

O TEATRO TRANSDISCIPLINAR DE JAN FABRE

THE TRANSDISCIPLINARY THEATRE OF JAN FABRE

Wallace José de Oliveira Freitas

Naira Ciotti



Wallace José de Oliveira Freitas

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Naira Ciotti

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
Professora Doutora do Departamento de Artes da
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Wallace José de Oliveira Freitas

Federal University of Rio Grande do Norte (UFRN)
Master student's Postgraduate Program in Performing Arts at
the Federal University of Rio Grande do Norte.

Naira Ciotti

Federal University of Rio Grande do Norte (UFRN)
PhD Professor in the Arts Department of the Federal University
of Rio Grande do Norte.

RESUMO

O presente ensaio vislumbra compreender as metamorfoses sofridas no teatro a partir da obra *The Power of Theatrical Madness* do artista belga Jan Fabre. É intenção, apresentar esse artista e desmembrar características do trabalho citado. Trata-se de uma obra específica, mas cuja análise crítica acaba por denunciar o *modus operandi* de Fabre como um todo. Desenvolvendo reflexões no campo das artes sobre as possibilidades (ou necessidades) do teatro para além do texto clássico (aristotélico) e das separações homogêneas das linguagens artísticas como já nos indicara Lehmann em seus estudos sobre o teatro pós-dramático.

Palavras-chave: Teatro pós-dramático; Jan Fabre; *The Power of Theatrical Madness*; Corpo; Metamorfose.

ABSTRACT

The present study aims to understand the metamorphosis suffered in theater from the perspective of *The Power of Theatrical Madness* of the Belgian artist Jan Fabre. It's the intention to introduce this artist and use his work as a base for I can dismember the features of Jan Fabre's artwork. It's a specific work, however this critical analysis turns out to reveal Fabre's *modus operandi* as a whole. Developing considerations in the arts of the possibilities (or needs) of the theater beyond the classic text (Aristotelic) and homogeneous separation of artistic languages as already indicated Lehmann in his studies of post-dramatic theater.

Keywords: Post-Dramatic Theater; Jan Fabre; *The Power of Theatrical Madness*; Body; Metamorphosis.

O TEATRO TRANSDISCIPLINAR DE JAN FABRE

Wallace José de Oliveira Freitas / Naira Ciotti

INTRODUÇÃO

Acredito que o nome “ensaio” seja o mais apropriado para esse texto que se inscreve nas linhas abaixo, sobretudo, por acreditar que o sentido das coisas é de mais fácil apreensão a partir do seu *work in progress*¹ do que de seu resultado final. Utilizo desse espaço para trazer à luz o desenvolver de uma pesquisa, as discussões que têm brotado no meu caminhar enquanto pesquisador e até as contradições, das quais se fazem também pilares importantes.

Peço licença para usar deste espaço de disseminação acadêmica e tentar travar uma articulação entre o científico e o artístico, não em um sentido extremamente apurado, pois estaria me portando de forma pretensiosa em achar que domino os limites de ambas as áreas. Mas, deixo aqui registrado meu desejo em exercitar essa prática tão discutida nos estudos metodológicos na área das artes, que seria a não separação entre este pesquisador que também é artista, que mistura ciência de uma forma poética, ou vice-versa.

Esta parece ser a mais elementar das questões de método na pesquisa em artes: como lidar com o *logos* acadêmico científico (comunicante), quando se trabalha com uma forma de produção simbólica ambivalente, como a linguagem do corpo (que, por natureza, “corrompe” o próprio discurso). Tal questão nos leva a uma aporia, uma dificuldade em parte insolúvel, que a fenomenologia procura amenizar, ao vincular sujeito psicológico, lógica da linguagem e ontologia (aquilo que dá os atributos essenciais ao “ser” [...]) (Andrade, 2012, p.114).

Nesse intento, para conhecimento geral, esse trabalho procura desenvolver reflexões no campo das artes sobre as possibilidades (ou necessidades) do teatro para além do texto clássico (aristotélico) e das separações homogêneas das linguagens artísticas. Discussão essa que nunca se esgota enquanto reflexão sobre o momento germinativo no qual estamos vivendo atualmente.

Seguindo para caminhos mais específicos enquanto objetivos, a intenção é entender o trabalho artístico de Fabre, levando em consideração seu teatro e as metamorfoses

1 Literalmente poderíamos traduzir por “trabalho em processo”, procedimento este que tem por matriz a noção de processo, feita, iteratividade, retroalimentação, distinguindo-se de outros procedimentos que partem de apreensões apriorísticas, de variáveis fechadas ou de sistemas não-iterativos (COHEN, 2006, p.17, nota de rodapé).

impingidas em suas obras, resguardando-me ao desejo de desvelar as características do universo Fabriano enquanto linguagem híbrida, tendo como referência central a obra *The Power of Theatrical Madness*.

2. JAN FABRE

O diretor Jan Fabre nasceu em 1958, na cidade de Antuérpia, na Bélgica, cidade esta que o mesmo vive e trabalha até o momento, e ainda, onde mantém a sede do seu grupo de experimentação teatral, o Troubleyn. No final dos anos 70, ainda muito jovem, Jan Fabre causou furor em uma performance envolvendo pacotes de dinheiros pagos como entradas do público, a fim de fazer desenhos com as cinzas dos mesmos dinheiros queimados.

O artista cresceu e se tornou popular na cena teatral internacional. Introduzindo o conceito de “real-time performance” - às vezes chamadas de “instalações vivas” - onde explora possibilidades coreográficas radicais, a improvisação, colocando algumas vezes os artistas em contato com o risco (por exemplo: uma bailarina dançando e correndo em um chão todo banhado de azeite).

Fabre vem escrevendo seus trabalhos desde 1975, embora só tenham ganhado visibilidade em meados de 80. Seus textos formam uma excepcional coleção de miniaturas, por assim dizer, com um estilo de escrita muito aberto e refletem o conceito do trabalho de Fabre como uma forma abrangente de arte em que as funções de diálogo/texto colidem com outros elementos, tais como dança, música, ópera, performance e improvisação.

Em 1982, o trabalho *This is Theatre Like it Was to Be Expected and Foreseen* e, dois anos depois, *The Power of Theatrical Madness*, desafiaram os fundamentos do estabelecido teatro europeu. Caos e disciplina, repetição e loucura, metamorfoses e o anonimato se fizeram ingredientes volumosos no teatro de Fabre. O artista acabou invadindo o mundo do teatro europeu como um gladiador em um sonolento teatro de fantoches e, nos últimos 30 anos, ele tem produzido trabalhos como artista plástico, diretor de teatro e autor.

As peças de Fabre sempre são escritas na intenção de serem produzidas no palco. Mas como informo nas datas, esses trabalhos somente se tornaram acessíveis

ao público muitos anos depois, quando foram dirigidas pelo próprio autor. Muitas obras foram criadas no âmbito dos ensaios e a partir de jogos de improvisação com os performers. Em muitos casos, eles são uma combinação dos escritos do autor e *scripts* improvisados.

Difícilmente se encontram diálogos realistas (comunicação, no sentido, pergunta com espera de resposta) ou anedotas tirados da vida nas obras teatrais de Fabre. As peças são de natureza conceitual e poética e procuram materializar rituais antigos, temas que fascinam o autor; bem como questões filosóficas que o obcecaram.

Já no que diz respeito à esmagadora maioria do público, o que ela espera do teatro, *grosso modo*, é a ilustração de textos clássicos, talvez aceitando ainda uma encenação “moderna”, desde que dotada de fábula compreensível, de um contexto que faça sentido, de uma autenticidade cultural, de sentimentos teatrais tocantes. [...] nas formas de teatro pós-dramáticas de Robert Wilson, Jan Fabre, [...] normalmente encontram pouca compreensão (Lehmann, 2007, p.22).

