

NOVA TEATROLOGIA E PERFORMANCE STUDIES: QUESTÕES PARA UM DIÁLOGO*

Marco De Marinis¹

RESUMO: Este artigo trata da “nova teatrologia” (*neue Theaterwissenschaft*), uma teatrologia pós-semiológica, pluridisciplinar e com caráter experimental, no sentido que nesta é considerado indispensável o trabalho em campo, isto é, uma relação de grande aproximação, até mesmo de intimidade, com o trabalho artístico. A nova teatrologia consiste no fato de que esta não tem como objeto teórico os produtos espetaculares, ou seja, os espetáculos, mas sim os processos teatrais, produtivos, receptivos, etc., isto é, aqueles processos que fundam, permeiam e constituem os espetáculos.

Palavras-Chave: nova teatrologia, processos teatrais, espetáculo, recepção.

ABSTRACT: This article deals with the "new teatrology" (*neue Theaterwissenschaft*), a post-semiotic teatrology, multidisciplinary and with experimental nature, which has the field work or experiencing work considered as indispensable, namely is a relationship of close interaction, and even of intimacy with the artwork. The new teatrology doesn't have the spectacular products (in other words, the presentation) as theoretical objective, but the theatrical process, productive, receptive, etc., so that are those processes that establish, permeate and constitute the presentations.

Keywords: new teatrology, theatrical processes, presentation, reception.

Ensino há muitos anos História do Teatro e do Es-

petáculo e Semiologia do Espetáculo, na Universidade de Bolonha. Como estudioso sou especialista do período do séc. XX e dos problemas metodológicos que dizem respeito aos estudos teatrais. (Sobre estes últimos, me debrucei, durante um grande período, em torno a possibilidades de uma aproximação semiológica do fato teatral – há muito tempo estou em uma fase que defino pós-semiológica, mesmo se, pelo mundo afora e, sobretudo, na América do Norte e do Sul, tenho ainda muita dificuldade de romper com este rótulo de semiólogo, não que ele seja desonroso).²

Hoje continuo a me debruçar sobre o período teatral do séc. XX, especificamente sobre a herança viva dos mestres, os chamados diretores-pedagogos, e, especialmente, de Decroux, Artaud e Grotowski (a dedicação a estas três figuras data dos anos 70, isto é, substancialmente, do início da minha carreira de espectador profissional e de estudioso de teatro. A única diferença é que ainda não dediquei um livro a Grotowski. Mas isto não quer dizer que não o farei no futuro... Promessa ou ameaça?)

Do ponto de vista metodológico, no entanto, me

* Tradução de Joice Aglaé Brondaini, doutora em artes cênicas pela UFBA.

¹ Professor da Universidade de Bolonha.

² A minha década semiológica (1974-1984, aproximadamente) culmina com o livro *Semiótica do teatro*. A análise textual do espetáculo. Milão: Bompiani, 1982, muitas vezes editado (ed. inglês, *The semiotics of performance*. Bloomington: Indiana University Press, 1992).



reconheço naquela que, há mais de 20 anos, chamo a “nova teatrologia” (*neue Theaterwissenschaft*), uma teatrologia pós-semiológica – como falei anteriormente, pluridisciplinar e com caráter experimental, no sentido que nesta é considerado indispensável o trabalho em campo, isto é, uma relação de grande aproximação, até mesmo de intimidade, com o trabalho artístico – explicarei de forma mais detalhada mais adiante.

Uma outra característica importante e diferenciada desta nova teatrologia consiste no fato de que esta não tem como objeto teórico os produtos espetaculares, ou seja, os espetáculos, mas sim os processos teatrais, produtivos, receptivos, etc., isto é, aqueles processos que fundam, permeiam e constituem os espetáculos. A respeito disso, deve-se dizer que, hoje, mesmo da parte de muitos homens de teatro e de muitos grupos teatrais, a distinção entre produto e processo tende a tornar-se mais enevoada. Acho que, por exemplo, aos ciclos espetaculares e aos *work in progress* de Pontedera e à Societas Raffaello Sanzio de Cesena: no primeiro caso, deve-se lembrar o trabalho que, através de numerosas passagens-produtos intermediários, partiu da primeira versão da obra performativa *One breath left* (1998) à primeira versão do espetáculo *Dies irae: the preposterous theatrum interioris show*³ e, no segundo caso, bastará citar os 11 episódios do imponente ciclo teatral *Tragedia Endogonidia* (2002-2004) com os anexos proliferativos *Crescite* e o contemporâneo, mas autônomo ciclo fílmico editado por Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti.⁴ Porém, no que diz respeito ao Workcenter, talvez muito pertinente seja a referência a *An action in creation* (2003-2006) e em seguida *The letter* (2007), no qual, pela primeira vez, o espectador é, de algum modo, incluso e rendido participante do processo de trabalho para a arte como veículo.⁵

Como prática científica de pesquisa, a nova teatrologia nasce na Itália, nos anos 70, dentro da nova história do teatro (Marotti, Molinari, Zorzi, Cruciani, Meldolesi e outros). Como teoria se desenvolve, mais especificamente, na segunda metade dos anos 80, através da superação do paradigma estruturalista que se formou a partir do encontro entre história do teatro,

ciências humanas e sociais e prática teatral. Com a semiótica transformada, a partir da disciplina animada pela ambição mais ou menos totalizante, em uma meta- ou trans-disciplina com os compromissos epistemológicos e propedêuticos (fundamentalmente, aquele de dar o quadro conceitual-terminológico geral de abordagem processual aos fenômenos teatrais).

O século XX teatral⁶

Ao que diz respeito ao século XX, o que mais me interessa, há muitos anos, é entender no que se baseia a verdadeira ruptura, a real descontinuidade do séc. XX, em relação às épocas anteriores.

