

O CORPO EM CENA: MEDIADOR ENTRE TEORIA E PRÁTICA TEATRAL

Beatriz Trastoy

Universidade de Buenos Aires

Durante as últimas décadas do século XX, as preocupações meta-teatrais da cena ocidental se intensificam matizadas estética e ideologicamente, na medida em que giram em torno de certos tópicos emblemáticos dos discursos artísticos que expressam a pós-modernidade. As especulações cognitivas de cunho pirandelliano, focalizadas na trama da existência individual, e as ideológicas, próprias do modelo épico brechtiano que buscam impulsionar as mudanças sociais, perdem, pouco a pouco, uma hegemonia que durou quase meio século e, até meados dos anos 80, dão lugar a novas postulações dramatúrgicas e cênicas. De fato, grande parte da escritura teatral latino-americana em geral, e Argentina, em particular – aquela a que nos referimos aqui-, sem dúvida atravessada pela crise das meta-narrações, tende a centrar-se em questionamentos auto-referenciais de traço pós-moderno, que já não pretendem seguir refletindo sobre as personagens e suas ações, mas sobre o teatro e, por extensão, sobre a arte em si mesma.

Não obstante, reduzir tais mudanças internas da escrita dramática e cênica à crise de certezas que assinalou o fim de século banalizaria ao extremo sua densidade conceitual, pois esta nova auto-referencialidade, não tão evidente, deixa de considerar uma série de questões de ordem teórica e estética, cuja explicação permitiria compreender melhor sua verdadeira contribuição significativa. Com efeito, entre as múltiplas significações que tal auto-referencialidade exhibe se encontra o redimensionamento de certos papéis vinculados ao fazer teatral; entre eles os do cronista e do estudioso do teatro, que enfrentam com a

exigência de repensar tanto sua função social e cultural, quanto as estratégias argumentativas de seus respectivos discursos críticos.

Para tentar explicar alguns aspectos da dita perspectiva auto-referencial dominante deveríamos nos deter a examinar o que a caracteriza; isto é, como se instrumenta em cena; se existem tendências internas diferenciadas quanto a suas tematizações, as suas modalidades procedimentais ou suas perspectivas ideológicas; o que se debate nela e a quem está dirigida.

Sem afã taxonômico nem muito menos pretensão de exaustividade, visto que o teatro argentino das últimas décadas – em particular, o que corresponde à cidade de Buenos Aires - é um campo extremamente prolífero e variado, nos limitaremos a comentar duas modalidades dramáticas e cênicas que consideramos representativas de nossa leitura do novo direcionamento auto-referencial.

Em primeiro lugar, existe um importante *corpus* textual no qual a estratégia meta-teatral – cuja análise detalhada evitamos aqui, já que excederia os limites prescritos para o presente trabalho - baseia-se na paródia do discurso científico. Em tais obras, reiteram-se as remissões a certos postulados da matemática ou da física; aos princípios da evolução das espécies segundo as teorias darwinianas; aos limites e alcances das percepções sensoriais; assim como a determinados aspectos experimentais e éticos vinculados aos avanços no campo da genética, biologia, psiquiatria ou farmacologia. Em todos os casos, estas referências ao pensamento científico aludem, obliquamente, à reflexão sobre quem e sobre a que sujeito(s) *se volta* o teatro ao mirar a si mesmo (*Cirvonegro* de Daniel Veronese, 1994); sobre o que é e como opera a tradução lingüística e, por extensão, a tradução do texto dramático às diferentes linguagens cênicas (*Fractal* de Rafael Spregelburd, 2001); sobre a maneira como o dramaturgo inventa, elabora e transforma temas e personagens no marco de determinadas poéticas, e sobre o modo como o ator e o diretor se relacionam com a escrita dramática e com o público¹; ou bem acerca da operacionalidade das faculdades cognitivas e emocionais do espectador, entre muitos outros tópicos auto-referenciais².

