

## TRANSFORMAÇÕES<sup>1</sup>

*Erika Fisher-Lichte*<sup>2</sup>

As sociedades da Europa Central e Oriental experimentaram os anos noventa do século XX como um período de transformações essenciais. A transformação do socialismo existente e da predominância do império soviético em direção a Estados soberanos e democráticos foi experienciada também como uma crise social profunda. Em muitos lugares, como reação a essa crise, deu-se o ressurgimento de um novo nacionalismo. Para fazer frente à instabilidade de uma sociedade em transformação, exige-se uma identidade nacional que deve ser inventada como algo novo ou resgatada. A nostalgia por um ponto fixo na construção de uma identidade nacional costuma causar repentinos atos de delimitação ou exclusão levando, por vezes, à fundação de novos estados nacionais, por vezes a uma guerra civil ou políticas de limpeza étnica.

Também na Alemanha, depois de sua reunificação política, despertou-se uma discussão sobre uma nova identidade nacional. De uma forma subconsciente, ela se alastra até a discussão sobre o Memorial do Holocausto. Ela se revelou através da exigência de que os teatros discutissem a reunificação e suas conseqüências, contribuindo assim para uma estabilização política no contexto dos rápidos processos de transformação. Como o teatro se recusou a atender a tal exigência, sua crise foi proclamada. Em 1994 e 1995, debates foram travados durante semanas e até meses nos jornais *Süddeutsche Zeitung* e *Rheinischer Merkur*. Neles exigia-se encontrar os motivos para a suposta crise, e identificar nomes. Reclamava-se de políticos incompetentes na área cultural, de superintendentes artísticos corruptos, de diretores teatrais autocráticos e gananciosos, de atores vaidosos, obtusos e egoístas; lamentava-se a desintegração dos *ensembles* estáveis; deplorava-se, também, a falta de

<sup>1</sup>Tradução de Stephan Baumgärtel professor da Universidade do Estado de Santa Catarina.

talento dos jovens diretores de teatro bem como dos jovens dramaturgos e a ignorância e a malícia dos dramaturgistas, havendo queixas ainda quanto aos espectadores desinteressados, voltados ao entretenimento, e de críticos mal qualificados e insensíveis. Ora, em casos individuais, tais acusados podem muito bem ser incompetentes, corruptos, autocráticos, gananciosos, etc. Não obstante, não foram eles que causaram uma crise no teatro. Analisando-se os argumentos deste debate, chega-se a conclusão que a impressão de uma crise teatral foi causada por algo bem diferente. Ao invés de tratar diretamente dos temas da reunificação e suas conseqüências, o próprio teatro está passando por uma série de processos de transformação, contribuindo, dessa forma, substancialmente para a insegurança e a irritação. Pois se recusa a afirmar a identidade cultural dos alemães através de: a) encenações convencionais de textos consagrados; e b) o cultivo da herança cultural, implicando na produção de signos de estabilidade em tempos que são de transformação.

<sup>2</sup>Termo grego, significando um ser volúvel e mutante.

<sup>3</sup>Seria errôneo traduzir "Teilnehmer/Zuschauer", expressão usada por Fischer-Lichte, para "espectadores", criado por Augusto Boal, pois a participação dos espectadores no teatro pós-dramático fica muito mais limitado do que na proposta de Boal. Por sua associação ao Teatro do Oprimido, o termo "espectadores" sugere uma proposta política clara que ultrapassa as indagações do teatro pós-dramático tal como apresentado por Fischer-Lichte.