Por causa da passagem do século e do milênio, não faltaram tentativas de balanço e reflexão global sobre o teatro do séc. XX. No entanto, raramente estas contribuições vão além da idéia generalizada do teatro contemporâneo como grande mercado de achados, truques, gêneros, propostas técnicas e estéticas: resumindo, uma espécie de Grande Bazar (ou supermercado) sempre aberto para nós, consumidores pós-modernos do novo milênio.

Enquanto se permanece neste plano, se torna muito difícil tentar entender em que, realmente, consiste a “grande quebra” do séc. XX teatral, aquilo que Eugênio Barba chama de “Big bang”.

Para começar a responder de modo mais adequado a esta questão, é preciso ir além da superfície e do teatro oficial contemporâneo e cavar a sua “história subterrânea” (uma outra proposta de Barba e do ambiente do Ista, l’International School of Theatre Anthropology, por ele fundada e dirigida), trazendo à luz dimensões esquecidas ou subvalorizadas, redescobrimo, muito além de seus clichês e experiências que acreditamos conhecer, mas que, na verdade, conhecemos, somente, receitas, slogans e palavras mágicas do século XX – Grande Bazar.

Uma coisa pode-se dizer imediatamente. A revolução do séc. XX teatral não foi exclusivamente e, nem mesmo, principalmente estética (muito menos *técnica* ou *tecnológica*): a verdadeira, grande revolução teatral do século que se concluiu há pouco tempo foi muito mais de tipo ético, isto é, consistiu no fato de que, pela primeira vez (depois da sua reinvenção quinhentista), o teatro deixou o horizonte tradicional do divertimento, da evasão, da recreação (inclusive suas variantes culto-engajadas) para se tornar, também, um lugar para dar voz (e se possível, satisfação) às necessidades e exigên-

³ Ler: *Opere e sentieri*, de Antonio Attisani e Mario Biagini. Roma, Bulzoni, 2007-8, 3 v., e em particular o v.1, *Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*.

⁴ Ler: Societas Raffaello Sanzio, *Tragedia e Endogonidia*, de Romeo Castellucci; *Memoria video* de Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti. *Musica originale* de Scott Gibbons, caixa com 3 DVDs + 1 CD + 1 livro de 84 páginas, editado por Societas, em colaboração com Raro Video – Visioni underground, Cesena, 2007; Romeo Castellucci – Societas Raffaello Sanzio, *Itinera. Trajectories de la forme*. “Tragedia Endogonidia”, de Enrico Pitozzi e Annalisa Sacchi, Arles, Actes Sud, 2008.

⁵ Ler: *Opere e sentieri*, v. 2, cit. 2.

⁶ No que diz respeito à leitura, ler meu livro *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*. Roma: Bulzoni, 2000, especificamente: *Introduzione: un secolo che ha sconvolto il teatro*, p. 9 sgg.



cias que nunca antes (com algumas exceções isoladas) tinha-se tentado responder através dos instrumentos do teatro: instância ética, precisamente, mas também políticas, cognitivas, espirituais, terapêuticas. Tudo isso, circunstância ainda mais autêntica, tinha a ver com os atores, que são os que fazem o teatro, ainda antes dos espectadores, que são os que o recebem.

Um dos instrumentos e das modalidades fundamentais desta *transmutação* contemporânea do teatro foi a *pesquisa sobre a eficácia*, entendida fundamentalmente como ação real do ator sobre o espectador, do homem sobre o homem, mas, também – e primeiro –, como *trabalho sobre si mesmo*.

Não há dúvidas que, a propósito de tais perguntas e de tal prospectiva, o “teatro sem espetáculo” de Artaud e Grotowsky, apesar das enormes diferenças que separam estas duas experiências do séc. XX, no limite e de limite, constitui um campo de investigação e de comprovação extraordinariamente fecundo. O mesmo pode-se dizer do Workcenter de Jerzy Grotowski e Thomas Richards, com as suas evoluções, transformações e realizações nestes outros 20 anos de existência. Diria que o Workcenter – na atual situação de degradação da arte do teatro e, particularmente, da arte do ator – constitui um dos mais preciosos laboratórios pós-séc. XX, exatamente pelo aparente “desperdício” de sabedoria cênica e atoral que é consumido.

A nova teatrologia

Falando dos problemas de método, acredito que exista um consenso muito vasto sobre o que foi afirmado nos últimos 30 anos como o *objeto* dos estudos teatrais: não mais o texto dramático, mas, nem mesmo, somente o espetáculo, mas o teatro, o *fato teatral*, compreendido – para me repetir – não como simples produto–resultado, mas como o complexo dos processos produtivos e receptivos que cercam, fundam e constituem o espetáculo.

Entretanto, o que ainda permanece aberta, e muito controversa, é a questão metodológica, mais especificamente as implicações metodológicas da revolução teórica dos estudos teatrais, cujo objeto foi radicalmente mudado, passando do texto dramático ao fato teatral.

Acredito que, sobre a metodologia dos estudos teatrais, circulam ainda muitos mal-entendidos e equívocos. A propósito, um nó crucial é, certamente, aquele constituído das relações entre *teoria* e *prática*, um outro é aquele das relações entre *teoria* e *história* (ou *historiografia*).

Pode ser útil resolver estas duas questões delicadas, partindo das opiniões da gente de teatro, dos artistas, dos praticiens. É inegável que, no andar do século, re-

centemente passado, o XX, todos os avanços dos estudos teatrais (da *Theaterwissenschaft* do início do século àquela que chamo “nova teatrologia”) ocorreram, também, graças ao diálogo e à contribuição dos homens de teatro. Basta pensar, por exemplo, a mudança profunda que estes possibilitaram no modo de olhar um fenómeno complexo e decisivo, para o teatro ocidental moderno, como a *Commedia dell’Arte*; para não falar da problemática do “lugar teatral”, que, do séc. XX, foi, de modo muito útil, projetada ao passado, servindo para desenvolver uma relação histórico-crítica muito inovadora ao espaço cênico.

