

A PEÇA HISTÓRICA NO ÂMBITO DAS FORMAS TEATRAIS PÓS-DRAMÁTICAS**Stephan Baumgürtel**

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Teatro pós-dramático, Peça histórica, Estética teatral.

A história no palco contemporâneo. Perante a atual crise da história enquanto processo linear progressivo¹ (que é também uma crise da historiografia),² o modo antigo de configurar essa relação através de re-interpretações do teor ideológico dos textos teatrais tornou-se problemático. Se a prática teatral quer reagir a essa crise, faz-se necessário colocar em cena o encontro entre elementos textuais (da história enquanto acontecimentos reais, da história enquanto ficção) e da sua recepção, ou seja, as indagações e angústias dos seus leitores – encenadores, atores, e espectadores. A tarefa estética especificamente contemporânea, tanto no âmbito da dramaturgia quanto da encenação, consiste em achar formas de incluir explicitamente essas preocupações na estrutura do texto teatral e espetacular, e não somente mantê-las implícitas. Aceitar essa tarefa claramente fortalece o eixo da comunicação extra-ficcional, entre palco e platéia, em detrimento do eixo intra-ficcional entre os personagens. Estratégias contemporâneas que respondem a este desafio são na sua essência anedóticas e podem ser chamadas pós-dramáticas, pois eles rompem com a dominância do signo referencial e figurativo da estética dramática. Seus signos não afirmam um discurso homogêneo, mas sustentam na sua materialidade valores mais expressivos e performáticos do que representacionais.³ É tarefa do espectador de relacionar o espetáculo com o seu “mundo de vida”, a sua experiência viva, e assim, construir o valor referencial do espetáculo, atribui-lhe um significado e até um sentido.

Procedimentos: criar confrontos e lacunas. A proposta cênica *Wallenstein*, baseado em texto de Friedrich Schiller, realizada pelo coletivo Rimini-Protokoll, um trio suíço-alemão de diretores teatrais,⁴ permite explicitar essa estética pós-dramática de montar peças com temáticas históricas em forma de pesquisas teatrais.

O release do grupo para apresentar o projeto *Wallenstein* explica o conceito teatral e os procedimentos:

¹ Ver, por exemplo, o livro de Fukuyama (1992) e sua discussão em Anderson (1992).

² Ver as análises e problematizações de White em “A Interpretação Na História.” In: White, Hayden, 2001, p.65-95.

³ De fato, estes impulsos já atravessam a vanguarda do século XX (ver Ficher-Lichte, 1995, p.1-14) e se manifestam claramente nas práticas teatrais dos anos 60, influenciadas pelas concepções da performance das artes plásticas (ver, entre outros, de Marinis, 1987 e van Heuvel, 1991). O que me parece típico das práticas teatrais contemporâneas, que se situam neste contexto, é uma relação não de oposição, mas de problematização mútua entre signos ficcionais e práticas reais.

⁴ O coletivo é formado por Helgard Haug, Stefan Kaegi, e Daniel Wetzel. Como regra pragmática do trabalho se configurou um procedimento no qual todos participam na produção da idéia e do roteiro dramaturgico da encenação, mas somente um é responsável por sua concretização durante o processo de ensaios (Dreyse e Malzacher, 2007, p.22).

As concepções de Rimini-Protokoll são localizadas entre realidade e teatro – pessoas estranhas ao mundo do teatro aparecem no palco enquanto “especialistas para perspectivas sobre a realidade”, e contam do seu mundo e ambiente imediato. Para o Schiller-festival 2005, dois membros do grupo Helgard Haug e Daniel Wetzel, montarão um projeto sobre Wallenstein no palco do teatro nacional de Weimar. Personagens e potenciais de conflitos do texto *Wallenstein* de Schiller são investigados e re-modelados no presente. Princípios como obediência e lealdade, por exemplo, são uma temática importante hoje em dia – e não só para o exército. Do mesmo modo, a questão das possibilidades de ação para um indivíduo continua atual – na política, na economia ou em outros campos sociais reinados pelas chamadas coerções objetivas. Ou a questão de um amor de duas pessoas que é destruído pelas intrigas do poder (pais ou superiores). Para este projeto, o teatro nacional procura cidadãos sem experiência teatral que podem relacionar o seu próprio mundo com o *Wallenstein* de Schiller.⁵

A construção do texto teatral parte, então, por um lado de uma leitura do texto *Wallenstein* de Schiller, ou seja, de uma identificação de motivos temáticos que podem ser de um interesse atual. Mas, por outro lado, o texto concreto, aquele que será falado em cena, só se constrói a partir dos protocolos elaborados nas entrevistas com estes “expertos”. O texto teatral é em parte narração de episódios biográficos, com os expertos posicionados para o público, e em parte ação teatral, na qual um experto assume uma atividade que ele costuma fazer na sua vida pragmática. Em ambos os casos, a fala é baseada em depoimentos ou até assume a forma de depoimento. Deste modo, cria-se um texto fixo, um script, que é presumidamente autenticado pela presença das pessoas cuja vida real é a fonte e o assunto das falas. A resultante hibridez ambígua atravessa a montagem toda, abrange tanto a sua dramaturgia no seu aspecto textual quanto o jogo cênico e seus elementos, como atores, adereços, figurinos, etc.

