

A CENA CONTEMPORÂNEA E O CAMPO AMPLIADO DAS ARTES das vanguardas ao teatro performativo

CONTEMPORARY SCENE AND EXPANDED FIELD OF ARTS
from avant-garde to performative theater

Nanci de Freitas



Nanci de Freitas
Professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
É doutora em Teatro pela Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro (UNIRIO). Leciona no Departamento de
Linguagens Artísticas e no Programa de Pós-Graduação
em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro
(PPGARTES/UERJ). Diretora e pesquisadora e coordenadora
do projeto Mirateatro! Espaço de estudos e criação cênica e o
Laboratório de Artes Cênicas.

Nanci de Freitas

Professor in the State University of Rio de Janeiro (UERJ)
PhD in Theater by Federal University of State of Rio de Janeiro
(UNIRIO). Professor at the Artistic Languages Department
and at the Arts Post Graduation Program in Arts in the State
University of Rio de Janeiro (PPGARTES/UERJ). Director,
researcher and coordinator of the project Mirateatro! Space
studies and scenic creation and Performing Arts Laboratory.

RESUMO

A cena contemporânea é um espaço de criação identificado com o campo ampliado das artes. Experiências híbridas e a confluência de meios solicitam formas de composição que rejeitam preceitos normativos de gêneros e o fechamento da representação. O caráter performativo da cena contemporânea apresenta conexões entre processos artísticos próprios das vanguardas do início do século XX e da performance arte, utilizando procedimentos como a colagem e a técnica de montagem. A “cena expandida” é o lugar em que as experiências de linguagem se confrontam com o pensamento sobre a arte moderna e a pós-modernidade, ampliando o campo e produzindo novas formas de produção e recepção cênicas.

Palavras-chave: teatro, cena contemporânea, vanguardas artísticas, performance, colagem, técnica de montagem.

ABSTRACT

The contemporary scene is a space of creation identified with the expanded field of arts. Hybrid experiences and the convergence of media request forms of composition which reject normative perceptions of genres and the shutdown of representation. The performative character of the contemporary scene presents connections between the artistic processes from the vanguards early in the twentieth century and the performance art, using procedures such as collage and montage technique. The “expanded scene” is the place where the media experiences face the thoughts about modern art and postmodernity, expanding the field to the point of his fraying and producing new forms of production and scenic reception.

Keywords: theater, contemporary scene, avant-garde art, performance, collage, montage technique.

A CENA CONTEMPORÂNEA E O CAMPO AMPLIADO DAS ARTES das vanguardas ao teatro performativo

Nanci de Freitas

As transformações ocorridas no teatro a partir do advento da encenação moderna envolveram questionamentos dos modelos convencionais do gênero dramático e da representação do real, provocando desdobramentos protagonizados pela tensão texto/cena. Ao longo do século XX, o teatro precisaria confrontar suas próprias especificidades frente às proposições das vanguardas artísticas e possibilidades abertas pelos meios tecnológicos e a arte da performance. Na contemporaneidade, setores do teatro considerados pós-modernos se identificam com o campo ampliado das artes, em experiências híbridas e fronteiriças, assumindo formas que podemos denominar de “cena expandida”. Este texto se propõe a refletir sobre algumas dessas transformações e sobre o modo como o procedimento da colagem vai ampliar as formas de composição artística e abrir espaço para a performatividade na cena contemporânea.

As práticas cênicas ligadas aos movimentos históricos da vanguarda europeia, nas primeiras décadas do século XX (futurismo, dadaísmo, surrealismo, construtivismo), se opunham à hegemonia da linguagem textual, propondo uma independência do universo semântico dos signos verbais, em favor de uma encenação mais voltada para sua dimensão plástico-visual-sonora e na criação de imagens capazes de desestabilizar a produção de sentidos e ampliar as formas de recepção do público. Antonin Artaud, por exemplo, propunha, em um de seus ensaios de *O teatro e seu duplo* (2006), não apenas “acabar com as obras primas”, como também utilizar textos com base em seus atributos mais significantes do que significadores, ou mesmo rearticular a cena prescindindo dos materiais textuais.