O trabalho literário de Jan Fabre, ilustra o que ele pensa sobre o teatro: um trabalho de arte completo, onde à palavra é dado um lugar ponderado assumindo os mesmos parâmetros funcionais que a dança, a música, a ópera, elementos da performance e a improvisação.

A severidade com a qual Fabre se utiliza das palavras como um meio de expressão, o força a colocar seu teatro em um lugar diferente, onde não existem hierarquias entre as formas artísticas. A palavra entra nesse jogo enquanto experimentação potente para compor suas obras. Como pode ser observado no texto falado pelos performers na obra *The Power of Theatrical Madness* (a versão reperformada em 2012), escrito para dançar ritmicamente à pulsão imagética e simultânea que ocorre no palco, em contraposição ao frenético corpo correndo dos artistas no palco.



Imagem 1 – O texto em *The Power of Theatrical Madness*, foto de Wonge Bergmann²

A imagem acima ilustra o momento em que o texto Fabriano entra em cena em contraposição às várias coisas que estão acontecendo no palco, não seguindo um fluxo linear de compreensão, mas assumindo a função quase rítmica ao processo desencadeado no palco, como pode ser lido a seguir:

Actor 1: Eighteen hundred seventy-nine. A Doll's House.

Actor 2: Nora oder Ein Puppenheim! Hendrik Ibsen.

Actor 5: Ibsen? Eighteen hundred seventy-six, The Pretenders, Saxe-Meiningen Compagnie, Berlin.

Actor 4: Mille-huit-cent quatrevingt-treize (1893), Fröken Julie, August Strindberg.

5 Actor 6: Mademoiselle Julie, André Antoine, Théâtre Libre, Paris

Actor 3: Théâtre de l'Oeuvre, Paris. Mille-huit-cent quatrevingt-seize (1896)?

Actor 8: Achttienhonderdzesennegentig (1896).

Actor 6: Ubu.

Actor 1: Ubu Roi! Alfred Jarry

² Disponível em: < <http://janfabre.be/troubleyn/en/performance/the-power-of-theatrical-madness/> >. Acesso em 13 de agosto de 2015.

Actor 7: Eighteen hundred ninety-eight (1898), The Seagull, Anton Tchekhov

Actor 2: Constantin Stanislavski

Actor 5: Stanislavski? Nineteen hundred eleven, Hamlet, Gordon Craig.

Actor 3: Neunzehn hundert zwölf (1912)!

Actor 4: Nineteen hundred eleven. Art theater, Moscow.

Actor 1: Moscow? Maurice.

Actor 5: Maeterlinck!

Actor 7: Nineteen hundred six, Soeur Beatrice, St. Petersburg.

Actor 6: Nineteen hundred nine.

Actor 2: Neunzehn hundert neun. Oedipous Rex.

Actor 3: Reinhardt, Max! Zircus Schumann, Berlin.

Actor 8: Vsevolod Meyerhold, Nineteen hundred twenty-two, Actor's Theater, Moscow.

Actor 6: Le Cocu.

Actor 7: Le Cocu?

Actor 6: Le Cocu magnifique!

Actor 5: La biomécanique!

Actor 3: Arnold Schönberg, Erwartung, Prague, neunzehn hundert vierundzwanzig.

Actor 8: Der Verfremdungseffekt! Neunzehn hundert achtundzwanzig (1928), Bertolt Brecht.

Actor 5: The Beggar's Opera?

Actor 1: Die Dreigroschenoper!

Actor 6: Kurt Weill, Mahagonny-Songspiel, Baden-Baden, 1927.

Actor 2: Negentienhonderdeenveertig (1941), Zurich.

Actor 3: With actors in exile: Mutter Courage!

Actor 4: Mille-neuf-cent trente-cinq.

Actor 8: Negentienhonderdvijvendertig.

Actor 7: Antonin Artaud!

Actor 6: Artaud! Artaud!

Actor 5: Les Cenci, Théâtre des folies, Paris.

Actor 1: Le Théâtre de la Cruauté.

Actor 4: Le Théâtre de l'Absurde! Mille-neuf-cent cinquante (1950).

Actor 3: Beckett.

Actor 7: Ionesco! Eugène Ionesco.

Actor 2: Samuel Beckett, Nineteen hundred fifty-three, En attendant Godot, Théâtre de Babylon, Paris.

Actor 6: Théâtre des Noctambules, Mille-neuf-cent cinquante, La Cantatrice Chauve.

Actor 8: Nineteen hundred fifty-one: La Leçon!³

O texto é organizado como um encaixe de blocos modulares de sentido, compostos de data-artista-obra-lugar, às vezes distribuídos sobre várias réplicas, e então divididos entre vários performers. Em *The Power of Theatrical Madness* vence o princípio do plurilinguismo, justificando-se, nesse caso, pela fidelidade à língua original dos espetáculos/atores citados.

As ligações entre as réplicas são combinadas por complementos do *bloco semântico*, por afinidades de argumentos, por repetições sonoras, por jogos de palavras e por simples traduções ou por correções. A partir desse texto de Fabre, a história do teatro torna-se um quebra-cabeça, com o qual se pode jogar e se divertir (Boato, 2013).

Quando o texto passa a ser projetado para além de suas funções convencionais, muito provavelmente, o teatro que se envereda para esse tipo de utilização da linguagem, torna-se incapaz de ser formatado também como um teatro convencional, no sentido do texto ser o cerne da sua movimentação. Ele serpenteia junto à dança, ao som, ao corpo, e ganha novas funções.

O atravessamento contínuo desse artista entre as diversas artes resultou numa contaminação entre linguagens e na criação de um trabalho sem fronteiras, marcado

³ Tradução: Ator 1: mil oitocentos e setenta e nove. Casa de Bonecas. Ator 2: Nora Oder Ein Puppenheim! Hendrik Ibsen. Ator 5: Ibsen? Dezoito cento e setenta e seis, The Pretenders, Saxe-Meiningen Compagnie, Berlim. Ator 4: Mille-huit cent Quatrevingt-treize (1893) Fröken Julie, Agosto Strindberg. Ator 6: Mademoiselle Julie, André Antoine, Théâtre Libre, Paris. Ator 3: Théâtre de l'Oeuvre, Paris. Mille-huit cent Quatrevingt apreensão-(1896). Ator 8: Achtthienhonderdzesennegentig (1896). Ator 6: Ubu. Ator 1: Ubu Roi! Alfred Jarry. Ator 7: mil oitocentos e noventa e oito (1898), A Gaiivota, Anton Tchekhov. Ator 2: Constantin Stanislavski. Ator 5: Stanislavski? Mil novecentos e onze, Hamlet, Gordon Craig. Ator 3: neunzehn hundert zwölf (1912)! Ator 4: novecentos e onze. Teatro Arte, Moscou. Ator 1: Moscou? Maurice. Ator 5: Maeterlinck! Ator 7: Novecentos e seis, Soeur Beatrice, St. Petersburg. Ator 6: Novecentos e nove. Ator 2: neunzehn hundert neun. Oedipous Rex. Ator 3: Reinhardt, Max! Zircus Schumann, Berlim. Ator 8: Vsevolod Meyerhold, novecentos e vinte e dois, Actor's Theater, Moscou. Ator 6: Le Cocu. Ator 7: Le Cocu? Ator 6: Le Cocu magnifique! Ator 5: La biomécanique! Ator 3: Arnold Schönberg, Erwartung, Praga, hundert neunzehn vierundzwanzig. Ator 8: Der Verfremdungseffekt! Neunzehn hundert achtundzwanzig (1928), de Bertolt Brecht. Ator 5: ópera do mendigo? Ator 1: Die Dreigroschenoper! Ator 6: Kurt Weill, Mahagonny-Songspiel, Baden-Baden, 1927. Ator 2: Negentienhonderdeenveertig (1941), de Zuriq. Ator 3: Com atores no exílio: Mutter Courage! Ator 4: Mille-neuf-cent trente-cinq. Ator 8: Negentienhonderdvijvendertig. Ator 7: Antonin Artaud! Ator 6: Artaud! Artaud! Ator 5: Les Cenci, Théâtre des Folies, Paris. Ator 1: Le Théâtre de la Cruauté. Ator 4: Le Théâtre de l'Absurde! Cinquante Mille-neuf-cent (1950). Ator 3: Beckett. Ator 7: Ionesco! Eugène Ionesco. Ator 2: Samuel Beckett, de mil novecentos e cinquenta e três, En attendant Godot, Théâtre de Babilônia, Paris. Ator 6: Théâtre des Noctambules, Mille-neuf-cent cinquante, La Cantatrice Chauve. Ator 8: de mil novecentos e cinquenta e um: La Leçon! FABRE, Jan. This is Theatre Like it Was to Be Expected and Foreseen, cena quatro, texto da versão de 2012. Citado também no artigo do Pesquisador Giulio Boato, 2013.