Quando falo de opiniões dos homens de teatro, não me refiro, obviamente, aos lugares-comuns e aos preconceitos que ainda hoje cercam abundantemente no mundo do espetáculo, nas relações dos estudiosos e dos críticos. Acho que, no entanto, as posições daqueles artistas, geralmente diretores e atores, pouco, para dizer a verdade, têm mostrado compreender realmente a importância – também para fins de trabalho prático – da contribuição historiográfica-crítica-teórica. As opiniões, mesmo que às vezes sejam duramente polêmicas, deste raro tipo de homens de teatro, são preciosas – a meu ver – para uma auto-reflexão metodológica (ou para um exame de consciência) da nossa disciplina.

Teoria e prática: o ver-fazer e a experiência prática indireta

Um destes raros homens de teatro, na verdade um verdadeiro artista-teórico (na melhor tradição do séc. XX teatral), é, certamente, o diretor Eugenio Barba. Gostaria de partir, então, de algumas páginas muito polêmicas, escritas por ele, dirigidas a nós teóricos, a nós estudiosos de teatro, para ver se estas permitem clarificações úteis a respeito das duas questões metodológicas acima anunciadas (relação teoria-prática e relação teoria-história).

As páginas em questão fazem parte do livro *A canoa de papel*. É a conclusão do capítulo 2, intitulado Definição. Aqui, Barba não poupa críticas severas aos estudiosos de teatro, acusados de permanecerem, geralmente, prisioneiros daquela particular forma de “etnocentrismo teatral [...] que observa o teatro do ponto de vista do espectador, isto é, do resultado” e omitindo, de tal modo, o ponto de vista complementar do processo criativo dos atores e dos outros *praticiens*.⁷ Acrescentando na página

⁷ As citações que dizem respeito ao livro de Barba foram extraídas da seguinte edição brasileira traduzida: *A canoa de papel*. Tratado de Antropologia Teatral. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994. p. 25. (Nota da Autora)

seguinte:

A compreensão histórica do teatro torna-se frequentemente superficial ou se bloqueia por omissão da lógica do processo criativo e pela incompreensão do pensamento empírico dos atores, ou seja, da incapacidade de superar os confins estabelecidos pelo espectador. [...] Não é raro [...] quem escreve a história do teatro frequentemente se confronta com os *testemunhos* sobreviventes não tendo suficiente experiência dos processos artesanais do espetáculo. Desse modo corre o risco de não fazer história e de, em vez disso, acumular deformações da memória.⁸

Trata-se, sem sombra de dúvida, de críticas severas, mas também o problema levantado, sem qualquer objeção, é real e importante. Gostaria de tentar resolver o problema de modo mais sistemático, tomando como ponto de partida aquele fixado por Barba, tendo como exemplo Stanislávski⁹ e que resumiria da seguinte forma: *não se pode ser bons estudiosos de teatro sem ter, também, uma (alguma, qualquer, apropriada) experiência técnica (artesanar) desta arte.*

A primeira pergunta a fazer sobre este assunto só pode ser a seguinte: o que significa “experiência técnica” (ou “artesanar”), ou seja, a que tipo de experiência técnica (artesanar) se refere? Por sua vez, esta primeira questão levanta imediatamente outras duas: uma específica e uma genérica. É possível compreender uma técnica teatral, mais especificamente a técnica do ator, sem exercitá-la ou a ter exercitado *diretamente*, isto é, sem ter realizado, de algum modo, uma experiência *ativa*? De modo mais geral, é possível entender uma arte, escrever sobre ela, estudá-la do ponto de vista histórico e teórico, sem ser, também, um produtor ou, pelo menos, um praticante (talvez apenas de modo modesto amadorístico e ocasional)?

Acredito que, colocada desta forma, esta última questão não possa receber, ao menos à primeira instância, uma resposta terminantemente afirmativa, à qual a principal razão teórica se baseia na distinção entre *conhecimento-compreensão*, de um lado, e *uso* do outro; em outras palavras, entre *saber* e *saber-fazer*, entre competência *passiva* (conhecimento *sem* uso) e competência *ativa* (conhecimento *mais* o uso). Além disso, a experiência se mostra continuamente exemplo da dissociação entre conhecimento-compreensão e uso, entre saber e saber-

fazer, sobretudo, no caso de regras específicas muito técnicas, “difíceis”, como o são – geralmente – aquelas relativas à arte do ator.¹⁰

Esta clarificação me dá a permissão de começar a responder, também, às primeiras duas questões, afirmando que não existe um *só tipo* de experiência e de compreensão do teatro, mas existem, ao menos, três:

- a) a experiência-compreensão do *artista de teatro*, mais especificamente do ator, baseada sobre uma competência ativa, mais ou menos explícita;
- b) a experiência-compreensão do *espectador comum*, baseada sobre uma competência passiva e, na maior parte implícita, intuitiva (isto é, não-teórica, em termos técnicos);
- c) a experiência-compreensão do *teatrólogo*, baseada sobre uma competência passiva, mas fortemente explícita (teórica).

Antes de tentar definir melhor os caracteres específicos da experiência-compreensão do teatrólogo, gostaria de propor uma outra consideração. Todas as três experiências-compreensão representam modos diferentes de *fazer teatro*. Isto é, significa que se pode fazer teatro não somente produzindo espetáculos (realizando obras performativas), mas, também, *olhando-as*, ou seja: estudando-as, escrevendo sobre estas, perpetuando a memória, fazendo a história, indagando os processos.

