

TEATRO LATINO AMERICANO: INCURSÕES HISTÓRICAS E TEÓRICAS DAS ÚLTIMAS DÉCADAS A PARTIR DA CONTEMPORANEIDADE

LATIN AMERICAN THEATER:
HISTORICAL AND THEORETICAL INCIDENTS OF THE LAST DECADES FROM
CONTEMPORARY

Beatriz J. Rizk



Beatriz J. Rizk
Miami Dade-College (MDC)

É professora, crítica e pesquisadora. Publicou inúmeros artigos sobre teatro latino em revistas especializadas. Organizadora de pelo menos vinte grandes conferências teatrais sobre o tema. Leciona no Teatro Prometeo, Programa do Miami-Dade College (MDC). É Diretora do Festival Internacional de Teatro Hispânico do Programa Educacional de Miami e membro do Teatro Avante.

Beatriz J. Rizk
Miami Dade-College (MDC)

Beatriz J. Rizk, is a professor, critic and researcher. She has published numerous articles on Latin theatre in specialized magazines. She has organized at least twenty major theatre conferences. She teaches at Prometeo Theatre Program, Miami-Dade College. She is the International Hispanic Theatre Festival of Miami's Educational Program Director, and a member of Teatro Avante.

RESUMO

Pautado na perspectiva de que o teatro é uma prática política cultural, o presente artigo realiza, pelo viés histórico e teórico, uma investigação sobre o Teatro Latino Americano. A análise atravessa quatro décadas, partindo do Teatro Novo até chegar a cultura de celebridade e a entronização do narcisismo na dramaturgia atual.

Palavras-chave: Cultura; História; Teatro Político; Arte

ABSTRACT

Based on the perspective that theater is a cultural political practice, this article carries out, through a historical and theoretical, an investigation about the Latin American Theater. The analysis goes through four decades, starting from the New Theater to arrive at a culture of celebrity and an entrance of narcissism in the current dramaturgy.

Keywords: Culture; History; Political Theater; Art

TEATRO LATINO AMERICANO: Incursões Históricas E Teóricas Das Últimas Décadas A Partir Da Contemporaneidade

Beatriz J. Rizk

Sempre que fazemos um balanço¹, de alguma maneira nos sentimos obrigados a responder ao momento histórico que estamos vivendo, com os recursos que temos à disposição, considerando que nosso território é o das artes cênicas. Nesse sentido, seguimos assumindo o teatro como uma prática política cultural, que produz significados que se refletem em cada comunidade, de acordo com o contexto sócio simbólico, e portanto, historicamente determinado. Não há dúvidas de que toda época, toda contemporaneidade – para não reduzir o termo a datas concretas, impossíveis de se precisarem –, necessita da mudança dos discursos e dos paradigmas para sua expressão; além disso, sabe-se que cada ruptura – e nisto se baseia o desenvolvimento da arte² – acarreta a implantação de uma terminologia apropriada e de estratégias discursivas que tornem possível a coexistência das diferentes lógicas em jogo, tanto as que desaparecem como as que chegam, ficam e perduram. Durante as últimas quatro décadas em que temos exercido pesquisa teatral, passamos por momentos que se redefiniam, por haver assumido seus criadores uma hegemonia discursiva que nos obrigava a questionar termos, conceitos, e examinar os textos relacionando-nos com seu contexto.

O NOVO TEATRO: UMA REVISÃO OPORTUNA

Recordamos ainda o entorno do chamado Novo Teatro, com o que iniciamos um laboratório, no qual se requeria uma crítica que enfocasse de forma diferente o fazer teatral concentrando-se em seu processo de criação mais que no resultado final. O “novo”, no sentido de “renovação” foi, de fato, uma ruptura com certos aspectos da tradição, tanto prática como teórica, especialmente com uma preceptiva que favorecia

1 Uma versão abreviada deste ensaio se publicou sob o título “La sociedad del espectáculo y la ‘estética de lo real’ en el teatro latinoamericano,” em *Gestos* 30.60 (2015, p.33-46).

2 Remeto ao leitor a perspicaz definição sobre este tema de Jacques Rancière, “The concept of art is not the presentation of a property shared by a set of practices. [...] It is the concept of disjunction – and of a historically determinate unstable disjunction – between the arts, understood in the sense of practices, ways of making” (A ênfase é do autor, *The Future of the Image* 2007, p.70) [O conceito de arte não é a apresentação de uma propriedade compartilhada por um conjunto de práticas. É o conceito de disjunção - e de uma disjunção instável historicamente determinada - entre as artes, entendido no sentido de práticas, formas de fazer; Tradução de Leonardo Munk para esta publicação].

um sistema de “estrelas” que pesava sobre o processo da produção artística. Atribuídos, certamente, a uma hegemonia como inequívoca burguesia ainda que presumivelmente “decadente”, a que estrategicamente, e de acordo ao bolso, tinha que converter toda criação em produção. Portanto, apelou-se para uma nova relação com um novo público, em condições novas de espaço de funcionamento organizacional e econômico. No que se refere à criação artística, seguiram-se as premissas épicas sobre o distanciamento crítico estabelecidas por Bertolt Brecht.

De acordo com seu momento histórico, e como parte do espectro modernista do que formou parte, o Novo Teatro avançou na conquista de seus próprios meios, além de romper com a presunção de que a arte necessariamente teria que representar às hierarquias sociais elevadas, ou às inferiores passadas pela lente do sainete ou da cena de costume. Desta maneira, se abriram as portas para o que, naquele momento, se chamava de “as massas”, sinônimo de “povo” e de classes desfavorecidas, ainda que mais precisamente se referisse a um segmento de vanguarda política de origem proletária. Assim, se considerava certo o compromisso individual e coletivo dos participantes/potenciais espectadores com seu contexto social e sua decisão de tomar parte ativa em um processo de transformação. Como tal, tanto o criador como o crítico se convertiam em organizadores de códigos discursivos e estéticos assim como historiadores de fatos e personagens que, em geral, não estavam incluídos nas histórias oficiais. Tratava-se, de certo modo, de reorganizar o mundo segundo sua visão, aquela que, majoritariamente, passava tudo pela lente do chamado “materialismo dialético”.

Os exemplos abundam, bastaria mencionar a alguns dos pioneiros desta dramaturgia comprometida, como Osvaldo Dragún (*Historias para ser contadas* 1956), Gianfrancesco Guarnieri (*Eles não usam black-tie*, 1958) e Enrique Buenaventura (*Los papeles del infierno*, 1968). É de se notar, portanto, que ainda que em todas estas obras se assume a perspectiva do derrotado, sobre um plano maniqueísta, no qual a burguesia sempre leva a pior parte, o determinismo social que não é conducente, nem “positivo” para o contexto da luta de classes no que se inseriam as mesmas, na realidade, permeava tudo. Também é lícito agregar que tanto estes dramaturgos como outros propagadores importantes do teatro “político” (no sentido de ilustração de uma ideologia/tese; ou seja, transmitindo uma “mensagem” específica) chegaram, por diferentes caminhos, à incerteza de que o teatro não ensinava nada, não transformava ninguém, porque no fundo sabiam que toda tese, toda posição, devido à passagem

inexorável do tempo, a longo prazo, de maneira quase inevitável, se cancela a si mesma.

Buenaventura, finalmente, se cansou de repetir que o máximo a que podia aspirar seu teatro era “pôr em dúvida a consciência social que a pessoa tem. Nada mais, e que ela duvide tanto como nós duvidamos” (Rizk, 2008, p.19). Guarnieri, em *A semente* (1961) deixou atrás o radicalismo às cegas de seus personagens anteriores, para passar a questionar o procedimento funcional de uma esquerda intransigente que não duvida em sacrificar a seus próprios filhos em função de uma ideologia recalcitrante. Dragún, por sua vez, terminou em uma posição totalmente cética, difícil de ignorar. Em uma carta “a si mesmo,” que escreveu como apresentação de sua peça autobiográfica *Los hijos del terremoto* (estreada como *Arriba corazón* em 1986), comenta: “Nada se constrói para sempre. Tudo se transforma no seu contrário. Assim vivi. [...] No terremoto eu vivi. Tratando de sobreviver, de ter ainda que fosse um minuto para tirar conclusões, em um país sacudido pelo desequilíbrio e a retórica. A precariedade da retórica” (1986, p.157).

