

BIOPOLÍTICAS DA CENA TEATRAL INDEPENDENTE: a construção de um espaço de subjetividade alternativo

Leonardo Harispe¹

Resumo

Frente ao panorama atual das controvérsias sobre dramaticidade e teatralidade (um ambiente terminológico e conceitual que atravessa e afeta os diversos âmbitos em que continuam a ser desenvolvidas as análises, os modos de transmissão e a geração de novas poéticas da encenação), proponho-me a observar, ao longo deste artigo, o conjunto de condições diferenciais que singularizam os modos de gerar (e gerenciar) poéticas da cena, no contexto da produção teatral independente da cidade

¹ Leonardo Harispe é dançarino com especialização na área da improvisação em dança contemporânea. Ministra o projeto “Estruturas aplicadas à composição em tempo-real” e “Improvisação + Anatomia Experiencial”, em diversas universidades federais do Brasil. Coordena o ciclo semanal “SALVA JAM: *Jams de Contact Improvisation*”, na Escola de Dança da UFBA (Campus Ondina). Dramaturgo e Diretor Teatral da “Cia. Raisen” (Tandil, Província de Buenos Aires, Argentina). Doutorando do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA. Mestre em Artes Cênicas (Linha de Pesquisa “Corpo em Performance”) no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Licenciado em Composição Musical na Universidade Nacional de La Plata (Argentina).

de Buenos Aires. No percurso, a voz do crítico e historiador de teatro argentino, Jorge Dubatti, emerge para retomar a encruzilhada do “teatro pós-moderno” e confrontá-lo às novas dramaturgias da cena, sob a categoria de “segunda modernidade”. Trata-se de um fenômeno socioartístico em ebulição, que procede se reapropriando das ferramentas que disponibiliza e com as quais produz ideias, percepções e memória (um teatro da “estimulação”). Nele, o “biopolítico” incide sobre a tecedura das múltiplas e facetadas produções teatrais, não já como um meio para veicular conteúdos ideológicos, mas como o microespaço de construção de uma “subjetividade alternativa”: uma tecedura imaginal que a comunidade se dá a si mesma, como forma de reparação frente à inércia da paralisia. O artigo indaga, pois, sobre a mistura de gestos, códigos e cumplicidades que constroem o solo de uma dramaturgia compartilhada, somente decifrável pelos membros de uma comunidade que se sente atravessada pelo mesmo agôn político, sociocultural, urbano, contemporâneo e imaginal.

Palavras-chave: Dramaturgia(s). Teatro independente. Biopolítica. Construção de subjetividade.

Resumen

Frente al panorama actual que se refiere a las controversias sobre dramaticidad y teatralidad (un ambiente terminológico y conceptual que atraviesa y afecta a los diversos ámbitos donde continúan a desenvolverse los análisis, modos de transmisión y gestión de nuevas poéticas de la puesta en escena) me propongo observar a lo largo de este artículo el conjunto de condiciones diferenciales que singularizan a los modos de generar (y gestionar) poéticas de la escena en el contexto de la producción teatral independiente de la ciudad de Buenos Aires. En ese trayecto, la voz del crítico e historiador de teatro argentino Jorge Dubatti emerge para retomar la encrucijada del “te-

atro post-moderno” y confrontarlo a las nuevas dramaturgias de la escena a partir de la categoría “segunda modernidad”. Se trata de un fenómeno socio-artístico en ebullición que procede reapropiándose de las herramientas que dispone y con las cuales produce ideas, percepción y memoria (un teatro de la “estimulación”). En él, lo “bio-político” incide sobre el tejido de las múltiples y facetadas producciones teatrales ya no como un medio para vehicular contenidos ideológicos, sino como un micro-espacio de construcción de “subjetividad alternativa”: un tejido imaginal que la comunidad se da a si misma como forma de reparación frente a la inercia de la parálisis. El artículo indaga, de este modo, el amasado de gestos, códigos y complicidades que construyen el suelo de una dramaturgia compartida, solamente descifrable por los miembros de una comunidad que se siente atravesada por el mismo agon político, sociocultural, urbano, contemporáneo e imaginal.

Palabras-llave: Dramaturgia(s). Teatro independente. Biopolítica. Construção de subjetividade.

Epígrafe

O plano de aula elaborado para a apresentação do curso Seminários Avançados II – 2015.1 (TEA 505, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA), que integra os componentes curriculares obrigatórios do Doutorado em Artes Cênicas, apresenta um original encabeçamento com a seguinte epígrafe:

Seria necessário acreditar em *uma única forma de drama* (absoluto, rigoroso, ou que outro nome tenha) para poder em seguida afirmar que tal forma *está em crise*; ou poder-se conceber uma prática textual, cênica e audiovisual que se reinventa continuamente, e cujo principal combustível *é a crise*. (MENDES, 2012, p. 1, grifos da autora).