pela miscigenação. O crítico Van Den Dries⁴ observa que, além da múltipla formação artística de Fabre, tal contágio é decorrente de seu grande interesse pelo corpo e suas metamorfoses (Dries, 2006).

Os corpos, conforme descreve Dries (2006), na produção de *Parrots and Guinea Pigs*, possuem resguardado a noção de que, sua energia vital se estabelece por meio do poder da metamorfose. Eles (os performers) estão sujeitos a um permanente processo de mudança. Toda forma com aspecto de parado se converte em algo alienante para eles. A eles o espaço é dado para se tornarem animais, para tentarem outro sexo, ou para mudarem de uma criança para um senhor grisalho, instantaneamente.



Imagem 2: *Parrots and Guinea Pigs*, de 2002, fotografado por Malou Swinner⁵

A capacidade de esquivar-se faz deles impossíveis de serem controlados, na obra anunciada na foto acima. Transformando-se em um carnaval de corpos em constantes transformações. Eles mexem com a ordem de tudo, o lado de dentro transforma-se no lado de fora e para cima transforma-se para baixo. Trata-se da permissividade do corpo quando ele liberta-se da ordem da normalidade. O corpo ideal não é mais o centro das importâncias, do contrário, é o corpo imperfeito e deformado. É colocar em cena as

4 O professor universitário Luk Van Den Dries é um dos principais críticos que vêm acompanhando o grupo Troubleyn-Jan Fabre em caráter de observação e fazendo escritos a partir de ensaios e espetáculos. Livro que se destacou em sua parceria com o Troubleyn, foi *Corpus Jan Fabre -Observations of a creative process* em 2006.

5 Imagem retirada do site: < <http://janfabre.be/troubleyn/en/performance/parrots-guinea-pigs/> >. Acesso em 28 de agosto de 2015.

limitações que possuímos, os cansaços, as dores, sem negar o fisiológico do corpo.

[...] num ritual de instrumentalização, o auditório é perturbado e provocado, sacudido por performances em que a resistência física e os limites do corpo são transgredidos ao longo de um processo em que, mais uma vez, prazer e dor se fundem para construir, numa nova estética, uma nova obra de arte: sangue, urina, esperma, excrementos, músculos, pele, órgãos são mobilizados, manipulados, dissociados do indivíduo como se fossem as tintas de uma paleta a serem lançadas sobre a tela vazia (André, J.M, 2003, p.14-15).

A possibilidade de metamorfose é enxergada como festa nas obras de Fabre. O corpo assumindo os mais diferentes aspectos para compor um jogo de confirmação do corpo enquanto efêmero, obsoleto pelo tempo e pelo seu próprio funcionamento. Corpo lindo, corpo feio, corpo em dor, corpo em transe, que incorpora as engrenagens da vida, e da arte.

Todos os tipos de monstruosidades são permitidos nesse banquete carnavalesco, ou obra teatral. O corpo sublime cede espaço para o grotesco, que já não almeja uma forma ideal, mas encontra-se voluntariamente moldado por sua natureza terrena. Ele aceita o seu humilde estado e permite-se misturar com todos os tipos de estados superiores e inferiores. O corpo grotesco é conectado à terra num infinito processo de regeneração. Vida e morte são partes indivisíveis desse processo.

A morte não é um fim e ela não incute medo; pelo contrário, ela é bem-vinda enquanto um aspecto natural do corpo. O corpo grotesco é, então, uma figura bastante cômica: ele não apenas vira do avesso todos os relacionamentos, como também ri do decaimento e da morte. Precisamente nessas fases de putrefação o novo nasce. O odor da decomposição traz consigo algo sagrado também. A “sordidez sagrada” garante o ciclo do renascimento.

Este é o ponto de partida (*a metamorfose*) para qualquer investigação sobre o artista e aquilo que o estimula a promover relações intensas entre as diversas linguagens que utilizam o corpo como elemento fundamental de sua constituição. No processo de criação dos espetáculos, procedimentos de dramaturgia, dança, performance, teatro e artes plásticas encontram-se e se transformam mutuamente.

3. THE POWER OF THEATRICAL MADNESS

Foi em 1984 que Jan Fabre ganhou destaque ao apresentar sua obra *The Power of Theatrical Madness*⁶ na Bienal de Veneza - Itália. A construção do espetáculo decorreu do grande sucesso obtido com a obra anterior, de 1982, *This is Theatre Like it Was to Be Expected and Foreseen*, facilitando o encontro com produtores que patrocinassem a obra. Na época, alguns artistas, sobretudo, atores e bailarinos, apresentaram-se nas audições para construção do espetáculo, mas os quinze selecionados (todos entre 20 e 30 anos) eram, na maioria, não profissionais.

Um trabalho em que tudo que poderia ser considerado errado, no teatro, era ali permitido. Por exemplo, os espectadores podiam sair e voltar conforme sentissem desejo, estimulando uma ideia de fluxo livre ao público, sem ser condenado por não querer assistir a obra, ou se sentir entediado em eventuais momentos.

A obra conta com um tempo de duração dilatado (4 horas e meia), talvez por essa razão ela assumisse maior liberdade para o público ir e voltar. No Hall de entrada do teatro havia um bar que permaneceu aberto durante mais de quatro horas (tempo do espetáculo), e as pessoas podiam beber e assistir o espetáculo.

A obra trazia aspectos do renascimento europeu, das crises do próprio teatro, num mix que ninguém conseguia definir se era performance, dança, ou teatro, carregando como pano de fundo do cenário pinturas de *Michelangelo* e outros artistas, e como trilha sonora algumas músicas de Wagner (ópera).



Imagem 3: *The Power of Theatrical Madness*, 1984⁷

6 Esta foi a primeira vez que a obra foi apresentada, no entanto, me interesse em discutir a obra que foi reencenada por Jan Fabre/Troubleyn no ano de 2012 e que continua em turnê.

7 Fonte: < <http://neuramagazine.com/wp-content/uploads/2012/11/fabre.jpeg> >. Acesso em 13 de julho de 2015.

Apesar de ter sido um trabalho muito importante para a carreira do diretor e seu grupo, escolho falar sobre a mesma obra, porém, a versão reperformada no ano de 2012 e que continua em turnê nos dias atuais. A escolha da obra do ano de 2012 se justifica devido à proximidade com minha época, com textos que discutem tal espetáculo, e ainda, por causa da posse audiovisual que me foi concedida pelo grupo, sendo inquestionável que, falar sobre a obra que possuo na íntegra me coloca mais perto da fidedignidade do trabalho artístico como um todo.

