

036 UMA ANÁLISE SOBRE O CORPO NO TEATRO PÓS-DRAMÁTICO ENTRE HANS - THIES LEHMANN E O TEATRO ESSENCIAL DE DENISE STOKLOS.¹

Stephan Baungartel; Elisa Schmidt

Resumo

Este artigo investiga o papel do corpo no teatro pós-dramático alemão de acordo com Hans Thies Lehman em comparação com as concepções cênicas estabelecidas pela brasileira Denise Stoklos no Teatro Essencial, discutindo a transformação da arte do ator desde a representação dramática até a performance. Para isso foram tramadas comparações entre formas de expressão corporal que evidenciem seu caráter cênico, bem como as diferentes possibilidades de sua expressão, entrelaçando pontos de reflexão entre o corpo referencial e expressivo, o corpo artístico e cotidiano, o corpo estético e o corpo real, o sagrado e o profano.

Palavras chave: Corpo, pós-dramático, Lehmann, Stoklos.

Este ensaio investiga a compreensão de teatro pós-dramático estabelecido por Hans-Thies Lehmann² e as relações observadas com o Teatro Essencial de Denise Stocklos³, com a intenção de apontar características que evidenciam a transformação do papel do corpo do teatro dramático para o pós-dramático. Para isso, esta pesquisa trama reflexões entre o e corpo referencial dramático e o corpo expressivo pós-dramático, o corpo artístico e o cotidiano, o corpo estético e o real, o sagrado e o profano, discutindo as circunstâncias fundamentais da transformação estética do corpo do ator, a partir da década de 1970, tramando vínculos entre o teatro pós- dramático alemão e o teatro brasileiro.

Para entendermos a evolução da arte do ator, precisamos perceber que até a década de 20, haviam teatros pautados na arte dramática como forma de expressão

¹ O teatro pós-dramático na Alemanha: contextos estéticos e culturais. Centro de Artes – CEART. Orientador: Stephan Baungartel. Pesquisadora: Elisa Schmidt (PROBIC). Educação Artística – Licitação em Artes Cênicas.

² É professor de Estudos Teatrais da Universidade Johann Wolfgang Goethe, em Frankfurt am Main. Membro da Academia Alemã de Artes Cênicas, trabalhou como dramaturgo com diretores de destaque na Europa, como o alemão Christof Nel e o grego Theodoros Terzopoulos.

³ Nascida em Irati, Paraná começou sua carreira como autora, diretora e atriz em 1968, em Curitiba. Em 1991 lança o Teatro essencial em livro.

cênica. No drama burguês a expressão cênica é construída a partir de elementos principais que, de acordo com Szondi, possuem como característica da ação dramática a personalidade individual do ser humano como centro e força actancial da ação, expressa essencialmente através dos diálogos. A construção do personagem é elaborada a partir de um referencial externo a da corporeidade do ator, sendo que este veste outra personalidade de acordo com a imitação de uma característica desejada juntamente com a observação da lógica narrativa. A imitação de um referencial externo é construída para o corpo do ator como forma de mimese, que tem como resultado um personagem referencial representativo.

A expressividade corporal não era o foco de discussão para o teatro dramático, nem mesmo um assunto autônomo, mas apenas subentendido e submetido à abstração da ação dialética. O estudo da expressividade cênica era voltado para o aspecto vocal. Esta concepção da ação dialética, ou seja, ação pautada nos diálogos, faz com que a ação cênica seja concentrada na construção da ficção e na comunicação verídica entre os personagens referenciais, portanto essencialmente naturalista. Na recepção deste tipo de teatro havia a comunicação de uma informação concreta transmitida pela situação narrada, contudo atingida de maneira passiva, ou seja, sem interação ou reflexão do público.

