

A teatralidade e o teatro*
Espetáculo do real ou realidade do espetáculo?
Notas sobre a teatralidade e o teatro recente na Alemanha
 texto originalmente escrito para a revista argentina *Teatro al Sur*

Helga Finter

Cenas de rua

No século passado, inovadores do teatro contemporâneo estabeleceram, em três ocasiões, uma cena de rua como modelo de um teatro futuro. O primeiro foi Antonin Artaud, em 1926, no manifesto que anuncia na NRF sua intenção de fundar O Teatro de Alfred Jarry¹. Depois de ter admirado a coreografia de um “espetáculo de ação policial” durante uma batida policial em um prostíbulo, como se fosse um ballet preciso de uma determinação incontestável, estabeleceu-a como modelo da cena futura por seu duplo e perturbador efeito no espectador: perseguidor e vítima potencial ao mesmo tempo. O espectador não só liberava sua afeição mas também, simultaneamente, tinha de chegar a uma reflexão sobre sua própria violência ao vivê-la por meio da ação dos outros.

A segunda cena de rua é proposta por Gertrude Stein em suas *Lectures in America*, de 1935. Na parte intitulada “Play”², a escritora compara uma cena real – *real scene* –, da qual alguém participa, com uma cena de teatro, da qual se é somente espectador. Ela prefere a primeira cena justamente pelo tipo de participação exigida, porque tal cena permitiria uma realização da emoção provocada – *completion of excitement*. Por outro lado, a cena de teatro representada só causaria um alívio – *relief*. A primeira cena aboliria, além disso, a diferença de temporalidade entre o visto e o vivido, entre a cena e o público. A imediatez da cena real avança contra a mediatisação teatral. A cena de rua, ao colocar em jogo uma demonstração de um acesso de violência, permite uma participação liberada do dever de atribuição de papéis e de funções sociais e também uma memória cultural para os atos e os atores. A cena da vida se faz, se executa: necessária, implacável, livre de qualquer saber prévio, tanto dos atores como dos espectadores.

A terceira cena de rua é apresentada por Bertolt Brecht em suas reflexões sobre o teatro de 1937 a 1951, coletadas no *Messingkauf (Compra do Latão)*. Uma *Strassenszene* (cena de rua) torna-se – segundo o subtítulo – “modelo de base para uma cena do teatro épico”³. Novamente é uma cena na qual a violência está em jogo, dessa vez em um acidente de trânsito. Mas já não é a emoção direta, o *acting out* do afeto, senão a emoção narrada, o testemunho do que foi visto e do que foi vivido que contará e representará um narrador. O tema dessa cena é a reflexão sobre o ato de olhar; a semiotização e a desconstrução do olhar em um espetáculo de rua e sua encenação definem, segundo Brecht, o teatro futuro.

Essas três cenas de rua, propostas como modelo de um teatro futuro, contêm o germe da estrutura dos três tipos de teatro que determinam a cena teatral a partir dos anos 1960: o teatro da crueldade de Artaud, *landscape play* até a *performance art* e o teatro épico. Todos concordam com a importância atribuída ao espectador – *theates* – cuja atitude requerida define, em cada modelo, um novo tipo de teatralidade. É sua realidade de sujeito que é interpelada: sujeito do inconsciente para Artaud, sujeito da inconsciência para Gertrude Stein e sujeito transcendental de reflexão para Brecht.

Por que agora o espectador é jogado para o centro? Por que justamente no período entreguerras, do século passado, recorda-se que do lugar do espectador (*theatron*) deriva o teatro e que de sua atividade (*theaomai* – olhar simultaneamente com os olhos e a mente) nasceram os termos teatro e teoria? Ainda que nos três tipos de teatro o modo de atuação seja decisivo – encarnação artaudiana, *non-acting* steiniano ou o *gestus* brechtiano –, a arte do ator só é determinante por aquilo que em sua atuação contribui para uma reflexão sobre a relação entre teatralidade e espetacular.

Esses paradigmas de um teatro do futuro foram formulados numa época em que se estabeleceu a sociedade do espetáculo (Guy Debord), que se diferencia em espetacular concentrado, nas sociedades totalitárias e ditatoriais, e em espetacular difuso, nas sociedades post-industriais⁴. O atraso da Europa explica a diferença entre os modelos do francês e do alemão de um lado, e da dramaturga norte-americana de outro. Na Europa, diante do espetáculo da estetização da política dos fascismos e do direito exigido das massas à auto-representação⁵, a resposta tinha de ser distinta: de um lado uma tentativa de fazer surgir, mediante encarnação, a crueldade

* Texto originalmente publicado em *Teatro Al Sur*, nº 25, out. 2003. Agradecemos aos editores a autorização para esta publicação.

¹ Publicado em *Oeuvres Complètes*, vol. II. Paris: Gallimard, 1961. p. 19-22.

² STEIN, Gertrude. *Lectures in America*. New York: Vintage Books, 1975. p. 96.

³ BRECHT, Bertolt. *Der Messingkauf*, em *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Frankfurt: Suhrkamp, 1967, tomo 16. p. 546-558.

⁴ Cf. DEBORD, Guy. *La Société du Spetacle*, Paris: Lebovici, 1971; e *Commentaires sur la Société du Spetacle*. Paris: Lebovici, 1988.

