiva os conflitos psicológicos e morais entre as personagens. Um esquema narrativo que, é sabido, serve mais ao cinema e à televisão que ao teatro. Joaquim Jorge Veiguinha, diz, num texto com um título elucidativo, sobre o lugar do teatro hoje:

²VEIGUINHA, J. J. (1998)
À procura do teatro perdido. "Teatro escritos", nr.1, Lisboa: Instituto Português das Artes do Espectáculo & Livros: Cotovia: 27.

“À procura do teatro perdido - Reflectir sobre o teatro, hoje, significa fundamentalmente reflectir, não sobre uma forma de comunicação, já que os índices de audiência que governam o império da (in)comunicação audiovisual dominante relegam o teatro para a exclusão e a marginalidade dum público intelectualmente diletante, espécie de dinossauro em vias de extinção, mas sobre uma forma de ficção estética, radicalmente diferente da ficção que nos é oferecida pelos diversos ramos da indústria cultural.”²

Posto isto, regressemos ao passado para perceber o alcance destas palavras, para reflectirmos no modo como o teatro perdeu, no século passado, a sua preponderância social e capacidade de afectação, deixando de ser uma arte de impactos para ser uma arte de entretém. A viagem vai ser rápida, numa velocidade conveniente aos propósitos desta Aula.

Viagem à Grécia

Para o espectador grego, a arte é também ela – pelo menos até certo momento e em certo grau – uma *mimesis* da vida, com uma função social de organização do seu sistema. Servia para organizar a vida na *polis*. O público grego é um público sofisticado ao nível da produção do sentido. No teatro na Antiga Grécia as práticas rituais deram lugar a um teatro de imaginário colectivo, local por excelência para o “juízo social” sobre a vida da cidade. O teatro é um modelo de vida, o lugar do confronto da existência presente com as

possibilidades futuras, através da passagem pelos sentimentos de catarse, a partir da experimentação do terror e da expiação.

Back to the future: o teatro contemporâneo

O teatro contemporâneo produz-se com o afã de possibilitar as ligações potenciais com espectadores, cujas necessidades se formam a partir da combinação de variáveis complexas, entre o acesso a novas formas de comunicação e a modos de representação que procuram actualizar as práticas do passado. As problemáticas a debater (após as novas configurações espaciais e artísticas devedoras das transformações estéticas e promotoras de novos relacionamentos entre actores e espectadores) levantam questões como:

- a) a perda de exclusividade dos espaços convencionais para a prática das artes do espectáculo e os efeitos dessa des(especialização);
- b) os efeitos da abolição da *quarta parede*;
- c) a distância territorial entre real e ficção;
- d) as diferentes intensidades da experiência do espectador perante a multiplicidade das matérias teatrais;
- e) a ética e os limites na convocação dos espectadores para a cena;
- f) a possibilidade de «ligações perfeitas» ou «ligações imperfeitas, forçadas ou não»;
- g) o reequilíbrio entre a fruição racional e sensorial;
- h) a atracção de novos públicos através de conteúdos reflexivos do seu tempo;
- i) a eventual deslocalização do foco de poder para o lado dos espectadores e o resultado dessa transferência;
- j) a pertinência das convenções teatrais para a manutenção das trocas simbólicas;
- k) a negociação entre a colonização/ocupação de lugares (paisagens urbanas e rurais) e a arte para a(s) comunidade(s);
- l) etc..

Apesar de não universalizado, o olhar do observador/espectador contemporâneo é uma espécie de emissor incessante de pontos de interrogação para os objectos

observados. Questões regulares são: *qual o conceito? qual o tema? o assunto? porquê aquela opção? o que quer dizer isso? e aquilo? porquê a utilização deste ou daquele material? qual a razão de ser do objecto? porquê? porquê? mas porquê?* Porém, e às vezes, há perguntas fora de contexto porque as respostas são impossíveis e as primeiras valem como resposta.

Deste modo, é um teatro que vive do seu questionamento, que por vezes se define como um teatro sobre o teatro, visto que a criação se centra na missiva de que é possível o particular tocar o colectivo, com base numa estética relacional, que privilegia a proximidade.