A recusa das poéticas artísticas normativas, nestes movimentos, representava uma tentativa de ruptura com os modos de funcionamento da “instituição arte” na sociedade burguesa e seus preceitos de autonomia, buscando a fusão entre arte e vida. Os modelos canônicos tiveram que ceder lugar à investigação científica das obras, como afirma Peter Bürger, em *Teoria da vanguarda*:

Um rasgo característico dos movimentos históricos de vanguarda consiste, precisamente, em não terem elaborado nenhum estilo; não há um estilo dadaísta, nem um estilo surrealista. Na verdade, estes movimentos acabaram com a possibilidade de um estilo da época, ao converterem em princípio a disponibilidade dos meios artísticos das épocas passadas. Só a disponibilidade universal generaliza a categoria de meio artístico (Bürger, 1993, p. 47).

As vanguardas fracassaram em seu propósito de romper com a “instituição arte”, na medida em que, no decorrer do século XX, a indústria cultural legitimaria o relativismo estético, a pluralidade de expressão e a autoridade da instituição mercado. Na era da sociedade industrial e da reprodutibilidade técnica das mercadorias, a arte também se tornaria bem de consumo, já que os meios tecnológicos permitiram a reprodução em série dos objetos artísticos (livros, gravuras, vídeos e cds, teledramaturgia, etc) e a conseqüente perda de “aura” e de autenticidade das obras, enquanto criação original e única, conforme a célebre tese de Walter Benjamin (1985). Mas, ainda aqui, segundo Peter Bürger, as vanguardas teriam contribuído para desmascarar o sistema de arte burguês e as tendências artísticas que se apresentavam com a pretensão de validade geral, já que passaria a ser indiscutível o convívio entre as artes “realistas” e “vanguardistas”. (Ainda hoje, é possível apontar esta dicotomia – e também no Brasil – na convivência entre um teatro dito “comercial” e outro que se propõe como “experimentação de linguagem”).

Apesar de ser difícil incluir o teatro na categoria de obras que podem ser reproduzidas em série, no mundo das mercadorias (dado o seu caráter performático e efêmero, cuja produção só se realiza no momento de sua atuação), é evidente que as artes cênicas sofreram o impacto dos meios tecnológicos, que influenciaram enormemente o seu desenvolvimento no século XX. Tanto Meyerhold, na Rússia, quanto Piscator, na Alemanha, fundaram discursos cênicos, nos anos 1920, relacionados ao uso de recursos tecnológicos e do cinema, assim como, na segunda metade do século, o artista plástico e encenador americano Robert Wilson se tornaria referência por ampliar estes meios. A integração das novas tecnologias no mundo dos espetáculos – luz e som, projeções cinematográficas, circuitos de vídeo, telepresença, difusão digital – decerto desestabiliza o caráter mágico do teatro, produzindo novas formas de produção e recepção. Os modos de composição cênica (reunião, num determinado espaço, da figura humana em sua fisicalidade ou em suportes virtuais, elementos textuais, visuais e sonoros) ganha concretude artística por meio da montagem dos diversos elementos. Montagem: ferramenta de produção de objetos industriais e operação própria do cinema.

Estas questões que envolvem o âmbito multidisciplinar do teatro já estavam presentes no cerne do conceito de *Gesamtkunstwerk*, de Richard Wagner, que escreveu *A obra de arte do futuro*, em 1849, ensaio em que propõe a síntese das artes (música, dança, poesia, arquitetura e pintura), cujo esplendor deveria ser alcançado na forma de

drama universal, com a finalidade de oferecer ao homem uma imagem plena do mundo. Na obra de “arte total”, o “ator artista perfeito” (poeta, músico, bailarino) deveria revelar sua natureza particular na soma de todas as suas faculdades de imaginação e expressão, alcançando uma interpretação inteligível para todos, no verdadeiro sentido da comunidade. A estética de Wagner apontava para o desejo de tratar o teatro como espetáculo e não como subproduto literário, mas exigindo a renúncia das especificidades das artes para a construção de uma totalidade:

Então ser-lhes-á dado alcançar a força necessária para que cada uma pelo respectivo lado possa podar o seu ramo dos rebentos egoístas da sua essência particular, de modo a que a árvore não cresça desconfiguradamente em todas as direções, e possa sim orientar-se orgulhosamente para a extremidade da sua copa, para a coroa sob a qual se reúnem todos os seus ramos, galhos e folhas (Wagner, 2003, p. 188).