“Dramaturgia: tópicos sobre produção, recepção, crítica e teoria” é o nome que a Professora a cargo, Cleise Furtado Mendes² deu ao referido seminário, e que motiva, em primeira instância, os tópicos que levanto na abertura do presente artigo. Na epígrafe, duas expressões conduziram-me a reparar no enunciado do texto, quando elas se referem ao dilema contemporâneo da forma dramática (a rigor, um drama dentro de outro): ao fato dela estar “em crise”, e de “se reinventar continuamente”. Partindo destas duas observações, interessa-me a possibilidade de elaborar um percurso que revise esses termos, estabelecendo correlatos com os eixos temáticos que atravessam a minha pesquisa de doutorado, para continuá-los mais tarde nas análises que o ensaísta argentino Jorge Dubatti formula – numa tentativa crítica e filosófica – para se referir à gestação de dramaturgias atuais no teatro independente portenho, colocando a ênfase na factualidade de um fenômeno que opera como espaço micropolítico de construção de subjetividade³.

² A professora Cleise Furtado Mendes doutorou-se em Letras e Linguística, na Universidade Federal da Bahia, com um trabalho de tese intitulado “A Gargalhada de Ulisses: um Estudo da Catarse na Comédia”, no ano de 2001. Na Graduação em Artes Cênicas da UFBA, ministra as disciplinas Direção Teatral, Literatura Dramática III, Iniciação ao processo da criação cênica I; na Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA leciona Seminários Avançados II e Projeto de Dissertação. Integra as Comissões e Consultoria da EDUFBA – Conselho Editorial da UFBA. Tem vários livros publicados, muitos deles referidos a estudos sobre teatro e dramaturgia – dentre outros: “Dramaturgia, ainda: reconfigurações e rasuras” (Salvador: EDUFBA, 2011. 240p) –, artigos completos publicados em periódicos, capítulos de livros e textos em jornais de notícias/revistas.

³ Jorge Dubatti é professor universitário, crítico e historiador de teatro na Argentina. Entre suas principais contribuições à *Teatrologia*, encontram-se as propostas teóricas sobre Filosofia do Teatro, Teatro Comparado e Cartografia Teatral – disciplinas nas quais Dubatti é

Um. Drama e Teatro(s)

No texto “Teoria da Forma Dramática (roteiro de tópicos para discussão em aula)”, que Mendes propõe para introduzir algumas das teorias e discussões atuais referidas ao termo dramaturgia, a professora observa que ao termo drama – entendido como peça de gênero dramático – corresponde o elemento estruturante da tensão, enquanto que ao termo teatro (etimologicamente, o “lugar para a visão”) correspondem as noções de jogo, ritual, festa e espetáculo (MENDES, 2014). Segundo a docente, a demarcação territorial e simbólica de um âmbito que propicia a chegada de um momento teatral constitui-se quando um espaço comprometido por indicadores de visibilidade consegue ser instaurado, e dentro do qual a ação dramática é operacionalizada. Trata-se de um conjunto de “pactos”: entre o real e o ficcional, no caso do jogo; entre celebrantes e participantes, no ritual; entre a ação cotidiana e extracotidiana, na festa e no espetáculo (MENDES, 2014). A ideia de teatro associada a um pacto que estabelece certa área de restrição, para que os atos passem a ser observados, não dista da formulação que o arquiteto e cenógrafo argentino Gastón A. Breyer oferece no livro “*El Ámbito Escénico*” (1968). Desde uma perspectiva fenomenológica, o autor fundamenta a ontogênese do fato espetacular, a

pioneiro. É Doutor na Área de História e Teoria da Arte, pela Universidade de Buenos Aires. Prêmio da Academia de Letras, em 1989, a melhor pós-graduação da Universidade de Buenos Aires. Ensina e pesquisa na Universidade de Buenos Aires. Coordena a Área História e Teoria do Teatro do *Centro Cultural Ricardo Rojas* – integrado ao *Centro de Investigación em Historia e Teoría Teatral (CIHTT)*. Coordenou, entre 2001 e 2011, o Departamento de Artes Cênicas do Departamento de Artes do *Centro Cultural Cooperação*, transformado, a partir de 2012, em Área de Investigação em Ciência e Arte (AICA). Fundou e dirige, desde 2001, a *Escuela de Formación de Espectadores*.

partir da “vontade de expectativa”, que antecede e circunscreve o sítio da ação – somando-se a outros tópicos caracterológicos que determinam a teatralidade de um fato, tais como a adoção de uma perspectiva observante, a própria etimologia do termo *spectator* (do latim *spectare*, e este do grego *spekere*), e a leitura *geomântica* dos espaços de circulação:

Ao descer aos substratos profundos, na psique remota, encontramos o Pacto Cênico: espectador + ator, e desde esse início, uma espacialidade comprometida. Para que exista ator, um espectador (mesmo se for um autoespectador) teve previamente que assumir uma responsabilidade: uma ‘Área de Vedação’ precisa ser desenhada. Não teríamos ator se uma vontade de expectativa não o acompanhasse, não inaugurasse uma área de vedação. O ator é tal porque se encontra radicado num lugar da cena, ingressou num troço delimitado de mundo, sítio da relação dialógica entre ator e espectador. (BREYER, 1968, p. 15-16, tradução nossa)⁴

Aliás, o “casamento monogâmico”, que existiu durante séculos, entre o drama (texto dramático) e o teatro (como a factualidade de uma *práxis*), desencadeou o divórcio histórico, que tornou manifesta a autonomia dessas artes, fazendo-se evidente “a complexa e produtiva relação entre texto e encenação, compreendendo-se *a prática cênica como uma arte com características*