As referências cênicas feitas nesta obra ao empirismo lógico que funda o positivismo – mais vigente e prestigioso no imaginário da doxa que no discurso científico atual - e, em menor medida, as referências ao paradigma interpretativo que dá marco a distintas perspectivas hermenêuticas, como a psicanálise ou a crítica sociológica, iconizam paródicamente o traço caracterizador da episteme contemporânea, entretanto, revisam a idéia pós-moderna da perda de credibilidade nas meta-narrações, nos discursos manipuladores. Desarticulam-se, assim, as noções de verdade e de realidade, induzindo o espectador a refletir não sobre as certezas, mas sobre as ambigüidades, as imprecisões, as hipóteses, as conjecturas. Esta meta-teatralidade travestida de paródia científicista põe em cena simulacros de experimentos ou de discussões – muitas vezes bizantinas – sobre os postulados epistemológicos das diferentes correntes filosóficas, sobre o plano e as técnicas de experimentação, sobre a relação do investigador com seu objeto de estudo ou ainda sobre a análise e a valorização dos dados obtidos ao longo do processo de uma indagação científica. Ao mesmo tempo, a mencionada meta-teatralidade travestida de paródia científicista se constitui em ardil hermenêutico que impugna e promove a partir do cenário determinados modelos de escritura crítica. Nestas obras, o teatro se autopostula como sujeito que conhece, que busca conhecer, e, ao mesmo tempo, como objeto de conhecimento.

Desse modo, analisa-se a si mesmo e, por sua vez, especularmente, analisa o observador/espectador, convertido no objeto de observação e de estudo para os que habitam a cena. No entanto, apesar do pretendido rigor dos procedimentos empregados, que imitam a metodologia da investigação científica, pouco e nada se avança no

conhecimento do teatro nem no das instâncias que o constituem. Desse modo, entram em crise tanto a teoria e a prática teatrais em si mesmas como a conflitiva relação que as vincula. Questiona-se, em última instância, a suposta desestetização que implica a reflexão teórica de certos realizadores e, sobretudo, a também *suposta* atitude hiper-racionalista de certo tipo de crítica especializada.

Em segundo lugar, poderíamos considerar outras obras em que o novo direcionamento auto-referencial se centra num particular tratamento dramaturgico e cênico da corporalidade. Para isso, selecionamos um espetáculo dificilmente classificável, mas emblemático de tal perspectiva meta-teatral: trata-se de *Catch*, subtítulo “*Lucha en el barro+sexo entre chicas*”, escrito e dirigido por José María Muscari³, apresentado em Buenos Aires em 2003 e reestreado no ano seguinte com leves variantes cênicas.

Certamente, *Catch* é um espetáculo incômodo, desconcertante, não pelos nus ou pelas inumeráveis obscenidades verbais e gestuais, nem tampouco por seu intento de autodefinição através de um sistema de referências explícitas, baseado na oposição culto/popular, pois a obra se abre como uma citação de “Le monde où l’on catche” de Barthes (1957) e se encerra com a voz em *off* de Martín Karadagián⁵, aconselhando com candura as crianças. O verdadeiro desconcerto que gera *Catch* se baseia em sua tácita e – curiosamente – sutil meta-referencialidade baseada num particular tratamento da corporalidade que desestabiliza o gênero e, por extensão, os gêneros, até converter-se num exasperado questionamento dos cânones estéticos e éticos vigentes na crítica teatral.