Observemos que a arte total de Wagner não rompe com a noção de “organologia” da poética de Aristóteles, mas submete-lhe uma contextualização própria do pensamento historicista do século XIX. A noção, tal como aplicada à tragédia, é exposta de modo bastante claro por Anatol Rosenfeld, em *O teatro épico*:

A peça é, para Aristóteles, um organismo: todas as partes são determinadas pela ideia do todo, conquanto este ao mesmo tempo é constituído pela interação dinâmica das partes. Qualquer elemento dispensável neste contexto rigoroso é anorgânico, nocivo, não motivado. Neste sistema fechado tudo motiva tudo, o todo as partes, as partes o todo. Só assim se obtém a verossimilhança, sem a qual não seria possível a descarga das emoções pelas próprias emoções suscitadas (catarse), último fim da tragédia (Rosenfeld, 1994, p.33).

A “obra de arte total” de Wagner, uma criação artística monumental configurada pela ópera e adequada à era vindoura, estava voltada para o passado, concebida a partir das ruínas da tragédia grega. “As fantasias de Wagner sobre o futuro sempre se fundam na morte, na destruição, no desastre, tanto em seus textos teóricos quanto em seus dramas musicais”, diz o antiwagneriano Andreas Huyssen, em *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Numa busca mítica e romântica, Wagner recusa a construção clássica e elabora uma visão da arquitetura monumental como espaço funerário e memorial dos fracassos heroicos, o que de certa forma se aproxima da discussão sobre modernidade e monumentalidade, história e mito, dentro

do contexto estético do século XIX. O modernismo oitocentista estava associado à busca das origens e suas fundações míticas, como forma de garantir a estabilidade de um mundo que se transformava vertiginosamente. Os monumentos da Antiguidade clássica ofereciam-se às nações europeias como referência para ancorar suas raízes, ao mesmo tempo em que estas nações começavam a construir seus próprios paradigmas, numa legitimação cultural do estado-nação burguês pós-revolucionário. Essa obsessão pelas origens apresentaria um contraste em relação ao credo liberal e progressista vigente, constituindo-se enquanto dialética entre esclarecimento e mito. Contraste que ajudaria a entender o caso de Wagner, sua repercussão cultural na Alemanha e suas consequências no Terceiro Reich (Huysen, 2000, p. 41-66).

Paradoxalmente, o projeto wagneriano da “obra de arte total” aproxima o monumentalismo do futuro à sensibilidade moderna para a provisoriedade e a efemeridade da arte. Quando Wagner imaginou, inicialmente, uma performance do *Sigfried*, propôs que a estrutura de montagem e as partituras da ópera fossem destruídas após as apresentações. Daí o interesse que Wagner provocaria em Baudelaire e a repercussão do Festival de Bayreuth em todos os modernismos e vanguardas e sua posterior incorporação na indústria cultural, acredita Huysen (Huysen, 2000, p. 49).

As novas tecnologias de transporte e meios de comunicação, com o surgimento da ferrovia e do telefone, do rádio e do avião, transformaram a percepção humana do tempo e do espaço na cultura modernista, que passaria a ser impulsionada pela noção de “futuros presentes”. Atitude própria dos mitos apocalípticos de ruptura radical e emergência do “homem novo”, na Europa do começo do século XX, em configuração não apenas artística, mas também no âmbito social e político, que desembocaria nos horrores praticados em nome da purificação racial e de regimes ditatoriais, no nacional socialismo e no stalinismo.

As artes de vanguarda, no entanto, se opunham ao desejo de totalidade e organicidade da estética wagneriana, rompendo com o sistema da arte burguesa. Na obra de arte orgânica a construção domina sobre a parte, buscando a unidade, enquanto “nas obras de vanguarda as partes são essencialmente independentes do todo; perdem valor como ingredientes de uma totalidade de sentido e ganham-no como signos relativamente independentes”, diz Bürger (Bürger, 1993, p. 143). As novas experiências iriam enfatizar seus modos particulares de produção e de atuação, manifestando a liberdade na utilização dos recursos artísticos, processos nos quais a fragmentação e a “técnica de montagem” seriam procedimentos recorrentes.

A montagem iria adquirir status artístico a partir da destruição consciente do sistema de representação renascentista empreendida por Braque e Picasso, fazendo contrastar o ilusionismo dos fragmentos de realidade à abstração da técnica cubista, que logo resultaria nos *papiers collés*. A introdução na obra de arte de materiais que não foram elaborados pelo artista faz com que sua unidade (enquanto produto absoluto da subjetividade) seja destruída, violando o sistema artístico que se baseia na reprodução da realidade e segundo o qual caberia ao artista esta operação. A ruptura conduzida pela *collage* cubista indicaria um processo de construção e não de síntese.