⁵ Walter Benjamin os constatou e analisou no ensaio *A obra de arte na época de sua reproduzibilidade técnica*, de 1935.

subjacente à vida cotidiana na sociedade para analisá-la em cena; de outro a proposta de submissão à encenação da política ao bisturi do gestus e de desmontar o espetacular pela análise do olhar. A dramaturga norte-americana, por sua vez, originária de um país no qual o estabelecimento do espetacular difuso estava muito mais avançado que na Europa, já reagia em sintonia com uma teatralização da vida cotidiana: efetivamente, isso podia tornar o espectador de uma representação teatral incômodo ou nervoso, porque o colocava numa distância entre a encenação cotidiana de si mesmo e o desconcerto nascido de uma ausência de memória cultural. Stein concebe o teatro futuro como um puro fazer, construção de presença e superfície, performance nascida de um *non-acting*.

Teatro na Alemanha e sociedade do espetáculo

O teatro de hoje é herdeiro dessas concepções teatrais, respostas em seu tempo ao espetacular concentrado e difuso. Mas agora o desafio é outro, já que se trata de responder ao desafio do espetacular integrado⁶ de uma sociedade que se transformou, também na Europa nas duas últimas décadas, em uma verdadeira sociedade do espetáculo globalizada. Contudo, subsistem ainda diferenças nas respostas teatrais, marcadas pela História específica de cada país.

Na Alemanha, essa mutação acarretou repercussões estéticas no teatro a partir da década de 90. Antes, desde o fim dos anos 1960, a geração dos *Theatermacher* – Peter Stein, Klaus Michael Grüber, Peter Zadek, Claus Peymann – ainda estava presa pela herança do espetacular concentrado do nazismo: por um lado, tinha que evitar qualquer expressionismo e grandiloquênci, já que os líderes políticos antigamente onipresentes haviam confiscado não só o bigode de Charlie Chaplin, mas também sua atuação e as vozes teatrais; e, por outro lado, tinha de tirar o texto do estilo frio e da superfície lisa (uniforme), da preocupação somente com a beleza do som, característica do teatro da época nazista⁷. A tarefa consistia em insuflar uma vida contraditória aos grandes textos clássicos, antigamente desviados. Um trabalho encarniçado sobre a memória e que auspiciava tanto Fritz Kortner como Bertolt Brecht, um trabalho sobre as memórias das linguagens teatrais, dos estilos de atuação, dos textos e da História: esta foi a resposta.

As mudanças da sociedade do espetáculo, que desembocaram em um espetacular integrado –manifestadas nos anos 1990, como constatou Guy Debord em 1988 –, suscitavam as primeiras reconsiderações da resposta que o teatro teria que dar à sociedade. Desse modo, a geração seguinte – de que alguns membros já se impunham no oeste desde a metade dos anos 1980 e que marcaram os anos 1990 – sublinhava a crítica para a outra forma de espetacular concentrado para a qual estavam particularmente sensibilizados, por serem da Alemanha do Leste. Heiner Müller, Frank Castorf e Einar Schleef prosseguiam e radicalizavam o gesto brechtiano ao fazê-lo dialogar com Artaud e Shakespeare, e inclusive com Robert Wilson (Müller), ao confrontá-lo às vanguardas da Revolução Russa e da República de Weimar, assim como à cultura pop (Castorf), ou ao desconstruir a memória do coro brechtiano mediante o encontro simultâneo do coro antigo, wagneriano e nazista (Schleef). Ao trabalhar assim o afeto e a corporalidade pulsional estimulados no ator e no espectador simultaneamente, propunham e propõem desconstruções de uma teatralidade ao mesmo tempo da cena política nazista e comunista, e parcialmente do espetáculo contemporâneo (Castorf).

Novos autores dos anos 1990, tais como o suíço Christoph Marthaler ou o compositor Heiner Goebbels, propõem socavar uma teatralidade convencional pela inserção da música no jogo, analisando a carga afetiva da musicalidade e dos ritmos do texto no teatro falado, ou da dialética entre presença vocal e instrumental, trabalhando assim sobre o inconsciente musical e sonoro, lugar de inscrição de uma afetividade proibida da emissão do texto. Com esses autores, os atores tornam-se músicos e/ou cantores, e os músicos tornam-se atores.

Se Müller, Schleef e Castorf propunham e propõem respostas ancoradas, na sua maioria, em uma problemática e em uma estética muito alemãs, o suíço Marthaler e o alemão “occidental” Goebbels se inscrevem explicitamente em um contexto cosmopolita, no qual o horizonte intercultural está tão presente como as referências estéticas, musicais e textuais internacionais: o teatro pós-moderno de Robert Wilson, a música e a performance de Charles Ives e John Cage, os textos de Gertrude Stein, Alain Robbe-Grillet, Paul Valéry, Francis Ponge e Maeterlinck se misturam tanto com os dos contemporâneos e dos clássicos da tradição greco-romana, inglesa e alemã, como com as músicas e os textos da tradição pop, de modo que dialetiza memória cultural e memória popular.

Essa geração próxima aos 50 anos abordava e aborda o espetacular integrado com base numa cultura sólida e numa leitura dos textos, músicas e estéticas teatrais. Já na geração de 30 anos de hoje, o *background* intelectual e vivido é distinto. Com efeito, ambas buscam explicitamente o novo espetacular integrado e se distinguem de seus antecedentes, tanto pela formação e estética como pelas perguntas que fazem e as respostas que dão ao teatro. Ao deixar os espaços tradicionais e renunciar – na maior parte – ao emprego de atores profissionais, seu

⁶ Cf. Guy Debord, 1988.

⁷ Chamou-se esse estilo de *Reichskanzleistil* (estilo de chancelaria do Reich). O destaque desse estilo que só buscava a beleza seria, no campo musical, a estética de Herbert von Karajan.

teatro se situa entre a instalação de vídeo e a instalação sonora, se torna *event* encenado ou ação teatral, e tem como campo de intervenção o real, de onde busca extrair a qualidade espetacular e teatral para, em um movimento de ida e volta, contaminar o teatro com uma hiper-realidade. Seu modelo de referência já não é o teatro restringido, mas os formatos propostos fora do teatro pelo espetáculo ambiente: formatos de TV policiais ou de ficção científica, os reality shows, as revistas, os programas de perguntas e respostas, os shows pop, os eventos esportivos, os debates políticos etc.