No que se refere ao público, não há dúvidas que para Eugenio Barba e para Jerzy Grotowski não faltava razão quando comentavam, a respeito da potencial recepção de *Antígona*, de Sófocles, sua total indolência:

Ainda que sinta piedade pela pobre Antígona e aversão pelo cruel Creonte, não compartilhe o sacrifício nem tão pouco o destino da heroína, ainda que se sinta sua igual moralmente. Trata-se de ser capaz de se sentir *nobre*. As qualidades didáticas desse tipo de emoção são duvidosas. O público – formado todo de Creontes – pode estar do lado de Antígona durante a representação, mas, isto não impede que se comporte como Creonte uma vez que está fora do teatro (1979, p. 23).

Não obstante, o Novo Teatro ocupou um lugar importante no desenvolvimento do teatro latino americano no sentido de que obrigou a seus fazedores a olhar para dentro, e ante a óbvia falta de uma dramaturgia que desse conta da realidade circundante, surgiu a criação coletiva como alternativa viável que deu, e segue dando frutos, nas artes cênicas latino americanas. Ademais, assumiu-se a **labor teatral** como pesquisa, como investigação que se estendeu a muitos campos, próprios e alheios, e talvez o mais importante de tudo, enfocou-se o treinamento do ator como laboratório de experimentação onde foram paradas técnicas e estratégias desenvolvidas igualmente, tanto dentro como fora dos países de origem.

VISÃO DE MUNDO E ASCENDÊNCIA DA VIGENTE PÓS-MODERNIDADE NO TEATRO

Com a chegada da pós-modernidade se produziu um “deslizamento cultural” que trouxe consigo uma mudança de sensibilidade na maneira de se perceber o entorno, a história e sobretudo a cultura. A representação da realidade (então percebida como inacabada, e inacabável) teve que responder à queda da ordem passada das coisas – empurrada, além disso, não somente pela desvalorização do pensamento utópico de esquerda, mas também pela centralização cultural do “outro” (do ponto de vista dos tradicionais formadores do cânone), entendendo-se como tal o discurso feminino/feminista e das minorias, sejam raciais, étnicas, sociais, de gênero ou de sexualidade.

A mudança das regras do jogo levou muitos criadores ao dismantelamento de uma posição generalizada, que se expressou, entre outras variantes, por meio da incursão da auto referência na referencialidade, a proliferação da meta-teatralidade e a proeminência da diversidade no que se refere a sua validade como representação da ordem do dia. Por não existir uma tentativa crítica de validação da cultura popular, como desafio ao cânone da “grande arte”, esta passa a se conjugar com a arte popular e a arte massiva (a dos meios de comunicação).

O pós-modernismo, na realidade, evidencia uma dupla via, ausente durante a universalidade linear da modernidade, ao se converter devidamente em um cruzamento de fronteiras que passou a se manifestar em todos os campos o que, por sua vez, faz disso uma arte ambígua, de múltiplas interpretações, sem etiquetas visíveis. Suas contribuições vieram de várias fontes: das vanguardas – propriamente do cubismo – se adotou o uso da “colagem,” acentuando-se o direito ao ecletismo e ao “pastiche,” com sua tácita inclinação à paráfrase, à citação e à reciclagem, sempre fragmentária, de obras e estilos de outros tempos; da Arte Conceitual acolheu a experiência, não mediatizada por aproximações estéticas, “do real”, ampliando-se as possibilidades interpretativas do conceito e seu meio de representação.

As artes cênicas abriram suas portas assim mesmo à antropologia e, com Víctor Turner aceitamos que o drama social pode se converter em ritual, e o ritual em social e o estado de liminaridade – derivado de sua análise sobre os ritos de iniciação e

seguindo de perto também ao antropólogo francês Arnold Van Gennep –, passou a se converter em paradigma dos tempos (Rizk, 2001; Diéguez, 2007).

Deve-se notar que a etapa da “liminaridade” é anterior à última, a da “reconciliação”, ou “separação” definitiva da *communitas*, o que implica o rechaço à uma solução cuja permanência, como a própria vida, é impossível; por isso a consideramos anti hierárquica e própria do indivíduo em estado de subversão, de questionamento, que tem sido o que quase sempre distingue aos artistas. Isto sem deixar de lado o fato de que o espaço teatral representa o lugar liminar por excelência, no qual se cruzam diferentes planos e percepções provenientes, às vezes, de diversas coordenadas históricas e sociais, ainda que medie uma resolução que todos sabemos pode ser prorrogável e/ou prorrogada.

Esta notável expansão do raio de ação das artes cênicas coincidiu com a entrada pela grande porta da *performance*, que já tinha sua ilustre história nas vanguardas modernistas de princípios do século e nos *happenings* e intervenções espaciais, incluindo as urbanas, ao mediar o mesmo, assim como a teatralização/colonização de outras artes como a dança contemporânea de que surgiu a dança-teatro que teve bastante vitalidade na América Latina, e segue tendo. Grupos representam paradigmas importantes: como o colombiano L'Explose, com a direção de Tino Fernández e Juliana Reyes, desde o início dos anos noventa; ou a Companhia Quasar do Brasil, fundada em Goiânia por Vera Bicalho e Henrique Rodovalho, em 1988, que percorreram o mundo durante as últimas décadas com espetáculos nos quais a energia, a criatividade e o desejo de comunicar uma história com inflexões sociais se acoplavam lucidamente.

Essas experiências teatrais, entendidas também como sintomas da “crise do drama” (no sentido aristotélico do termo) tiveram profunda repercussão no desenvolvimento da teoria teatral, surgindo o que possivelmente tem sido uma das grandes contribuições teóricas da época, em termos de difusão e aceitação, como é o pós-dramatismo do alemão Hans-Thies Lehmann (*Postdramatic Theatre* [1999] 2006). Como seu título indica, o teatro pós-dramático vai além do drama, percebido na sua forma dialética trinitária composta por drama-imitação-ação (ou exposição, conflito e resolução), ou seja já não está governado pela lógica tradicional da “representação”, nem obedece à “ilusão” teatral de um mundo coerente detrás da imagem, inserindo-se totalmente na simultânea pós-modernidade tanto como em uma sociedade atravessada pelos meios de comunicação. No entanto, não em poucas ocasiões, também toma do ritual a integração vivencial de um público participativo, eliminando-se a distância necessária para uma

percepção abstrata, o que não ocorre com o teatro “dramático” (convencionalmente chamado como o da “quarta parede”).

Outra teoria que fez sua entrada com bastante sucesso durante este tempo, foi a da “morte da personagem”, de Elinor Fuchs (1996), já perceptível nos palcos através de vários mecanismos como o de se fazer visível sua construção na que se podem inscrever diferentes papéis; o flutuar o ator entre sua presença física intensificada e sua incorporação da personagem; e a fragmentação de uma subjetividade racional em traços que denotam mais uma série de atitudes, ou estados de ânimos, tanto diante de situações temporais anódinas quanto diante de uma realidade inalterável. De passagem, Brecht, como menciona Fuchs, por meio de seu chamado efeito-V (de distanciamento), havia introduzido um lapso crítico notável entre ator e personagem, mas este último não havia perdido seu signo psicológico nem sua integridade enquanto “representação” cabal de um ser humano. Agora se trata, em detrimento do quadro psicológico de um indivíduo, de destacar toda subjetividade no processo de devir sem que alcance se apoiar em nenhum sistema epistêmico coerente. É importante dizer que uma grande parte do teatro latino americano contemporâneo se identifica com as posturas desses teóricos.

Uma das primeiras peças que reflete esta situação da personagem, em um contexto pós-dramático, é *Cariño malo* (1990) da chilena Inés Margarita Stranger. Eva, Victoria e Amapola são três subjetividades femininas, fragmentos (bastante afins suas inclinações com os simbólicos nomes que levam) e nostalgia de uma unicidade impossível de se alcançar, de uma mulher atormentada pela dor que deixa a ausência do ser querido. Depois de séculos de compartilhar estados anímicos de subalternidade próprios de seu gênero, graças às imposições de um não sempre cauteloso patriarcado, estas ficções da identidade feminina sofrem, debatem-se, rebelam-se, apelam ao ritual (até queimam um vestido de noiva em um ato de cumplicidade coletivo), sem que, por outro lado, consigam sair do estado perpétuo de liminaridade em que se encontram. Situando-se a peça entre a performance e a representação teatral, não há dúvida de que a presença física das atrizes se torna também essência de outros tempos, de outras mulheres, ainda que sempre sob as mesmas circunstâncias de dependência emocional.