Em *Catch*, o controle e o autocontrole do corpo das lutadoras que treinam com ferocidade no ginásio condensam os tópicos da cultural somática contemporânea. As permanentes remissões a anabólicos, regimes normalizadores, hipertrofia muscular, hormônios, cirurgias, silicões, bulimia, anorexia, rendimento sexual constroem e desconstroem imagens corporais e discursos sobre a corporalidade, nos quais o feminino e o masculino dissolvem e confundem seus limites e sua suposta especificidade. Mas transitar nas fronteiras do gênero, dos gêneros, implica sempre fascinação e risco. A ansiada otimização das possibilidades corporais deixa entrever de imediato sua temida face contrária: no imaginário social, a/o fisiculturista torna-se monstro, corpo ambivalente, deformação de si mesmo no seu oposto genérico – mulheres que parecem homens; homens que parecem mulheres; homens que parecem travestis; travestis que parecem transexuais (Aoki, 1996). As lutadoras e suas treinadoras falam e se comportam de acordo com os aspectos mais violentos e porcos do estereótipo machista; expressam-se sobre si e os demais indistintamente no masculino e feminino; anseiam e, ao mesmo tempo, temem as possíveis transformações de seus corpos anabolizados cuja imagem lhes devolve o travesti que rege a academia, a modo de espelho deformador, no seu incontrolado desejo de feminilidade. Algumas lutadoras renegam seu sexo somente porque a sociedade o considera *frágil*; outras, anseiam por mudá-lo; algumas assumem seu lesbianismo com gozo e sem conflitos; outras não podem fazê-lo, porque se sentem fisicamente incompletas. Designadas exclusivamente pelos sobrenomes ou por algum apelido geralmente denegridor referido aos seus traços físicos, dilui-se a identidade que constroem as marcas do gênero implícitas nos nomes de batismo. Para a maioria das lutadoras, sua originária e, apesar de tudo, definidora condição sexual feminina é acaso uma recordação remota e confusa.

Um similar borramento de limites e especificidades se dá não apenas no plano das distintas disciplinas praticadas pelas personagens, as quais – apesar do que permanentemente se diz em cena – não chegam a ser plenamente nem catch, nem boxe, nem **sumô**, nem luta greco-romana, mas também no nível cênico em si mesmo, já que o espetáculo – autodenominado *teatro* – oscila entre a ficção e a não-ficção, entre a modalidade de apresentação (alguns dos intérpretes usam seus próprios nomes, fazem

certas referências a sua vida real) e a de representação (o ficcional atravessa histórias e personagens). Apesar do título e do subtítulo, não se trata de um verdadeiro espetáculo de *catch*, pois faltam as marcas distintivas do gênero: o habitual árbitro que encarna a injustiça e a corrupção, o relator hiperbólico que incita a ver mais do que realmente acontece sobre o **ringue** e, fundamentalmente, os combates preparados entre arquetípicos personagens de fantasia, substituídos, no espetáculo de Muscari, por lutadoras que emblemizam grupos sociais minoritários e/ou discriminados (o casal de lésbicas; a aborígene que, apesar de sua origem mapuche, reza em quéchua e insulta em guarani; a lutadora obesa; a “manager” anciã e doente terminal; a provinciana estigmatizada por sua pele escura; o travesti ansioso por tornar-se transexual). *Catch* nunca chega a ser nem o porno-show prometido no subtítulo (incluem-se algumas poucas e moderadas cenas de sexo, que dificilmente poderia ser considerado explícito) nem ainda a anunciada luta feminina no barro, já que a estudada e harmoniosa coreografia da seqüência que põe em cena pouco tem a ver com a sórdida lógica que estrutura tais espetáculos. Mesmo assim, *Catch* oscila entre o teatro e o evento esportivo; entre as formas de circulação do teatro comercial e as do outro que, aprioristicamente e sem muita precisão, poderíamos chamar de não-comercial, pois a obra tematiza de maneira direta a sempre conflituosa relação entre arte e dinheiro. Com efeito, depois da saudação final, a mesma atriz que no começo sanciona o caráter teatral do espetáculo o esclarece aos espectadores – que ao longo da peça foram chamados de *voyeurs* ou onanistas – que o mesmo não é gratuito, senão “a la gorra”²⁴ e, portanto, que não lhes pede esmola, mas a justa retribuição pelo que lhes foi oferecido, retribuição que, muito significativamente, o público deverá depositar nos tachos similares aos usados pelos **intérpretes** para cuspir ou urinar em cena, sem truque algum e à vista de todos.