No decorrer dos anos, a estética dramática sofre uma crise, passando pela transformação sugerida pelas vanguardas teatrais do Living Theatre, Meyerhold e Grotóvski, rompendo com o modo de pensar e fazer o teatro na década de 70, com o happening. Outras influências vieram da *action painting* e da *body art*, que tem o princípio de revelar o corpo como suporte da obra. Mas é o *happening* a estética que mais rompe com o drama, pois abandona por completo a estrutura dramática tradicional que é fundamentalmente narrativa.⁴ Seu roteiro se baseia em ações a serem executadas, sem, no entanto, estabelecer uma ordem para elas, fazendo assim que no caráter verbal prevaleça os valores fonéticos sobre os semânticos. A atuação deixa de lado o referencial para expressar a revelação do ator, portanto é performática, onde as ações são compostas ao improviso. Os elementos cênicos ganham valor, dando aos objetos uma importância maior ou igual a do ator. A quarta parede do teatro italiano é inexistente, fazendo com que os intérpretes tenham maior contato com o público,

⁴ Conclusões obtidas pela leitura de “El Nuevo Teatro” do autor De Marines.

trazendo para a encenação características híbridas no intuito de misturar ficção com a realidade.

Assim, o teatro passa a ser uma forma de recusa à “sociedade do espetáculo”, contrapondo a arte mercadoria, cuja estética abandona por completo a estrutura tradicional dramática a partir da narrativa. A atuação passa a valorizar a importância da presença do ator e a expressividade do seu corpo, misturando ficção e realidade na encenação. A elaboração prática deste teatro possui uma ideologia marcada pela cultura híbrida, própria da época, onde o ator passa a ser a mensagem, tendo o processo dramático no corpo do ator e não entre os corpos em diálogo, como no drama. Na expressividade pós-dramática, todo corpo é por si um significado, embora possa oscilar entre representativo e performático.

O posicionamento performativo tem como foco o êxito na experiência partilhada, já que valoriza a comunicação entre espectadores e performers. Sua estratégia cênica não deriva de um modelo literário específico, nem possui um tempo histórico de representação. O tempo da cena é o presente da recepção. A experiência teatral é sobredeterminada pela qualidade da presença, ou co-presença, visto que a presença só é dada ao ator pelo olhar do espectador. Como escolha cênica, o corpo performativo possui a tendência de ser um corpo expressivo, pois recusa a imitação a fim de elaborar a dramaturgia a partir da presença particular a sua matéria e articulação de energia. De acordo com Lehmann:

“O corpo vivo é uma complexa rede de pulsões, intensidades, pontos de energia e fluxos, na qual processos sensoriais motores coexistem com lembranças corporais acumuladas, codificações e choques. Todo corpo é diverso de trabalho, corpo de prazer, corpo de esporte, corpo público e privado”. (LEHMANN, 2007, p.332).

E é a partir de uma dialética física repleta de tensões que tornam visíveis as ações emotivas, conceituais e psicológicas que o corpo performático, integrante da estética pós-dramática, comunica e afeta o espectador, mais como rede de tensões e imagens correlacionadas do que como informações. Ele não desenvolve um sentido nem ilustra uma história representada com um personagem referencial, mas sim articula energia como forma de expressão.

A atuação do performer pode variar entre a atuação simples, que possui um material como matriz geradora de suas ações ou a não-atuação, onde a ação não

significa nada além da sua movimentação corporal. Para ser uma atuação complexa, o performer deveria acrescentar a ficção na sua atuação, o que levaria sua atuação para o lado representativo.

No Teatro Essencial de Denise Stoklos, o corpo expressivo pode ser observado como forma integrante da dramaturgia, visto que é significado e agente. A atriz reivindica um teatro onde o ator é o performer, sendo o corpo o fator expressivo mais significativo, tendo como trama apenas energia tecidas sequencialmente para formular sua mensagem. Nas palavras de Denise: “No teatro essencial não há personagem. Há “persona, há “in-corporamento” das opções do próprio performer à vista do público, na atualidade de sua performance”. (STOKLOS,2001,p.5) O material de criação da artista é sua vida e corpo, com o intuito de adquirir autonomia, longe das excessivas tecnologias e aparatos cênicos, a fim de comunicar algo e aproximar o espectador do ator. Seu instrumento primordial de criação é o espaço e como ele se desloca ali. É através de diferentes nuances corporais que elaborada na sua movimentação do palco que podemos perceber as decisões que o artista deseja expressar. Para atingir a vivacidade de um corpo expressivo é necessário potencializar sua presença através de uma técnica que o diferencia do corpo cotidiano.