O teatro dos anos noventa aparece sob a forma de um Proteu<sup>2</sup>. Transforma-se permanentemente, e constantemente assume novas formas. Vive nas transformações permanentes e através delas. A transformação chega a ser sua categoria estética norteadora. Alguns, entretanto, podem objetar que isto seja válido para o teatro desde sempre, uma vez que nele, tradicionalmente, um ator se transforma em um personagem fictício para o público e o espaço cênico em um lugar fictício. Que exatamente esse "como se", que tais transformações supõem, seja constitutivo do próprio teatro. Ora, pode ser que esse "como se" seja válido para muitas modalidades teatrais e, assim, fundamente tal transformação. Mas em paralelo a essas montagens e para além delas, o teatro é, atualmente, também o lugar de muitas outras transformações: Ele se transforma em outras artes, mídias, eventos culturais do mesmo modo que tais artes, mídias, eventos culturais se transformam em teatro. Algumas encenações teatrais atuais são idealizadas em competição com encenações nas áreas da política, do esporte, das mídias e da publicidade. Diluem-se, assim, as fronteiras entre elas. Onde termina o teatro e começa o evento publicitário? Quando um comício se transforma em teatro e o teatro em comício? Para cada espécie dessas "encenações" são fixadas comumente algumas regras que as constituem, bem como um certo contexto do qual nascem (ou podem ser deduzidos) seus significados e suas funções; para garantir que os participantes/espectadores<sup>3</sup> saibam como se comportar "adequadamente". Nos anos 90, todavia, observa-se que os contextos deslocam-se constantemente ou que diferentes contextos colidem entre si. Os participantes/espectadores têm suas expectativas frustradas quando querem se referir a um contexto específico, tornam-se perplexos e muitas vezes não sabem mais como agir. Desconcerto, desorientação, frustração, raiva e agressão são efeitos frequentes. No entanto,

Transformações. Erika Fisher-Lichte.

Abril 2008 - Nº 9

muitas vezes, tais eventos podem também despertar no espectador o prazer de brincar com contextos e expectati

as, com as transgressões permanentes e as superações de limites possíveis, com essas possibilidades do desconcerto e da desestabilização. No evento de Christoph Schlingensief, intitulado *Chance 2000*, por exemplo, havia montagem teatral, apresentação de circo, *freakshow* e comício eleitoral, que se transformavam, incessantemente, um no outro. Nunca o participante/espectador distingue claramente em que tipo de evento está participando. Às vezes, várias dessas modalidades são apresentadas ao mesmo tempo. Diante dessa multiplicidade de eventos ocorrendo na mesma tenda de circo, o espectador/participante encontra dificuldade não apenas em direcionar o foco de sua atenção quanto decidir que tipo de evento é esse. Ou, então, a transformação de uma modalidade em outra ocorre sem aviso prévio. Nesse processo, as diversas modalidades questionam-se mutuamente, comentando e refletindo umas sobre as outras. Quando muitos espectadores reuniram-se na arena respondendo ao convite de Schlingensief para se inscreverem como membros fundadores do partido *Chance 2000*, assinando as listas ali expostas, foram xingados pelo ator Martin Wuttke posicionado na tribuna acima da entrada, por se constituírem numa massa submissa que obedece ao seu mestre incondicionalmente. Durante quinze minutos, ele os afrontou com uma frase gritada num megafone: “Eu sou o agitador do povo, e vocês são uma estressada escultura maleável.”<sup>4</sup> Essas permanentes transformações de contexto fazem com que os espectadores nunca se sintam seguros de qual é o contexto válido e qual regra deve ser seguida. A regra deste jogo enquanto regra de transformação diz: quando se passa de uma modalidade a outra, as regras envolvidas se invalidam mutuamente. Portanto, ou não vale nenhuma regra, ou quando elas existem, uma contradiz a outra. Nas encenações de Schlingensief, todos os participantes – que também são os agentes da apresentação<sup>5</sup> (artistas, atores, deficientes, desempregados, torcedores de Schlingensief) – encontram-se num estado limítrofe entre todas as regras e posições fixadas. Tal forma radical de um “*betwixt and between*” (Victor Turner), criada pela transformação permanente dessas modalidades, contextos, expectativas, etc., pode abrir espaços lúdicos e livres para inovações. Mas em seu impulso contra a diferenciação, tal forma pode também levar ao caos e à violência. Nesse caso, o teatro torna-se uma espécie de laboratório onde se constrói, artificialmente, uma situação de crise que se assemelha estruturalmente à situação de crise da sociedade ao seu redor.