Nesse sentido, pode-se dizer que a montagem seria o princípio das obras inorgânicas (vanguardistas), pois estas, ao incorporar materiais diversos, quebrariam a possibilidade de reconciliação entre o homem e a natureza (como pretendiam as obras orgânicas), produzindo um novo efeito estético. Os resultados obtidos, operando com discursos inconclusivos e a destruição de relações lógicas, geram tensão nos modos de constituição do sentido. O fundamental nesses processos de criação não seria tanto a singularidade dos acontecimentos, mas o modo de construção que determina a série de acontecimentos, propondo uma recepção das obras de arte com base na produção do choque. Colocado em uma posição inusitada, o receptor seria instigado a “procurar os princípios constitutivos da obra de vanguarda, a fim de encontrar a chave do caráter enigmático da criação”, se interrogando sobre sua própria práxis vital e a necessidade de transformá-la, diz Peter Bürger (Bürger, 1993, p.130-133).

A difusão dos procedimentos do “corte” e da “montagem” corresponderam não apenas à desintegração dos valores e das formas artísticas, num mundo marcado por conflitos bélicos, mas, principalmente, à influência exercida pelo cinema nas artes, de modo geral. As reflexões estéticas e as experimentações do cineasta russo, Sergei Eisenstein, repercutiram diretamente na literatura e nas artes plásticas modernistas, como afirma Ismail Xavier a este respeito:

Justaposição, descontinuidade, fragmentação do espaço-tempo, tomadas em oposição ao encadeamento linear e ao princípio de continuidade, são marcas que aproximam futurismo, cubismo, construtivismo e outras propostas do início do século em sua resposta ao mundo técnico das invenções, aos desafios da vida “simultaneísta” da cidade. Mas foi sem dúvida a tradição do cineasta-teórico Lev Kulechov, seus discípulos e principalmente seu maior dissidente, Eisenstein, que adensou a teoria do cinema nos anos 20 e ofereceu a poetas, pintores e modernistas em geral os instrumentos para consolidar a posição do cinema como emblema do princípio da montagem como baliza para aferição de

estilos modernos. (Xavier, 1994, p. 359/60).

A montagem enquanto técnica de construção artística não se constitui de determinações semânticas permanentes, sugerindo efeitos diferentes segundo os processos históricos, determinando, como propôs Ernst Bloch, a “montagem imediata” no caso do capitalismo tardio e a “montagem mediata”, em relação às práticas artísticas na sociedade socialista.¹ As teorias de Sergei Eisenstein são fundamentais para este debate, na medida em que o cineasta da revolução soviética construiu uma obra de referência ainda no período do cinema mudo, enfrentando questões técnicas, estéticas e ideológicas. A montagem eisensteineana passaria por transformações, ao longo de sua trajetória artística, mas, de modo geral, ela pode ser definida como a criação de uma imagem a partir da justaposição de planos independentes, procedimento pelo qual os elementos são visivelmente separados, no entanto se mantendo integrados na composição.

Eisenstein considerava a montagem um fenômeno próprio da percepção humana, presente na criação artística muito antes de se constituir o nervo central da técnica cinematográfica. Em sua produção textual, o cineasta dialoga com diversas formas de arte para explicar suas teorias: na pintura (El Greco, Lautrec, Leonardo da Vinci), no teatro (o Kabuki, o circo, o *music-hall*), na música (Debussy e Scriabin), na prosa (Gorki, Tolstoi, Dickens, Joyce) e na poesia (os ideogramas japoneses e Maiakovski, em particular). Eisenstein atribui ao fenômeno que ele chama “cinematismo” uma qualidade perceptiva que ajudaria a pensar os modos de construção da forma numa obra de arte, reiterando sua crença de que “o pensamento humano é montagem e a cultura humana é resultado de um processo de montagem onde o passado não desaparece e sim se reincorpora reinterpretado, no presente”, como diz José Carlos Avellar.²