Neste estudo, o corpo cotidiano é aquele mecanizado pelo cotidiano, normalmente desatento, que carece de energia e vigor necessários ao corpo artístico. É um corpo automatizado, não dilatado, que age sem pré-estabelecer suas ações e sem ter consciência das mesmas. Essa formulação de corpo cotidiano está relacionada aos modos de perceber o corpo na sociedade, cuja experiência predominante fragmenta o corpo e a mente. De acordo com Quilici, professor de linguagens do corpo da PUC-SP:

“Porém, na raiz desse processo, encontra-se também um desejo de controle, de fixação e permanência, que tende a negar a singularidade do acontecimento. O fascínio da repetição e o desejo de apossar-se das experiências expressam também um ressentimento contra a impermanência de todos os fenômenos. O cotidiano torna-se assim o lugar de um esquecimento, um perder-se nas ocupações”
(QUILICI)

Serviria as técnicas do ator, operarem como um ativador desta percepção de impermanência, em favor da singularidade dos acontecimentos e de um corpo mais consciente em favor de sua expressividade. O corpo do ator, mesmo que sem matriz

geradora de ações ou com uma matriz mínima deve ser um corpo disponível e atento ao ato performático.

Contudo, do ponto de vista da recepção, a situação cênica provoca a interpretação, ou seja, um ajudante que leve um copo d'água até o ator, atravessando o palco sem intenção de expressividade, é também observado e pode ser relacionado ao contexto da cena. O valor expressivo não se desvincula do contexto da cena, sua estratégia ou seu espaço, nem da percepção da recepção. Aquele corpo cotidiano do ajudante pode vir a ser considerado como ator/performer, caso a situação permita esta leitura, gerando dualidade a presença do ator, pois este não existe sem a recepção. Portanto a presença é co-presença entre atuação e recepção.

Tratando-se de trabalho de ator, afirmamos que para haver presença cênica e o corpo seja resultado de sua arte é preciso desenvolver conscientemente um trabalho corporal que interfira no resultado da obra, transformando o corpo cotidiano em corpo artístico. Salvo exceções. No trabalho de Denise a expressão é adquirida por meio de instrumentos técnicos como:

“movimento isolado de partes do corpo, gesto transformado, figuras de estilo (mímica), presença de música, coreografia, texto, citação, reprodução, colagem, uso de ponto fixo, gesto transformado, figuras de estilo, máscara facial, oposições e espaço-tempo presente.”
(VALDÍVIA, 2007, p.17)

Dessa maneira a corporeidade do ator vira signo para a cena, transformando o corpo de uma mera ferramenta que servia para concretizar idéias, como se fazia no drama, para a própria idéia. Tanto sua forma quanto sua movimentação significam para o espectador. O corpo artístico é um corpo expressivo que pode usufruir do referencial como técnica expressiva, mas necessita de uma prática corporal desenvolvida a ponto de que o espectador reconheça a diferença entre sua manifestação cotidiana.

Contudo o corpo artístico não é necessariamente um corpo estético, pois não adquiriu uma técnica formal a ponto de desvalorizar sua individualidade e formato real impondo certa mecanicidade e equivalência visual com a do grupo, assim como ocorre no balé. O corpo expressivo é um corpo real, que não veste uma personalidade fictícia, mas também não é cotidiano, é um corpo que usa a técnica em favor de sua anatomia/energia/personalidade como forma de ampliar a capacidade presencial através do esforço. Sua expressão demonstra constante conflito com a imperfeição, não sendo

exposto como uma escultura clássica que visava à idealidade plástica, mas sim, assume as imperfeições reais e age como uma escultura em movimento. No caso de Stoklos o imperfeito é usado na cena como forma de elaborar uma opção para o espectador, algo que lhe peça participação, onde o palco poderá ser local para apresentar uma questão de ordem. Na medida em que a exposição corporal escultórica se converte em agressão e questionamento do público, o espectador passa a agir como um voyeurista, que observa o sacrifício do ator, consciente de uma realidade que não é mostrada no teatro dramático.