O espectador não é um ator falido ou fracassado: ele é, como tal, o outro indispensável protagonista da relação teatral (assim como o leitor não é, obviamente, como tal, um escritor falido ou fracassado). Mas se *ver teatro* é um dos vários modos de *fazê-lo*, então, “ter experiência da arte” significará não somente praticá-la diretamente, de maneira ativa, mas, também, assisti-la, perpetuá-la na memória, estudá-la e assim por diante.

Com isso, posso chegar à experiência-compreensão do teatrólogo e ao seu *proprium*, a qual consiste, fundamentalmente, no fato de dever dar conta dos outros dois tipos de experiência-compreensão teatral: aquela do artista de teatro, em particular do ator, e aquela do espectador comum. De que modo? Para ser breve, *fazendo a história*, ou seja, inserindo um fundo enciclopédico e intertextual mais amplo, tanto horizontalmente (sincrônica) quanto vertical (diacrônica).

Retornando à questão “o que significa, para o histórico-teórico do teatro, ‘ter experiência da arte’”, agora posso responder de modo mais analítico. Para o histórico-teórico do teatro (ou seja, para o teatrólogo), “ter

⁸ Ibidem, p. 26. Este problema é enfocado muitas vezes no livro: por exemplo, nas páginas 70-71 do capítulo *Notas para os perplexos (e para mim mesmo)*.

⁹ Ler, ibidem, p. 208, em que cita Stanislávski, segundo o qual, para não equivocar-se sobre a terminologia usada por ele nos seus livros, precisava “ter experiência da arte”. Sobre o assunto, ler, também: DE MARINIS, Marco. *Visioni della scena. Teatro e scrittura*. Roma-Bari: Laterza, 2004. p. V-VI.

¹⁰ A propósito deste assunto, reencaminho ao meu livro *Semiótica do teatro*, cit. 1, p. 160.



experiência de arte” significa, *ao mesmo tempo*:

- 1) ter experiência dos *processos* teatrais, o que implica, por sua vez: a) conhecer e seguir o trabalho do ator (e dos outros *praticiens*); b) fazer, também, experiências práticas do trabalho do ator (e dos outros *praticiens*);
- 2) ter experiência dos *resultados* teatrais, o que implica, por sua vez: a) fazer experiência de espetáculos, enquanto espectador; b) fazer experiência de recepção dos espetáculos, estudando os espectadores.

Um primeiro resultado da discussão das páginas de Barba pode ser resumido, então, da seguinte forma: ao invés de continuar a distinguir de modo dicotômico (e às vezes maniqueísta) teoria/prática, ver/fazer, parece mais útil acessar a idéia de que no campo do teatro estão em jogo, são possíveis, *vários tipos de experiências teatrais*, as quais misturam juntamente teoria e prática, ver e fazer, saber e saber-fazer, naturalmente que, em modos e medidas diferentes e baseadas sobre as diferentes competências (ativa, passiva, explícita, implícita, etc.).

Mas, neste momento, o ponto que me interessa aprofundar mais é aquele da experiência prática útil, aliás, indispensável ao teatrólogo no seu trabalho histórico-teórico, distinguindo entre a experiência prática *direta* e a experiência prática *indireta*. A respeito disso, é vantajoso reformular as distinções realizadas anteriormente, por meio da identificação de um *nível intermediário* entre as duas dimensões tradicionais do ver e do fazer. Entre o *ver teatro* e o *fazer teatro* tem o *ver-fazer teatro*:

1. *Ver teatro* (que é, também – como apenas foi falado –, uma outra maneira de *fazê-lo*);
2. *Fazer teatro*: é a experiência prática *direta* (mais precisamente definida como um *fazer-ver*), a qual geralmente se nutre, também, de um ver, isto é, de uma teoria, explícita ou implícita (relembrando a afinidade etimológica entre *theatron* e *theoria* em grego);
3. *Ver-fazer teatro* ou a experiência prática *indireta*: chamo dessa forma aquela que se adquire seguindo o trabalho do ator no processo (ensaio, treinamento, demonstração, etc.). Este nível, geralmente negligenciado, é essencial para superar o que Barba nomina de “o etnocentrismo do espectador”.

Enquanto o ver teatro consiste no fazer experiência dos *produtos* e, portanto, da *espetacularidade*, dimensão *visível* do fazer teatral, o ver-fazer teatro consiste no fazer experiência dos *processos*, isto é, da *performatividade*, dimensão geralmente invisível do fato teatral, cuja atenção principal é voltada a quem age e não a quem assiste. Em geral, indissociavelmente ligadas, estas duas dimensões, a espetacularidade e a performatividade, foram separadas em alguns experimentos “no limite” do séc.

XX teatral, os quais chamei de “teatro sem espetáculo” (é certo lembrar que esta expressão foi introduzida na Itália por Carmelo Bene, com a sua “escandalosa” bienal veneziana de 1989). A mais rigorosa e sistemática entre estas experimentações foi, sem dúvida, a arte como veículo, último porto e ápice, em muitos aspectos, do itinerário de Jerzy Grotowski.

A experiência prática indireta foi e é, para mim, a maior e mais preciosa lição do Ista, a International School of Theatre Anthropology, dirigida por Eugenio Barba. É aquela que se faz seguindo, por dias inteiros, e muitas vezes por muitos dias ininterruptamente, as demonstrações dos atores ou ensaios de espetáculos.