Como podemos deduzir, tanto o trabalho do artista como do crítico, nestes tempos pós-modernos, já não correspondem, de modo geral, ao de um historiador, entendido em termos tradicionais, mas sim ao de um arqueólogo que vai buscar socorro na memória

coletiva para ir, por meio de retalhos, construindo, para logo ser desconstruída (ao modo de Derrida) uma suposta continuidade histórica (Rizk, [2001] 2007, p.61).

De fato, para o filósofo da pós-modernidade J. F. Lyotard, o criador artístico se colocava na "posição de um filósofo: o texto que escreve, o trabalho que produz, não está, em princípio, governado por nenhuma regra estabelecida e não pode ser julgado de acordo com um determinado juízo ou aplicando categorias aparentadas com o texto do trabalho" (Lyotard, 1985, p.8). Pensamos então, ilustrando esta posição, nos já canônicos textos dos diretores/dramaturgos Santiago García (*Maravilla Estar*, 1986) e Arístides Vargas (*Pluma o la tempestad*, 1996). Tanto em um como no outro, a cumplicidade do drama e a lógica do texto cedem passagem ao relato de umas vidas já não enfocadas como continuidade, mas sim compostas por passagens incoerentes de estados anímicos, impulsionados por um dinamismo que lhe é alheio, o que reflete uma realidade assaltada pela não previsível entrada do caos, a improbabilidade e a inconsequência dos atos, tanto dos protagonistas como dos antagonistas, das sagas em questão.

NO CONTEXTO DO NEOLIBERALISMO E DA GLOBALIZAÇÃO: PARTICULARISMO E CONTRADIÇÕES A PARTIR DO CENÁRIO

Não obstante a pós-modernidade, o pensamento ainda vigente pós-modernista serviu realmente como antessala para o que agora denominamos como globalização, e que, graças às reformas neoliberais que trouxe consigo o primeiro, a partir da década dos 90 do século passado, reina na região. Isso propõe reiterativamente "uma nova ordem de coisas" e promove, na qualidade de possível antídoto, ainda que sem explicitá-lo, a regionalização (ou localização) como duas caras de uma mesma moeda. Esta confrontação do global e da singularidade histórica na América Latina produziu discursos que, se por um lado sinalizaram o tendencial e contraditório de toda identidade, por outro permitiu a inserção de uma cultura "outra," com símbolos e modelos que vêm de fora, com que se tensionou o próprio discurso. É óbvio que as utopias cotidianas já não se forjam no espaço geopolítico tradicional nem em suas respectivas identidades culturais. Desta maneira surgiram novas identidades sócio culturais que se aproximam de e se orientam na direção de um "modelo mundial", de movimentos sociais transnacionais, da globalização "desde baixo", ou de um novo cosmopolitismo (Beck, 1998, p.50).

Ante esta disjuntiva, é claro que se abriu espaço para um processo de “despolitização”, enquanto que o nacional passou até certo ponto a um segundo lugar, ao mesmo tempo em que se propicia uma maior participação do indivíduo em questões globais. “Despolitizado”, logicamente não quer dizer “apolítico”; que não se veja refletida a polarização do velho esquema direita-esquerda da prática política tradicional, na qual se situava todo discurso contra hegemônico, não quer dizer que o indivíduo se subtraia, ou não se comprometa com questões que emanam de “outros” centros hegemônicos que nem necessariamente, nem reconhecidamente, estejam situados dentro do território nacional.

Um dos efeitos da globalização, neste sentido, é que ainda que não tenha entrado pelos meios “políticos” usuais, a visão política do indivíduo – a maneira como encara a vida cotidiana e, sobretudo, como se posiciona diante de qualquer assunto relevante –, se viu afetada pela globalização. Desta maneira, não somente a economia, elemento fundamental do processo da globalização, se fez transnacional, também a cultura vai se fazendo transnacional, e as “crises” de todo tipo passam a ser percebidas desde perspectivas globais.

Outra das consequências do estado do pós-político, no contexto histórico, é o passar a entender a temporalidade explícita de um passado como parte de um presente, o que se faz evidente na criação teatral, na tendência a se situar momentos históricos em um mesmo espaço comum, o do palco. Já não se trata do “impulso alegórico” pós-modernista, estudado por C. Owens e L. Hutcheon, que assinalaram a “convicção paradoxal”, sintomática dos tempos, de trazer para o presente o remoto de um passado, como parte de uma causalidade iniludível (Owens 1983, Hutcheon 1989, p.95). Agora se trata de justapor em um mesmo espaço, o do presente, toda incursão retroativa, mas da perspectiva de uma realidade que não somente se converta em um objeto para ser contemplado, mas também que, na maioria dos casos, apele a categorias estéticas por cima de qualquer efeito estético, ou esteticista. De maneira que se a *collage* e o *pastiche* deixaram marcas no auge pós-modernista, agora é a *montage*, demarcada pelos necessários *cuttings* para condensar espaço, o que se impõe – estratégia trazida, obviamente, da arte do celuloide – em várias produções contemporâneas.

Uma boa ilustração desta técnica oferece a obra *Cineastas* (2014) do argentino Mariano Pensotti, na qual a realidade (supostamente a do diretor do filme e seus colaboradores) se mescla com os filmes e documentos que se está levando a cabo

simultaneamente, enredando-se as histórias de tal modo superpostas que realidade e ficção se desfiguram. Trata-se de cenas que se dissolvem, se dobram, se multiplicam ou se desvanecem sem que se estabeleça uma relação entre o visível e seu significado.

Não há dúvida, adotando as palavras de Larry Law, que, nesta instância, “o espetacular se está desenvolvendo em detrimento do real, e se converte em um substituto da experiência” (2001, p.13).³ A obra, o conceito da obra, também tem que ver com uma velha artimanha sobre a preponderância da percepção sobre a realidade versus a “realidade” mesma, que se instalou no coração da modernidade com o famoso quadro *La trahison des images* (1928-29), que consiste na pintura de um cachimbo com um letreiro no rodapé que diz: “Ceci n’est pas une pipe,” de René Magritte, para quem a percepção sempre se interporá entre a realidade e o indivíduo. Esta discussão foi retomada por vários dos filósofos que mais influenciaram sobre a pós-modernidade, como J. Baudrillard no seu livro *Simulacro e simulação*, que assinala que a imitação do processo operacional do mundo real foi substituído pelo objeto referenciado (1983), ou W. Lippmann, para quem, através de nossa percepção de imagens, não somente gestamos as ideais que comunicamos, mas também que desenvolvemos um “pseudo meio ambiente” que termina nos ditando como nos relacionamos com o mundo (1997, p.10). Esta apreciação está reforçada na peça quando, na abertura, um narrador anuncia que o contexto do qual se nutre é Buenos Aires, ainda que, depois de 2.500 filmes realizados na cidade a partir de 1905, já não se sabe se “tudo o que a gente olha está tingido das coisas que se viu previamente”, outorgando à peça um toque de ambiguidade difícil de contornar, por meio das peripécias fictícias ou “reais” dos personagens, de tal modo que estamos conscientes de que nem eles não o discernem. Não há dúvida de que a percepção da lógica dramática se bloqueia, ante a conexão “rizomática” (Deleuze e Gattari) das diferentes “realidades” significadas na cena, prevenindo qualquer tentativa de síntese. Isto de passagem nos leva à realização de que o que está também em jogo é uma comparação do espaço fictício do cinema e do documentário com o real do teatro.