Este corpo artístico/expressivo/real constitui a cena do Teatro de Stoklos. Jaqueline Valdívía descreve que para Denise performer desenvolve sua criação a partir da sua visão pessoal, utilizando diversos caminhos entre o canto, a dança, a mímica, entrelaçando as técnicas de acordo com o efeito desejado na cena. Em suas palavras:

“Esse corpo ficcional/friccional/real dá base à idéia de ator/performer que representa sendo, e faz um teatro que é encontro porque é exposição do sujeito social que é o ator do Teatro Essencial. Tal dramaturgia pode ser entendida como uma busca pela essência do ser que se revela para uma platéia, cujo eixo central está na cena, na limpeza dos elementos que constituem a performance, da cenografia ao gestuall, permitindo a revelação do ator para a platéia.”
(VALDÍVIA, 2007, p. 36)

O gesto do performer do teatro essencial é equivalente ao seu desejo de auto-superação, um resultado de esforço contra a tendência de descansar na inércia, e parar junto a terra, se revelando para a platéia a partir do seu corpo expressivo. Para encontrar esse corpo expressivo, descrito como corpo artístico por Denise, “(...) pode-se verificar que um dos seus principais preceitos é o lidar com a transgressão que se origina da tentativa de agir na superação de si mesmo. Trata-se de afirmar que a transformação social só é possível se o ponto de partida for a micro política... (VALDÍVIA, 2007, p.20)

Para Stoklos o gesto seria a articulação de energia articulada pelo corpo do performer. Ele não significa nada em si. O mais importante são as atitudes tomadas pelo performer, sobre como colocar seu corpo, que irão seqüencialmente gerar uma leitura para o espectador. Nas palavras da artista: “Um expressão que simbolize convencionalmente um signo não é um fim para o performer essencial, pois na sua cena material é como ele realiza a expressão e não a evocação em si dela. Quanta energia ele impõe a seu corpo, que partes de seu corpo são requisitadas para execução daquele

movimento: isso será sua mensagem” (STOKLOS,2001,p 5) Não há no teatro pós-dramático uma estratégia elaborada pré-desenhada como na ficção, mas sim busca o tônus da cena com a finalidade de questionamento, ação, transformação.

Podemos afirmar que tanto na lógica pós-dramática de Lehmann quanto na abordagem do Teatro Essencial a expressão do significado é emitida através da presença, da articulação de energia (gesto) e do aspecto físico. Lehmann afirma que:

“O gesto é aquilo que fica em suspenso em cada ação voltada para um objetivo: um excedente de potencialidade, a fenomenalidade de uma visibilidade como que ofuscante, que ultrapassa o olhar ordenador- o que se torna possível porque nenhuma finalidade e nenhuma reprodutibilidade enfraquece o real do espaço, do tempo e do corpo. O corpo pós-dramático é, neste sentido, um corpo do gesto.” (LEHMANN, 2007, p.342)

O ator recusa qualquer busca de informação significativa que manifeste sentido, mas sim expressa sua ação e substância física, que apresenta uma corporeidade auto-suficiente, expressa com nuances de intensidades, a partir das tensões físicas internas ou externalizadas. Sendo assim, o teatro pós-dramático nega uma estrutura inteligível para a recepção em prol da expressão da corporeidade, resultando na supremacia do corpo, seguindo uma estética que valoriza sua mensagem. Nas palavras de Lehmann:

“O teatro pós-dramático frequentemente ultrapassa os limites da dor para revogar a dissociação do corpo e da linguagem e reintroduzir no reino do espírito- voz e linguagem- a corporeidade dolorosa e prazerosa, o que Julia Kristeva chamou de semiótico no processo de significação. Na medida em que a presença e a irradiação do corpo se tornam determinantes, ele se torna plurívoco em significabilidade até se tornar irremediavelmente enigmático.” (LEHMANN, 2007, p.157)

O teatro pós-dramático responde a situação catártica dos espectadores - que viam a dor e sofrimento anestesiados ao assistir os teatros tradicionais - expondo a superação corporal e esforço do ator como forma de atingir o público reflexiva ou empaticamente com aquele que atua. O que antes era representação por mimese passa a ser demonstração de esforço físico do ator/performer. A dor é parte integrante da

dramaturgia da cena, onde o jogo pode ser a integridade de quem atua exposto em seu íntimo, arriscando cair na banalidade, a mercê do olhar do espectador.