Com a obra performativa *An action in creation*, a qual se tornou em seguida *The letter*, o Workcenter de Pontedera contribuiu, a meu ver, para sublinhar ainda mais a importância daquilo que chamo o ver-fazer, isto é, a experiência prática indireta, porque permite de forma programática a fruição de um processo criativo e não de um produto; mais exatamente, de alguma coisa que é um e outro junto, porque é composto não de estruturas mortas, enquanto rígidas, imóveis, mas de formas vivas, enquanto fluidas, mutáveis.¹¹

Dois teorias geneticamente diversas ou a importância da história para os estudos teatrais

Até agora vimos o quanto é importante para o estudioso que quer, verdadeiramente, liberar-se daquilo que Barba chamou de “o etnocentrismo do espectador”, uma relação mais estreita, entrelaçada com a prática teatral.¹²

Mas esta é apenas *uma* das duas condições indispensáveis – na minha opinião – para uma boa teatrologia.

¹¹ Ler: *Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., em específico Kris Salata, *Prossimità con “The twin”: appunti critici su “An action in creation”*, p. 223-254.

¹² Só para clarear o campo de um possível equívoco, isto não quer dizer que eu conceba a pesquisa histórico-teórica somente em função da prática, isto é, unicamente em função dos resultados práticos que pode produzir, privando-a de cada valor autônomo. Uma vez que é uma confusão que vejo acontecer muito às voltas pelos departamentos de teatro do mundo, então, vale a pena esclarecer. O valor científico de uma pesquisa sobre Artaud (ou Stanislávski, Brecht, Grotowski) não se mede, fundamentalmente, sobre a capacidade desta de produzir resultados práticos imediatos, diretos. E ainda, quais seriam? Um teatro artaudiano, brechtiano, stanislavskiano, grotowskiano? Reciprocamente, a eficácia e o valor de um trabalho prático não se medem sobre a validade da teoria em que este se baseia, implicitamente ou explicitamente. Todos sabemos: teorias mediócras podem produzir ótimas práticas e, infelizmente, vice-versa: quantos danos fizeram, sem culpa, é claro, os acima citados Artaud, Brecht, Grotowski, Barba, ou melhor, os seus escritos, mal lidos e aplicados de modo pior ainda? Sobre esta questão, voltarei brevemente, mais adiante.

A outra diz respeito à história e, mais precisamente, à importância do conhecimento historiográfico e da dimensão histórica como base indispensável de cada boa teatrologia. Diz-se rapidamente que se trata de uma questão subvalorizada, se não ignorada, também no âmbito dos Performance Studies, tanto quanto aquela da importância da experiência prática *indireta*, ou seja, do *ver-fazer*.

Não queria parecer muito polêmico, mas, viajando por muitos anos em vários países de todo o mundo, tenho obtido a convicção de que, nos estudos teatrais, geralmente, assim como eles são praticados e assim como eles são ensinados, existe, muitas vezes, uma grande subestimação da importância do conhecimento histórico como base indispensável de cada boa teatrologia. (Isto acontece tanto na pesquisa quanto na didática, obviamente: basta pensar na falta, em muitos países, de manuais da história do teatro universal) Embora possa parecer pedante, talvez seja o caso de reafirmar que com a palavra “teoria” indica-se, geralmente, duas coisas (dois metadiscursos) completamente (geneticamente) diversas(os) entre si e não devem ser confundidas.

Por clareza as chamarei *Teoria 1* e *Teoria 2*. A Teoria 1 é aquela produzida pelos artistas de teatro: podemos, então, denominá-la de *Teoria do Teatro* (elabora o saber teatral que serve essencialmente para *fazer*). A Teoria 2 é, ao invés, aquela produzida pelos estudiosos e críticos: podemos chamá-la Teoria *sobre* o Teatro (é o saber teatral que serve primeiramente para *conhecer* e *compreender*). Não é uma questão de diferença de valor ou de qualidade: tanto para a Teoria 1 quanto para a Teoria 2 pode-se dar exemplos excelentes, medianos, medíocres ou péssimos. Sei, também, que podemos encontrar, facilmente, uma série de casos intermediários, difíceis de se agregar somente em uma ou em outra (os primeiros que me vêm em mente são aqueles do séc. XVIII, de Lessing e de Luigi Riccoboni; hoje, Grotowski, Barba, Schechner). O que me interessa sublinhar é um ponto de diferença essencial, diria, de *status* epistemológico: na Teoria 2, diferente do que acontece na Teoria 1, a *historiografia é fundamental*. Sem uma base rigorosa de conhecimento histórico, mais ainda: sem a contribuição da filologia historiográfica, com a precisão e a concretude que são de sua propriedade, a Teoria 2 tende, inevitavelmente, a se tornar abstrata, genérica, auto-referencial: inútil, senão, danosa.

Em outras palavras, a teatrologia (os estudos teatrais), contrariamente àquilo que às vezes se pensa, não é uma disciplina a *dois* termos ou níveis, teoria-prática, mas a *três*: *história-prática-teoria* (para maior clareza, podemos escrever *história-prática -> teoria*).

Muitas vezes tem-se a impressão, freqüentando conferências de teatro ou lendo contribuições de teoria tea-

tral, que a história vem considerada como um pequeno setor da teoria. Ao contrário, a minha distinção entre a Teoria 1 e a Teoria 2 visa, entre outras coisas, sugerir a suspeita de que cada exemplo de Teoria 2 ou, pelo menos, cada bom exemplo não pode ser nada mais que, em última instância, historiografia – e que isto seja claro, independentemente do fato que esta se ocupe de objetos antigos ou contemporâneos, que faça análise ou da crítica ou da reconstrução contextual, etc., etc.

Às vezes tende-se a negar a possibilidade ou a utilidade de um estudo do passado, daquilo que foi, em resumo, daquilo que estou chamando aqui de um conhecimento histórico. Como se o estudioso-teórico do teatro não pudesse se ocupar senão do presente; nem mesmo de todo o presente, mas somente daquele que ele experiencia diretamente.