Por outro lado, ao entrar no espaço cênico de *Cineastas* não podemos deixar de

³ Larry Law, “We live in a spectacular society, that is, our whole life is surrounded by an immense accumulation of spectacles. Things that were once directly lived are now lived by proxy. Once an experience is taken out of the real world it becomes a commodity. As a commodity the spectacular is developed to the detriment of the real. It becomes a substitute for experience” (2001, p.13). [Nós vivemos em uma sociedade espetacular, ou seja, toda nossa vida é cercada por uma imensa acumulação de espetáculos. Coisas que foram vivenciadas diretamente são agora vividas por procuração. Uma vez que a experiência é retirada do mundo real, ela se torna uma mercadoria. E como mercadoria, o espetacular é desenvolvido em detrimento do real. Ele se torna um substituto para a experiência. Tradução de Leonardo Munk para esta publicação].

observar que está dividido em dois andares horizontais, no de baixo se encontra um mobiliário comum e no de cima, no meio, em uma posição zenital está projetada a imagem aumentada de uma das cadeiras que se encontra abaixo.⁴



Cineastas. Companhia Marea (ARG)/ Direção: Mariano Pensotti

Foto: Bea Borgers

É inevitável que a “instalação” nos conduza quase de imediato a outra, intitulada *One and Three Chairs* (1965) do artista conceitualista norte americano Joseph Kosuth. Nela há três cadeiras: a física colocada sobre o piso debaixo, a fotografia de tamanho natural da mesma pendurada de um lado, em cima e, no outro lado, uma inscrição literária com o conceito da mesma. A interpretação do trabalho de Kosuth levou os especialistas à questão filosófica, passando por Platão (*República*), sobre a matéria e a forma, que poderíamos aplicar aqui, sobretudo a famosa alegoria da caverna segundo a qual estamos condenados a perceber tão somente aparências sensíveis de um mundo inteligível (das essências) que nos escapa (*Shimamura*).

Nos casos da instalação de Kosuth e a peça de Pensotti, a relação que está posta em relevo entre a forma e sua aparência se problematiza, no primeiro, pela referência verbal e, no segundo, pela encenação. Neste sentido, está clara a intenção do diretor de realçar desde um princípio a relação multivalente da “arte”/encenação de

⁴ Presenciamos Cineastas em Los Angeles, no Roy and Edna Disney/CalArts Theater (REDCAT), em fevereiro de 2015.

uma realidade e a ideia mesma desta arte, ou seja, sua própria referencialidade – o reflexo do intercâmbio que se levará a cabo entre o andar de abaixo (supostamente a realidade) e o de cima (as criações artísticas) – por cima do possível desenvolvimento das histórias que têm lugar. Aqui não há dúvidas de que a forma toma total controle sobre o conteúdo; entre eles, os esforços do “diretor” por transpassar sua própria vida, ou o que dela fica, pois foi diagnosticado com uma doença terminal, para deixar um legado para sua pequena filha por meio do filme que está realizando; ou os dos documentaristas, uma delas, por exemplo, está comprometida “experimentalmente” em estudo sobre os divórcios na Rússia. Apesar de a voz dos narradores, com microfones na mão, dirigem intermitentemente nossa atenção para o que está acontecendo na cena, ao oscilar os mesmos atores entre os papéis de guias e os personagens em ação, não somente estão fazendo visível a produção teatral/cinematográfica que está sucedendo – teatro dentro do teatro –, mas também, muito brechtianamente, conseguem nos distanciar dos mesmos para nos concentrar de novo no formato. Deste modo, é inevitável o desdobramento perceptivo por parte do espectador, ao passarem os atores a observar, eles mesmos, as ações que têm lugar em suas próprias criações.

Outra peça sintomática dos tempos, no que se refere ao tratamento da história e sua estrutura por meio da *montage*, é *La imaginación del futuro* (2013), do grupo chileno La re-sentida, com a direção de Mario Layera, na qual se revive o último discurso do presidente Salvador Allende, do ponto de vista de um presentismo na qual não cabem interpretações dispersivas.⁵ À estrutura do espaço – o gabinete de Allende no Palácio La Moneda, em Santiago, convertido em estúdio de televisão, do qual se transmite direto o último discurso do presidente, dirigido pelos supostos “ministros” do futuro, ou seja a geração contemporânea – se integra o passado a um presente. Através dos insistentes “cortes” para ajustar detalhes “impróprios” hoje em dia (como o eliminar a cor vermelha do fundo que sugere, segundo um dos ministros, os crimes levados a cabo por Stalin na União Soviética) converte-se a peça em um verdadeiro ato de *detournement*.⁶

Percebido este como o lado oposto de uma “recuperação” histórica, no sentido de recriar um espaço para o suposto julgamento que, de fato, está ocorrendo na cena. Aqui, é evidente, que se está deixando de lado o contexto da trajetória da Unión Popular, que Allende liderava, com o fim de alterar as imagens (até o ponto de distorcê-las

5 La imaginación del futuro, do grupo La re-sentida, abriu o Festival Internacional de Teatro MIRADA, em Santos, Brasil, em setembro de 2014, onde tivemos a oportunidade de vê-la.

6 O termo foi criado por Guy Debord, no sentido em que tanto a “fonte” e/ou o “significado” do trabalho original se subvertem para a criação de um novo trabalho sob óticas e fins presentistas ([1967] 1983).

completamente e subvertê-las), obedecendo às necessidades impostas pela tecnologia mediatizada a serviço e em cumplicidade com o capitalismo imperante.⁷ Por outro lado, diante da perda do centro de gravidade das “grandes narrativas” que hierarquizavam tudo, e pelas quais supostamente valeria a pena sacrificar a vida, passou-se ao que se pode qualificar de “era da indiferença ou da indolência”, em cujo contexto Allende se converte ante nossos olhos em herói de cartolina, repetindo frases desgastadas, e sendo manipulado como um boneco (tanto física como metaforicamente) pelas circunstâncias históricas e pelas inócuas contradições de seu entorno.

Neste sentido, é necessário um comentário sobre o tratamento do tempo, sobre a maneira como está abordado na peça. A peça, como dissemos, acontece no lapso de tempo factual entre o momento no qual Allende inicia seu discurso com a lacônica frase: “Seguramente esta é a última oportunidade pela qual me dirijo a vocês”, até o momento no qual uma bala termina com sua vida. Ao mesmo tempo, e de maneira acertada, acreditamos que o grupo evita entrar na polêmica sobre se sua morte foi um assassinato ou suicídio para, entre outras razões, não desviar a atenção para questões que não entram no jogo aqui.

Estamos ante pelo menos dois momentos temporais: o histórico da personagem Allende nos anos setenta do século passado e o tempo nosso do presente ainda que, como indica o título da peça [*La imaginación del futuro*], também entra implícito o futuro ao qual se remete a “imaginação”. Importante, neste último tempo, a questão reiterativa, na peça, do tema da “renúncia” que pedem a Allende, renúncia que, ao não ocorrer como todos sabemos, posterga-se no desejo daqueles que acreditaram que talvez com ela se houvesse evitado o banho de sangue que veio depois. Uma das cenas mais impactantes, neste sentido, tem lugar quando uma boneca-títere, aparece em sonhos ao presidente, representando uma menina que será torturada diante de seu próprio pai; vão introduzir um camundongo pela sua vagina para que defeque dentro dela ocasionando sua prematura morte. A menina-títere lhe pede que mude esta história, renunciando: “Como eu haverá muitos, muitos. O senhor será célebre

7 Segundo Rancière: “Society is thus most harmoniously suited to the modest state management of today, liquidator of grand utopias. But, on the other hand, this society of the ‘everyday’ of ‘listening’ and of ‘proximity’ is presented as the supreme form of a totalitarianism whose seat is none other than the narcissism of the ordinary democratic individual, epitomized by the TV viewer” (Chronicles 69). Ver também Klein, No Logo, que argumenta que a reificação dos bens de consumo (“commodities”) não rompe com as estruturas do poder, pelo contrário, as reafirma (1999). [A sociedade é, portanto, mais harmoniosamente adaptada à modesta gestão estatal de hoje, liquidadora das grandes utopias. Mas, por outro lado, essa sociedade do “cotidiano” da “escuta” e da “proximidade” é apresentada como a forma suprema de um totalitarismo cujo lugar não é senão o do narcisismo do indivíduo democrático comum, epitomizado pelo espectador de televisão [Tradução de Leonardo Munk para esta publicação].

e nós anônimos, o senhor será eterno e nós esquecimento, e no futuro nos daremos conta de que a história nunca foi nossa e que não é feita pelos povos”.