Conforme adianto que minha intenção é descrever do que trata a obra, enquanto vou enxertando as características do teatro Fabriano, não posso deixar de expor a ideia de *reenactment*, já que escolho o trabalho artístico que foi reperformado, e não sua primeira versão.

3.1 REENACTMENT

Com quase 30 anos de diferença da primeira versão, Jan Fabre tenta se conectar às lembranças pessoais enquanto diretor deste espetáculo, juntamente com Miet Martens (sua assistente pessoal), que começou a fazer parte do grupo próximo da estreia do espetáculo, o que foi interessante para esse processo de retorno à obra, pois ela coincidentemente começou a integrar o grupo um mês antes da estreia de 1984, e que ainda terminou por acompanhar cerca de sessenta apresentações pelo mundo.

Foi indicado o arquivamento de um espetáculo (a cristalização da sua forma definitiva no papel) como a morte da obra viva, seu término natural. Mas, o evento teatral pode chegar a (sobre)viver muito além das previsões de seu criador: passado o tempo da turnê, mesmo após várias décadas, a obra pode ser retomada – pelo seu autor ou não, por razões as mais diversas – e reapresentada aos olhos do público (um público diferente, é claro, visto o salto temporal) (Boato, 2013, p. 436).

Os primeiros usos do termo *reenactment* estão relacionados a encenações de acontecimentos históricos, práticas inicialmente correntes nos Estados Unidos, que ganharam sucesso na segunda metade do século XX, adquirindo tais proporções que se tornaram um verdadeiro objeto de estudo a analisar e a relacionar com as artes visuais e performativas, relacionando a encenação de acontecimentos de guerra passadas com a prática crescente do reenactment em performance como sugere Rebecca Schneider.

“Reenactment” é um termo que ficou popularizado entre o fim do século XX e início do século XXI nos círculos de arte, teatro e performance. A prática do *re-playing* ou re-fazer como um evento precedente em obras de artes, ou ato, explodiu como base para arte da performance ao lado do florescimento do reenactment histórico e “história viva” em vários museus de história, parques temáticos, ou lugares de preservação da memória da sociedade. De diferentes maneiras, o reenactment tornou-se popular e sua prática voa no que tem sido chamado de “indústria de memória”. (Schneider, 2011, p. 2).⁸

Em cerca de trinta anos, o reenactment se coloca como prática estética, conseguindo confundir o campo artístico e o campo acadêmico: “recolocar em cena antigas performances torna evidente a natureza performativa do fazer História” (Boato, 2013, p. 436), favorecendo, também, a difusão de um modo de expressão incluindo leituras e documentações apresentadas em cena. Nesse pensamento, o passado transforma-se em espaço de encenação para o presente, uma fonte de sabor já provado, à qual se pode voltar para novas reedições.

Encarregando-se desse serviço, Jan Fabre realiza o retorno das duas obras que deram o pontapé em sua carreira, *This is Theatre Like it Was to Be Expected and Foreseen* (1982), e a obra chave deste capítulo, *The Power of Theatrical Madness* (1984), trazendo para o ano de 2012 a produção reeditada de ambos espetáculos.

Atento para o fato, conforme sugere Boato (2013), sobre essa produção ser um *auto-reenactment* – a reprise, por um autor, de seu próprio trabalho, neste caso, após três décadas. Não atribuindo a tal obra a característica de ideia de cópia.

A reprise de uma obra performativa muito após sua criação – seja ela retrabalhada pelo próprio autor ou reencarnada por outra pessoa – não é jamais uma cópia decalcada de uma dada forma estética. Assumir a responsabilidade de exumar um espetáculo significa encarregar-se de (re)descobrir seu *modus vivendi*: informar-se sobre seu processo de criação, definir as etapas de seu percurso, compreender suas razões de ser no passado para daí identificar novas razões no contexto contemporâneo (Boato, 2013, p. 437).

8 Versão original: “Reenactment” is a term that has entered into increased circulation in late twentieth and early twenty-first-century art, theatre, and performance circles. The practice of re-playing or re-doing a precedent event, artwork, or act has exploded in performance-based art alongside the burgeoning of historical reenactment and “living history” in various history museums, theme parks, and preservation societies.¹ In many ways, reenactment has become the popular and practice-based wing of what has been called the twentieth-century academic “memory industry.” Contido no livro *Performing Remains Art and war in times of theatrical reenactment*, de Rebecca Schneider, 2011.

Para compor o elenco novo, foram feitas audições em várias partes da Europa, e um número imenso de artistas se mostraram interessados em participar da obra. Não se pode negar que os vários anos que apartam as duas edições dos espetáculos inevitavelmente fizeram desabrochar um leque de dissimilaridades que se mostram testemunhos da evolução do percurso do diretor e dos performers “profissionais” que agora se imprensam por uma vaga no teatro belga de Fabre.

Apesar de citar a palavra “profissionais”, Jan Fabre sempre que dá entrevista assume seu desejo em trabalhar com artistas que tenham uma espécie de chama genuína e uma imaginação vívida. “[...] quando tiver que escolher entre a raiva e a técnica, sempre escolherei aquele que tem raiva” (Fabre; Boato, 2012, entrevista). E ainda, informa, em outra entrevista - “eu os escolhi pelo seu universo pessoal, sua mentalidade [...]. E, se trabalho com amadores, é porque não são deformados por tiques ou receitas teatrais” (Fabre in Laurent, 1983, s. p.).⁹

Além dessa característica, o *reenactment*, a obra rememora a história do próprio teatro, conforme irei expor melhor na frente, o que não se desassocia da ideia de história e performance discutido mais verticalmente por Rebecca, e que cito no início desse texto. Sem desejar realizar comparações, são qualidades diferentes para trabalhos que levam o mesmo nome e discussão, porém com outras energias, por assim dizer. Por mais que esta obra se coloque numa proximidade maior com a performance (no sentido de não se apoiar no drama), e se direcione para um tipo de trabalho condicionado na ausência de sínteses e linearidades, invadida pelo hibridismo das linguagens artísticas, ainda me resguardo a tentar falar sobre as partes para poder entender um pouco a obra, e neste sentido, acabo desmembrando o trabalho para poder apontar seus meandros constituintes.

Compreendo que, por mais que o trabalho possa ser visto como “sem história”, “sem sentido”, “sem concatenação”, desconfio que seja possível, ainda que para olhos virgens sobre este tipo de trabalho, não se extrair sentido, ou sentidos.

Pode-se considerar a performance como uma forma de teatro por esta ser, antes de tudo, uma expressão cênica e dramática — por mais plástico ou não-intencional que seja o modo pelo qual a performance é constituída, sempre algo estará sendo apresentado, ao vivo, para um determinado público, com alguma “coisa” significando (no sentido de signos); mesmo que essa “coisa” seja um objeto ou um animal, como o coio de Beuys. Essa

9 Trecho da entrevista contida no texto de Giulio Boato. *Genética de um Reenactment em Jan Fabre*, de 2013.

“coisa” significando e alterando dinamicamente seus significados comporia o texto, que juntamente com o atuante (“a coisa”) e o público, constituiria a relação triádica formulada como definidora de teatro. (Cohen, 2002, p. 56).

É na busca ou colocação desses “sentidos” que me escoro para escrever este trabalho. *The Power of Theatrical Madness*, acima de tudo, é uma performance histórica. É a história do fazer teatral. Não somente no campo de trabalho de Fabre – esta produção significou seu definitivo reconhecimento internacional, conforme anuncio – mas também revela o ponto final, quando a economia da ilusão verdadeiramente se encontra e transcende a si mesma.

