

## **Estética Teatral Contemporânea: performance / encenação**

**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Tânia Alice Feix**

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Palavras-chave: performance estética teatral encenação

A comunicação propõe uma breve síntese da minha Pesquisa de Pós-Doutorado realizada na UFRJ sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Coutinho sobre a tentativa de elaborar parâmetros da Estética teatral Contemporânea. A pesquisa partiu da análise de 15 performances/encenações de Companhias teatrais brasileiras que investigavam o texto clássico como um material para a criação. Particpei dessas performances/encenações às vezes como atriz, às vezes como encenadora, às vezes como pesquisadora, às vezes como simples observadora. Gostaria de partilhar aqui algumas conclusões não exaustivas que resultaram dessa pesquisa, sendo que abordarei o assunto somente a partir das noções de “contemporâneo”, de reciclagem do passado e de engajamento político.

A palavra “contemporâneo”, em si, faz referência a duas dimensões. Uma delas é a dimensão temporal, sendo que a crítica da arte, de uma forma geral, entende como “contemporânea” toda produção realizada nos dez anos antes da data de emissão do discurso sobre a obra. Porém, como o sublinha Catherine Millet, diretora Revista de Arte Contemporânea Internacional, *Art Press*, o termo “contemporâneo” refere-se também a uma dimensão conceitual. Para Millet, essa dimensão conceitual surge com o início da Pós-Modernidade, nos anos de 1960, com os *Happenings*, o *Fluxus*, a Arte Conceitual, a *Arte Povera*, a *Land Art* e a *Body Art*. O termo “arte contemporânea” começa então a substituir a expressão “arte de vanguarda” para designar uma arte atual, de ponta, de investigação. Segundo Gonçalves, a idéia da arte contemporânea implica uma constante resignificação através da busca de linguagens híbridas, que funde “formas visuais, literárias, teatrais, musicais, coreográficas, de design e as novidades trazidas pelas tecnologias” (GONÇALVES: 2005, 36), colocando em cheque as questões de perenidade da obra, de autoria própria, valorizando a atitude e a situação em vez da forma. De que forma essa “contemporaneidade” se manifesta dentro das formas do fazer teatral contemporâneo?

O objeto da pesquisa foi constituído por encenações e performances desenvolvidas a partir de clássicos da Literatura Mundial. Na análise das montagens, revelou-se que o texto clássico é utilizado como um material em cima do qual se dá uma investigação, uma busca da significação e das linguagens. Assim, *Frátria Amada Brasil* (2006) do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos relê a *Odisséia*, situando-a nas ruas do “mar sem fim” da capital paulista, *Acordei que Sonhava* (2003) parte do texto *A vida é sonho* de Calderón de la Barca para resignificar o texto no contexto das periferias urbanas, *Ensaio.Hamlet* (2004) de Enrique

Diaz atualiza o espírito de investigação moderno de *Hamlet* na Contemporaneidade, *Utopia* (2001) de Moacir Chaves relê a obra de Thomas More em função das condições político-sociais ligadas a economia atual, os Irmãos Guimarães (2008) ou Francisco Expedito (2005) exploram os significados da obra de Beckett na atualidade. Em todos os casos, as performances/encenações não apresentam o clássico de forma ilustrativa, à moda antiga, mas buscam integrá-lo aos significados da atualidade, utilizando-o como um material, um ponto de partida para uma investigação. Nesse sentido, é possível estabelecer um paralelo com o conceito do teatro pós-dramático de Lehmann, definido, entre outros parâmetros, pela “coabitação quase inevitável de estruturas e elementos estilísticos futuros de componentes tradicionais” (LEHMANN, 2002:31). Como o sublinha Millet, essa estética se relaciona com a nova visão da História da Arte, que deixou de ser linear. Uma concepção estética não anula as precedentes, a visão da história não é mais estática, revisitamos todas as temporalidades, como o sublinha Linda Hutcheon em *Poéticas do Pós-Modernismo*:

Todas as obras de artes [pós-modernas] usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando auto-conscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a elas são inerentes, e, é claro, para a reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado. (HUTCHEON, 1999: 43)

Entramos então no que Debord chama de “eterno presente”, onde as temporalidades se juntam para a composição de uma obra híbrida, realizando-se, muitas vezes, durante sua própria feitura. Na primeira história da performance, escrita em 1979, RoseLee Golberg identifica a performance como uma arte que nasceu do encontro das artes plásticas, teatro, poesia, música, dança, buscando uma interação maior entre arte e vida, conforme o sonho de Artaud. Os materiais utilizados nas performances e nas encenações são provenientes do passado, reciclados, em suma, para uma resignificar o cotidiano. Não se trata de uma atividade meramente ilustrativa do texto, mas de uma releitura, uma reinvenção dos significados passados em função das exigências do presente. Essa fusão se expressa através de uma junção de temporalidades na dramaturgia, mas também na utilização do espaço, já que as montagens estabelecem um diálogo entre o espaço teatral tradicional e o espaço contemporâneo. Nesse espaço contemporâneo ou “alternativo”, se fundem as temporalidades passadas e presentes, sendo que as referências às estruturas cenográficas passadas são utilizadas como citações dentro dos processos contemporâneos.