Quanto aos outros dois tempos, o histórico e o presente, ao não manter a unidade de tempo, a lógica do que sucede em cena (o tempo do discurso) e ao nos trazer insistentemente ao presente, através dos cortes durante a filmagem, nossa percepção fica suspensa entre a visão histórica e nossa própria realidade, impossibilitando qualquer tentativa de identificação com algum personagem ou evento. Momentos como este, no qual um dos “ministros” critica o técnico encarregado do som, dizendo que suas falhas se devem ao fato de que ele está todo o dia metido “nesta porra do Facebook”, e que isto o está fazendo ficar “mais bobo”, fazem com que não nos sobre nenhuma dúvida sobre nosso próprio entorno. Como duplos espectadores, estamos respondendo ao jogo que nos propõe a peça – ao se exhibir ao personagem histórico sob a lente mediada da TV –, o que, de alguma maneira e sistematicamente, nos obriga a permanecer distante pela indiferença habitual com a qual o receptor televisivo acolhe o material que está sendo filmado, ou projetado.

De igual maneira, ao se projetar o tempo da política “quando ainda se acreditava em ideologias” pela tela pequena (supostamente), e reduzi-lo à configuração singular ideológica do presente, sob cuja perspectiva qualquer manifestação democrática (ou política) se reduz a interesses individualizados, impossíveis já de relativizar sobre uma causa comum, o que se está consumindo, do outro lado do “aparato”, é cultura, a própria, a de um presente neoliberal de uma sociedade em mãos dos monitores e imposta pelas produções em série, a primazia do consumo e o intercâmbio comercial. Diante deste estado de coisas, é óbvio que a preeminência da esfera estética/cultural ganhou hegemonia sobre outros aspectos sociais e mesmo políticos.

A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO E A “ESTÉTICA DO REAL” NAS ARTES DO PALCO CONTEMPORÂNEAS

Passadas já as primeiras décadas do impacto da globalização, e tal como podemos deduzir do exposto anteriormente, não há dúvida de que estamos completamente dentro do que denominamos agora “a sociedade do espetáculo” (Debord), enquanto que, como bem indica J. Rancière, “o conceito de espetáculo implica que as imagens já não representam o duplo das coisas, mas sim as coisas mesmas, a realidade de um

mundo no qual as coisas e as imagens já não se podem distinguir” (2010).

Em termos práticos, estamos sendo invadidos como já dissemos, por um lado, pelos meios de comunicação, cujas imagens, preparadas em grande parte por publicitários e especialistas em marketing, obedecem aos desejos do público e aos interesses da indústria e, por outro, pelas infinitas possibilidades da web. Neste sentido, poderíamos dizer que passamos por uma primeira etapa marcada pelo monopólio da imagem, a que não faz muito tempo parecia se impor sobre todos os demais códigos, impulsionada também pela primazia do vídeo, em detrimento do texto, qualquer texto (até se previu a “morte” metafórica do autor). Uma segunda instância se sucede, na qual se propaga a representação do “teatro do real,”⁸ com o ressurgimento também do documentário⁹ e o *Reality Show*, nos quais não obstante, o texto volta a tomar preponderância, uma vez que é por meio da palavra (testemunho) que se interpretam. E aqui entra toda a linha que inaugurou a diretora argentina Vivi Tellas, a partir de sua obra *El precio de un brazo derecho* (2000) na qual os atores integram histórias de suas próprias vidas em um contexto de “zonas de possível risco”, como é o campo laboral, no qual ocorrem acidentes de trabalho às vezes não tão fortuitos.

A partir de 2001, Tellas inaugurou o projeto Ciclo Biodramas, no Teatro Sarmiento de Buenos Aires, durante o qual subiram à cena histórias de indivíduos, não atores necessariamente, e com a participação de alguns deles nas montagens. Desta experiência surgiram espetáculos como *Mi mamá y mi tía* (2003) da própria Tellas e a bem-sucedida *Mi vida después* (2009), de Lola Arias, que se inseriu também no circuito do Teatro x por la Identidad,¹⁰ na qual os atores dão espaço à narração de suas próprias infâncias apoiados com slides e vídeos de suas famílias. Os jovens atores, nascidos

8 Alguma ressalva sobre o que entendemos por “teatro do real”, que não é a mesma coisa que a representação do “real” da qual vimos falando, ainda que coincidam suas estratégias discursivas e/ou estéticas. Consideramos o primeiro como uma categoria – para dizer de alguma maneira – cujo objetivo é reciclar “a realidade” tanto pessoal, social, política ou histórica (Martin 2012, p.3), tendência que, como veremos, se acentuou na América Latina.

9 O teatro documentário, como sabemos, integra diretamente à prática teatral material tanto pictórico, gráfico como outro, quase sempre ilustrando o fato que se está representando. É importante notar que tem a capacidade de intervir na criação da história ao se incluir na peça, por exemplo, documentos diferentes, ou contrários aos selecionados oficialmente, ou ocultados, ou simplesmente deixados de lado por não se tratar do alegado “interesse público”. É válido constatar que o teatro documentário não é nenhuma novidade na América Latina; como ilustramos anteriormente, surge a partir do Novo Teatro que se impõe no continente em meados do século XX (Rizk, 1987). Seu enfoque, nestes últimos tempos, em vez de afirmar uma ideologia, ou posição política, como se fazia antes, serve de plataforma para deixar falar a ou de “outro”/“outros”, livre e até espontaneamente. A primeira antologia, até onde nossos conhecimentos alcançam, que se publicou na América Latina sobre este tipo de teatro data de 1982, compilada por Pedro Bravo Elizondo, com o título de Teatro documental latinoamericano (México: UNAM, 1982) – 2 tomos.

10 O movimento Teatro x la identidad aparece, na Argentina, a partir do ano 2000 e se estende até nossos dias, inaugurando-se com a peça A propósito de la duda de Patricia Zangaro, como apoio aos movimentos das Madres, Abuelas e Hijos de la Plaza de Mayo (ver Devesa, 2007).

entre 1972 e 1983, são filhos “da ditadura” e alguns deles foram, de fato, vítimas dos sequestradores de bebês durante a mesma época. Arias repetiu a experiência em Chile com *El año en que nací* (2012), seguindo o conceito de sua obra anterior, e trazendo então a perspectiva dos próprios filhos, de um lado como de outro, do espectro social chileno, dos que sofreram, participaram ou permaneceram à margem, durante os 17 anos da ditadura pinochetista. O chileno Ítalo Gallardo, que colaborou nas obras de Arias, por sua vez, escreveu e dirigiu *Juan Cristóbal, casi al llegar a Zapadores* (2012), na qual sobem ao palco suas duas avós verdadeiras para que narrem suas histórias, fazendo ênfase nos anos da ditadura, ao mesmo tempo em que instantâneas e vídeos de suas vidas são projetadas na tela de fundo.

A influência de Arias chegou com bastante sucesso ao Peru, com o espetáculo *Criadero, instrucciones para (no) crecer* (2011), escrita e dirigida por Mariana de Althaus, que se inspirou no trabalho de Arias (Seda 66). Na obra, três atrizes contam suas próprias histórias do ponto de vista da maternidade enquanto transmitem-se projeções de vídeos de suas próprias vidas, incluindo uma entrevista com o pai de uma delas, o conhecido diretor Jorge “Coco” Guerra.

Como referência anterior, deste teatro de “presenças” baseado no real, não podemos deixar de lado os formatos-técnicas que utilizou Augusto Boal como base de seu Teatro do Oprimido, tais como o teatro foro, o teatro invisível, o teatro imagem, etc., nos quais intervinham com frequência os não atores/espectadores. Logicamente, a grande diferença é a finalidade: no caso de Boal e seus seguidores, estes esperavam oferecer uma solução teleológica a qualquer situação exposta, enquanto que, agora – nos casos apresentados aqui –, trata-se de expor a subjetividade de períodos traumáticos que deixaram marcas profundas na história de uma coletividade para, de alguma maneira, confrontar a política da amnésia com que se pretendeu, reiteradamente, despedir um passado incômodo.