Como um momento chave na história do teatro ilusionista, Fabre escolhe composições de Wagner, onde não somente mistura o gênero ópera com as outras linguagens, mas ele também homenageia a Wagner, que foi o primeiro compositor e teatrólogo a ter as luzes do teatro esmaecidas. *The Power of Theatrical Madness* cita este momento emancipatório em uma cena extremamente longa e dolorosa, onde uma performer tem seu acesso ao palco forçadamente negado.

Ela arranha, ela morde, ela seduz, ela amaldiçoa e grita, mas o performer que controla a entrada do palco a arrasta de volta à estaca zero de maneira cada vez mais violenta. Somente quando ela consegue responder a pergunta incansável, “1876?”, que repetidamente se faz ressoar como controle de sua entrada, tratando-se da data da estreia de *Ring*¹⁰, que é permitido seu retorno ao palco, o local de nascimento das aparições teatrais.

10 Essa data coincide com a criação do Festival de Bayreuth (*Bayreuther Festspiele*), um festival anual que acontece em Bayreuth, Alemanha, com performances de óperas do compositor Richard Wagner. O próprio Wagner concebeu o festival para mostrar suas obras, em especial seu ciclo monumental *Der Ring des Nibelungen* e *Parsifal*. As apresentações ocorrem em um teatro especialmente construído, o Bayreuth Festspielhaus. Wagner supervisionou pessoalmente o projeto do teatro, que continha inovações arquitetônicas necessárias para a particular produção de suas óperas.



3.2 REPETIÇÃO

O exemplo citado acima é só um dos vários momentos que dotam a obra do que poderíamos chamar de “repetição”. Várias cenas se constituem dessa ideia de repetição, uma repetição que poderia nomear de violenta, pulsando nos olhos de quem assiste.

No caso de Jan Fabre [...], sua função principal é a perturbação e a agressividade – que inclui a agressão contra o público. Na repetição agressiva é recusada a demanda do divertimento superficial mediante o consumo passivo de estímulos: em vez de variedade que mata o tempo, esforço da visão para tornar o tempo perceptível (Lehmann, 2007, p. 309).

Na repetição parece existir uma cristalização do próprio tempo, como se eu compreendesse e ao mesmo tempo negasse o decorrer desse tempo. Como se aliasse para contribuir uma espécie de desconstrução do significado daquele algo mostrado. A absorção da obra se conjuga numa organização de decurso infundável, de difícil sintetização, descontrolável. Um fluxo lento ou rápido de signos esvaziados ou muito cheios de comunicação onde a apreensão não pode mais ocorrer da obra como parte de uma totalidade poética, cênica.

Repetição é a estratégia mais recorrente da obra de Fabre. Inúmeras cenas são rompidas pelo peso da repetição. Por exemplo, as mesmas posições do balé clássico

11 Devido ausência de fotos que retratem exatamente o que estou falando, se fez necessário capturar imagens a partir do vídeo enviado pela Companhia para conseguir deixar visualizável ao leitor algumas descrições.

são repetidas inúmeras vezes, sempre os mesmos movimentos. Ou a repetição do ano 1876, o mesmo número várias vezes, até que a performer, que tenta subir no palco há bastante tempo, conhece a resposta: “Anel de Nibelungo, Richard Wagner, Bayreuth.” A repetição é exaustiva. Ela drena a energia.

O corpo precisa apoiar-se em suas últimas forças. Mas esse vazamento é acompanhado por um movimento crescente. É justamente essa exaustão que apela para que o corpo reaja: ao final de suas cenas, corpos contorcidos adquirem certa ardência. Este é um elemento recorrente em muitas cenas de muitas das peças de Fabre. A repetição não afeta apenas o performer, mas também o espectador. Ao repetir os mesmos mínimos atos inúmeras vezes, o espectador é convidado a enveredar para além das primeiras impressões.

Detalhes passam a ganhar importância, você começa a notar diferenças pessoais, certamente quando a repetição é atuada pelo grupo inteiro. E tal repetição influencia o próprio ato de assistir. A exaustão traz à tona sua própria dimensão temporal, você começa a enxergar as coisas de uma maneira diferente, outro nível de percepção passa a existir. Um tipo de assistir intoxicado se inicia.

Mas, não apenas o corpo e o ato de assistir ficam cansados, o sentido dilui-se também. A repetição atinge o próprio signo, existe uma constante mudança do signo para o seu portador.



Imagem 5: Cena da tapa na obra *The Power of Theatrical Madness*, 2012¹²

12 Fonte: < <http://giuliaperelli.blogspot.com.br/2012/08/the-power-of-theatrical-madness.html> > Acesso em 25 de outubro de 2015.

Essa cena acima, na qual a foto não transmite a repetição imbuída, pois repetição é movimento(s) e essa imagem capta apenas um momento, onde a performer canta continuamente uma ária, enquanto recebe no rosto a mão quente do outro performer, vão alternando tapas, um no rosto do outro. A cena tem uma duração longa, sobretudo, por expor a violência física, o que exalta ainda mais o tempo de duração e repetição.

Apesar de existir uma certa harmonia, na dor, dos tapas, no passar da cena em congruência com as ações simultâneas e imagens projetadas no cenário, os corpos dos que se atingem nesse jogo não se negam ou se escondem, em nenhum momento. As caretas, os gritos, as paradas, os risos, todas as expressões possíveis não são sintetizadas, são exacerbadas. Eles não estão representando, e sim vivendo as dores da encenação.

Deparo-me então com o que a Josette elenca: “o performer não representa. Ele é. Ele é isso que ele apresenta. Ela não é nunca uma personagem. Ele é sempre ele próprio, mas em situação” (Féral, 2015, p. 146). Nesse sentido, vejo todas as potências no trabalho Fabriano, por mais plástico que possa também ser. Um artista que evidencia os processos que o acometem e mudam o seu curso em cena, sem silenciar em nenhum momento suas reações humanas, por mais repetitivas que possam ser.

3.3 DURAÇÃO

Além da questão da repetição, remeto-me a mostrar a relação da obra (as) de Fabre com relação à duração, característica predominante em seus trabalhos cênicos, por comporem sempre um volume maior de horas que comparado a espetáculos convencionais.

A obra *The Power of Theatrical Madness*, dura cerca de quatro horas e trinta minutos, e talvez por isso Fabre deixe ao espectador a liberdade para sair e entrar conforme sinta vontade, ou ainda, ficar apenas no bar nas entradas do teatro ao invés de se submeter ao desafio de permanecer sentado, digerindo o trabalho.

Verificam-se elementos de uma *estética da duração* em numerosos trabalhos teatrais da atualidade, destacando-se especialmente nos casos de Jan Fabre, Einar Scheef [...], mas também em muitas montagens nas quais a imobilidade, pausas extensas e a duração absoluta da encenação são valorizadas como tais (Lehmann, 2007, p.306).

Ao assistir a obra a que me foi concedido acesso, percebo uma sensação de lenta passagem do tempo. O tempo habitual da vida se quebra no teatro Fabre. A visualidade da obra parece conter em si mesmo um acúmulo de tempo, e por hipnose ou cansaço, estabeleço uma relação diferenciada com a obra, meu corpo se conecta por essa percepção diferenciada, e as vias de acesso ao entendimento são rasgadas quando tento coincidir o tempo da vida com o tempo do teatro. No teatro o tempo é o da morte.

Chega-se então à constatação de que aqui a duração não ilustra a duração. Não se pode dizer que a vagareza no palco se refere à lentidão de um universo fictício que estaria ligado ao nosso mundo de experiências, nem que ela remete por ironia ou antífrase à brutalidade ou à violência da vida “real”. O teatro se refere sobretudo ao seu próprio processo (Lehmann, 2007, p. 307).