São eles que propõem hoje o verdadeiro teatro político de sua geração, esse que Thomas Ostermeier havia prometido quando retomou em 2000 a direção da Schaubühne, em Berlim. O teatro pós-brechiano desse discípulo da Escola Ernst Busch de Berlim Oriental, igual ao de Thomas Küln no TAT de Frankfurt, é, portanto, desafiado pelos colegas da mesma idade mas de formação muito diferente, que já não é aquela admirável das profissões de teatro, senão o resultado da reflexão teórica pós-estruturalista, das concepções estéticas da vanguarda teatral e artística norte-americana e do oeste europeu e da experiência prática com artistas como Robert Wilson, Heiner Müller, John Jesurun, Bobby Baker, Jean Marie Straub ou Richard Schechner durante seus estudos no Instituto de Teatro (ATW) da Universidade de Giessen. Esse instituto, há pouco qualificado pela crítica Renate Klett no semanal *Die Zeit*⁸ como “ferraria estética da nação”, foi fundado por Andrzej Wirth em 1982. Concebido segundo o modelo das *drama schools* norte-americanas, o ensino simultâneo teórico e prático acentua há uma década a reflexão sobre o lugar do teatro em uma sociedade do espetáculo.

No centro das produções desses jovens performers e dramaturgos existe, efetivamente, uma relação com a sociedade que, ao mesmo tempo, submete às leis do espetáculo a vida íntima e a vida pública, a memória, os desejos e os medos. Trabalhando sozinhos, mas aos poucos também em grupos com nomes que vão mudando conforme os participantes, uma série de jovens artistas formados nesse instituto se colocou nestes últimos anos na cena nacional, graças ao fórum que lhes deram nos seus primeiros anos diretores de teatro como Tom Stromberg, no começo no TAT de Frankfurt e depois no Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo, mas também graças às cenas alternativas como Kampnagel, em Hamburgo, Podewil, em Berlim, e a festivais e galerias de arte. Hoje é o Prater, cena off da Volksbühne de Frank Castorf em Berlim, que é dirigida por um deles, René Pollesch.

Esse autor, que costuma encenar ele mesmo suas obras, é um dos poucos graduados de Giessen para quem o texto, elaborado com os atores, prevalece⁹. Suas obras, ditas em um ritmo acelerado, entrecortadas por gritos que têm uma nova forma de rima, articulam de maneira lúdica, em espaços *trash*, o desamparo e a depressão ante a expropriação do corpo pela tecnologia genética e ante a opinião dos que nos empurram ao desfrute do comercial, ante a globalização; em uma linguagem que mistura jargão sociológico, científico e pós-estruturalista com uma gíria jovem se desenha um horizonte de experiências íntimas de aprisionamento em uma cultura midiática de telenovelas, séries B e talk shows televisivos, e do vazio desejo de fugir.

Outros ex-alunos de Giessen enfrentam o espetacular integrado em performances que articulam em sua estrutura o espetacular da vida cotidiana. Formaram-se vários grupos: She She Pop, grupo de jovens mulheres, Show Case Beat Le Mot, formação de homens jovens e também Gob Squad, grupo anglo-alemão. Esses performers, que reivindicam seu *non-acting* e seu não-profissionalismo, trabalham com base em suas vivências e em sua relação com as promessas de felicidade e de notoriedade da sociedade do espetáculo. Converter-se em estrela é, por exemplo, um de seus temas: *pop-stars* ou *talk-masters* onipotentes são os modelos, experimentados com sua carga de incômodo e de vergonha, assim como seus procedimentos vitimários e infantilizantes. Outro tema é o mito da *party life*, que convoca as esperanças e decepções de jovens que cresceram em uma sociedade de diversão. O impacto político e estético se pronuncia de maneira distinta em artistas e performers como Helgard Haug, Daniel Wetzel, Stefan Kaegi e Bernd Ernst. Eles se juntaram para suas ações cênicas sob a etiqueta Rimini Protokoll (Protocolo Rimini) ou Hygiene Heute (Higiene hoje) ou antigamente Ungunstraum (Sonho e/ou espaço de má sorte) e desempenham ou produzem também sozinhos ações cênicas e *radioplays*, transmitidas por rádio, utilizadas em instalações sonoras e distribuídas como CDs. Distinguem-se por um trabalho em sua maioria *in situ* com grupos sociais específicos que se convertem em seus performers, e cuja memória e relatos são postos em situação de experiências com discursos ou eventos espetaculares provenientes de outro lugar.

Assim, colocaram em cena em Kreuzworträtsel Boxenstop (Palavras Cruzadas)¹⁰ quatro senhoras octogenárias, do asilo vizinho ao teatro que os havia contratado, para articular em cena simultaneamente a memória e as vivências de anciãos com a memória e as vivências de automobilistas famosos. Do contraste dos dois tipos de discurso e dos dois tipos de atividades, em um espaço *high tech* com fundo de projeções de corridas, filmadas do ponto de vista de alguém sentado em uma cadeira de rodas, ao longo dos corredores do asilo, resultava um questionamento apaixonante do lugar construído para a velhice e das incapacidades em uma sociedade

⁸ Cf. *Die Zeit*, n. 3, 9 de janeiro de 2003.