Me parece que, com este modo de ver as coisas, existe o risco de uma subvalorização grave da contribuição essencial que o conhecimento histórico dá ao pensamento teatral, isto é, à Teoria 2, como teoria sobre o teatro; com o risco seguinte de reduzir perigosamente a diferença entre as duas teorias; diferença, vice-versa, constitutiva de cada teatrologia digna deste nome, que não queira ser reduzida ao puro exercício de amplificação mimética e repetição parafrástica das teorizações artísticas, uma espécie de ecolalia.

Na realidade, a verdadeira questão não é se é possível e útil estudar o passado, mas *como* fazê-lo, isto é, quais as maneiras de estudar o passado são úteis e vivas e quais não são. Tornamos, por exemplo, ao modo pelo qual foram estudados os mestres do séc. XX. Me faço uma pergunta (retórica, obviamente): podemos pensar seriamente em fazer teoria (e história) sobre grandes mestres do séc. XX limitando-se à leitura e à interpretação dos seus escritos?

Por exemplo, *O teatro e o seu duplo*, de Artaud, é um livro fascinante, mas a sua leitura descontextualizada (desistoriada) pode nos fazer cair em muitas armadilhas, como aquela de um maneirismo artaudiano; e em cada caso é impossível compreender verdadeiramente o valor (também do *uso*) da sua teoria, de noções como a crueldade, metafísica, alquimia, peste, atletismo afetivo, sem conhecer a rede de experiências práticas e intelectuais, de viagens imaginárias e de viagens reais que caracteriza os anos 30 de Artaud¹³ (para não falar dos anos 40 e daquele que chamei de Segundo Teatro da Crueldade, ainda menos conhecido, com a imagem cen-

¹³ Ler: RUFFINI, Franco. *I teatri di Artaud*. Crudeltà, corpo-mente. Bologna: Il Mulino, 1995.



tral do “corpo sem órgãos” e a “dança ao contrário”).¹⁴

Então, se pegarmos Brecht. Não entendemos muito do trabalho dramaturgico e teatral do último Brecht (para ser claro, aquele que realizou com o Berliner Ensemble de ‘48 a ‘56) se não levarmos em conta que ele o realizou na Berlim Oriental dos anos 50, tendo que fazer acordos com o regime comunista, pelo qual foi muitas vezes forçado (para salvar a própria companhia) a tecer elogios publicamente. Talvez, também a re-avaliação que eles fazem de Stanislávski naqueles anos explica-se, de certo modo, dessa mesma maneira. Conhecer detalhadamente estas circunstâncias é indispensável para entender certas escolhas do último Brecht, o qual se refugia na poesia e pára de escrever dramas para dedicar toda a sua criatividade no trabalho de direção com a fantástica trupe do Berliner, verdadeiro “diretor-poeta” (como o chama Claudio Meldolesi, que se debruça particularmente sobre o longuíssimo trabalho de preparação de *O círculo de giz caucasiano*, em 53-54).¹⁵

Para não falar de Stanislávski e do modo como sempre tem-se tentado enrijecer em fórmulas, mesmo opostas entre elas (o Sistema, o Método, a memória emotiva, as ações físicas), uma pesquisa ininterrupta, nunca satisfeito dos resultados encontrados e sempre esforçando-se de modo corajoso à superação. Resumindo, mesmo na história encontramos “animais não domesticados” (usando uma imagem de Mario Biagini, co-diretor do Workcenter de Pontedera). O problema – para os historiadores – está, exatamente, em não domesticá-los, em tentar, estudando-os, restituir os equivalentes das suas vidas não domesticadas.

Acho, por exemplo, que a relação Stanislávski-Grotowsky não foi – por óbvias razões cronológicas – de verdadeira e real transmissão, mas contém muitos elementos importantes. Em cada caso estou convencido de que para entender, hoje, Stanislávski, seja indispensável considerar, também, os desenvolvimentos imprevisíveis e radicais que se desdobraram a partir de método das ações físicas no Teatr Laboratorium polaco, graças, acima de tudo, à colaboração-transmissão entre Grotowsky e Cieslak, nos anos 60, e, depois, nos anos 80 em diante, graças à transmissão-colaboração entre Grotowsky e Thomas Richards: do trabalho de

ator sobre si mesmo (pensamos no *Príncipe Constante* ou em *Apocalypsis cum figuris*) à arte como veículo, passando pelo Parateatro e o Teatro das Fontes. Sustento também que os dois livros de Richards (particularmente o primeiro, *Al lavoro con Grotowsky sulle azione fisiche*)¹⁶ integram a tradição stanislavskiana, embora, obviamente, se distanciam de forma radical desta, eles são indispensáveis, hoje, para uma compreensão histórica adequada do trabalho de Stanislávski.

Da mesma maneira, para entender de modo profundo a pesquisa (*quête*) grotowskyana, é indispensável ter feito e fazer experiência dos desdobramentos, radicais e imprevisíveis, mais uma vez, que esta conheceu no Workcenter de Pontedera, sobretudo de 1999.¹⁷

Performance Studies: questões para um diálogo

Para concluir, gostaria de dizer mais alguma coisa sobre os Performance Studies. Vale a pena esclarecer rapidamente que existem numerosos pontos de contato entre a nova teatrologia e aquilo que, na América e mais amplamente no mundo anglo-saxão, chamam de Performance Studies (com o diretor e teórico Richard Schechner no papel de líder mundial, além de fundador, juntamente com o antropólogo Victor Turner).¹⁸ Um destes pontos de contato consiste, certamente, em privilegiar os processos em relação aos produtos, de um lado, e aos sistemas abstratos, do outro.