Verifica-se que repetição e duração estão intricadamente ligados na obra de Fabre e elas dançam, se sobrepondo uma à outra. O espectador vivencia isso, seja em forma de tédio, transe, hipnose, prazer ou agonia. O discurso (de cristalizar o tempo) pode ser difícil em decorrência da suposta fluidez imposta nessa era tecnológica, e impaciências que nos transpassam. Sobre tempo e percepção, cada indivíduo é dotado de percepções bastante específicas, mas enquanto indivíduo, (eu) compreendo que a dilatação do tempo, agrega uma reflexão poderosa sobre o tempo da vida, da morte e do teatro.

3.4 REFERÊNCIA À HISTÓRIA DO TEATRO

O espetáculo rememora o passado do próprio teatro, como se quisesse homenagear a tradição, numa tentativa de fazer o esboço de um manual, ao mesmo tempo em que irrita os espectadores (a repetição de cenas, palavras, jogos, tempo dilatado), e paradoxalmente a essa celebração, existe uma tentativa de revolucionar a própria prática teatral e as contaminações que tal linguagem tem (vem) sofrido.

Ao mesmo tempo em que Fabre evoca partes da história teatral, ele também revive o conto de fadas de Andersen, *A roupa nova do Imperador*¹³. O centro desta peça

13 Famoso Conto de Hans Christian Andersen (1837), retratado em alguns desenhos animados de nossa infância, que, em resumo, conta a história de um imperador muito vaidoso que gostava de se exibir em público sempre de roupa nova. Um dia, dois tecelões trapaceiros vieram ao seu palácio para oferecer um novo, precioso e mágico tecido. Mágico porque era invisível aos olhos de gente simples ou de pessoas desonestas. Foram bem recebidos e conseguiram vender o tecido ao imperador, que com medo de ser considerado tolo sempre pedia a outra pessoa para verificar o andamento da confecção. Até que finalmente chegou o dia de desfilar em público com a nova roupa. Ninguém tinha coragem de dizer que o imperador estava nu, até que uma criança assim o fez. Com isso, a farsa foi descoberta e o imperador, envergonhado, não mais saiu do palácio para exibir suas novas roupas.

é um imperador, armado com um cetro e uma coroa, que usa suas roupas invisíveis sobre seu corpo nu na tentativa de impressionar seus súditos.

Confrontado com a emissão de imagens e sensações causadas pela obra, o público se encontra como alvo de uma quantidade inadmissível de informações: entre as longínquas reminiscências infantis do conto de Andersen, a atenção ao jogo cênico das roupas invisíveis e a irritação causada pela repetição interminável da aula de história do teatro (enunciação das vanguardas históricas do teatro, compostos de data-artista-obra-lugar, dividido entre as vozes de vários atores), os espectadores sufocam em suas poltronas (Boato, 2013).



Imagem 6: O Imperador em *The Power of Theatrical Madness*, 2012¹⁴

Durante a performance, o imperador caminha cerimoniosamente, passando pelo nosso campo de visão, simultaneamente surpreendente e ofuscante. Com a demonstração desta sublime mentira, o “baile de máscaras final”, Fabre traz ao palco um reino que está em seus últimos passos. Seu gesto é uma evocação para a destruição. Numerosas cenas mostram o esplendor e a beleza da mentira. Todos queremos acreditar em sapos que se tornam príncipes, ou em heróis que veneram suas princesas. Fabre rememora ou homenageia o teatro, ao mesmo tempo em que critica suas convenções.

Na obra de Fabre, esta é uma forte metáfora (a fábula de Andersen) para a “suspensão da descrença” que comanda o mundo do teatro. Quando entramos no teatro nós nos despimos de roupas supérfluas e abraçamos, naquele mesmo momento,

14 Fonte: < <https://nextfestival.wordpress.com/2012/11/26/seize-mille-deux-cent-secondes/> > Acesso em 18 de agosto de 2015.

a ilusão da realidade que nos será ofertada. É certamente esse outro tempo o qual Fabre quer pôr no palco. Ele se rende para os *poderes da imaginação teatral*. Será que queremos acreditar que os dois imperadores dançando tango no palco não estão desnudados? Será que queremos acreditar que os sapos amassados pelos pés não estão realmente mortos? Será que queremos acreditar que a faca perigosamente empunhada não representa um perigo real? O teatro está pregando esta peça em nós.

3.5 RISCOS?

Existe, na maioria dos trabalhos de Jan Fabre, e nesse em específico, a colocação dos performers em situações de risco, ou amostragem da sensação de risco sob os atuantes de forma extremamente recorrente.

Em uma parte da obra, um performer empunha perigosamente uma faca em direção à garganta de outro. É uma faca bastante grande e brilhante, e ainda aparenta estar bem afiada. A distância entre eles é bem pequena. E para piorar o frenesi, os artistas estão vendados.



Imagem 7: A "cena da faca" em *The Power of Theatrical Madness*, 2012¹⁵

Fabre brinca com o perigo, mas se mantém dentro das convenções do gênero. Esta cena envolve uma manha teatral, a qual garante que os atores não conseguirão se tocar. Nessa produção, Fabre

15 Fonte disponível em: <http://janfabre.be/troubleyn/en/performance/the-power-of-theatrical-madness/>
Acesso em 13 de agosto de 2015.

brinca completamente com o jogo da ficção teatral (Dries, 2006, p. 18).¹⁶

Nessa obra ele “come na mão do faz-de-conta” e expõe o teatro enquanto o lugar das surpresas e do engano. A performance inteira é uma divulgação dos limites ficcionais do teatro. Ele não contrabandeia qualquer tipo de realidade para o palco. Pelo contrário, ele a chuta para fora, em prol de ficar apenas com a essência da teatralidade: a bela mentira do teatro.

O mesmo acontece com a utilização de sapos na performance, que em determinado momento, começam a povoar o piso da cena, e os atores em um ato ilusório, enrolam os animais em panos brancos e depois (supostamente) os pisam, até os tecidos ficarem extensamente vermelhos. Pela quantidade de cor vermelho vivo no tecido, pode-se levar a crer, como ele mesmo assume em algumas entrevistas, que esta ação não causou, de fato, a extração em massa de sapos, se constituindo de uma farsa para causar completo desconforto ao público.

Quando peixes morrem sobre o palco, quando sapos são (aparentemente) pisoteados em cena, quando não se sabe se um ator está sendo realmente tratado com choques elétricos diante do público (o que de fato ocorre em *Quem exprime meus pensamentos...*, de Fabre), é provável que o público reaja como diante de um procedimento realmente, moralmente inaceitável. [...] Se o espectador se pergunta (forçado pela prática da encenação) se deve reagir àquilo que se passa no palco como ficção (esteticamente) ou como realidade (moralmente), essa via do teatro no limite do real justamente desestabiliza a segurança irrefletida e a certeza com que o espectador vivencia seu estado como um modo de comportamento social não-problemático (Lehmann, 2007, p. 168-169).

Não é minha intenção opinar moralmente sobre esse ato, por mais que ele aponte um outro (e importante) caminho para discussões verticalizadas, e sim tornar visível o quanto Fabre leva aos extremos sua prática teatral, confundido o espectador e as noções sobre a realidade, e até mesmo nossa condição humana abusiva aos animais. Se eu me sinto mal em ver um animal sendo morto em cena, por que, então, não vejo problema em comer um animal que foi morto longe da minha vista?

A resposta para essa pergunta que eu mesmo me faço, eu não tenho, e como

¹⁶ Versão original do livro de Luk Van Den Dries: Fabre toys with danger, but remains within the conventions of the genre. This scene involves a theatrical trick that guarantees that the actors cannot touch each other. In this production, Fabre goes all the way in playing the game of theatrical fiction.

incluo acima, não entrarei neste tópico. Mas pressinto que o efeito, seja ele perturbação ou não, sobre aquele que assiste é instantâneo, e nisso, provavelmente, Fabre regozija.