⁹ Restringo-me aqui aos nomes que me parecem mais paradigmáticos para essa nova teatralidade. Também tinha de citar, entre os autores e dramaturgos graduados dessa escola, Moritz Rinke, Tim Staffel, Jens Roselt e, entre os diretores que se consagram ao texto e à ópera, Regina Wenig e Serge Morabito.

¹⁰ Produção de Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel, no Theater Am Mousonturm, Frankfurt, 2000.

dedicada à juventude e à velocidade. *Shooting Bourbaki: ein Knabenschiessen*¹¹, ao contrário, confrontava a realidade dos meninos suíços, a instrução para o manuseio de armas de cada cidadão masculino suíço e a história da retirada do exército francês em 1871, que encontrou refúgio em Lucerna: o entusiasmo dos jovens pelos heróis de guerra do espaço televisivo, os modos de utilização do tiro ou o relato de uma derrota convertido em tema de um imenso painel pintado, a atração turística da cidade, permitiam analisar um imaginário militarista que voltava a dar uma memória ao mesmo tempo singular e coletiva. Em *Apparat Berlin*¹², o tema é a organização de grupos humanos: o material de base é a gravação radiofônica de perguntas e respostas que surgiam na população de Berlim Ocidental no momento da abertura do muro para as festas de fim de ano de 1963. O absurdo teatro de temores, restrições e proibições burocráticas que revelam as perguntas confiadas a um serviço telefônico que funcionava noite e dia, assim como as respostas dadas em um tom paternalista, aos poucos intimidantes, está confrontado com os modos contemporâneos de direção comportamental dos cidadãos, tais como uma conferência acadêmica sobre a organização de massas, ou as estruturas de aprovisionamento de cerveja dos espectadores em uma quadra de futebol, ou a estratégia de exposição dos mantimentos em um supermercado cujo dispositivo espacial está calcado em um conjunto militar romano. Aqui os modelos de atuação são o conferencista acadêmico, o jornalista radiofônico, ou o especialista de marketing, que se encontram sob o fundo sonoro do documento histórico na acidez de uma teatralidade hilariante.

A mais conhecida de suas produções, tanto pelas reações dos interessados como pelo eco midiático, é *Deutschland 2* (Alemanha 2)¹³. Tomando ao pé da letra a inversão dos códigos teatrais na vida política e a significação de *Volksvertreter* (deputado) como representante do soberano, se tratava de dublar esse soberano com sua própria voz: um cast de voluntários eleitos devia produzir a cópia pirateada instantânea de uma seção do Parlamento alemão em Berlim, retransmitida ao vivo nos fones de ouvido dos participantes na plenária do antigo Bundestag em Bonn. A proibição do presidente do parlamento, Wolfgang Thierse, de usar a sala do antigo parlamento, motivada por um temor pela dignidade da assembleia parlamentar, confinava a ação a uma sala de teatro. Esses temores de ver os políticos caricaturizados pelo karaoké de seus eleitores se revelaram, no entanto, vãos, já que esses atores improvisados não somente haviam elegido “seu” deputado – segundo critérios que mostravam um compromisso e um interesse verdadeiros pela pessoa política eleita –, como também o dublavam com grande dignidade e respeito, o que assombrava alguns. Então, o desinteresse político do cidadão foi a primeira das idéias recebidas e retificadas por esta ação: ao entrar no corpo de outro pela repetição simultânea de sua voz; ao renunciar, obrigado pela velocidade, a marcar sua própria distância do dito, cada duplo de um deputado se fez uma experiência impressionante. Pela repetição simultânea do discurso soprado do outro, o performer podia perceber seu funcionamento, a distância irredutível com ele ou a proximidade de seu modo de pensar, traduzido por frases desarticuladas gramaticalmente, com continuações e adições, ou por passagens retoricamente perfeitas.

Essa deslocalização-desdobramento voltou a colocar no centro do interesse a cena parlamentar, na qual estão ausentes os representados. Aguçando o ouvido para a especificidade corporal transmitida pela voz, pelo sujeito humano detrás das fórmulas estereotipadas e formais, essa representação dos representantes do povo por aqueles que representam foi de fato, como escrevia Renate Klett, um “exercício de democracia para 200 cidadãos e cidadãs de Bonn”. Aqui se nota, acima de tudo, a preocupação ética desse grupo de artistas: dar voz a quem o espetáculo esquece, mas também ressuscitar a memória e o corpo interiorizado dos “possuidores” do espetáculo ambiente. O espectador e o performer são interpelados por sua própria memória para fazer o trabalho de interpretação das metáforas e oxímoron criados pelo choque dos lugares, dos discursos, dos modos de ação que se encontram deslocalizados e descontextualizados em um lugar cênico.

Deslocalização e descontextualização são de outra ordem quando Stefan Kaegi trabalha em associação com Bernd Ernst ou sozinho. Esse artista suíço, já reconhecido em seu país como performer antes de sua chegada a Giessen, gosta de brincar com os terrores escondidos e os medos inconscientes de seu público e nem sempre evita o risco de ser suspeito da instrumentalização desses performers não-profissionais. Ele os elege por sua singularidade física ou psíquica, ou por suas competências em um campo específico, por exemplo, um domador de pastores alemães, um criador de abelhas, um físico das partículas ou um corredor de maratona. Logo, suas personagens se reúnem em cena para “congressos” virtuais, por exemplo, ou experiências quase-científicas.

¹¹ Produção de Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel, estreada no Mousonturm de Frankfurt e produzida pelo teatro de Lucerna com crianças de diversas origens dessa cidade. Nicolas Bourbaki é o general do Exército francês acolhido pela cidade de Lucerna em 1871; *Knabenschiessen* é um concurso de tiro para meninos em uma festa popular suíça; a polissemia da palavra se estende ao mesmo tempo ao tiro dos meninos e ao tiro contra os meninos.