Em determinados processos de composição cênica das vanguardas (as sínteses futuristas, as performances dadaístas) e criações ligadas ao construtivismo russo, como as peças de Maiakóvski e as encenações de Meyerhold, a técnica de montagem enfatizava aspectos da metalinguagem, propiciando abordagens da textualidade que iriam questionar os princípios convencionais do gênero dramático. Estas obras apontam constantemente para os próprios processos que as constituem, configurando-se no que podemos chamar de “texto-roteiro”, estrutura aberta que passa a levar em conta não

1 Ver o livro de Carlos Eduardo Jordão Machado, *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*, 1998.

2 José Carlos Avellar, no texto de introdução ao livro de Eisenstein, *A forma do filme*. (1990, p. 78).

apenas sua dimensão semântica, mas também suas sugestões visuais e sonoras e a possibilidade concreta de produção espetacular em cena.

No Brasil, a obra vanguardista de Oswald de Andrade (poesia, romances, ensaios, crônicas, teatro) aponta para formas abertas e híbridas, esboços e roteiros que solicitam do receptor uma leitura não mecanizada. No *Manifesto Antropófago*, escrito por Oswald em 1928, um aforismo se destaca para garantir a liberdade de criação descolada das formas canônicas: “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros” (Andrade, 1995, p. 49). Nas peças teatrais *A morta* e *O homem e o cavalo*, a “forma roteiro” se destaca em textos que rejeitam os modelos do drama, construindo quadros independentes com expansão geográfica e espaciotemporal, enredo não linear, justaposição de situações anacrônicas e desfile de múltiplas personagens não individualizadas. A linguagem antropofágica e paródica, operando inversões e colagens, apropria-se de temas, vozes, frases, manifestos, músicas, imagens fílmicas, estatísticas, discursos políticos e materiais oriundos de universos míticos, bíblicos, históricos, literários e artísticos - do passado e do presente – relacionados tanto ao patrimônio internacional como à cultura brasileira, procedendo à “transcontextualização” (para usar uma expressão de Linda Hutcheon, de *A teoria da paródia*). Os roteiros intertextuais são formados de diálogos, monólogos, formas corais e também de performances, partituras sonoras, gráficos luminosos, indicados pelas rubricas, projetando narrativas alegóricas e carnavalizadas. Esse amálgama de materiais se constitui enquanto roteiro para a cena, composto não apenas de palavras como também de imagens, numa composição alusiva à técnica de montagem cinematográfica.

As proposições vanguardistas se utilizavam de ações artísticas de caráter performático. (A performance arte só nos anos 1970 ganharia status de linguagem artística). Os atos operavam como meio de provocação e de ruptura com a arte tradicional, ganhando denominações como *aktion*, *colage*, *assemblage*, *environments*, *event*, *happening* e *dé-collage* (desfazer uma colagem).

A colagem saltaria da composição pictórica (de substâncias e imagens) para a colagem total (e não pictórica) no espaço, em procedimentos que levariam às *assemblages* (encaixes) e às “colagens de impacto” de Allan Kaprow, os chamados *environments*, colagem de objetos e materiais das mais diversas procedências num determinado espaço (processos artísticos também realizados por Duchamp). A junção de elementos intermediáticos, recursos sonoros e de iluminação fariam a colagem de *environments* se projetar para a colagem de acontecimentos, que determinaria o

surgimento do *happening*. Kaprow sentiu a necessidade não apenas de atuar na obra como também de ter a participação dos espectadores, criando condições para que eles pudessem interagir, tocando e movendo os objetos e materiais, em determinadas proposições. John Cage também adotaria os *happenings* e, nos anos cinquenta, propõe em seu *Untitled Event* a fusão das cinco artes (teatro, poesia, pintura, dança e música) para a construção de uma sexta forma artística, que deveria “conservar a individualidade da cada linguagem e, ao mesmo tempo, formar um todo separado” (Glusberg, 2005, p.25).

A atuação do artista na obra, com a realização de ações físicas simples e atos do cotidiano, leitura de textos, produção sonora com objetos de procedências diversas e pintura feita em cena, desencadearia a passagem do *happening* à performance, processo que ganharia expansão com o uso de novas mídias, em suportes tecnológicos de gravação de som e imagens. A performance incorpora aspectos artísticos e físicos, o corpo e o tempo numa forma de manifestação ativa, integrando também os espectadores que abandonam sua posição passiva. Numa combinação de códigos gestuais mágicos, místicos, lúdicos e cotidianos, adota comportamentos e associações inusitadas, alcançando grande vitalidade na criação de signos artísticos, que podem estar presentes também na dança, no teatro, no ritual e na pintura corporal. Como reflete Glusberg, “a performance arte se tornaria o resultado final de uma batalha para liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo”, tomando por objeto o corpo, lugar de mutação e de possibilidades perceptivas: visual, olfática, tátil, auditiva. Nesse sentido, “o corpo humano aparece como uma metáfora para o conjunto de todas as manifestações da arte contemporânea, num processo incessante que tende a uma consolidação de arte completa” (Glusberg, 2005, p. 82).