O trabalho com animais vivos afirma a escolha de submeter a encenação teatral às leis do acaso (e, então, à não reprodutibilidade do gesto), ainda que buscando certo controle da imprevisibilidade do real no evento performativo (Boato, 2013, p. 451).

Não restam dúvidas que a utilização de animais em cena trará à tona a ideia de acaso muito forte, pois se torna difícil conseguir controlar esse tipo de “atuante”. Apesar dessa ideia de acaso vir atrelada às cenas que possuem animais, o trabalho de Fabre se mostra em um rigor e disciplina extenuantes (contraditoriamente).

3.6 DISCIPLINA E PODER

A meu ver repetição também quer dizer disciplina. Os corpos fazem as mesmas ações repetidas vezes, tão uniformemente quanto possível. Percebo que a uniformidade é muito importante no trabalho Fabre. Por exemplo, os performers em *The Power of Theatrical Madness* vestem, todos, a mesma roupa: calças pretas e uma jaqueta, blusa branca e gravata preta.

Parece que Fabre tem um interesse especial em colocar no palco espécies. Os contornos são sempre os mesmos. À distância – e Fabre provavelmente dirige essa distância – é especialmente a uniformidade que atinge a vista (o vídeo propicia isso melhor, por captar o palco sempre de longe, em sua totalidade). É um pouco como assistir a uma massa de insetos se contorcendo – o ponto fulcral são as espécies, não o individual.

Isso não atinge somente as roupas, mas até mais os movimentos. Cada tipo de individualidade é reprimida por detrás de uma série de movimentos completamente simétricos. É como se os atores desaparecessem atrás dos padrões mecanicamente executados, todos ao mesmo tempo. O corpo individual se retira para o benefício do corpo coletivo.

Poderia dizer, então, que a gênese de seu trabalho consiste nessa meticulosidade desconcertante, precisa e violenta em uma forma rígida, com pretensões de resgatar formas clássicas artísticas no intuito de desconstruí-las.



Imagem 8: O figurino da obra *The Power of Theatrical Madness*, 2012¹⁷

Essa foto da obra me convida a observar a disciplina harmônica dominante no palco, os corpos rijos, as roupas iguais, e provavelmente por Jan Fabre ser um artista visual, exista uma preocupação gritante em extrair uma espécie de simetria desconcertante. Se prestarmos atenção, as distâncias entre os atores é minimamente calculada, basta olhar para as distâncias dos pratos para perceber que deve existir uma marcação para esses lugares comporem o arranjo total.

Além disso, os dois imperadores, cada qual nas pontas da cena, também dialogam com a imagem total, simetricamente ao quadrado da “caixa cênica” que chamamos de palco. Essa característica é muito forte nas obras de Fabre, e mais interessante é perceber que esta cena é extremamente dinâmica, e na foto, tudo está tão bem colocado que os artistas parecem bonecos polidos e não mais humanos.

Essa questão da disciplina me leva certamente a pensar em Foucault e a questão do poder. Acredito que, a partir dessa disciplina, Fabre evidencia os princípios do poder. A resistência física dos atores é testada constantemente ao extremo. Os movimentos uniformes e as roupas são desenhados para eliminar qualquer sinal de individualidade. Comandos e submissões dominam todas as cenas e ações.

¹⁷ Fonte disponível em: <http://janfabre.be/troubleyn/en/performance/the-power-of-theatrical-madness/>
Acesso em 13 de agosto de 2015.

Como a “disciplinarização” do corpo constitui-se em parte importante da obra de Fabre, acredito que ela pode ser compreendida sob a perspectiva de Foucault acerca da análise do poder.

Em seu livro *Vigiar e Punir*, o filósofo francês Michel Foucault demonstra que os mecanismos de poder funcionam numa lógica produtiva, ao invés de operarem numa de explícita repressão. Fazendo parte do interesse do poder produzir corpos os mais produtivos possíveis. Nesse sentido, o poder exerce um efeito de instrumentalização de corpos.

Ele transforma corpos em dispositivos capazes de incorporar, por sua vez, o próprio poder. Isto ocorre por meio de uma forma de normalização. Todos os corpos passam por uma fase de adaptação a uma norma, um sistema quase invisível que torna o corpo socialmente aceitável. Aliado a essa normalização, a individualidade também é assegurada, uma vez que a norma tolera um vasto número de variantes.

O poder apenas se torna repressivo para aqueles que não aceitam se adaptar: esses “corpos externos” são sujeitados a um complexo aparato de *terapia e punição*. Vejo uma forte referência da obra *The Power of Theatrical Madness* com a questão de controle dos corpos.

A repetição infinita se torna uma estratégia para mostrar a interiorização desses princípios de poder. As disciplinas do corpo em si. A repetição obrigatória é predominante, não se trata de uma repetição imposta do lado externo, mas de uma que vem a ser por si só. Na forma de um comando que foi completamente interiorizado. Estes corpos são dóceis. Todos que não se adequam são banidos (Dries, 2006, p. 22).¹⁸

Isso se torna dolorosamente (pelas quedas que a performer sofre) visível em uma cena de *The Power of Theatrical Madness*, a qual já foi anteriormente mencionada: uma atriz só recebe a permissão de entrar no palco caso ela saiba a resposta para a questão de número 1876. A ela é negado o acesso ao palco por meios de extrema violência. Apenas quando, finalmente, encontra a resposta é que ela consegue entrar no palco e se adaptar aos corpos disciplinados. A violência será, agora, internalizada. Ela não resiste mais ao comando e à lei da normalidade. Ela se dobra para se adaptar à ordem e, voluntariamente, se rende aos olhos que tudo veem.

18 Versão original: The endless repetition becomes a strategy to show the interiorization of those power principles. The body disciplines itself. The obligation of repetition is predominant, not a repetition that is imposed from the outside, but one that comes into being by itself. As a command that has been completely interiorized. These are docile bodies. Everyone who does not fit in is banned.

Mas talvez a repetição exaustiva também possibilite a chance de escapar dessa ordem. Justamente por que a ordem é tão excessivamente intensa e a uniformidade é aumentada tão maniacamente, que começa a aparecer a possibilidade do individual surgir.

Talvez seja precisamente na perfeita repetição daquilo que é sempre idêntico, que as diferenças mínimas entre todos esses corpos uniformes sejam dilatadas gradualmente. Em meio àquilo que é mais uniforme, cada mínima diferença se torna uma ruptura inevitável nesse mar de identidades. Possivelmente, Fabre se agarre a isso: milímetro, segundo, que guardam em si a totalidade do tempo individual.

Mas através, ou devido a essa violência, a força de uma nova, e contemporânea, forma de teatro consegue se romper. Além de Wagner, além de todos os artistas que são frequentemente citados durante a performance, de Béjart a Peter Brook, de Artaud a Beckett. Ao final da performance um rapaz deita uma performer sobre seu joelho e estapeia suas nádegas nuas até que ela já não suportando mais a dor e responde ao enigma “1982?”



Imagem 9: Cena final da obra “*The power of Theatrical Madness*, 2012¹⁹

A performer grita, com as nádegas vermelhas marcadas em dor -“é teatro, como era de se esperar”. Não randômico, o ano citado demarca a estreia da obra *This is Theatre Like it Was to Be Expected and Foreseen*, de 1982. Fabre insere a si mesmo na história do teatro.