No que se refere ao regresso do texto, também é lícito observar a acolhida da “narraturgia” como estratégia dramática – importada para este lado do Atlântico pelo dramaturgo espanhol José Sanchís Sinisterra – mediante a qual o personagem se desdobra em narrador e vice-versa para incorporar dois ou mais pontos de vista simultâneos, um roçando o pessoal e outro (ou outros) quase sempre em terceira pessoa; técnica, que segundo o dramaturgo mexicano Edgar Chías, ao ser o teatro “despojado de sistemas ilusórios [...] nos permite acompanhá-lo na difícil tarefa de

imaginar sem referentes duros, figurativos, e caros” (Chías, 2008, p.150). Os exemplos já são uma legião, basta mencionar duas instâncias recentes: *Baños Roma* (2013) de Jorge Vargas, com o Teatro Línea de Sombra, da Cidade do México, no qual se contam os últimos anos do boxeador cubano José “Mantequilla” Nápoles, em Ciudad Juárez, ao tempo em que se insere a viagem do grupo à cidade do Norte, e suas experiências durante a pesquisa da obra.¹¹ Segundo Roberto Perea, crítico de *Proceso*, “a intenção não é contar uma história, mas sim divagar ao redor do tema do boxe e fazer uma espécie de retrato do pugilista.”¹² Ao espaço cênico é dado um multiuso: representa o dilapidado ginásio que leva o título da obra, onde treinava Mantequilla, e também o sítio dos ensaios do grupo – realçado pelos vistosos aparatos tecnológicos que utilizam – e a própria Ciudad Juárez, por meio de um mapa esboçado no chão. Até tentativa de um museu de *memorabilia* da vida do boxeador e sua mulher Bertha Navarro entra aqui, quando uns sapatos de baile desta última alcançam um lugar protagonista. Unido a isto, e igualmente sobre o palco durante toda a peça, se encontra uma banda de músicos intervindo ativamente, na qual se destaca o saxofonista Jesús Cuevas, dando um traço de espetacularidade simultânea que rompe com todo esquema limitador.

Assim, na peça *Ex-que revienten los actores* (2012)¹³ de Gabriel Calderón, do Uruguai, empregam-se os diferentes pontos de vista, começando pelo narrador onisciente da obra que vai comentando a ação na medida em que os fantasmas familiares vão aparecendo (por meio de uma máquina do tempo) para preencher as lacunas deixadas no passado de uma jovem que necessita angustiosamente saber o que aconteceu com sua família durante a ditadura militar que castigou o país durante os anos 70.¹⁴ Partindo de uma frase do presidente José Mujica, “que explodam os atores,”¹⁵ se referindo aos protagonistas da mesma e ao ser questionado sobre a superação do tema da ditadura, o dramaturgo elabora uma parábola que no fundo está revertendo o sentido das palavras de Mujica, pois parece que, embora os atores “se arrebetem”, esse passado específico

11 Tivemos a oportunidade de ver a obra no Teatro Julio Castillo do Centro Cultural del Bosque, na Cidade do México, em agosto de 2013.

12 Roberto Perea, *Proceso*, “Baños Roma,” 27 agosto de 2013. <http://www.proceso.com.mx/?p=351233>

13 Nota do tradutor. O título de essa peça parece fazer uma citação ao espetáculo de Tadeuz Kantor que em espanhol se chamava *Que revienten los artistas* (1987), e cuja tradução literal seria que “Que explodam os artistas”, mas também pode ser traduzida por “Que morram os artistas”.

14 Vimos a obra durante o Festival Santiago a Mil, no Chile, em janeiro de 2015.

15 A resposta de Mujica foi: “Bom, já disse várias vezes, têm que arrebetar de uma vez todos os atores, Bordaberry, eu, e não falta tanto tempo”. Juan María Bordaberry Arocena (1928-2011) foi o primeiro mandatário uruguaio durante os anos da ditadura. Citado no Programa da obra, “Ex que revienten los actores, de Gabriel Calderón.” Ver também La Cuchara. En: http://emisoradelsur.com.uy/innovaportal/v/28290/30/mecweb/que_revienten_los_atores_de_mujica_a_calderon?parentid=14448.

não termina, nem se irá tão cedo, enquanto continuar sendo um referente doloroso para o povo uruguaio e sobreviva na memória. E talvez, o que é mais importante, enquanto a verdade do que aconteceu continue refugiada detrás de leis de impunidade e de estatutos de caducidade preventivos.

Voltando à imagem e seguindo com Rancière (2010), estabeleceram-se duas formas de identificação da arte com a imagem: “uma arte da re-exibição de imagens correntes do mundo” e uma que contrasta imagem com puros “ícones de presença” (p.61). Neste sentido, o conceito pós-modernista de Baudrillard, segundo o qual já não se podia discernir entre o “real” e o simulacro de uma “realidade” moldada pelos meios de comunicação (1983), de alguma maneira deu lugar a uma imagem do “real” que cancela nossa visibilidade para produzir outra diferente já não baseada no simulacro, mas sim na presença sobre a representação (Deleuze, 1994). De certo modo, voltamos às premissas do simbolismo, tal como concebia Stéphane Mallarmé, como reação em parte, a um realismo naturalista anterior que tratava de “imitar” (leia-se copiar) a natureza.

Por outro lado, a presença do “real” desafia a própria noção do arquivo, que tanta acolhida teve no estudo das artes cênicas latino americanas (ver Hernández, 2011, p.119), ao querer se ajustar tudo a um presente. O autor, diretor, que pretende focar o passado e fazer um escrutínio na história (como de fato se converteu em um leitmotiv da dramaturgia contemporânea e não somente na América Latina) vai, em grande parte, convertendo suas peças em verdadeiros “teatros da memória” quase como se fosse um colecionador. “Um designer de vitrines” diz Rancière, que obriga a enfrentar ao espectador com objetos e “elementos heterogêneos como um set de testemunhos sobre uma história compartilhada do mundo” (2010, p.25).

Não é uma casualidade, portanto, que os espetáculos teatrais chamados “instalações” tenham proliferado na América Latina nos últimos tempos, começando pelos viajados *Hecho en el Perú: Vitrinas para un Museo de la Memoria* (2001) e *Sin título* (2004), ambas criações coletivas do grupo Yuyachkani e com direção de Miguel Rubio Zapata. O formato das peças se ajusta à ideia da história, e do material histórico, como exibição; a primeira consta de cinco vitrines nas quais estão expostos, qual um *Reality Show*, vários protótipos, identidades associadas com o “ser peruano”, em seu “habitat natural”, e a segunda é um verdadeiro compêndio de formas teatrais no qual se faz uma revisão da história do país com ênfase na Guerra do Pacífico (1879-83).

Os objetos em cena, sobretudo na primeira, representam formas “típicas” nas quais se evidencia o culto aos ícones de uma cultura, ao mesmo tempo em que entra em jogo a ironia de lugares comuns estabelecidos. Não há dúvida que em ambas, tanto os símbolos como os materiais cotidianos se unem para diluir efetivamente a fronteira entre as artes, os gêneros e as épocas.

A CULTURA DA CELEBRIDADE E A ENTRONIZAÇÃO DO NARCISISMO NA DRAMATURGIA ATUAL

De outra perspectiva, de acordo com o pensador francês Gilles Lipovetsky, quem se baseia, por sua vez, em vários teóricos norte-americanos (Lasch, 1979 e Kernberg, 1975), todas as épocas se identificaram com modelos arquetípicos, como aconteceu durante a “prometeica” era industrial, ou na pujante e obstinada modernidade, em que o mito do teimoso Sísifo (passando por Camus) se encaixou perfeitamente. Nossa época, a da “sociedade do espetáculo”, submergida na pós-modernidade e marcada pelo “indivíduo hedonista e personalizado”, aponta o Narciso que termina não poucas vezes na imperiosa necessidade de se “confeccionar uma imagem de marca” (Lipovetsky, p.15), diante das exigências e da exposição aos imperativos meios de comunicação. Desta maneira, ao se converter o emissor no seu principal receptor, tal como a imagem desdobrada do Narciso no espelho, o que prima no ato de comunicação acima de qualquer conteúdo, é o “trabalho pictórico”: como se mostrar sob a luz que mais lhe favoreça. Associadas à caducidade inerente de qualquer mensagem, desacreditada pela queda das “grandes narrativas”, as questões de ordem pública passam a flutuar, tanto como o mercado prevalecente, cujas efêmeras transações se convertem em metáforas da validade provisional da opinião pública.