Mas este tratamento estético da corporalidade somente pode resignificar-se em relação com o espaço em que se inscreve. A maioria das atividades cinéticas vinculadas à busca da superação de limites, ao compromisso físico extremo, costumam realizar-se em lugares delimitados, na medida em que ditas atividades transgridem os comportamentos corporais ritualizados da vida social. Nesse sentido, as academias costumam ser os âmbitos mais adequados de exclusão e/ou de reclusão para a prática das distintas disciplinas de alto rendimento corporal, já que os excessos que estas práticas implicam são momentos de crise que fazem transparente, para a consciência do homem ocidental, a percepção do corpo e de suas necessidades mais primárias e elementares (Le Breton, 1995).

No espetáculo de Muscari, o **ringue** da academia é o âmbito no qual as lutadoras preparam-se para lutar contra inimigos temidos, muitas vezes mencionados, ainda que nunca especificados, mas também é o campo de batalha para exibir e legitimar ante as demais a própria técnica de treinamento, para ganhar adeptos, para construir e exercer o poder. Em *Catch*, o ginásio é âmbito de exigência e autodisciplinamento físico, no qual todo o corpo se condensa e exhibe, inclusive aquilo que a sociedade proscree (odores, secreções, cansaço, intercâmbio sexual, masturbações). Em termos meta-teatrais, a tematização do comportamento corporal na academia tem seu equivalente no *ensaio*, como âmbito da prática corporal de treinamento do ator, como espaço e como tempo privados e excludentes para a investigação, para a preparação de um espetáculo, mas também como espaço íntimo para discutir e dirimir modos de conceber e de concretizar a prática teatral, que não são exclusivamente estéticos (Ure, 2003).

E é precisamente a plurisemia do termo *ensaio* que vincula as duas linhas de prática cênica auto-referencial aqui consideradas, ainda que questionadoras do discurso canônico da crítica teatral.

A modo de provisórias conclusões, poderíamos assinalar, então, que a paródia estruturadora da textualidade, que consideramos em primeiro lugar, não gira em torno das

postulações epistemológicas sérias e atualizadas do conhecimento científico, senão de sua vulgata; ou seja, gira em torno da já permitida – ainda que generalizada – idéia de que ciência é o exato, o controlável, o objetivo, o universal, o verificável através da repetição do experimento. Por isso, podemos conjecturar que a recorrente noção de *repetição* em suas diversas acepções funda a armadilha hermenêutica, antes comentada, que tais obras armam para os críticos a partir de seu próprio princípio construtivo. Mas também, a *repetição* se constitui na chave interpretativa e reveladora do modelo de escritura crítica que, implicitamente, se propõe desde o cenário.

Enquanto a poesia faz da repetição fonética, estrófica, temática, lexical ou rítmica, a base de seu mérito estético; a prosa costuma tender a dissimulá-la, a reduzi-la ou então a recorrer a ela em casos particulares, apelando ao valor expressivo da anáfora. No teatro, pelo contrário, a repetição não é um mero artifício escritural, mas, por um lado, o fundamento mesmo de sua gênese (o ensaio) e, por outro, seu modo de produção e de repetição (as diferentes funções). “O teatro é precisamente a ‘instituição’ (como diz Gilles Deleuze) onde a repetição adquire forma e sentido. É o *lugar* – o espaço, um local – destinado à repetição, mas, por outra parte, ele mesmo existe a partir de repetições, de ‘répétitions’ de ensaios que se dirigem a realizar o duplo jogo da repetição e da criação” (Block de Behar, 1984:94).