¹² No Prater da Volksbühne, Berlim, 2001.

¹³ Produção de Bernd Ernst, Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel, em 27 jun. 2002, sem parar das nove da manhã até meia noite, na Schaupielhalle de Bonn, como pedido do festival Theater Der Welt.

Esse interesse pela vivência insólita de certos humanos, tratados segundo Kaegi como *ready-made* vivos, é dobrado por uma curiosidade etiológica pela vida animal¹⁴. O “teatro do real” que resulta traduz as preocupações de sua geração ante as pretensões de dominação das ciências naturais e técnicas sobre a integridade do corpo e da psique do ser humano. No centro do questionamento estão as fronteiras do humano, a relação do humano e do animal, tanto como o que é considerado por certas pessoas como monstruosidade física ou psíquica. Há algo do espírito de Kafka em tal interesse, também de Artaud, para não citar mais do que os dois escritores mais significativos que anteciparam a ameaça que as ciências impõem sobre o sujeito singular como efeito secundário de seus benefícios. Inclusive a insistência nas problemáticas relacionadas com a sociedade do espetáculo ou a extensão do reino das ciências e a técnica parecem suplantar a interrogação sobre o amor ou as relações afetivas desses representantes de uma geração confrontada às desilusões da pós-liberação sexual. Do mesmo modo, o saber psicanalítico só intervém indiretamente pelo desvio do questionamento do olhar e da relação com o imaginário do medo.

Um testemunho disso é *System Kirchner*¹⁵, que estende a deslocalização até o lugar e o olhar do espectador: adornados com fones de ouvido e um walkman, os espectadores ilhados se sucedem um ao outro com uma diferença de dez minutos; dão uma volta pela cidade que é lugar desse *audio-tour*. A voz no walkman guia o deslocamento: as indicações exatas não apenas concernem às direções e aos lugares mas também ordenam o olhar, a velocidade da caminhada, as paradas, os gestos para executar, e sugerem, além disso, uma explicação dupla do que se percebe. Lentamente a cidade e seus habitantes se transformam ante os olhos do passante, já que a voz indica seguir as pegadas de tal Kirchner, bibliotecário em Dortmund, que desapareceu. Cassetes enviados à sua esposa e à sua filha informam sobre uma ameaça escondida no aspecto familiar da cidade, se supõe que esses são os cassetes que o espectador escuta. Ao final, as vozes o levam ao lugar do crime, atrás da cortina da ducha de um apartamento abandonado em pleno centro, para fazê-lo imaginar ali uma morte observada da esquina de uma janela em uma varanda distante. Esse relato policial virtual é vivido pelo espectador, se se presta ao pacto simbólico proposto, como uma transformação do familiar em insólito, como uma experiência do *unheimlich* freudiano, como a invasão lenta e dissimulada de uma paranóia digna de um Hitchcock ou de um David Lynch. A qualidade transformadora do olhar teatral e seu espaço são experimentados aqui como heterotopia (M. Foucault): os lugares, os objetos e as pessoas encontrados casualmente se transformam pelo olhar, dirigido por uma voz do fone de ouvido, em lugares, objetos e personagens de um teatro íntimo, já que resultam ao mesmo tempo da relação do expectador com seu imaginário e da voz que propõe seguir as pegadas de uma história vagamente policial.

Outra produção de Stefan Kaegi sozinho, *Play Dagobert*¹⁶, faz da cena vazia e da cena cheia de um teatro a vítima de um drama que ocorre em outra parte. Trata-se de uma tomada de reféns que ocorre nos bastidores e cujas vozes são retransmitidas na sala: o teatro está nas mãos de um caloteiro, cujas ações anteriores contra grandes empresas alemãs haviam sido falsamente atribuídas a Dagobert, nome de um caloteiro verdadeiro que havia chegado às colunas da sessão policial dos jornais alemães. Um primeiro refém, a intendente da cidade; uma mulher, que se encontra em um lugar desconhecido, é obrigada a ler extratos do *Käthchen von Heildronn*, de Kleist. Executa esse ato com uma voz trêmula sob a ameaça de que, se parar a leitura, irão explodir o lugar. Essa instalação sonora faz com que o drama ocorra fora de cena; sublinha dessa forma que a teatralidade se articula em uma dialética de presença e ausência. Mas antecipa também um terror real, que aconteceu um ano depois em um teatro de musicais em Moscou.

Ao permitir um encontro do teatro com a forma de uma reportagem ao vivo retransmitindo em uma cena vazia, o dispositivo do *Hörstück*, tanto como o da instalação, consegue livrar a teatralidade da forma e contaminar o teatro – durante um momento – com o real virtual. Contudo, um dispositivo semelhante só pode funcionar se o pacto de separação do espaço do teatro e da realidade – ainda que seja espetacular – continuar tacitamente respeitado, se o espaço do teatro só for violado imaginariamente. Voltarei mais adiante nesse ponto.

Antes de terminar com reflexões mais gerais acerca da diferença entre teatro e espetáculo, quero agregar algumas palavras sobre um artista de 40 anos, há pouco considerado pela imprensa como um pai espiritual desse novo teatro alemão. Christoph Schlingensief, cineasta, talk show master e homem de teatro, intervém na realidade política alemã, suíça e austríaca, desde meados dos anos 1990. Suas ações poderiam caracterizá-lo como um herdeiro do teatro invisível de Augusto Boal ou de alguns situacionistas franceses. Entretanto, seus modelos são explicitamente formatos nascidos da vida midiática e política, já que para ele se trata de fazer

¹⁴ Esse interesse já havia manifestado em seu começo em Giessen com uma instalação de vermes brancos debaixo de vidros, que evoluíram como um húmus, até que razões sanitárias puseram um fim prematuro. O nome de Hygiene Heute, eleito depois para o grupo formado com Bernt Ernst, me parece uma alusão possível a este episódio. Europa tanst (Europa baila), Viena 2001, atribui a 60 porquinhos da índia o remake da divisão da Europa pelo Congresso de Viena de 1815; Terrarium, Mannheim 2002, junta populações de certo tipo de formiga de bosque.