A imersão na cultura da celebridade de que o Narciso plenamente participa, preocupado como está por sua aparência e pela projeção mediatizada de seus alcances informativos, só para impressionar, traz um inevitável processo de “personalização” que a maioria das vezes tem como consequência previsível o abandono de valores e finalidades sociais (Lipovetsky, p. 53). O indivíduo em questão passa a se converter em seu próprio produto de consumo, feito à imagem e semelhança de sua auto-sedução percebida. Temos que considerar também que isto é uma consequência da adição que padece o indivíduo, quase ao nível universal, à “representação do real” exibida

pela mídia, pelas redes sociais e praticamente por todas as denominadas “indústrias do entretenimento”. Além de tomar parte da chamada “aldeia global”, preconizada por Marshall McLuhan, quando grande parte do universo estaria conectada através da tecnologia midiática, que adquiriria um poder único na vida diária de todos seus usuários.

Um exemplo recente da intromissão dos meios sociais e de sua já inacabável sequência, apresenta a peça *Spam* (2013) do argentino Rafael Spregelburd.¹⁶ Como seu próprio título indica, toda a ação da peça está ligada, e impulsionada, pela cadeia de “mensagens lixo” – como os anúncios reiterados durante a peça de como aumentar o pênis – com as quais somos bombardeados intermitentemente através da Internet. A fábula de fundo une um professor universitário napolitano, chamado Mario Monti, expert em línguas extintas da antiguidade, e uma ex-aluna de nome Cassandra (e aparentemente também eventual ex-amante do professor), que exige que o professor leia sua tese, como algo que o acadêmico lhe “deve” por, entre outras coisas, haver roubado suas ideias e tê-las publicado como próprias.

Cassandra somente aparece na peça como projeção. Também entra em cena uma mulher da Malásia, de maneira ainda mais virtual, unicamente seu sotaque é imitado através das distorcidas traduções do *google translator* (o que constitui algumas das linhas mais humorísticas da peça), que recebe o narrador/professor. Ainda faz referência ao habitual embuste cibernético ao buscar um depositário bancário do ocidente prometendo grandes lucros, que se preste a tirar grandes somas de dinheiro do país de origem, e que cai de cabeça o professor mais por curiosidade que por ingenuidade. Como consequência, depois de feita a transação bancária, que nesta ocasião parece ser real, vemos que capangas perseguem o professor até a ilha de Malta, onde se refugia convencido de sua inteligente saída. Após um acidente absurdo, no qual despenca por um barranco por conta própria, ainda que perseguido pelos bandidos, perde a memória, que tenta reconstruir por meio das mensagens na entrada de seu correio eletrônico. Trata-se, então, de uma trama virtual que se converte em drama social, e vice-versa, estabelecendo-se uma dualidade entre a realidade e o virtual, de uma vida fabricada que vai perdendo contato com seu entorno, já absolutamente globalizado.

O cenário, por sua vez, está dividido em dois espaços, o posterior representa um set no qual se encontram televisões de plasma, telas gigantes penduradas no fundo,

¹⁶ *Spam*, de Rafael Spregelburd, dirigida e atuada por ele mesmo foi produzida pelo autor junto ao CETC (Centro Experimental del Teatro Colón) e o Festival Internacional de Buenos Aires 2013, aonde se estreou a peça. Tivemos a oportunidade de ver a obra durante o Festival Santiago a Mil, Chile, em fevereiro de 2015.

um console eletrônica, além de vários artefatos usados para os efeitos sonoros, como um aquário pequeno no qual se introduz um microfone, produzindo um peculiar efeito auditivo. Na frente, está sugerido um quarto de hotel antigo, na ilha de Malta, onde tem lugar a “ação falada”, com uma cama e toda a bagagem do usuário: umas dissonantes caixas de bonecas Barbies e o livro *O estrangeiro* de Albert Camus. Trata-se, portanto, de espaços liminares nos quais se encontram, apagando-se as fronteiras, “o real” e “o virtual”, qual um vai e vem pirandaliano, em nossos tempos pós-modernos.

Sem outro apoio “técnico” em cena além do oferecido pelo conhecido músico Federico Zypce, que opera os efeitos especiais do som, Spregelburd/o ator se move pelo palco como um peixe na água naquilo que ele mesmo qualifica de “ópera falada”, seguindo a corrente que estabeleceu com sua obra anterior *A partida* (2011). Nesta ocasião, se tratava de uma “partitura” que dura duas horas e meia, nas que o “acadêmico italiano”, com o microfone na mão, será o único interlocutor dando-nos algum resquício com cenas nas que se inserem material mediatizado, como as conversações, via *Skype*, com sua ex-aluna Cassandra, ou as filmagens do documentário sob água que uns suíços estão levando a cabo na mesma ilha de Malta, ou a conferência usando *Powerpoint* sobre o idioma extinto no qual é um expert, ou em última instância, a tela do pintor Caravaggio, *A decapitação de São João Batista* (1608), cuja presença denota a complexa relação entre o antigo, marcada pela alegórica representação da morte do profeta e o novo, ou seja a convenção comercial da reprodução da arte, ao ser o quadro reconstruído na tela, em um supermercado chinês.

Nada mais apropriado para este Narciso gigantesco que o *smoking* que usa durante toda o espetáculo, cuja procedência esclarece de imediato: se trata do que usou Sean Connery, em *Dr. No* (1962), filme com o que se inicia a série do agente 007, cujas referências tipo *trivia pursuit* se inserem ao longo da peça, e que ele comprou pela Internet usando *Paypal* por uma cifra ridiculamente elevada. Estamos na cultura da celebridade e do mundo do celuloide; as associações com outros filmes do mesmo gênero se multiplicam como a série iniciada por *The Pink Panther* (1963) com sua irredimível personagem, o desajeitado inspetor Jacques Clouzot (interpretado por Peter Sellers). A obra, de fato, como os filmes citados, está cheia de pistas falsas que, como uma caixa de Pandora, se vão sucedendo, tornando não somente a peripécia que tratamos de seguir “improvável”; como também tornando inútil propor qualquer

esquema de trate de reduzi-la a uma categoria ou gênero conhecido.¹⁷ As associações com o mundo do espetáculo, no que se incluem as referências literárias mundializadas, não param por aí. Ele usa, por exemplo, uma cabine telefônica, na qual recebe as mensagens distorcidas da mulher da Malásia, proporcionando *close-ups* da cara do ator, sarcasticamente, gozando do texto ao mesmo tempo em que o recita, projetada sobre uma das telas do fundo do cenário. Agora, ainda que a cabine telefônica possa ser tomada como uma citação homenagem a Julio Cortázar que a usava para suas traduções, o *close-up*, para os usuários globalizados dos *night talk shows* televisivos norte-americanos, nos traz à mente uma das estratégias usadas pelos animadores, entre eles o de origem escocês Craig Ferguson, em seu próprio show. O recurso do *close-up*, nos lembra Lehmann, o que vem ao caso aqui, “rompe com a impressão realista de uma continuidade espacial” (2006, p.127), e realça a experiência da presença do ator para além de sua representação. É evidente que se trata de um personagem/tipo “gráfico”, desenhado para que um público goze o espetáculo de sua própria imagem trabalhada sobre um palco que oscila entre seu desejo de estabelecer uma comunicação direta com o público, ou de seduzi-lo usando sua presença, incluída a voz, como material estético. Daí que nada mais apropriado que complementar a presença de nosso Sean Connery “criollo,” com outro produto de “marca”, a Barbie, com a que compartilha o palco, antecipando, assim, a difícil relação de gêneros que se mostra na obra.¹⁸ Agora, não somente a “boneca plástica” está reificada, as mulheres – outras que a vingativa Cassandra ou a enganadora usuária da internet na Malásia – as sedutoras que compartilham a cena com Bond nos seus filmes, também falam com uma só voz, a da atriz inglesa Nikki van der Zyl quem fez o *voice-over*, dado que nos informa o professor fazendo que escutemos seu sedutor sotaque.