Nos textos considerados, tematiza-se a repetição de seqüências, de fatos, de personagens, de ideologemas, de procedimentos, de tópicos não para representar – à maneira do teatro do absurdo – o sem-sentido ou a alienação existencial na obsessiva circularidade do ritual, mas para fazer visível o constitutivo do próprio teatro e, sobretudo, enquanto tributária dos iniludíveis imperativos pós-modernos, para desconstruir o discurso crítico que o explica e o interpreta. Em outras palavras, a redução paródica do fato teatral a objeto de experimentação científica sustentada na argumentação lógica, induz ao espectador e ao crítico especializado a perguntar-se – como faz Adorno (1962) – se é possível falar aestheticamente do estético, evitando toda semelhança com a própria coisa, sem cair forçosamente numa banalidade ingênua e restritiva.

A partir do cenário, propõe-se assim um modelo de discurso crítico que abandone a estéril pretensão de cientificidade e de objetividade, que deixe de considerar, com gesto naturalista, o espetáculo teatral como uma experiência que produz artificialmente fatos dos quais se inferem leis certas e necessárias; propõe-se uma crítica que pelo contrário, seja capaz de considerar-se como tradução (Feral, 2000) e como repetição do fato estético. Portanto, se na prática teatral os ensaios não são outra coisa que *repetições*, uma escritura crítica concebida como repetição do fato artístico não pode senão assumir precisamente a forma do ensaio, com toda a carga de subjetividade e de criatividade que este comporta. O ensaio crítico, como gênero dialógico e conversacional, repete na escritura o gesto daquele que pensa no momento mesmo de escrever (Gómez-Martínez, 1992), portanto, não só repete a relação criação - interpretação crítica, mas também consegue que o ato da leitura se constitua como repetição da própria escritura.

Este caráter ensaístico da crítica teatral não significa de modo algum fazer da obra de arte que se analisa um mero e exclusivo pretexto para a própria criação ficcional, para uma poeisis literária talvez valiosa em si mesma, mas alheia ao exercício interpretativo. Não significa tampouco prescindir do rigor metodológico, dos marcos teóricos ou da apropriada retórica argumentativa que lhe dão sustento nem, muito menos, voltar ao impressionismo trivial, desconhecendo as contribuições das diferentes disciplinas do conhecimento. Ainda semi-asfixiada pelo rígido espartilho escritural que sanciona a burocracia das instituições acadêmicas e dos organismos públicos e privados que financiam investigações no campo dos estudos artísticos, assim como sufocada pelo lastro *objetivista*

que ainda hoje arrasta penosamente o jornalismo de espetáculos, a crítica teatral deve ser sempre *ensaio*, isto é, *repetição* das emoções e dos lampejos de criatividade que fulguram na cena e no próprio crítico. Somente concebendo o trabalho crítico como a obra de um artista que parte da obra de outro artista (Clurman, 1988), poderá se cumprir talvez o verdadeiro objetivo da crítica teatral, o de fazer do leitor um criador a mais, um verdadeiro participante do fato cênico.

Lidas com chave auto-reflexiva, as modalidades espetaculares centradas na tematização do corporal (a de *Catch* é um dos mais destacados, ainda que não o único no teatro argentino recente⁶) operam o borramento das fronteiras entre teoria e prática, disseminando na escritura dramática e no colocar em cena especulações, conjecturas, hipóteses referidas à produção e à recepção teatral, antes limitadas quase exclusivamente ao campo dos estudos acadêmicos. O ensaio é um dos aspectos vinculados ao fazer teatral menos tematizados pelas práticas artísticas e menos estudados pelos críticos e historiadores da cena, que, assim como as novas postulações sobre o corpo, alcançam na década de 60 seu ponto de inflexão. Precisamente nesses anos, as experiências comunitárias do Living Theatre ou o teatro laboratório de Grotowski outorgam ao ensaio um lugar privilegiado. “O ensaio ganha uma importância que nunca havia tido, porque já não se trata da repetição que permite dominar gradualmente o modelo estabelecido, senão de um questionamento do próprio ofício autoral dentro da experiência do grupo” (Ure, 2003:102).