Uma vez evidenciada essa ligação lúdica e paródica com o passado, podemos questionar a ligação entre ética e estética dentro do contexto de descrença da Pós-Modernidade. Essa descrença é citada por vários teóricos como uma característica da Pós-Modernidade. Analisada de uma forma nostálgica por Zygmunt Bauman em seus ensaios, de forma irônica e lúdica por Gilles Lipovetsky em seus ensaios como *A Felicidade Paradoxal* ou *A Era do Vazio*, essa descrença tem suas origens no conceito de queda das Meta-Narrativas na Pós-Modernidade, conforme as teorias de Lyotard. No ensaio *O Complô da Arte*, Baudrillard desenvolve a tese da nulidade a Arte Contemporânea, considerada como um “*compromisso com o estado atual do mundo*”, conduzindo a uma “*lobotomia definitiva*” e generalizada

(2006:85). Para Baudrillard, o Artista, bem como o Intelectual “*transformam a nulidade e a insignificância em estratégia fatal*” (2006:89). Baudrillard aponta para a responsabilidade do Intelectual, que desenvolve discursos metastásicos, nos quais ele “*coloca a nulidade como valor*” no Mercado da Arte, ao mesmo tempo em que ele “*força as pessoas a dar crédito e importância a essa arte*” (2006:91), especulando com a culpabilidade de quem não entende nada de Arte Contemporânea. Baudrillard coloca a falta de politização da arte contemporânea como um critério quase definicional. Porém, a pesquisa apontou ao contrário para uma politização da arte, vislumbrada por Beuys quando ele evocava a escultura social, intervenção do artista sobre o material político e social. Podemos pensar que o próprio não-engajamento em causas específicas já revela um posicionamento político. Como o destacou Benasayag na palestra proferida no ECUM em Belo Horizonte (2006), o artista contemporâneo, pelo fato de utilizar a arte como meio de atuação no mundo, pelo fato de restituir ao corpo uma densidade dentro de um espaço não-funcionalizado, opera uma resistência ao pensamento “globalitarista”, para retomar a expressão de Milton Santos. Contrapondo-se a uma lógica mercadológica, o artista se torna profundamente político. Nas encenações, esse comprometimento político aparece às vezes de forma indireta, às vezes de forma direta. As performances/encenações dos textos de Beckett, os textos de Sarah Kane ou *Ensaio.Hamlet* seguem um engajamento quase existencialista, metafísico, enquanto que encenações como *Frátria Amada Brasil*, *Acordei que Sonhava* ou *Utopia* apontam para questões sociais e econômicas que testemunham de um engajamento profundamente político da direção/encenação, como questões ligadas à exclusão social, a pobreza, a corrupção ou a violência. As ocupações urbanas do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos evidenciam uma preocupação social dos artistas em tirar da invisibilidade espaços ignorados, valorizando elementos periféricos - outra característica da poética pós-moderna analisada por Hutcheon, quando ela evoca que uma vez que “o centro começa a dar lugar às margens, a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma.” (HUTCHEON: 1999, 86)

Concluindo, percebemos então que a pergunta “O que poderia definir a Estética Teatral Contemporânea?” é uma pergunta cuja resposta está em perpétua mutação, sendo que a reciclagem do passado, o hibridismo e o engajamento no fazer artístico são conceitos que norteiam as criações contemporâneas. Podemos então concluir com Deleuze “a trindade filosófica, mais do que em pensar, consiste em “traçar, inventar e criar” (DELEUZE:1991,74).

#### Bibliografia

- BAUDRILLARD, Jean. **Le Complot de L'Art**. Paris: Broché, 2006.  
BAUMAN, Zygmunt. **Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.  
COHEN, Renato. **Work in Process na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1994.  
DEBORD, Guy. **La société du spectacle**. Paris: Folio Essais, 1967.  
DELEUZE. **Qu'est-ce que la philosophie?** Paris: Minuit, 1991.  
GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. “Arte Contemporânea e crítica de arte”, in **Os Lugares da Crítica da Arte**. São Paulo: Editora Imprensa Oficial, 2005.

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

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEHMANN, Hans-Thies. **Le théâtre pós-dramatique**. Paris: L'Arche, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio – ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. São Paulo: Manole, 2006.

LYOTARD, Jean-François. **La Condition post-moderne**. Paris: Editions de Minuit, 1979.