⁴ Al descender a los substratos profundos, en la psique remota, encontramos el Pacto Escénico: espectador + actor, y desde ese inicio, una espacialidad comprometida. Para que exista actor, un espectador (mismo que sea un autoespectador) tuvo primeramente que asumir una responsabilidad: un ‘Área de Veda’ precisa ser diseñada. No tendríamos actor si una voluntad de expectativa no lo acompañase, no inaugurase un área de veda. El actor es tal porque se encuentra radicado en un lugar de la escena, ingresó en un trozo delimitado de mundo, sitio de la relación dialógica entre actor y espectador.

próprias, que não se reduz à mera vinculação da literatura dramática” (MENDES, 2014, p. 1, grifo nosso). Desde uma perspectiva revisionista, a gênese e a evolução da(s) chamada(s) dramaturgia(s) é uma emergência histórica ligada intimamente às experiências teatrais – a mais das vezes sob o formato de laboratórios – que atravessaram os movimentos artísticos do século vinte, num emaranhado de buscas que incluíram a mixagem e a hibridação de procedimentos compositivos (*collage*), a criação coletiva e colaborativa, a improvisação aplicada (e permeando) às trajetórias da encenação, os achados cênicos emergidos a partir da proposição dos próprios atores (dramaturgia do ator), as criações em processo (*work in progress*) e, sobretudo, um modo de “*construir a ação* diretamente, [...] um roteiro que nasce da, ou com, a encenação” (MENDES, 2014, p. 2, grifo da autora). Na ebulição mutante e confrontadora desses contextos de buscas em prol de uma linguagem que transparentasse o caráter imanente, concomitante ao agir cênico, emergiu um conjunto de nomenclaturas singulares, para individualizar as dramaturgias emergentes, nos sucessivos períodos que a modernidade abrangeu – as quais, por sua vez, experimentaram uma singular intensificação, na década de 1990 –, com a adoção de rótulos como: dramaturgia do ator, dramaturgia de grupo, do próprio dramaturgo-diretor, da imagem, da *Performance Text*, do corpo mediado tecnologicamente, do Pós-dramático, do Teatro Físico, do Teatro do Real, do Teatro de Objetos, e assim por diante.

Dois. A viagem pelos pós-dramas

Para dar conta do estado de fruição semântica, mutações terminológicas e reconversões híbridas, que os termos atrelados às discussões atuais experimentam, tentarei percorrer sumariamente algumas linhas de debate que atravessam o campo dos estudos críticos sobre dramaturgia teatral (e dramaturgia da dança), emparelhados ao campo de estudos sobre *performan-*

ce, *Performance-Art* e práticas performativas em artes cênicas. O caso da *performance*, na sua expressão original, emblemática do acionismo artístico de finais dos anos de 1960 e começo dos 70, é sintomático das respostas irascíveis e contraculturais que vincularam historicamente as produções das vanguardas artísticas aos movimentos antiarte. Em se tratando de uma produção relativamente autônoma, a respeito das encenações de cunho teatral, a *performance* teve como protagonistas os agentes das mais variadas artes (sendo muitas vezes associada às artes visuais como o seu legítimo lugar de pertencimento); aliás, a herança deixada pelas marcas históricas que esta imprimiu na inércia dos anos subsequentes, permeiam e questionam, na atualidade, as poéticas da encenação teatral, de um modo incontestável (*performatividade* teatral).

Para situar melhor a sua “área de influência” no raio das construções dramatúrgicas em teatro, seria pertinente estabelecer inicialmente um recorte temático-conceitual que diferencie os estudos da *performance* que a apresentam ligada aos variados aspectos da vida social (tal qual a acepção anglo-saxônica, que se consolidou nos anos de 1970-80, especialmente com a equipe liderada por Richard Schechner, que define a *performance* como se tratando de uma “ação ou desempenho”, relacionando esta prática artística aos rituais, atividades esportivas, comportamentos cotidianos, modos de engajamento social etc.), em contraponto às análises voltadas especificamente para a “arte da performance”. Os estudos sobre linguagem, história e poéticas da *Performance-Art* foram desenvolvidos nesses mesmos anos por autores tais como Rose Lee Goldberg (“A arte da performance: do futurismo ao presente, 1979), Jorge Glusberg, na Argentina (“A arte da performance”, 1987) ou Renato Cohen, no Brasil (“A linguagem da performance”, 1987; “Work in progress na cena contemporânea”, 1990):

A despeito de terem emergido simultaneamente, no contexto contracultural dos anos 1970, os dois campos de pesquisa diferenciam-se. A performance art detém-se na instância artística, e não pode ser separada das práticas estéticas que passaram a se desenvolver em vários cantos do mundo no período, como o happening, a action painting, a live art, a arte conceitual e a body art. Interessada na experiência corporal e na ação do artista em situações extremas, a arte da performance visa exatamente a desestabilizar o cotidiano por meio da transgressão e da ruptura, promovendo ações artísticas marcadas pela diferença. (FERNANDES, 2011, p. 16)