Esta nova perspectiva auto-referencial – centrada na corporalidade como metáfora do *ensaio*, da gênese mesma do teatro – pergunta e se pergunta, entre outras coisas, sobre qual é o sistema significante que melhor e mais rápido nos instala no gênero e no conseguinte reconhecimento da poética em que tais espetáculos se inscrevem; pergunta e se pergunta sobre que teorias são aptas para a análise das manifestações teatrais mais recentes (Pavis, 2000), pergunta e se pergunta sobre o disciplinamento à instituição teatral, percebida por muitos realizadores como um sistema de valores estéticos em extinção (em *Catch*, a extravagante e arbitrária Legisladora, agente do ginásio e das lutadoras é, sugestivamente, uma doente terminal); pergunta e se pergunta sobre a sempre incômoda relação entre arte e dinheiro; pergunta e se pergunta, em última instância, sobre como devemos nos *treinar* criativa e criticamente para lutar no campo da realização artística; sobre como devemos nos preparar para produzir e consumir teatro que cada vez se assemelha mais à teoria e menos à vida.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodoro, 1962. "El ensayo como forma", *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel; 11-36.
- Aoki, Doug, 1996, "Sex and Muscle: The Female Bodybuilder Meets Lacan", *Body & Society*, vol. 2 (4); 59-74.
- Barthes, Roland, 1957, "Le monde où l'on catche", en su *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil; 13-24.
- Block de Behar, Lisa. 1984. *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Clurman, Harold, 1988. "Obligación de la crítica: definir objetivos", *Repertorio*, n° 4-5, febrero-mayo; 21-26.
- Féral, Josette. 2000. "Qué puede (o quiere) la teoría del teatro? La teoría como traducción", *Teatro XXI*, año VI, n° 11, primavera; 10-18.
- Gómez-Martínez, José Luis, 1992. *Teoría del ensayo*. México, UNAM.
- Le Breton, David, 1995, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Pavis, Patrice, 2000. *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós.

Ure, Alberto, 2003, *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

Tradução de Geice Peres Nunes

Notas

¹ *El líquido táctil* de Daniel Veronese, 1996); (*Julia Una tragedia naturalista*) de Alejandro Tantanián, 2001

² Também nesta linha de postulações *cientificistas* poderiam ser mencionados *Cámara Gesell* (1994) de Daniel Veronese; *Geometría* (1999) de Javier Daulte; *El experimento Damanthal* (1999) de Javier Margulis; *Apócrifo I: El suicidio* (2002) de El Periférico de Objetos; *Dios perro* (2003) de Ignacio Apolo; *Somos nuestro cerebro (Ensayo de divulgación científica)* (2003) de Rosario Bléfari; *El informe del Dr. Krupp* (2003) de Pedro Sedlinsky, entre muitas outras.

³ José María Muscari escreveu e dirigiu numerosos espetáculos cuja temática costuma girar em torno da corporalidade feminina; entre eles podemos citar *Mujeres de carne podrida* em colaboração com Matías Méndez (1998); *Pornografía emocional* (1998); o ciclo de performances “*Noches voyeurs*” e “*A-sado masoquistas*” (1999); *Desangradas en glamour* (2002); *Grasa* (2003); *Belleza cruda* (2004); e recentemente *Shangay* (2004). Dirigiu, entre muitas outras, *Derechas* (2000) de Beranrdo Cappa.

⁴ Martín Karadagián, *catcher* o empresario do espetáculo, criou e dirigiu durante décadas a trupe de *catch* mais célebre da Argentina.

⁵ N. do T.: referência ao chapéu para coleta de contribuição ou esmola. “Passar o chapéu”

⁶ Em uma linha similar a de Catch poder-se-ia incluir *Hipertrofia muscular* (2004) de Nelson Mallach, com a montagem de Susana Torres Molina.