19 Fonte disponível em: <http://www.concertgebouw.be/content/cache/originals/img3642.800x400.jpg> Acesso em 13 de novembro de 2015.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi em decurso do desejo de entender o trabalho artístico de Jan Fabre que este trabalho nasceu. Artista esse de quem eu nunca tinha ouvido falar enquanto estudante na graduação, e que, creio, traz uma discussão germinativa para a cena contemporânea. Da experiência de construção deste trabalho, não posso deixar de citar o estreitamento das minhas pretensões investigativas com aqueles que estão lá na Bélgica, e que as trocas têm sido constantes, deixando palpável a ideia de intercâmbios artísticos, e descobertas e disseminações de um trabalho de que pouco tem se falado no Brasil.

Já havia intuído que, mesmo sendo detentor da obra em vídeo, ainda não seria possível perceber todos os “meandros” da obra, e que para isso talvez fosse primordial entender o processo e não sua finalização. Entendo que, é a partir do processo de criação da obra, e tudo que deriva disso (rubrica do ator, um pincel adaptado, influência detectada), ou seja, os detalhes que são deixados enquanto vestígios e que são importantes tanto para o artista quanto para o pesquisador, que interessam para a construção de uma análise mais rica.

O multiplex code é o resultado de uma emissão multimídia (drama, vídeo, imagens, sons etc), que provoca no espectador uma recepção que é muito mais cognitivo-sensória do que racional. Nesse sentido, qualquer descrição de performance fica muito mais distante da sensação de assisti-las, reportando-se, geralmente, essa descrição ao relato dos “fatos” acontecidos. (Schechner, 1978 apud Cohen, 2002, p.30)²⁰.

Diante desse pequeno fragmento colhido no livro do Cohen, percebi uma barreira, pois, estando distante da obra, a possibilidade de sentir um trabalho tão cheio de emissões sensoriais, na tentativa de compreender as provocações suscitadas pela encenação através de um vídeo, se tornou tarefa questionadora.

Concordo que falar de performance, ou de arte como um todo, talvez exija uma proximidade maior, mas não anulo as possibilidades de partilhas. Mesmo não estando próximo, e não “sentindo” como quem sente ao vivo, o vídeo, os textos e o site do diretor me mostraram um caminho a seguir de forma menos obscura.

A partir do vídeo eu tenho uma experiência, eu extraio aquilo que me toca, eu

20 Citação contida no livro “Performance como Linguagem” do Renato Cohen, 2002.

relaciono com outros sábios (os autores que permeiam meus escritos), eu procuro respostas naqueles que viram de perto, e acabo assim, absorvendo muito do trabalho e não trazendo uma análise inválida.

Falar desse teatro híbrido foi/é um exercício de não tentar separar as artes, de perceber que as fusões são poderosas nessa arte que, de alguma forma querem sempre centralizar – o teatro. Inclusive, o fato de precisar separar em tópicos algumas informações por não conseguir, ainda, conceber uma fluidez maior e segura da ideia de *trans* na minha própria escrita.

Tenho me deixado contaminar por muitas das discussões suscitadas nas obras de Fabre, como o tempo cristalizado, o corpo que não é negado, um teatro performativo, a transdisciplinaridade como uma filosofia, e escrever sobre isso me deixou mais próximo de entender isso tudo.

Observo que esse trabalho foi apenas o precursor de uma pesquisa que irá crescer, germinar através dos diálogos já realizados com o grupo, e produzirá trocas imensuráveis, sobretudo no entendimento de que, cada vez menos, as fronteiras entre as artes serão quebradas, e que as germinações podem respirar nos seus cruzamentos.

REFERÊNCIAS

ANDRÉ, João Maria. *A dor, as suas encenações e o processo criativo*. Sinais, 2004.

ANDRÉ, João Maria. *As artes do corpo e o corpo como arte. Sujeito e passividade*. Lisboa: Edições Colibri, p. 301-20, 2003.

BATTCKOCK, Gregory; NICKAS, Robert. *The Art of performance: a critical anthology*. Plume, 1984.

BOATO, Giulio et al. *Genética de um Reenactment em Jan Fabre*. Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 3, n. 2, p. 425-446, 2013.

CIOTTI, Naira . *Um e mil*. Memória ABRACE , v. 1, p. 31, 2009.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DE ALMEIDA, Joana Doria. *Jan Fabre e a construção de um teatro híbrido*. Sala Preta, v. 7, p. 167-170, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57331>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

FABRE, Jan. *Antología de obras teatrales / Jan Fabre* – Santiago : RIL editores, Universidad Finis Terrae, 2007.

FÉRAL, Josette. *Além dos Limites: teoria e prática do teatro*. Primeira.ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERÁL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Sala Preta, v. 8, p. 197-210, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir - História da Violência nas Prisões*. 41ª edição. São Paulo: Ed. Vozes, 2014.

FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, Dor– Inquietudes entre Estética e Psicanálise*. Ateliê Editorial, 2005.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LARMET, Chloé. *A tragédia de uma amizade*. O Percevejo Online, v. 6, n. 2, 2014. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/4995>>. Acesso em: 25 mai. 2015.

NOVAES, Joana de Vilhena. *O corpo pós-humano: notas sobre arte, tecnologia e práticas corporais contemporâneas*. Revista Trivium. Rio de Janeiro: Universidade Veiga de Almeida (UVA), 2010. Disponível em: <<http://www.uva.br/trivium/edicoes/edicao-ii-ano-ii/artigos-tematicos/3-corpo-pos-humano-notas-sobre-arte-tecnologia-praticas-corporais-contemporaneas.pdf>>. Acesso em: 09 abr. 2015.

LE BRETON, David. *Antropologia da dor*. São Paulo: FAP-UNIFESP (2013).

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. Ed. Cosac Naify. São Paulo. 2007.

SALLES, Cecilia Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3ª ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008.

SCHECHNER, Richard. *Performance e Antropologia*. Mauad Editora Ltda, 2012.

SCHNEIDER, Rebecca. *Performing remains: Art and war in times of theatrical reenactment*. Taylor & Francis, 2011.

SERRES, Michel; FEIO, Luís M. Couceiro. *Hominescência*. 2003.

TELLES, Narciso. *Pesquisa em Artes Cênicas: textos e temas*. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

VAN DEN DRIES, Luk. *Corpus Jan Fabre*. Gand: L'Arche, 2005.

VIGARELLO, Georges; CORBIN, Alain; COURTINE, Jean. *História do Corpo: da revolução à grande guerra*. Vozes, v. 2, 2009.

ANEXOS:

FICHA TÉCNICA DA OBRA *THE POWER OF THEATRICAL MADNESS*

Direção Jan Fabre

Música Wim Mertens (published by Usura)

Figurino Pol Engels, Jan Fabre

Assistente de Direção Miet Martens, Renée Copraij Performers Maria Dafneros, Piet Defrancq, Melissa Guerin, Nelle Hens, Sven Jakir, Carlijn Koppelmans, Georgios Kotsifakis, Dennis Makris, Lisa May, Giulia Perelli, Gilles Polet, Pietro Quadrino, Merel Severs, Nicolas Simeha, Kasper Vandenberghe

Costureira Katarzyna Mielczarek

Equipe Técnica Thomas Vermaercke, Geert Vanderauwera

Produção Executiva Helmut Van Den Meersschaut

Produção Executiva de 2012 Thomas Wendelen

Treinador Hans Peter Janssens (Chant), Tango Argentino (Marisa Van Andel & Oliver Koch) (tango)

Estagiários Giulio Boato (dramaturgy) (Universiteit Bologna), Yorrith Debakker (performer) (Artesis Hogeschool, Antwerpen), Zafiria Dimitropoulou (performer) (Karolos Koun Art Theatre School, Athene)

Produção do re-enactment 2012 Troubleyn/Jan Fabre (Antwerpen)

com co-produção de DeSingel (Antwerpen, Be), Romaeuropa Festival (Rome)

Estréia 18.07.2012, Burgtheater, Impulstanz Festival, Vienna.