A adjetivação do termo *performance* em “performativo/a” (do inglês *performative*, sinônimo de “performático” na língua portuguesa) pode ser rastreada como um uso semântico estendido para sinalizar as marcas herdadas das vanguardas artísticas, localizáveis na história da *Performance-Art*; outro tanto ocorre com o deslocamento dos fenômenos teatrais em direção a uma “teatralidade” que adjectiva o viés pragmático-factual dos procedimentos cênicos, colocando ênfase sobre a materialidade espacial, visual, textual, corporal e expressiva das escrituras espetaculares contemporâneas; ou bem, tal como é observado no campo da Etnocologia, como um componente associado ao substrato *imaginário* de uma comunidade/tribo (*imaginário* teatral dos coletivos sociais). A dramaturga e pesquisadora em artes cênicas Sílvia Fernandes, por sua vez, faz dialogar ambos os termos na obra de Patrice Pavis:

De acordo com o ensaísta, a teatralidade pode ser também o canteiro de obras de um *work in progress* teatral, ou uma categoria que se apaga sob formas diversas de performatividade, revelando campos extra-cênicos, culturais, antropológicos e éticos. Como se vê, segundo Pavis, a teatralidade é um termo polissêmico, que inclui a performatividade e depende da leitura do espectador para se constituir. (FERNANDES 2011, p. 12)

No jogo de deslocamentos conceituais, reconfigurações semânticas e tentativas de análise que estabeleçam critérios para nomear as novas dramaturgias da cena – termos como “Teatro Performativo: uma poética da performatividade”, cunhado pela investigadora franco-canadense Josette Féral, no livro “Além dos limites” (Ed. Perspectiva, 2015), revisitados no Brasil, pelo pesquisador Fernando Villar, nos estudos referidos ao “Texto Performativo” (UFB) – encontrei na expressão “Encenações Performativas”, criada por António Araújo, num artigo elaborado para a Revista “Sala Preta” (2009), uma conceituação que me permitiu, imprevistamente, enquadrar semanticamente o tipo de encenações que estudo no meu atual projeto de pesquisa de doutorado; a saber, as produções cênicas levadas adiante por agentes da improvisação-dança.

De acordo com o pesquisador paulistano, Professor no Departamento de Artes Cênicas da USP, a encenação performativa aborda a cena como um tipo de acontecimento no qual tanto o *performer* quanto o espectador sairão transformados, sendo outra-performance quem prosseguirá o curso da encenação em andamento. Para Araújo (2009), o objetivo deste tipo de encenações é a interação do intérprete com o espectador, a fim de mobilizar suas capacidades de reação/participação no processo de encenação:

Tomando como base a abordagem de Féral, segundo a qual ela prefere o uso do termo ‘teatro performativo’ ao invés de teatro ‘pós-dramático’ para se referir à cena contemporânea, resolvemos também nomear esta direção estreitamente vinculada à performance como ‘encenação performativa’. (ARAÚJO, 2009, p. 256)

Outra fonte que me parece oportuno observar neste segmento do artigo é a reapropriação, para o campo das encenações da dança contemporânea, do conceito de dramaturgia elaborado

pela coreógrafa e crítica belga Marianne Van Kerkhoven, no ensaio “*Le processus dramaturgique*” (Revista “Contredans”, 1997). Ali, a autora expõe o conjunto de caracteres que configuram as buscas no campo das novas “dramaturgias do corpo”, associadas fortemente ao ecletismo dos procedimentos que desencadeiam a emergência das atuais poéticas do movimento, assim como a relevância que adquirem as propostas que nascem das capacidades dos próprios *performers*:

Esse tipo de dramaturgia opta pela não elaboração prévia sobre o resultado a que se quer chegar; escolhe e investiga materiais de origens diversas (textos, movimentos, imagens de filmes, objetos, ideias etc.), cujo comportamento é testado por meio de repetições contínuas até a emergência de estruturas de significação. [...] considera o material humano (personalidade e capacidade técnica dos performers) como fundamento principal da criação; define um conceito-forma somente ao final desse processo. (KERKHOVEN, 1997, p. 33, tradução nossa)⁵

No escorregadio solo de termos e hibridações terminológicas parece que não deve faltar, no charme nominal que atravessa o mundo crítico e acadêmico das artes, a utilização dos prefixos “pós” ou “trans”, a adjetivação dos substantivos de origem, para que estes declinem em “tividade” ou “ático”, assim como os hífens que criam junturas para formar nomes compostos. A liquidez semântica que atravessa as discussões em matéria de

⁵ Ce type de dramaturgie opt out préparation préalable sur les résultats auxquels il veut aller; choisir et enquête sur des matériaux provenant de sources diverses (texte, le mouvement, les images de films, des objets, des idées, etc.), dont le comportement est testé par des répétitions continues jusqu’à l’émergence de structures de sens. [...] Considère le matériel humain (personnalité et de la capacité technique des interprètes) comme le fondement principal de la création; définit un concept formé uniquement à la fin de ce processus.

dramaturgia parece – se olhada desde certa perspectiva idiomática – mais um sintoma de desespero (certo estado de histeria linguística) do que um território afiançado sobre a base de consensos teóricos. O fato de termos entrado nas chaves epistemológicas de uma era histórica que, em algum momento, deixou de ser (somente) “moderna”, coloca às novas dramaturgias, emergidas a partir dos anos de 1970, na órbita do que proliferou sob o termo pós-moderno. No artigo “O pós-dramático é pós-moderno?”, elaborado pelo pesquisador em artes cênicas e literatura Gustavo Guenzburger⁶, para a “Revista Científica FAP” (Curitiba, 2011), o autor observa que o teatro rotulado de “pós-moderno” se desdobrou a partir desses anos, em outros rótulos, tais como: teatro plurimidiático, dos gestos, da desconstrução:

Além da enorme lista de elementos ligados à ideia de pós-modernidade – ambiguidade, celebração da arte como ficção, celebração do teatro como processo, descontinuidade e heterogeneidade, não textualidade (o texto como um valor autoritário e arcaico), pluralismo de códigos e mídias, subversão ou perversão, multilocalização, o ator como tema e figura principal, o caráter antimimético –, o teatro pós-moderno seria, antes de tudo, um teatro sem discurso, niílista e grotesco, onde predomina a gestualidade, a meditação, o ritmo, o tom. (GUENZBURGER, 2011, p. 144, grifo nosso)

Na discussão que H. T. Lehmann (2010) levanta, por exemplo, em “O teatro pós-dramático” sobre as construções conceituais desta natureza – ainda em voga no ano de 2007, em que

⁶ Doutorando em Literatura Comparada pela UERJ, com pesquisa sobre teatro de Lei Rouanet; Mestre em Teoria e Literatura comparada pela mesma instituição, com pesquisa sobre “O Mambembe”, de Artur Azevedo; ator e produtor teatral, fundador do Grupo “Sarça de Horeb”.

apareceu o livro –, argumenta que quase todas essas características já faziam parte do teatro moderno, sendo, no entanto, qualidades dispersas que não diziam respeito ao primordial para o novo teatro: a sua *desdramatização*. Aliás, Lehman considera que, embora seja fragmentado, de difícil compreensão e de uma qualidade bem diferente do discurso inerente ao drama, ele, sim, possui discurso (GUENZBURGER, 2011, p. 144, grifo nosso). Do paradigma histórico ancorado no advento do período pós-moderno, o chamado teatro pós-dramático postulado por Lehmann herdou, paradoxalmente, a adoção do prefixo “pós”, indicando com ele algo que, necessariamente, “vem depois”; porém, ainda mantém sua relação íntima com a velha forma dramática, preservando assim seu grau de resiliência: *narrativas pós-dramáticas*.

Três. A segunda modernidade de um teatro biopolítico

O panorama que se refere às controvérsias sobre drama[ticidade] e teatralidade, que acabei de apresentar nos itens anteriores – com todos os “pós” aderidos a elas –, aponta para o fato de que tais controvérsias fazem parte hoje de um “ambiente” terminológico e conceitual que atravessa (e “afeta”) os diversos âmbitos em que continuam a ser desenvolvidas as análises, os modos de transmissão e a geração de novas poéticas da encenação (com as suas correspondentes dramaturgias associadas). A inércia desse ambiente materializa-se no *status quo* que garante, dentro dos espaços de pesquisa/produção teórica da academia, da literatura dedicada ao teatro comparado e da crítica especializada na área, um solo “globalizado” para estas discussões. Contudo, não apenas nesses espaços circulam estes referenciais teórico-críticos, mas são bem conhecidos também nos espaços alternativos de produção teatral; um diretor-dramaturgo, um ator, um técnico de sala, todos conhecem perfeitamente o “estado de coisas” referidas ao tema, mesmo quando estas adotam

um viés empírico e rudimentar nos modos de serem comunicadas. O ponto a ser observado neste segmento do artigo é o conjunto de condições diferenciais que singularizam esses outros-modos de gerar (e gerenciar) essas poéticas da cena.

Para explicar as formas de gestação e circulação da produção dramaturgica que tem lugar, por exemplo, numa “megalópole” do teatro independente, como Buenos Aires – uma cidade que apresenta ao redor de mil estreias por ano, ou que oferece, numa sexta-feira, nas faixas horárias de 21:00h, 23:00h e 00:30h, uma agenda teatral para escolher entre cinquenta obras – parece necessário retraduzir esse conjunto de teorias, suficientemente estandardizadas, num contexto que contemple outro tipo de variáveis e determinantes, para entender o vínculo que medeia a comunidade de artistas cênicos, o circuito de consumidores de teatro e o tipo de teatralidade que motiva essas produções⁷ (6).

Numa entrevista concedida à Revista “*Llegás*”⁸ – um órgão da imprensa independente, relacionada à promoção de espaços e atividades alternativas, que circula no foyer das salas de teatro – o crítico e historiador de teatro argentino Jorge Dubatti retoma a encruzilhada do referido “teatro pós-moderno”, para indicar a respeito do que ele prefere localizar o pertencimento histórico das novas dramaturgias da cena, numa categoria ligada a uma “segunda modernidade”:

Em relação ao teatro Pós-moderno, eu falaria de uma segunda modernidade, por uma razão de ordem dos acontecimentos: se você fosse pós-moderno *não faria teatro*. Se tudo se acabou, para que vai se incomodar em fazê-lo? Só que já não se trata de

⁷ Para consultar informação disponível na rede, acessar: www.alternativeatral.com.

⁸ O número 21 da Revista *Llegás* foi editado em Buenos Aires, no mês de março de 2013. A entrevista de Jorge Dubatti esteve a cargo de Juan Ignacio Crespo.