Ao mesmo tempo o teatro vive a demonstração da decadência do corpo humano, que fenece, eliminando a distinção entre arte e realidade. A cena demonstra que o destino do corpo é sua direção para a morte, na qual o ator/performer tenta transcender suas limitações como forma de resistência. Através do reconhecimento do imperfeito e da busca pela superação é que o performer aprimora seu corpo por meio da disciplina física, o transformando em um veículo de alcance e manifestação do incorpóreo, para resultar na expressão metafísica⁵ e sagrada do corpo. Nas palavras de Denise: “A essência teatral seria esse processo de clamor à ação do amor, que nos redime, um chamamento à luta por transformação, por evolução do espírito” (STOKLOS,2001,p 13).

A idéia de corpo sagrado deriva da busca de aprimoramento corporal proveniente das pesquisas realizadas por alguns artistas nos teatros de Vanguarda no Oriente. Ele se diferencia do profano à medida que se especializa em uma técnica a ponto de torná-la segunda pele e encontra na sua expressão física, traços do incorpóreo, o consagrando por meio da sua superação, até torná-lo venerável e respeitável. Assim como o corpo cotidiano, o corpo profano não possui uma técnica repetida “religiosamente”. Neste artigo, não entraremos em detalhes sobre as práticas corporais que tramam aspectos sagrados ao corpo, mas apenas exemplificamos os traços de filosofias como Yoga, partituras de dança indiana que são encontradas nos trabalhos desde os autores de vanguarda, com evidência de Stanislávski e Grotówski para o Yoga. Nas palavras de Lehmann:

“Essa disciplina é auxiliada pelo treinamento, e da a credibilidade já metafísica que ultimamente se liga às dimensões de experiência do treinamento corporal impõe-se o pensamento de que aqui retorna a idéia primordial dos exercícios religiosos. Assim como estes, o treinamento corporal e o controle disciplinado prometem um contato com um nível de espiritualização mais elevado”. (LEHMANN, 2007, p.360)

⁵ Ramo da filosofia que estuda a essência do mundo. Pensar nos problemas de existência.

O que Stoklos transmite como corpo pós-dramático é a união entre o corpo artístico, corpo real, corpo expressivo e sagrado, na busca de demonstrar a essência do performer e atingir o público por meio da expressão de seu esforço. Este corpo essencial que a atriz reivindica é uma possibilidade de expressão pós-dramática que encontra conexões com artistas estudados por Lehmann. Neste contexto, não há arte sem esforço físico e articulação de energia pelo espaço. A arte pós-dramática poderia ser entendida como arte da fricção e não da ficção, pois é através das nuances de tônus corporal que se relaciona com o espectador a fim de comunicar, interagir, transformar. O trabalho é fundamentalmente do ator e é através dele que o público se constrói, por meio de uma ação essencialmente verdadeira, friccionando as presenças de atores e espectadores num ato libertário, funcionando como elemento curativo da alma, vivificando a presença de cada um.

Bibliografia

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac & Naify.

SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno [1880 – 1950]. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 20012007.

MARINIS, Marco de. El nuevo teatro, 1947 – 1970. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1987.

QUILICI, Carlos Sydow. O ator-performer e a crítica do "corpocotidiano". Ed .Nº03 - 1º Semestre/2006. http://www.apropucsp.org.br/revista/rcc03_r08.htm

STOKLOS, Denise. Clendário da Pedra. Denise Stoklos, 2001.

VALDÍVIA, Jaqueline. Denise Stoklos. Uma noção de ator: reflexões a partir do Teatro Essencial. Florianópolis, 2007.