De fato, quase todos os elementos e temas expostos têm referências analógicas que nos aproximam de outros mundos, de outros clichês, oriundos aparentemente do “mundo do espetáculo” e das chamadas “indústrias do entretenimento”, abarcando estas os noticiários que também cobrem eventos e personagens políticos, como se

17 A influência do cinema norte americano já havia acolhido Spregelburd, em outra de suas obras. Nos referimos a *La estupidez* (2000), que tem lugar em um hotel fora de Las Vegas, onde se desenvolve uma trama policial que compromete a compra-venda de obras de arte e na qual se interconectam cinco histórias paralelas. Sua leitura da sociedade norte americana, entre outros elementos, passa através dos filmes do gênero mafioso de Hollywood (suas personagens até falam em italiano). (Ver Rizk 2010. Tomo 2).

18 A Barbie não é totalmente alheia aos palcos de Buenos Aires. O espetáculo *Barbie Live: The Adventures of a Princess*, escrito por Diane Rodríguez e produzido por Mattel (donos da Barbie), de acordo com a dramaturga, “It was the second highest selling show of the Buenos Aires season in 2009” (Rizk 2015). [Foi a segunda melhor bilheteria de Buenos Aires na temporada de 2009. Tradução de Leonardo Munk para esta publicação].

fossem estrelas de rock. Sem ir muito longe, o próprio nome do protagonista Mario Monti, que compartilha com um ex-primeiro ministro italiano, o que por sua prioridade na cultura da celebridade o eclipsa praticamente da Internet, além de ser uma alusão às falsas pistas identitárias que acontecem em uma sociedade já globalizada leva o autor a se fixar em uma época na qual o país europeu passava por uma grave crise econômica. Daí apela ao naufrágio do navio Concordia, em 2012, em frente às costas italianas, como vaticínio de uma possível debacle financeira dos bancos europeus, agravada com as crises da Grécia, Portugal e Espanha, como preâmbulo do que muitos consideram “o fim do mundo”.

Um das últimas reflexões sobre a cultura da celebridade e o capitalismo circundante como realidade explícita do contexto na obra. Sobre a primeira, nos atreveríamos a afirmar que já ultrapassamos o ascendente social que a aristocracia e a alta burguesia exerceram tradicionalmente sobre o resto da população, de acordo aos esquemas sobre o capital cultural e social do influente sociólogo Pierre Bourdieu (1984). Segundo suas teorias, é através do gosto e como produto da comunicação simbólica dentro de nosso próprio “habitus” que temos a tendência de reconhecer a preponderância das classes altas como donas do gosto legítimo. Estimamos que nestes tempos da era mediática estamos substituindo as classes privilegiadas pelas “celebridades”, cujas vidas, intimidades e fofocas, verdadeiros ou reais, consumimos com furor, ao que Spregelberd está respondendo com intensidade. Se há um eco de crítica ao capitalismo em geral, na peça, se dissolve, por um lado, ante o “desmascaramento personalizado” de um sistema que promove as ações individualistas e com óbvios fins hedonistas e, por outro, se avaliza o “mascaramento tradicional” com o que termina todo voo artístico ante a realidade cotidiana de qualquer sociedade capitalista que se defina hoje em dia mais por suas carências e sua indiferença em relação ao outro. Esta posição se afirma na peça, fazendo eco a uma das advertências de Lipovestky com respeito à sociedade narcisista, como a que nos chama a atenção para o paradoxo que apresentam as relações interpessoais, enquanto que há “cada vez menos interesse e atenção para o outro e ao mesmo tempo, um maior desejo de comunicar, de não ser agressor, de compreender o outro” (1986, p.200).

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio y Jerzy GROTOWSKI. "El nuevo testamento del teatro", *Hacia un teatro pobre*, de Jerzy Grotowski. Trad. Margo Glantz. México: Siglo XXI, 1979.

BAUDRILLARD, Jean. *Les stratégies fatales*. Paris: Bernard Gasset, 1983.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacre and Simulation*. Trad. Sheila Glaser. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1995.

BECK, Ulrich. *¿Qué es la globalización? Falacias del Globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona: Paidós, 1998.

BOAL, Augusto. *Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974.

BOURDIEU, Pierre. *Distinctions: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Trad. Richard Nice. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

BUENAVENTURA, Enrique. *Los papeles del infierno y otras obras*. México: Siglo XXI, 1990.

CHÍAS, Edgar. "Historias del falso elefante falso", en *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* No. 13, Alicante: XVI Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 2008: 141-50.

GARCÍA, Santiago. *Maravilla Estar, Posmodernismo y teatro en América Latina: Antología crítica*. Ed. Beatriz J. Rizk, Luis Ramos-García y Nelsy Echávez-Solano. Lawrence, KS: Latin American Theatre Review Books, 2013.

DEBORD, Guy. *Society of the Spectacle*. Detroit: Black & Red, 1983.

DELEUZE, Gilles. *Difference and Repetition*. Trad. P. Patton. New York: Columbia Univ. Press, 1994.

DELEUZE, Gilles y Félix GATTARI. *Capitalisme et schizophrénie. Tome 1: L'Anti Oedipe*. Paris: Éditions de Minuit, 1972.

DERRIDA, Jacques. *De la Grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.

DEVESA, Patricia. "Movimiento de Teatro x la Identidad. Un nuevo capítulo en la

histórias del teatro argentino y político”, *Dramateatro Revista Digital* 20 (enero-abril 2007). http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n_0020/TxIPD.html.

DIÉGUEZ, Ileana. *Escenarios liminales: Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

DRAGÚN, Osvaldo. *Los hijos del terremoto. Gestos* 2 (1986): 159-213.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *O Melhor Teatro: Eles não usam black-tie, A semente, Um grito parado no ar e Ponto de partida*. Décio de Almeida Prado, ed. São Paulo: Global Editora, 1986.

HERNÁNDEZ, Paola. “Biografías escénicas: *Mi vida después de Lola Arias*”, *Latin American Theatre Review* 45/1 (2011): 115-128.

HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London / New York: Routledge, 1989.

KERNBERG, Otto F. *Borderline Conditions and Pathological Narcissism*. New York: Jason Aronson, 1975.

KLEIN, Naomi. *No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies*. Toronto: Knopf, 1999.

LASCH, Christopher. *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*. New York: W. W. Norton, Warner Books, 1979.

LAW, Larry. *Spectacular Times: Images of Everyday Life*. Spectacular Times Pocket Book, 2001. <https://archive.org/details/SpectacularTimesImagespdf>

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Trad. Karen Jürs-Munby. London and New York: Routledge, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendants. Barcelona: Anagrama, 1986.

LIPPMANN, Walter. *Public Opinion*. New York: Free Press Paperbacks, 1997.

LYOTARD, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trad. Geoff Benington and Brian Massumi. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1985

MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extension of Man*. New York: McGraw-Hill, 1964.

MARTIN, Carol. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. London: Palgrave/MacMillan, 2012.

OWENS, Craig. "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Ed. by Hal Foster. Port Townsend, Wash: Bay Press, 1983.

RANCIÈRE, Jacques. *The Future of the Image*. Trans. Gregory Ellioot. NY: Verso, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *Chronicles of Consensual Times*. Trad. Steven Corcovan. London: Continuum, 2010.

RIZK, Beatriz J. *El Nuevo Teatro Latinoamericano: Una lectura histórica*. Minneapolis: Institute of Ideologies & Literature, 1987.

RIZK, Beatriz J. *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, 2001. 2a. Edición: Lima / Minneapolis: State of the Iberoamerican Theatre, University of Minnesota / Universidad de San Marcos, 2007.

RIZK, Beatriz J. *Imaginando un Continente: Utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro Latinoamericano*. 2 Tomos. Lawrence, KS: LATR Books, University of Kansas, 2010.

RIZK, Beatriz J. "Interview with Diane Rodriguez: Reflections on a Career Well-Spent", *Café Onda*, Howlround. June 2015.

SEDA, Laurietz. "Trans/Acciones de la memoria: Proyecto 1980/2000: *El tiempo que heredé*", *Gestos* 29.57 (2014): 65-80.

SHIMAMURA, Arthur P. "Toward a Science of Aesthetics", *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains and Experience*. Ed. Arthur P. Shimamura y S. E. Palmer. Oxford: Oxford Univ. Press, 2012.

TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

VARGAS, Arístides. *Pluma o la tempestad, Posmodernismo y teatro en América Latina: Antología crítica*. Ed. Beatriz J. Rizk, Luis Ramos-García y Nelsy Echávez-Solano. Lawrence, KS: Latin American Theatre Review Books, 2013.