‘conteúdos’, senão de um *gesto de produção* artística. Não se trata de mensagens esperanças ou de marcações políticas; é uma questão de *sair da paralise emocional*, produzir ideias, percepção, memória, ou seja, *ferramentas para viver*. Gosto de pensar num teatro *da estimulação*. (DUBATTI, 2012, p. 21, tradução e grifos nossos)⁹

O comentário que Dubatti (2012) faz aos pressupostos que o panorama pós-moderno da cultura teria produzido sobre a inércia que ameaça as produções em arte, parece consistir numa alusão às teorias “pós-pós-estruturalistas”, que dominaram as hermenêuticas da cultura, na década de 1990¹⁰. A primeira marca que me parece importante distinguir nas apreciações que Dubatti (2012) formula tem a ver com o fato de que o turbilhão de produções geradas no teatro independente portenho consiste não tanto numa contestação à sofisticação das construções teóricas levantadas nos campos da filosofia e da estética, quanto com uma estratégia vitalista para “sair da paralisia emocional”. Na elaboração do autor, trata-se de um campo artístico em ebu-

⁹ En relación al teatro Post-moderno, yo hablaría de una segunda modernidad, por una razón de orden de los acontecimientos: si usted fuese post-moderno no haría teatro. Si todo se acabó, ¿para que va a incomodarse en hacerlo?. Solo que ya no se trata de contenidos, sino de un gesto de producción artística. No se trata de mensajes esperanzados o de marcaciones políticas; es una cuestión de salir de la parálisis emocional, producir ideas, percepción, memoria, o sea, herramientas para vivir. Me agrada pensar en un teatro de la estimulación.

¹⁰ Alguns autores representativos das teorias filosóficas e estéticas que postularam (de maneiras diversas) noções referidas ao fim da história e da arte moderna, podem ser localizados ao redor dos nomes de Arthur C. Danto (“Depois do Fim da Arte: a arte contemporânea no linde da história”, 2009), Jean-Francois Lyotard (“A condição pós-moderna”, 2015) ou Jean Baudrillard (“La transparência del mal”, 2006, “La ilusión y la desilusión estéticas”, 1998).

lição, que procede se reapropriando das ferramentas que disponibiliza e com as quais produz ideias, percepções, memória (um teatro da “estimulação”).

Para pensarmos as variações socioculturais que estas “latitudes” reúnem, se comparadas com os contextos em que foram gestadas as teorias críticas que hoje circulam com maior visibilidade (a mais das vezes, encaminhadas a interpretar o panorama das produções do hemisfério anglo/franco-falante dos próprios autores), parece ineludível apelar às coordenadas políticas que incidem sobre a formação dos imaginários coletivos¹¹:

O teatro independente argentino, a partir do peronismo e da revolução cubana, volve-se *micropolítico*: a construção de um *espaço de subjetividade alternativo*. A sua função, hoje, se funda no desejo, uma subjetividade específica e diversa a respeito da macropolítica. Uma das grandes constantes é a ânsia pela *experimentação* e pela *investigação*, uma ideia de não mais-valia. A minha sensação é a de uma verdadeira *paixão*, uma *biopolítica* como forma de viver. Só isso consegue explicar que em Buenos Aires se tenham mil estreias teatrais por ano: uma paixão e uma necessidade. (DUBATTI, 2012 p. 21, tradução e grifos nossos)¹²

¹¹ “Diferente do imaginado – projeção irreal que poderá se tornar real –, o imaginário emana do real, estrutura-se como ideal e retorna ao real como elemento propulsor. Motor, o imaginário é um sonho que realiza a realidade, uma força que impulsiona indivíduos ou grupos. Funciona como catalisador, estruturador e estimulador dos limites das práticas. O imaginário é a marca digital simbólica do indivíduo ou do grupo na matéria do vivido. Como reservatório, o imaginário é essa impressão digital do ser no mundo. Como motor é o acelerador que imprime velocidade à possibilidade de ação. O homem age (concretiza) porque está mergulhado em correntes imaginárias que o empurram contra ou a favor dos ventos”. (MACHADO DA SILVA, 2003, p. 12)

¹² El teatro independiente argentino, a partir el peronismo y de la

O político, assim entendido, incide sobre a tecedura das múltiplas e facetadas produções teatrais não como um meio para veicular conteúdos ideológicos, mas como microespaço de construção de uma “subjetividade alternativa”. A referência à subjetividade evoca a questão da formação de imaginários sociais (dinâmicas intersubjetivas), na medida em que esta iniciativa comunal, para além de qualquer pretensão de sistematicidade, parece se enveredar em prol da gestação de uma forma de coesão, de tecedura *imaginal* que a comunidade se dá a si mesma – uma forma de reparação, acaso, frente à inércia da decepção ou da paralisia.

Para quem tenha percorrido o circuito da agenda do teatro independente portenho, essa ânsia pela experimentação e a investigação a que Dubatti (2012) se refere é uma marca facilmente distinguível. Às vezes, esse empenho se hierarquiza na materialização de dramaturgias incisivas, singulares, carregadas da alteridade própria das encenações que foram longamente indagadas em espaços laboratoriais ou em múltiplas estratégias de ensaio; outras vezes, a sorte do espectador não é tal. Parece-me oportuno apontar que a riqueza que este panorama apresenta em matéria de produção dramatúrgica não compete somente aos achados poético-linguísticos de diretores e dramaturgos, coletivos de atores ou equipes de produção teatral; a linha que compõe a programação (ou curadoria) de algumas salas do circuito teatral alternativo foram emblemáticas durante estas últi-

revolución cubana, se volvió micropolítico: la construcción de un espacio de subjetividad alternativo. Su función hoy se fundamenta en el deseo, una subjetividad específica y diversa respecto de la macropolítica. Una de las grandes constantes es el ansia de experimentación y de investigación, una idea de no plusvalía. Mi sensación es el de una verdadera pasión, una biopolítica como forma de vivir. Solamente eso consigue explicar que en Buenos Aires se tengan mil estrenos teatrales por año: una pasión y una necesidad.