A dramaturgia entre ficção e realidade. Na construção do espetáculo, a dramaturgia de Schiller, a recepção histórica do texto, e os acontecimentos paralelos na vida dos expertos, se cruzam e entrelaçam. Por exemplo, no prólogo de Schiller, o autor explica a importância histórica do personagem de Wallenstein, e a sua própria posição estética de que a arte não deve criar a ilusão de ser uma imitação da vida: “A ilusão que ela cria, ela destrói de forma honesta, e não quer passar as suas aparências como verdade. A vida é séria, mas alegre é a arte” (Prólogo, verso 135-138). A perigosa proposta inscrita nesse prólogo é claramente a possível função escapista da arte que se sobrepõe à sua função de ser um instrumento heurístico de reflexão.

Na montagem do Rimini Protokoll, aparece na tela do palco escuro a projeção da palavra “Prólogo” e em seguida Friedrich Gassner, eletricista de profissão, que recitando uma breve interpretação do personagem Wallenstein:

Wallenstein é a representação de uma existência fantástica fundada de modo artificial e instantâneo por um indivíduo extraordinário que aproveita um momento histórico excepcional, mas que precisa perecer com tudo que depende dessa existência, por constituir uma contradição à realidade da vida e ao senso de justiça inerente à natureza humana.

⁵ Arquivo pessoal do autor. O material foi gentilmente cedido para mim por Sebastian Brünger, dramaturgista da encenação. E-mail para o autor, 18.04.2007.

Logo depois, o público fica sabendo não só que esta frase é da autoria de Goethe, mas também a única citação decorada por Gassner que não seja de Schiller. Geralmente, ele só decora Schiller, pois os versos deste o encantam tanto que ele sente a necessidade de memorizá-los imediatamente. Gassner veste durante a montagem inteira o uniforme de um árbitro de futebol, com um pequeno livrinho amarelo no bolso do peito como se fosse um cartão amarelo, portanto depoimento e figurino criam uma impressão híbrida entre pessoa real e ator. Logo, ele declara que escolheu um verso para decorar durante a apresentação, que é o verso que enfatiza a capacidade de Wallenstein de unir pessoas de regiões e costumes distintos – portanto um verso que evoca a recepção da peça enquanto texto nacional canônico. Ele começa a decorar o verso em voz alta num corredor lateral, logo volta para explicar o processo de memorização em sua casa, e termina com a citação de um outro verso de *Wallenstein* que lembrou porque lhe “tocou profundamente”: “O coração morreu, o mundo está vazio e não oferece mais nada ao desejo.” Esta pequena cena inicial dispõe de todos os aspectos descritos acima.

1. O respeito para com a estrutura ficcional do texto de partido e para com a temática inscrita neste: Tal paralelismo já é sugerido pelo fato de que tanto o texto quanto a montagem começam com um prólogo. O prólogo de Schiller explica o personagem histórico de Wallenstein, e Gassner cita Goethe para introduzir o público ao universo desta figura histórica. Ambos problematizam a relação entre arte e vida, a função da arte na vida; uma temática que Gassner introduz através da declaração de que sente necessidade de decorar os versos de Schiller, pois ele se sente profundamente tocado por eles.

2. A evocação da recepção do texto e a problematização desta: a citação de Goethe bem como a escolha dos dois primeiros trechos evocam criticamente a lenda do soldado Wallenstein, do grande líder militar e modelo para tantos alemães que aspiraram a tornar a sua vida em uma existência de um indivíduo excepcional.⁶ Nesse contexto, o figurino do árbitro bem como a associação do livrinho amarelo com o cartão amarelo evocam a presença de uma autoridade, reforçada pelo fato de que esta capa é imediatamente reconhecida por todos os alemães, por ser a capa de uma edição popular de textos alemães canônicos cujos volumes são amplamente usados nas escolas públicas.

3. A problematização do status do signo teatral entre ficção e realidade: Gassner fala em nome de um “eu”, supostamente não ficcional: “eu costumo decorar em casa”, “eu me senti profundamente tocado”. Esta reivindicação é autenticada pela dicção pouco polida e com características regionais. No entanto, o seu texto é claramente fixado, ele é simultaneamente depoimento pessoal e texto teatral. Surge a pergunta se ela e o próprio ato de memorização são momentos autênticos do experto, singulares e não-repetíveis? Ou eles são resultados de decisões tomadas pelos diretores, portanto impessoais e fixados? Perante a estrutura não-dramática dessa

⁶ Essa temática será retomada de vez em quando nas lembranças dos protagonistas expertos de terem cantado na Juventude Hitleriana músicas letradas com trechos de *Wallenstein*.

estética, a questão se o espectador, durante a apresentação, realmente se dá do seu papel de construtor de significados é secundário. O que importa é a posição atribuída pela montagem ao espectador para entender a estratégia estética da encenação, ou seja, a sua didática de percepção. Leitura pós-dramática esta do impulso Brechtiano de fazer o público em primeiro lugar pensar, e fomentar o prazer de recepção na medida em que o espectador é disposto a perceber o texto espetacular enquanto espaço de reflexão. Para isso, ele precisa ser heterogêneo.

Referencias bibliográficas

- ANDERSON, Perry. *O fim da história. De Hegel a Fukuyama*. RJ: Jorge Zahar, 1992.
- DREYSSE, Miriam e MALZACHER, Florian. *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag, 2007.
- FISCHER-LICHTE, Erika. “Wahrnehmung-Körper-Sprache“. In: Fischer-Lichte, Erika (org.) *TheaterAvantgarde*. Tübingen e Basel: Francke Verlag, 1995. p.1-14.
- FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*. RJ: Rocco, 1992.
- HEUVEL, Michael Vanden. *Performing Drama/Dramatizing Performance. Alternative Theater and the Dramatic Text*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991.
- MARINIS, Marco de. *El nuevo teatro, 1947 – 1990*. Buenos Aires e Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso. Ensaio sobre a Crítica da Cultura*. São Paulo: Edusp, 2001.