¹⁵ Produção de Bernd Ernst e de Stefan Kaegi para o Festival internacional dos estudantes de teatro, Diskurs, em 1999 em Giessen, este áudio-tour foi “mostrado” em 2000 em Frankfurt e retomado com o título de Canal Kirchner em 2002, no festival Spielart em Munique.

¹⁶ Produzido no início como radiofonia em 2001, depois como instalação no teatro de Kassel em 2002.

confessar – pelos meios do espetáculo – à sociedade do espetáculo o que cala e o que rejeita. Ainda que essa luta impossível de um David das artes contra o Golias dos meios tenha encontrado seus limites no domínio dos talk shows ante um mestre do gênero como Harald Schmidt¹⁷, a eficiência das ações no domínio artístico e teatral se comprovou tanto no que concerne à reação dos meios como nas respostas do público, que se dividiu entre opositores ferozes e fanáticos incondicionais.

Essas são algumas ações: *Chance 2000* retoma as estruturas das campanhas eleitorais, trata-se de tornar-se membro de um partido próprio e votar por si mesmo nas eleições federais; *Ausländer raus-liebt Österreich* (Os estrangeiros pra fora – Amém Áustria) transfere o início do reality show alemão *Big Brother* para uma ação perto da Ópera de Viena durante os *Festwochen* de Viena no verão de 2000¹⁸: reuniu-se em um contêiner, sob a vigilância das câmeras, um grupo de imigrantes que pedia asilo, e o público votava as eliminações consecutivas dos participantes segundo seus critérios de simpatia ou de antipatia; o jogo de perguntas e respostas *Quiz 3000 – Du bist die Katastrophe* (Quiz 3000 – Você é a catástrofe) – subverte o modelo de programa de perguntas e respostas levando ao desastre moral e à vergonha inelutável o candidato, quando este tem de responder a perguntas como: “Para que servia o ônibus das vítimas nos campos de concentração?” ou “Ordene de norte a sul os seguintes campos de concentração: Auschwitz, Bergen-Belsen, Dachau, Ravensbrück”¹⁹.

A brincadeira de Schlingensief com fogo, surgida da mistura explosiva de realidade cotidiana e de provocar a recusa servindo para a exibição, falha quando se trata de fazer falar o terror que se teatraliza (*Atta Atta*, de janeiro de 2003) e torna-se problemática quando a realidade irreversível alcança a encenação de sua cópia. As reações dos meios sobre o suicídio do parlamentar Möllemann recordam uma ação de Schlingensief no teatro de Dortmund durante o festival THEATER DER WELT: o artista gritando “tötet...” (matem...) pisava na foto desse deputado atacado por declarações ambíguas, consideradas anti-semitas²⁰. Já na época o artista proclamou a proteção do contexto artístico para defender sua ação.

A significação desse evento supera o caso isolado de Schlingensief, já que, inclusive por ser o artista que mais contribuiu na Alemanha no domínio das artes para uma supressão virtual dos limites entre vida e arte, entre espetáculo da vida e vida de teatro para exibir sua contaminação mútua, se um *Aktionskünstler* corre – apenas o impacto da violência de suas ações corre o risco de ter repercussões no real – à reinstalação da separação entre vida e arte, então uma suspeita se insinua. A eficiência simbólica da transgressão de dois espaços dependeria em última instância da existência de um marco reconhecido no âmbito das artes? E a condição de um marco semelhante não é, justamente, a separação pressuposta, em uma sociedade, de dois espaços distintos: o espaço potencial da arte e do teatro, e o campo da realidade social?²¹

Teatro ou espetáculo?

Depois da análise das produções recentes da Alemanha que respondem à sociedade do espetáculo por uma encenação do real misturando o verossímil teatral com o teatral do real, surgiram alguns problemas intrínsecos ao contexto no qual intervêm – o contexto do espetacular integrado –, posto que, ao transformar imediatamente toda a crítica do espetáculo em espetáculo novo, a sociedade do espetacular integrado parece, à primeira vista, inatacável ao menos por outro espetáculo.

Pois bem, os ataques terroristas ao WTC, assim como a sangrenta tomada de reféns em um teatro de Moscou em 2002, foram decifrados por alguns como ataques com êxito contra o espetáculo. A utilização de estruturas teatrais para mediatização de sua ação terrorista conduzia, por exemplo, Jean Baudrillard à conclusão de que – diante da desconstrução do WTC – nos encontrávamos diante de “nosso teatro da crueldade, de todos nós, o último que temos”²². Inclusive o compositor Kart-Heinz Stockhausen qualificava esse atentado como “a maior obra-prima que jamais tinha existido”²³.

Aqui se impõe uma reflexão sobre, por um lado, a relação entre o domínio das artes e o do real e, por outro, a relação entre espetáculo e teatro. A espetacularização da vida utiliza estruturas teatrais, mas apenas é efetiva se pressupõe tacitamente uma separação do âmbito da vida, da realidade da esfera das artes e do teatro, já que busca uma recepção de seu espetáculo como natureza, como vida. Essa separação está baseada no pacto

¹⁷ Cf. a documentação parcial do talk show, organizado na Volksbüühne de Berlim em 1997, com o signo “Cada um pode, na Alemanha, converter-se em talk master”. Talk 2000, Viena, 1998.