O performer é, ao mesmo tempo, atuante e agente de sua proposição e sua eficácia se fundamenta no uso que faz dos códigos abertos que dão a ele a liberdade de expressão gestual ou comportamental. Diferentemente do teatro e da dança, ele não reproduz ou interpreta a criação de outro autor (texto, música, coreografia): “o performer é seu próprio signo; ele não é signo de alguma outra coisa, mesmo que o possa ser num plano secundário” (Glusberg, 2005, p. 73).

E talvez esteja nos aspectos da teatralidade, nas ações do artista no tempo presente de realização da obra (que lembram o ator numa ação ficcional), a razão da desconfiança em relação ao teatro, em determinados setores das artes visuais. Michael Fried, no artigo “Arte objetividade”, de 1969, mostra como a arte moderna, fundada

na autonomia dos objetos, tenta se afastar da teatralidade já que para ela “a arte degenera na medida em que se aproxima do teatro”. Fried critica o minimalismo ou “arte literalista”, apontando seu caráter de não-arte por sua condição de material ou objeto que se apresenta num determinado espaço, integrando o espectador e ativando sua participação intelectual, aspectos que dizem respeito à teatralidade (Fried, 2002, p. 134-137).

A pesquisadora francesa, Josette Féral, em seu livro *Além dos limites*, reflete sobre o modo como a cena contemporânea absorve elementos considerados performativos, superando a dicotomia entre teatro e performance, construindo-se mesmo no espaço interstício entre as duas linguagens:

Se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia) (Féral, 2015, p.114).

Estes elementos que podem ser sinalizados como próprios da performatividade, hoje são utilizados frequentemente em muitos setores das cenas teatrais do ocidente (Estados Unidos, Europa e também no Brasil). Josette Féral desenvolve sua análise sobre o teatro performativo cruzando o pensamento de dois estudiosos, Andreas Huyssen e Schechner. Huyssen, numa visão puramente artística, propõe que a performatividade cênica teria sido herdada das vanguardas históricas e da performance arte, configurando uma expansão, para não falar do fim mesmo da noção de teatro dramático (1986). Schechner em seus “estudos da performance” apresenta uma visão antropológica e intercultural, ligada à importância da execução de uma ação, em detrimento da ficção e da representação. O verbo “fazer” está ligado à noção de performar (2006). Para Féral, no teatro performativo, o espectador se deixa levar pelas imagens disponíveis ao seu olhar e pela corporeidade do ator/performer, sem necessariamente procurar o significado das imagens. Envolvido com a performatividade em ação, num determinado espaço-tempo, o espectador também performa e constrói os sentidos que vão sendo gerados ao longo das paisagens: objetos, imagens, corpos, personagens, cantos.

O teatro performativo tal como proposto por Féral amplia as concepções de “teatro pós-moderno” e “teatro pós-dramático”. De acordo com o teórico francês Patrice Pavis, assim como a noção de moderno se estabelece numa ruptura em relação ao clássico, o termo “pós-moderno” opera em constante tensão com o moderno: “o teatro pós-moderno remete necessariamente a um passado e é tributário de toda uma tradição teatral que não pode ultrapassar a não ser assimilando-a” (Pavis, 2008, p. 57). Nesse sentido, o teatro pós-moderno teria renunciado às heranças dramáticas para assimilar as conquistas da prática teatral histórica, cujos elementos seriam utilizados de acordo com as necessidades, como numa ampla memória de computador. A ênfase recairia sobre o “acontecimento único e efêmero da teatralização e da enunciação cênica”, prática semiótica que se detém em seus próprios processos de funcionamento, convidando o receptor a se perder no transbordamento polifônico (Pavis, 2008, p. 71-75). O conceito de “teatro pós-dramático” foi elaborado pelo alemão Hans-Thies Lehmann (2007) para analisar as formas cênicas que teriam superado a crise do drama, apresentando aspectos relacionados a hibridizações, decorrentes mais da emergência de certo estado ou situação do que propriamente da ação dramática, instaurando-se pela celebração do teatro enquanto processo. A cena passaria a valorizar o acontecimento performático, a utilização de aparatos visuais, plásticos e sonoros, investindo nas imagens mais do que na constituição de textualidades e na noção de fábula (enredo) como base geradora da teatralidade.