mas décadas. Você podia “fiar-se” em assistir à agenda proposta por determinadas salas, em função da coerência dos critérios que guiavam a regularidade da sua programação. Muitas salas foram responsáveis pela aparição e o reconhecimento público de determinadas linhas de investigação dramaturgica que marcaram tendência entre os referentes locais.

Retomando a entrevista da Revista “Llegas”:

Gosto do conceito de ‘Infans’, de Giorgio Agamben; o Infans, o *in-fare*, aquele que não-fala. Existe um homem *anterior à linguagem*, um algo mais (ou algo menos), pois apesar de que os homens tenham adquirido a linguagem, continuamos a ser ‘infans’. Ficamos numa zona em que *ainda não falamos*. Essa zona em que não-se-fala é o teatro, a *presença dos corpos em reunião de acontecimento vivente*. (DUBATTI, 2012 p. 21, tradução e grifos nossos)¹³

No entender de Dubatti (2012), a paixão “biopolítica” que constrói os referidos espaços de subjetividade parece se explicar melhor quando lembramos que o teatro é uma região da experiência humana (no sentido atávico da expressão, próximo do olhar antropológico referido ao fenômeno), em que a presença dos corpos é convocada para celebrar/invocar um acontecimento significativo para a comunidade que ali se reúne. A facticidade do momento da expectativa teatral está marcada, ontologicamente, pela dimensão do encontro entre as pessoas; porém, a alteridade desta forma radical de experiência desenvolve-se em aberto con-

¹³ Gusto del concepto de ‘Infans’, de Giorgio Agamben; el Infans, o *in-fare*, aquel que no-habla. Existe un hombre anterior al lenguaje, un algo más (o algo menos), pues a pesar de que los hombres hayan adquirido el lenguaje, continuamos a ser ‘infans’. Nos encontramos en una zona en la que aún no habamos. Esa zona en la que no-se-habla es el teatro, la presencia de los cuerpos en reunión de acontecimiento.

traponto com a dispersão, fragmentação e diluição de sentido que ameaça a dinâmica dos “neoespaços” urbanos que habitamos. A oportunidade político-imaginal do encontro apresenta-se, pois, como um ato de fala singular: a figura de um *in-fare* anterior à linguagem, que seria um algo mais/algo menos que isso.

O “Infans” que Dubatti (2012) traz à tona na entrevista, extraído da obra do filósofo italiano Giorgio Agamben (*“Infanzia e Storia: distruzione di esperienza e origini delle storia”*, 1978) parece conversar com o universo teórico dos atos perlocutórios e ilocutórios propostos por John Langshaw Austin (1962), subtraindo a estes a voz de um infante que, mesmo podendo falar, ainda “não consegue se expressar de uma maneira inteligível para os outros”¹⁴. O que ainda não fala de maneira inteligível por parte do ator-intérprete (contemporâneo), na cena primitiva dos atos encenados, seria o caráter intraduzível daquilo que está “acontecendo aí”: o corpo-a-corpo que a cena teatral independente propõe ao espectador, situada em locais de pequenas dimensões, geralmente reciclados e dispostos para que a distância entre espectador e ator se sustente na “condição humana” que os

¹⁴ *Dicionário Etimológico Latin Chister*. Publicado por PHILIPPE, Vicente: “O termo ‘infância’ provém do latim ‘infans’, que significa: aquele que não fala (in= não + fans= fala). Da raiz ‘fare’, o latim de origem não denota simplesmente a fala, mas a capacidade de se expressar em público. Em efeito, a infância na antiga Roma era o período que ia até os sete anos de idade em que a criança permanecia ao cuidado da sua mãe, responsável direta pela aquisição de hábitos; se considerava que o filho carecia de expressão pública, mesmo sendo capaz de falar. Enquanto ‘loqui’, no seu sentido original, só remite à capacidade de emitir uma fala articulada, ‘dicere’ à capacidade indicativa da linguagem e ‘aio’ à corroboração ou confirmação, ‘fari’ remite muito especialmente à possibilidade de recepção de uma mensagem em público ou pelos ouvintes em geral. Derivados de ‘fari’: *fábula, fecundia, fama, infamis, fatum, inefábilis, infandus*”. Acesso em: <<http://etimologias.dechile.net/?infancia>>.

reúne. Tudo aponta à expectativa de uma presença irreduzível, à alteridade radical de um acontecimento vivente. Aliás, não se trata da ausência de palavras e gestos, ou de atos *irreferenciáveis* por ausência de representação; o que perpassa os corpos reunidos em acontecimento teatral está ligado à possibilidade de renovar o assombro frente ao próprio comportamento humano – desta vez, sem espaço midiático para vagar pelo limbo das virtualidades urbanas.