¹⁸ Cf. a documentação parcial Schlingensiefs *Ausländer raus*, editada por Mathias Lilienthal e Klaus Philipp, Frankfurt: Suhrkamp, 2000.

¹⁹ Cf. KÜMMEL, Peter. “Der Mann der Moralkelle”, em *Die Zeit*, n. 13, 21 mar. 2002.

²⁰ Cf. Theater heute, Jahrbuch, 2002. p. 146-147.

²¹ A participação de Schlingensief na Bienal de Veneza neste ano com a ação *Church of Fear* parece firmar uma volta ao marco simbólico protetor das artes; o anúncio como futuro diretor do novo Parsifal em Bayreuth sublinha essa hipótese.

²² Cf. BAUDRILLARD, Jean. “L'esprit du terrorisme”, *Le Monde*, 3 nov. 2001. p. 10-11.

²³ Citado segundo o jornal *taz-Hamburg* de 19 set. 2001.

simbólico das artes, que confere a seu espaço o estatuto potencial (Winnicott), por exemplo, pelo “como se” do teatro. Esse pacto está, portanto, reconhecido inclusive pelo espetáculo da vida cotidiana e também pelas artes que respondem a essa teatralização.

Os ataques terroristas do 11 de setembro de 2001, assim como a sangrenta tomada de reféns em um teatro moscovita em 2002, não mudaram a relação entre teatralidade e real, espetacular e teatro, apenas atualizaram seus fundamentos: o espetáculo de uma violência terrorista real não significa, como sugeriu Jean Baudrillard, o “último que temos”. Ao contrário, exibe o ódio de toda a representação²⁴, já que esse ato irreversível é um gesto que afirma a vontade de suprimir todo espaço potencial por mortos.

Parece necessária, então, uma reflexão sobre a violência posta em jogo no teatro, sobre a crueldade tanto para performers como para espectadores. Desde Moscou, nenhum espectador pensará que a aparição de um grupo de terroristas em um teatro é uma ação simulada ou parte de uma encenação, como faziam as vítimas de Moscou. O jogo com finalidade no teatro e na representação tem de levar em conta isso desde agora...

A violência posta no jogo, nas artes e no teatro não é efetiva, mas é suscetível a uma leitura simbólica, já que, ao limitar-se ao efeito de choque ou de trauma, resiste à análise. O teatro e a performance de hoje levaram muito longe essa violência, atacando também a integridade do corpo, por exemplo na *body art*. Mas essa violência do performer contra si mesmo, por exemplo a de Chris Burden ou de Marina Abramovic, só é interessante pela semiotização que permite no contexto da arte. De qualquer outra forma, é apenas uma curiosidade de psicopatologia singular.

No espetáculo ou no teatro, essa violência deve poder ser retirada, porque espetáculo e teatro se definem pela qualidade de repetição: os vídeos, as fotos das performances de Chris Burden e a repetição teatral de suas ações em *Autobiography*, de Abramovic, assim o atestam. Dessa forma, o teatro exclui a irredutibilidade da morte; o espetáculo pode repeti-la graças à gravação dos meios, mas o torna irreal por sua qualidade de imagem.

Existe, assim, uma diferença entre espetáculo e teatro ou performance. O espetáculo se dá como “natureza”, como “realidade” e, ao mesmo tempo, se torna irreal como imagem suscetível de repetir-se ao infinito. O espetáculo não é consciente de sua teatralidade; o teatro, por outro lado, procede dela conscientemente por seu pacto simbólico constitutivo do “como se”. Instaura um diálogo com o ausente da imagem, uma dialética entre presença e ausência.

As cenas de rua, relatadas por Artaud, Stein e Brecht, tornam-se teatro com a presença do espectador: seu olhar as transforma em teatro pela existência, por um lado, de um teatro pré-existente e, por outro lado, de um teatro imaginário que as semiotiza; enquanto olhar (re)presentado por um narrador, Brecht a exibe. A teatralidade do cotidiano só é identificada como tal por um olhar que a decodifica segundo um paradigma teatral como representação. Não falava Artaud de “ballet” para descrever uma batida policial?

O beco sem saída de certas pesquisas sobre a teatralidade, para as quais a distinção entre teatro e espetáculo é obsoleta, se faz patente aqui. Pois bem, nos estudos teatrais da última década, sobretudo na Alemanha e nos Estados Unidos, tal distinção caiu em desuso²⁵. Constata-se o caráter de teatralização, de encenação, de performance de uma multidão de fenômenos estéticos, sociais ou políticos segundo o proposto pela sociologia dramatúrgica, mas deixa de interrogar as premissas de tais teatralizações: os pressupostos de uma interação de sujeitos transcendentais, de uma realidade imediata, não mediatisada, e o horizonte de um marco estético universal²⁶.

Ora, a teatralidade do campo estético se distingue da do cotidiano em vários pontos: em vez do caráter afirmativo do espetáculo que confirma o espectador no seu imaginário, ela permite a este uma crítica da sociedade do espetáculo, já que o espectador não só pode fazer nela a experiência de seu desejo de olhar, como também – graças à dialética cênica entre presença e ausência – pode experimentar o pacto performativo e o horizonte dos discursos. Desde os anos 1970, não só a prática do teatro de performance senão também as teorias francesas, e em primeiro lugar a de Roland Barthes com seus conceitos de punctum da fotografia ou do grão de voz²⁷, adiantaram uma concepção diferente da teatralidade: diante de uma teatralidade convencional, que reflete passivamente o olhar do meio, nasce uma teatralidade analítica e crítica. Opera transcódigos sensoriais graças a significantes teatrais que molestam os sentidos e tornam incertas as atribuições de familiar

²⁴ Dinamarcar os Budas afegãos parece uma das primeiras etapas do exercício desse ódio.