“An audience comes to a theatre perhaps to see something which if they saw it in real life, they may find offensive... Perhaps you’ve come here this evening, because you want to see something you’ve only done in the privacy of your own homes, something perhaps you wished you’d done in the privacy of your own homes or something that you dreamed about doing in the privacy of your own homes. An audience likes to sit in the dark and to watch other people do it. Well, if you’re paid your money - good luck to you. However, from this end of the telescope things look somewhat different – you all look very small, and very far away and there’s a lot for you. It’s important to remember that are more of you than of us. So, if it does come to a fight, you will undoubtedly win.”³

Para ilustrar este tipo de premissas, dou como exemplo a *performance* sem *performers* de Catarina Campino e Ricardo Jacinto, intitulada *Untitled*, apresentada em 2003 no CAPITALS,⁴ em que o dispositivo cénico consistia em dar a ver, de um modo performativo, os elementos técnicos, humanos e maquínicos da Sala Polivalente do CAM. Depois de entrarem e de verem varas de luz descidas, cortina pendida sobre o espaço de representação, bancadas removidas – entre

³ ETCHELS, T. “There is a word for people like you: audience the spectator as bad witness and bad voyeur” in *Not Even a Game Anymore* (2004) Sheffield: 121.

⁴ O CAPITALS foi um projecto resultante da reformulação dos Encontro ACARTE. Realizou-se durante os anos 2002 e 2003 na Fundação Calouste Gulbenkian.

⁵ ETCHELS, T., Idem: 119.

outros elementos desocultados, - os espectadores eram convidados a levantar-se das poucas cadeiras disponíveis, das escadas e do chão do corredor para descobrir onde afinal o espectáculo estava escondido.

Nesse acto de satisfação de curiosidade - já que se entra sempre para uma sala de espectáculos com a certeza de que se vai aceder a um espaço de visibilidades, presenças, aparições onde se espera receber imagens, ouvir palavras, ver movimentos, apreender ideias, escutar sons, assistir à produção de ambientes que permitam criar sentidos -, os espectadores entraram na zona convencionada de actuação para se tornarem (sem saberem?) eles próprios *performers* e espectadores uns dos outros. Mas, acima de tudo, dos criadores que permaneciam na cabina técnica a comandar as operações e a ver a sua *performance* finalmente ser ocupada com *performers* no palco, que eram espectadores antes de entrarem e depois de terem saído. Quando descí para dentro da zona atravessou-se-me na garganta a seguinte frase: *o palco é de quem o quiser*.

Para finalizar, talvez abruptamente, gostava de vos deixar com uma frase escrita por quem está do lado de lá. A frase define, em minha opinião, a recepção teatral e os modos de ver teatral contemporâneo, nas suas expectativas, na forma como articulam a complexidade do sistema teatral e na inquietação do aqui e agora, desafiando a sua postura enquanto espectadores:

“While you’re with us here tonight we’d like to ask you to try not to think about the workings of your body. Your heart pumping blood, your lungs breathing oxygen. Twitches, shudders, shrugs, nervous mannerisms. Discomfort. Try not to think about discomfort. Or deceit, deception and despair. And desperation. And mistakes. And misshapes, misdemeanors and miscellaneous errors. Try not to think about your pulse. And time. And space. And seconds passing and minutes passing. Try not to think about sleeping, or dreaming. And bad dreams that haunt you for the rest of the day. Try not to think about car crashes, holes in the road, dust, ash and smoke, and fire. Don’t think about fire and sand and ash and fear, and trembling. While you’re with us tonight please try not to think about fear and trembling.”⁵ •

BIBLIOGRAFIA

BRAZ, R. (2002) *Imagens do teatro*. Imaginário. Actas do XVII Congresso de Jovens Filósofos, Lisboa: Nuvem de Fogo-Associação Cultural: 293-309.

ETCHELS, T. (2004) “There is a Word for People Like You: Audience the Spectator as Bad Witness and Bad Voyeur” in *Not Even a Game Anymore*. Sheffield.

FERRO, R. (2002) *Hermenéutica teatral*, Imaginário. Actas do XVII Congresso de Jovens Filósofos. Lisboa: Nuvem de Fogo-Associação Cultural: 310-319.

MACHADO, C. A. (1999) *Teatro da Cornucópia – as regras do jogo*. Lisboa: Frenesi.

VEIGUINHA, J. J. (1998) *À procura do teatro perdido*, “Teatro escritos”, nr.1, Lisboa: Instituto Português das Artes do Espectáculo & Livros Cotovia: 23-28.