José da Costa Filho (professor e pesquisador da UNIRIO) produziu o estudo, *O teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*, abordando modos de produção e de pensamento cênicos no teatro brasileiro que extrapolam o âmbito da tensão entre níveis verbais e cênicos, atuando de acordo com a noção de “escritura cênico-dramática conjugada”. Suas análises de obras das companhias Oficina Uzya Uzona (José Celso Martinez Corrêa), Teatro da Vertigem (Antônio Araújo), ambas de São Paulo, e a Companhia dos Atores (Henrique Dias), do Rio de Janeiro, dentre outras, lançam mão, principalmente, às referências teóricas no campo do pós-estruturalismo e do pensamento de Derrida. José da Costa aponta para os processos colaborativos de criação com agenciamentos que configuram um “território limítrofe e intersticial” que “diz respeito a um campo de mediações intertextuais, intertemporais, intersemióticas, interartísticas e/ou intermédias” (Costa, 2009, p. 33).

O fato é que todas estas noções se aproximam. A cena contemporânea expande seu campo de atuação e passa a valorizar o acontecimento performático e o hibridismo

numa pluralidade de formatos e especialidades. Inúmeros procedimentos são explorados: o diálogo com aspectos próprios do cinema e das artes visuais, em suas matrizes plásticas, sensoriais e imagéticas; a instauração de processos colaborativos, com ênfase na “escrita cênica” e na “dramaturgia do ator”; a imersão do real na cena e as narrativas autobiográficas. Procedimentos que operam com base no conceito de mediação e na técnica de montagem.

Podemos dizer que o pensamento antropofágico de Oswald de Andrade sobreviveria (ou entraria em tensão) em muitas das criações cênicas contemporâneas, no ato canibal da apropriação de elementos da alteridade cultural, no gesto poético da colagem, da citação e da metalinguagem. Com as experiências dos artistas de formação cosmopolita, inseridos nas redes de culturas digitais globais, os elementos específicos da brasilidade se diluem em poéticas cada vez mais híbridas. Se para a antropofagia oswaldiana não basta devorar a cultura do outro, mas também ejacular na mistura nosso sangue bárbaro, modificando sua sedimentação, talvez agora o arcaico e o novo apareçam na criação contemporânea sem hierarquização e sem densidade identitária. *Regurgitofagia*, cena performática de Michel Melamed³, inverte os termos propondo o vômito como atitude poética: o vômito de tudo quanto tivemos que assimilar no processo de criação artística próprio. Com o vômito, o vazio, a aparente despolitização. Na desconstrução das totalidades de significação, talvez a possibilidade de atos poéticos nos quais a produção de sentido se dá no próprio ato de fazer e de propor aos espectadores uma experiência estética.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad.: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

³ Encenação de Michel Melamed, que estreou no Rio de Janeiro, em 2004, a partir de livro homônimo do próprio ator, publicado pela Editora Objetiva, no mesmo ano. utot

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol.1. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução: Ernesto Sampaio. Lisboa: Ed. Vega, 1993.

CHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London, 2006.

COSTA FILHO, José Da. *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução: J. Guinsburg ... [et al]. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FRIED, Michael. *Arte e objetividade*. Tradução de Milton Machado. Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA UFRJ, Rio de Janeiro, ano IX, n. 9, 2002.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva: 1987.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução: Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

HUYSSSEN, Andreas. *After the great divide: modernism, mass culture, postmodern*. Bloomington: Indiana UP, 1986.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Tradução: Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

PAVIS, Patrice. "A herança clássica do teatro pós-moderno". In: *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad.: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

WAGNER, Richard. *A obra de arte do futuro*. Tradução: José M. Justo. Lisboa: Editora Antígona, 2003.

XAVIER, Ismail. "Eisenstein: a construção do pensamento por imagens", in *Artepensamento*. A. Novaes (org.). São Paulo: Cia das Letras, 1994.