Poderíamos dizer também, para ser mais precisos, que a nova teatrologia considera as obras, sejam textos ou espetáculos, a partir de um ponto de vista processual, ou seja, a partir de um ponto de vista performativo. Isso acaba enfatizando, como fazem os Performance Studies, a performance ou, mais exatamente, os *aspectos performativos* dos fenômenos teatrais:

- a) o fato que estes se constituem de *relações* mais que de obras-produtos no seu sentido próprio;
- b) o fato que estes, mais que de obras-produtos, se cons-

¹⁴ Ler meu livro: *La danza alla rovescia di Artaud*. Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948). Roma: Bulzoni, 2006 (1ª ed. 1999); e o n° 11 de *Culture Teatrali* (outono 2004 mas, na verdade, 2006), inteiramente dedicado a *Artaud/microstorie*, com a contribuição de Fabio Acca, Lucia Amara, Alfredo De Paz, Luisamaria Ercolanelli, Evelyne Grossman, Caterina Pecchioli e minha.

¹⁵ MELDOLESI, Claudio; OLIVI, Laura. *Brecht regista*. Memorie dal Berliner Ensemble. Bologna: Il Mulino, 1989.

¹⁶ RICHARDS, Thomas. *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*. Milano: Ubulibri, 1993; *Il punto-limite della performance (1997)*. Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 2000. Ler também o terceiro livro de Richards, sem tradução para o italiano, ainda: *Heart of practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. London; New York: Routledge, 2008.

¹⁷ Ler: ATTISANI, Antonio. *Un teatro apocrifo*. Milano: Medusa, 2006; *Smisurato cantabile*. Note sul lavoro del teatro dopo Jerzy Grotowski. Bari: Edizioni di Pagina, 2009; *Opere e sentieri*, cit. 2; *Grotowski's empty room*, edited by Paul Allain, London; New York; Calcutta: Seagull, 2009.

¹⁸ Ler: SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. London; New York: Routledge, 2002; BIAL, Henry (Ed.). *The Performance Studies Reader*. Ibidem, 2004 (2007, 2. ed.).



tíuem de *eventos*, ou seja, com uma terminologia que se está difundindo hoje como “práticas a fluxo”,¹⁹ nem um pouco fáceis de delimitar e nem mesmo de objetivar;

- c) o fato que nestes é importante (e no entanto sempre presente: enquanto elemento constitutivo) uma dimensão de exposição, de apresentação auto-referencial, auto-significante, em suma, de re-encaminhamento a si mesmo, bem antes de ser um encaminhamento além de si mesmo. Há 28 anos, chamei a atenção para este ponto, no meu livro *Semiótica do teatro*.²⁰ Tal dimensão poderia ser pensada, também, como um dos níveis de organização do fato teatral.

Existem, naturalmente, gêneros de espetáculos nos quais a dimensão performativa, no sentido de apresentativa-auto-referencial, é mais forte e importante que em outros:

- as dramatizações sociais das quais fala Jean Duvignaud (festas, cerimônias, ritos) ou as *face-to-face interactions* estudadas por Erving Goffman;
- a dança e o balé (sobretudo aqueles em que o componente pantomímico é menos forte ou até mesmo ausente, como em grande parte da dança pós-moderna);
- fenômenos contemporâneos como os happenings e eventos de performance art (particularmente aqueles de body art, onde esta dimensão pode ser impulsional até a autotransformação);
- muitas formas de teatro-dança asiáticas, nas quais, por exemplo, é comum e muito importante a chamada “dança pura”.

Em última instância, a dimensão ostensiva-apresentativa-performativa depende, também – pela sua efetiva atualização –, da modalidade do ato receptivo, resumindo, do espectador. Cabe a ele (lembra apropriadamente Patrice Pavis²¹) ativar cada vez a experiência da materialidade, como procedimento de dessublimação/des-semiotização.

Enfim, mais um aspecto performativo dos fenômenos teatrais consiste no fato que sobre estes, além do ponto de vista do espectador, pode ser sempre ativado – como foi dito anteriormente – o ponto de vista do ator, ou, melhor ainda, do performer: e aqui, volto, novamente, àquela noção de performatividade introduzida pela Etnocologia de Pradier, sobre a trilha de Grotowski, o qual – relembro –, no final dos anos 80,

preferiu falar de Performing Arts, ao invés de teatro, e de Performer (*o Doer*), ao invés de ator. Em 87 Grotowski fez uma célebre conferência intitulada *O performer* e dez anos depois, na aula inaugural do curso no Collège de France (março/1997), cunhou o termo “práticas performativas”, que para ele incluíam tanto os rituais quanto os espetáculos teatrais, sendo resultantes, em cada caso, de uma mistura sempre distinta entre linha orgânica e linha artificial.

A Etnocologia escolheu como objeto de estudo (pluridisciplinar) as “práticas performativas” definidas por Grotowski, as quais qualificariam-designariam cada “comportamento humano espetacular organizado”, com atenção “à totalidade do fenômeno estudado, incluindo o processo que conduz à sua realização, sem se limitar à percepção do espectador ou da testemunha”.²² Aqui, evidentemente, a Etnocologia potencializa, também, a Antropologia Teatral de Barba, com a sua noção de “pré-expressivo” e com a denúncia do “etnocentrismo do espectador”, muitas vezes referenciada anteriormente.

Para maior clareza, podemos resumir em três os principais significados do conceito de “performance”, referindo-se ao teatro:

- 1) a performance como “gênero” teatral ou artístico-teatral (performance art);
- 2) a performance como função/nível de organização do espetáculo teatral;
- 3) a performance, ou melhor, o ponto de vista performativo como modo de conceber o espetáculo (tanto produtivamente como receptivamente, isto é, seja a partir do ator ou seja a partir do espectador).

Em outros termos, podemos dizer, para concluir, que a nova teatrologia compartilhou ao longo dos anos – de forma totalmente independente – muitas das instâncias levantadas pelos Performance Studies no estudo dos fenômenos teatrais como fenômenos performativos.