Um estado “entre”, produzido por transformações, é característico do teatro dos anos 90 também num outro sentido. Na encenação de *Trainspotting*, que Frank Castorf estreou na *Volksbühne Berlin* como adaptação do filme e do livro homônimos do cultuado autor Irvine Welsh, o próprio contexto

<sup>4</sup>“Ich bin der Volkserreger und ihr seid eine autogene Stressplastik”. Literalmente “eu sou o agitador do povo e vocês são uma estressada escultura autogenea.” A expressão bastante esquisita produz um efeito de estranhamento também para um leitor alemão, mas a ligação com o público se aglomerando no centro da arena para se inscrever nas listas do partido é clara.

<sup>5</sup>Uso este termo para traduzir “Darsteller” – um termo alemão que inclui todo tipo de atores. Ele vai além de um trabalho de “representação” e inclui também trabalhos em cena que dificilmente permitem uma fusão entre apresentado/papel e apresentante/ator.

teatral é repetidamente questionado. Durante um bom período de tempo as regras que deveriam presidir a montagem encontravam-se escamoteadas para os espectadores, bem como para os atores. Mais à frente, a montagem ainda as mantinha duvidosas. O início e o fim da encenação não eram claramente demarcados. Ao contrário, mostravam-se abertos a interpretação de cada um. Para a encenação, foi erguido um andaime no fundo do palco para os espectadores. Para se chegar a esse posto reservado, os espectadores deveriam atravessar a cena, em cujo chão estavam montados refletores. Quando começou a apresentação? No momento em que o primeiro espectador sentou-se no andaime, observando os outros espectadores passarem pelo palco, tropeçarem, e em alguns casos arrancarem os refletores do seu lugar, ou somente após a entrada do primeiro ator no palco? Ao final da apresentação, os atores agradeceram os aplausos com mais e mais cumprimentos, pulos, contorções, jogando beijos, até o último espectador sair do recinto. Quando terminou a apresentação? Quando o público começou a aplaudir, ou quando o último espectador saíra? Tais procedimentos produzem uma insegurança sobre a questão de quem é o agente da representação e quem é o espectador. O espectador já sentado observa a chegada dos demais enquanto espectadores ou enquanto atores que se aproximam? Os papéis de atores e espectadores começam a se dissolver, a transformar-se um no outro.

O olhar focaliza não mais as posições fixas: ator – espectador, mas o campo que se abre entre eles, as “brechas”, por assim dizer. Nessa encenação, os atores falam de um modo em que “o que” dizem é secundário ao “como” o dizem, ou seja, secundário em relação ao ritmo, ao volume, à qualidade vocal, à consonância das diferentes vozes, etc. O espectador/ouvinte sente, em primeiro lugar, o impacto da energia, com a qual os atores expelem as palavras. Tal energia torna-se palpável, especialmente quando um ator assume uma postura ameaçadora frente a um espectador, de modo que este, assustado, cai para trás. Como descrever e explicar, neste caso, o impacto causado sobre o espectador? O que acontece aqui entre atores e espectadores? Sem ser tocado fisicamente, o espectador é corporalmente afetado pelas ações, pela voz e pelo corpo do ator. Este fenômeno pode ser observado também nas montagens de Einar Schleeff. Por exemplo, na montagem da peça *Sportstück* (Peça De Esporte)<sup>6</sup>, que oscila entre ser um evento teatral e esportivo, os atores fazem durante quarenta minutos os mesmos cansativos movimentos, explorando ao máximo suas energias até atingirem a exaustão física. Ao mesmo tempo, repetem, com igual energia, as mesmas frases. Alguns espectadores aparentemente sentiam isso como algo doloroso, saindo do teatro já nos primeiros momentos para evitá-lo. No entanto, quem se entregou até o fim, vivenciou experiências extremamente incomuns; podendo viver um estado de transe, em que era possível sentir corporalmente e com a máxima intensidade o campo energético que se formava

<sup>6</sup>Peça de Elfriede Jelinek, ganhadora do Prêmio Nobel de Literatura em 2004. Jelinek, Elfriede. Ein Sportstück. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998.

entre atores e espectadores. Pouco a pouco, este campo energético ganhava em intensidade. Dessa forma, o espectador não foi tocado somente corporalmente, mas levado a um novo modo de sentir e perceber, e com isso possivelmente transformado.