²⁵ Cf. As publicações da escola da NYU e também as do projeto DFG na Alemanha por Érika Fischer Lichte.

²⁶ Na área francesa os trabalhos de Josette Feral insistiram nesses fatos. Cf. Josette Feral, *La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral*. Poétique 5, set. 1988. p. 347-361.

²⁷ Cf. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980; em Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, os seguintes ensaios: “Le troisième sens” [1970] p. 43-61, “Cy Twombly ou Non multa sed multum” [1979], p. 145-162; “Le grain de la voix” [1972] p. 236-245. A partir de Barthes cf. J. Feral 1988 e Jean Pierre Sarrazac, “L'invention de la théâtralité”. Bernard Dort e Roland Barthes. *Esprit* 1, jan. 1997. p. 60-73.

(*heimlich*) e de sinistro (*unheimlich*). Esse conceito de uma teatralidade crítica permite não só desenredar o amálgama entre teatro e espetáculo, como também entender o impacto político e crítico do teatro contemporâneo.

Hoje a teatralidade analítica no teatro opera pelo questionamento de todas as categorias teatrais: o espaço, o tempo, a figura humana e a ação. O teatro alemão recente ampliou esse questionamento ao marco do teatro, à separação entre vida e atuação. Inclusive o papel do público está deformado: desdobrado, o espectador se converte em ator no mesmo instante. A teatralização da vida cotidiana está posta à prova. As ações e performances de Christoph Schlingensief, Bernd Ernst, Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel, apresentadas aqui, testemunham isso. Mas também se poderiam citar as conferências virtuais de Hans Peter Litscher, que põe em cena a intersecção entre teatro e realidade histórica. Todos perguntam pela interferência da fronteira entre espaço estético e real. Por isso, invalidam no que concerne ao espaço, ao tempo, à figura humana e à ação no teatro a certeza de um modelo pré-existente ou a identificação do artifício. Mas, simultaneamente, ao confrontarmos esse modo com a realidade do espetacular integrado, desvelam o pressuposto dessa sociedade do espetáculo: a existência de um espaço intermediário das artes que justamente oferece seus artifícios de verossimilhança, seus instrumentos de transformação de suas imagens em natureza. A sociedade do espetáculo falha pela representação, mas também é de seu direito à representação em um espaço reservado que pode nascer sua crítica. Por outro lado, a proibição da representação, a supressão desse espaço separado só leva ao terror.

Uma cena de rua em uma sociedade globalizada

Para terminar, de novo uma cena de rua, dessa vez contemporânea. Ao visitar Buenos Aires pela primeira vez no final de fevereiro deste ano, comecei minha visita pela cidade num sábado de manhã na Plaza de Mayo para dirigir-me ao Café Tortoni, alto lugar do imaginário literário de um visitante europeu. Tinha a cabeça cheia de imagens de reportagens de TV com as que minha memória enchia o vazio matinal do imenso espaço ante meus olhos. De repente, a trilha sonora imaginária que acompanhava essas imagens de mães desesperadas reclamando com dignidade que se encontre a verdade foi substituída por sons concretos, batidas determinadas, repetidas em um ritmo acelerado. Seguindo esse ruído cada vez mais insistente, me encontrei finalmente na Avenida Roque Sáenz Pena e parei à altura da Florida em busca da fonte desse alvoroço espantoso. Diante da imensa porta metálica de um banco, um grupo de pessoas, homens e mulheres de todas as idades e dignamente vestidos, se revelavam para bater sem parar com barras de ferro e outros objetos metálicos nessa porta fechada detrás da qual se havia perdido todas as suas economias. Em um instante, os fatos relatados pelos jornais na Europa se concretizavam em imagens: em uma cena cuja coreografia, precisão e paciência impressionavam tanto como o contraste entre o parecer discreto dos atores e a violência que transmitia o tambor, espantoso resultado do choque metálico de seus golpes.

Casualmente me converti em espectadora de uma cena de rua, ao mesmo tempo *theates* fascinada e *voyeur* consciente da culpabilidade de seu olhar; ao mesmo tempo vítima potencial – se vivesse na Argentina, poderia encontrar-me entre essas pessoas – e perseguidor potencial – vinha de um país rico. Ainda que todas as minhas emoções concordassem com as que Artaud atribuiu a sua cena de rua, tinha reagido a uma teatralidade de ordem distinta. Esse espetáculo não era o da sociedade que o organiza senão a resposta inventiva ao seu poder, posto que sua violência era uma violência mediatizada: os que receberam o golpe o devolvem simbolicamente como golpe de fato, golpe de teatro.

O que admirava há pouco como “criatividade popular” nos países da América Latina e que estranhava como ausência nos protestos de meu país se tornou repentinamente transparente. É a capacidade de transformar uma violência em linguagem, de semiotizá-la pela descontextualização e pela deslocalização do gesto. Aqui se encontra, em um dispositivo espaço-temporal muito precioso, o gesto dos tambores de Harlem com o gesto do que bate numa porta injustamente fechada. A cena que resulta é muito comparável a uma cena de teatro, já que, como o teatro, fala à sociedade do espetáculo a partir de outro lugar. No entanto, esse lugar não é o das artes, mas também não é o da realidade pura. Porque a transformação do gesto violento em gesto de percussão significante se faz em um espaço potencial onde o imaginário se mede com as exigências do simbólico. É um espaço potencial ainda livre, não atribuído. A experiência argentina ensina justamente a necessidade de tais espaços potenciais intermediários. Ensina a defender sua existência ao mesmo tempo em que a das artes, que a do teatro.