Mas existem também, obviamente, diferenças importantes entre estas duas perspectivas de investigação. Os Performance Studies me parecem muito vagos metodologicamente, com um objeto muito amplo e indefinido e, sobretudo, com uma relação pouco clara, não resolvida, no que diz respeito à dimensão histórica e do conhecimento historiográfico, com riscos de relativismo integral e de subjetividade exasperada (e ainda assim as cargas desmistificadoras e a possibilidade de releitura

¹⁹ Ler: DERIU, Fabrizio. *Opere e flussi*. Osservazioni sullo spettacolo come oggetto di studio. Roma: Bulzoni, 2004.

²⁰ *Semiótica del teatro*, cit. 1, p. 62.

²¹ PAVIS, Patrice. *L'analisi degli spettacoli*. Milano: Lindau, 2004 (ed. orig. 1996). p. 27-29.

²² Ler: PRADIER, Jean-Marie. L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale. *L'Annuaire Théâtral*, 29, p. 52, 2001.



original não vão subvalorizadas, devido às sobreposições – entre outras – do pós-estruturalismo, desconstrucionismo, estudos pós-coloniais, gender criticism).

Na verdade, quase tudo pode se tornar um objeto dos Performance Studies, graças à distinção schechneriana *is performance/as performance*. No entanto, noções como aquela de *twice behaved behavior*, ou de *restored behavior*, são muito importantes, também, na perspectiva da nova teatrologia, por exemplo, para o estudo da forma teatral asiática e da sua transmissão, fora da enganosa dicotomia autêntico/falso. Particularmente interessante é a hipótese, não aprofundada adequadamente, me parece,²³ das Performing Arts como campo do *restored restored behavior*, isto é, do comportamento restaurado “ao quadrado”, no qual o restauro, ou melhor, a “reativação” (como propõe traduzir Fabrizio Deriu), se exercita sobre bits comportamentais que são, já por sua vez, *restored behavior*.

O trabalho sobre cantos afro-caraíbas (ou sobre walk-dance chamada *yanvalou*) desenvolvido por Grotowski nos anos 80 com a cantora haitiana Maud Robart, e depois com Thomas Richards, pode ser analisado nos termos de *restored restored behavior*, como caminho-veículo para re-encontrar um *once behaved behavior*, um comportamento original, não repetido, em suma, uma organicidade-espontaneidade-interioridade, ou seja, um “ato total” ou “*inner action*”.

Acredito que Schechner seja muito drástico na exclusão da possibilidade de existência de uma *once behaved behavior*. Acho que, deste modo, se exclui a possibilidade de apreender o sentido mais profundo, se não a essência, de muitas pesquisas teatrais excêntricas do séc. XX, geralmente colocadas na fórmula stanislavskiana do “trabalho sobre si mesmo”, até aquela grotowskiana da arte como veículo, cuja finalidade me parece exatamente aquela de reapropriar-se – *através* do *restored restored behavior* – de um *once behaved behavior* mais que original, originário, essencial.

Para dizer, através de Ferdinando Taviani (que falou a este respeito de uma “yoga do ator”, como outros da “gnose teatral”) trata-se de um trabalho que:

Consiste em exercícios bem precisos ou de partituras detalhadas e definidas, entre as quais e respeitando as quais encontram uma saída da repetição mecânica ao irrepetível e não premeditado fluir da “vida” aqui e agora (ou a experiência do presente no presente).²⁴

Referências

- ATTISANI, Antonio. *Un teatro apocrifo*. Milano: Medusa, 2006;
- _____. *Smisurato cantabile*. Note sul lavoro del teatro dopo Jerzy Grotowski. Bari: Edizioni di Pagina, 2009;
- _____. *Grotowski's empty room*, edited by Paul Allain, London; New York; Calcutta: Seagull, 2009.
- _____; BIAGINI, Mario. *Opere e sentieri*. Roma, Bulzoni, 2007-8.
- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel*. Tratado de Antropologia Teatral. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.
- DERIU, Fabrizio. *Opere e flussi*. Osservazioni sullo spettacolo come oggetto di studio. Roma: Bulzoni, 2004.
- DE MARINIS, Marco. *Semiótica do teatro*. A análise textual do espetáculo. Milão: Bompiani, 1982.
- _____. *In cerca dell'attore*. Un bilancio del Novecento teatrale. Roma: Bulzoni, 2000.
- _____. *Visioni della scena*. Teatro e scrittura. Roma-Bari: Laterza, 2004. p. V-VI.
- _____. *La danza alla rovescia di Artaud*. Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948). Roma: Bulzoni, 2006.
- MELDOLESI, Claudio; OLIVI, Laura. *Brecht regista*. Memorie dal Berliner Ensemble. Bologna: Il Mulino, 1989.
- PAVIS, Patrice. *L'analisi degli spettacoli*. Milano: Lindau, 2004 (ed. orig. 1996). p. 27-29.
- PRADIER, Jean-Marie. L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale. *L'Annuaire Théâtral*, 29, p. 52, 2001.
- RICHARDS, Thomas. *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*. Milano: Ubulibri, 1993;
- _____. *Il punto-limite della performance* (1997). Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 2000.
- _____. *Heart of practice*. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. London; New York: Routledge, 2008.
- RUFFINI, Franco. *I teatri di Artaud*. Crudeltà, corpo-mente. Bologna: Il Mulino, 1995.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. London; New York: Routledge, 2002.
- TAVIANI, Ferdinando. Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale. *Teatro e storia*, 20-21, p. 397, 1998-1999.

²³ SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*, cit. 17, p. 28.

²⁴ TAVIANI, Ferdinando. Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale. *Teatro e storia*, 20-21, p. 397, 1998-1999.