Esses exemplos mostram que, no teatro dos anos 90, a organização dos sentidos também passou por uma transformação. Ao lado do olhar – que ocorre geralmente de forma focalizada – coloca-se, no mínimo com igual importância, o ouvir. Trata-se de ouvir não na forma como se faz com uma língua (e a compreende), mas na forma de um estar-no-meio-de-som-e-sonoridade. Um ouvir que atua diretamente sobre o corpo enquanto espaço de ressonância e sobre o sentir corporal direcionado para uma troca de energia entre agentes da apresentação (“Darsteller”) e espectadores, bem como as “atmosferas” (Gernot Böhme) que existem num espaço e nas quais todos os participantes “submergem”. Os sentidos entram numa nova relação de troca, na qual a cadeia hierárquica existente é extinta. Com a sua infinita diversidade de transformações e nova organização dos sentidos, com a criação de campos energéticos e de outros “entre-espacos”, o teatro formula um novo saber cultural que atualmente não se encontra disponível em forma discursiva. É um saber performativo que não pode ser transmitido discursivamente através da língua, mas apenas experimentado no próprio corpo. Ou seja, é um saber que só pode ser obtido por caminhos que percorrem experiências profundamente desconcertantes e perturbadoras. O teatro dos anos 90, portanto, não reagiu aos processos de transformação social e à crise a eles vinculada com tentativas de “superá-los” discursivamente. Não se transformou numa instituição de educação moral<sup>7</sup>, onde os problemas atuais são representados e, baseado em concepções éticas comuns, são formuladas propostas de como solucioná-los, ou são elas insinuadas para o espectador. Ao contrário, ele mesmo passou por uma série de transformações que levam o espectador a uma espécie de estado de passagem, que Victor Turner denomina “liminaridade”: o espectador deve se libertar de posições e regras conhecidas, válidas até agora, e expor-se à possibilidade de novas experiências. Desse modo, as transformações efetuadas pelo teatro intensificam ainda mais a experiência de crise desencadeada pelos processos de transformação social. Diferentemente de tais processos, no entanto, o teatro oferece ludicamente ao público a chance de reflexão através da experiência do desconcerto e da desestabilização, da perda de limites e transgressão, da irritação e perturbação. Desse modo, nascem espaços de liberdade e experimentação nos quais o espectador pode ensaiar como viver a experiência da instabilidade e da fragilidade da identidade de forma produtiva e prazerosa. Avaliar tal possibilidade em relação à crise social – seja como um alívio temporário dela ou como o treinamento de uma atitude necessária para a sua resolução – é algo que depende do ponto de vista do observador.

<sup>7</sup>Aqui, Fischer-Lichte faz uma alusão ao texto de Friedrich Schiller, “Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet” [“O palco visto como uma instituição moral”], que exerceu grande influência no século XIX, e configurou a função educativa que o teatro ia adquirir e amostrar na Alemanha burguesa deste século.

## **U**rdimento

<sup>8</sup>O texto foi escrito originalmente como introdução a uma coleção de textos apresentados num colóquio em Berlim sobre o teatro dos anos 90, titulado Transformationen, entre 29 de outubro e 1 de novembro de 1998.

Quem pensa o teatro como instituição para a educação moral ou o cultivo da herança cultural, vê nessa possibilidade a expressão da crise do teatro. Mas as contribuições desse livro defendem uma outra visão<sup>8</sup>. Consiste ela em compreender as diversas transformações pelas quais o teatro dos anos 90 passou como uma oportunidade, uma condição da possibilidade de se fazer teatro, de modo a ele continuar exercendo um importante papel num mundo cambiante para o qual o conceito da transformação tornou-se uma das mais importantes categorias no âmbito cultural, político e social.