Contudo, nesse encontro *i-reduzível, in-traduzível, in-fare*, não se coloca em perspectiva a mera condição antropológica do ser actante. Um emaranhado de gestos, códigos e cumplicidades constroem o solo de uma dramaturgia compartilhada e somente decifrável pelos membros de uma comunidade que se sente atravessada pelo mesmo *agon* – político, sociocultural, urbano, contemporâneo e imaginal. É a comunidade se convocando nesse circuito de salas, obras, elencos e frequentadores de um teatro *Off*, onde se produz a apropriação dos meios para que se construa coletivamente uma dramaturgia oblíqua, ubíqua, tangencial e secreta. Talvez, seja a tecedura intrínseca (e barroca) deste panorama político-imaginal que nos permita entender melhor a paixão que o movimenta:

Hoje não é possível pensar o teatro por fora da filosofia. Quando se começa a perguntar pelo ‘acontecimento’ teatral, se cai na conta da reunião dos corpos; uma reunião muito ancestral, um convívio. Esse convívio implica ‘existência’, um único ente independente que, por isso mesmo, é ente metafísico (que não depende ‘do outro’). Os corpos viventes do teatro, reunidos e produzindo poiesis, nos fazem perguntar: teatro é somente signo? Somente linguagem? Ou também estamos vendo se desenvolver um corpo aurático? Perceber essa existência no corpo poético do ator fala de um teatro inapreensível: o acontecimento da linguagem se sustenta em outro acontecimento, o da reunião. Presença não é apenas um signo. (DUBATTI, 2012)

p. 21, tradução e grifos nossos)¹⁵

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia: destrucción de La experiencia e origen de la historia*. Tradução de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

ARAÚJO, António. A encenação performativa. *Sala Preta*, São Paulo, v. 15, p. 253-258, 2009.

AUSTIN, John Langshawn. *How to do things with words*. Oxford: Sbisà and Urmson, 1962.

BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

BAUDRILLARD, Jean. *La transparência del mal*. Barcelona: Anagrama, 2006.

_____. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila, 1998.

BREYER, Gastón. *El ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *Work in progress na cena contemporânea*. São

¹⁵ Hoy no es posible pensar el teatro por fuera de la filosofía. Cuando se comienza a preguntar por el ‘acontecimiento’ teatral, se cae en la cuenta de la reunión de los cuerpos; una reunión muy ancestral, una convivencia. Esta convivencia implica ‘existencia’, un único ente independiente que, por eso mismo, es ente metafísico (que no depende ‘del otro’). Los cuerpos vivientes del teatro, reunidos y produciendo poiesis, nos hacen preguntar: ¿teatro es solamente signo?. ¿Solamente lenguaje?. ¿O también estamos viendo desenvolverse un cuerpo aurático?. Percibir esa existencia en el cuerpo poético del actor habla de un teatro inaprehensible: el acontecimiento del lenguaje se sostiene en otro acontecimiento, el de la reunión. Presencia no es apenas un signo.

- Paulo: Perspectiva. 1998.
- DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- DUBATTI, Jorge. Biopolítica del teatro independiente. *Llegás*, Buenos Aires, v. 38, p. 13-21, 2012.
- FÉRAL, Josette. *Um corpo no espaço, percepção e projeção*. In: Cena, Corpo e Dramaturgia: entre tradição e contemporaneidade. Antonia Pereira, Marta Isaacsson e Walter Lima Torres (org.). Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2012. p. 129-148.
- _____. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 16, p. 197-210, 2009.
- _____. Além dos limites. São Paulo: Perspectiva. 2015.
- FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. *Repertório*, Salvador, n. 16, p. 11-23, 2011.
- GUENSBURGUER, Gustavo. O pós-dramático é pós-moderno? *Revista Científica FAP*, Curitiba, v. 7, p. 141-152, 2011.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva. 1987.
- GOLDBERG, Rose Lee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução de Luiz Jefferson Camargo. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2006.
- KERKHOVE, Marianne Van. Le processus dramaturgique. *Contredanse*, Bruxelas, n.31, p.32-34, 1997.
- LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro postdramático*. Tradução de Paula Riva. Buenos Aires: Telón de Fondo, 2010.
- LEPECKI, André. Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): still acts' em the last performance de Jérôme Bel. *Lições de Dança*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 11-26, 2005.
- _____. Coreo-política e coreo-polícia: mobilização, performance e contestação nas fissuras do urbano. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA PPGDANÇA, 4., 2013, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2013. p. 15-21.
- LYOTARD, Jean-François. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Gali-

lée. 1994.

_____. *A Condição Pós-moderna*. São Paulo: José Olympio. 2015.

MACHADO DA SILVA, Juremir. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

MENDES, Cleise Furtado. *Teoria da forma dramática, roteiro de tópicos para uma discussão em aula*. [Seminários Avançados II]. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, UFBA, 2014. p. 1-5.

NOVACK, Cynthia Jean. *Sharing the dance: contact improvisation and American culture*. Wisconsin: University of Wisconsin, 1990.

VILLAR, Fernando Pinheiro. Palavras em movimento, Nova Dança 4 e outros trânsitos. In: CARREIRA, André; VILLAR, Fernando Pinheiro; RAVETTI, Graciela; GRAMMONT, Guiomar de.; RAIIO, Sara. (Orgs.). *Mediações performáticas latino-americanas II*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, FALE/UFMG, 2004. p. 145-164.