

## Expansão do teatro moderno rumo à realidade

**Marvin Carlson**

City University of New York

Embora a tensão entre o real e a ilusão baseada no real seja o coração da experiência teatral, a atenção principal do teatro, até os tempos modernos, voltou-se para o emprego do que se poderia chamar de dispositivos de apoio à ilusão (utilização de linguagem artificial, especialmente o verso, uso de gestos artificiais e de figurinos elaborados segundo determinadas convenções). Situações que desafiam a ilusão eram relativamente raras, até mesmo marginais. Nos anos finais do século XX e nos primeiros do XXI, no entanto, muitos teatros na Europa e nos Estados Unidos tornaram-se particularmente interessados em chamar a atenção para o real em seus trabalhos: apresentaram performers, às vezes não atores, que não criavam personagens e apareciam no palco como eles mesmos; textos não criados por autores dramáticos, mas extraídos da vida real, tais como entrevistas ou transcrições de tribunais; e ambientes reais compartilhados por atores e performers, e que às vezes traziam elementos do real acessíveis a ambos. Embora Hans-Thies Lehmann em seu *Teatro pós-dramático* (2006, p.100) dedique algumas páginas para esse fenômeno que identifica como "irrupção do real", ele o considera apenas um entre muitos tipos de experimentação pós-moderna. Vou argumentar, ao contrário, que se trata de uma mudança significativa no mundo prático e fenomenológico do teatro, e um afastamento da mimesis, cerne do teatro desde Aristóteles.

É verdade que uma das características básicas do teatro como uma forma de arte é, desde sua mais antiga manifestação, o uso de materiais da vida real para construir suas ficções, a mais importante das quais sendo o corpo vivo do ator. Ao longo dos séculos, partes do real vêm sendo utilizadas, de um modo ou de outro, pelo

teatro - como padrões reais de entonação e gestos, objetos de uso no real, peças de roupa ou de iluminação e de produção de som real, animais reais. Obviamente, tanto aqueles que fazem teatro quanto o público, sempre estiveram, em certa medida, conscientes desse fenômeno, e a teoria da recepção, desde a "suspensão voluntária da descrença" de Coleridge (1854, v.3, p.6) até o paradoxo do "não" e "não não" de Schechner (1985, p. 112), tem buscado maneiras de falar sobre a necessária dupla consciência que o teatro exige quando impõe, sobre ator e cenário reais, um personagem e um entorno imaginários. Essa tensão, no entanto, tem tomado o primeiro plano à medida que o uso do real no teatro vem se projetando. Essa relevância afeta todos os aspectos da produção teatral, mas vou aqui apenas sugerir como ela tem se manifestado em quatro partes fundamentais dessa produção: as palavras ditas em cena, os corpos dos performers, o ambiente cênico e os objetos em cena.

Trazer a fala humana, sua gramática e sintaxe, para o teatro, como característica central desta arte, quase nunca chama a atenção como sendo um empréstimo do mundo "real". Mas se a totalidade ou parte do texto teatral são reconhecidos como provenientes do mundo real, então a situação é muito diferente; e o recurso a essa linguagem no teatro vem se tornando cada vez mais importante nos tempos modernos, durante o século passado particularmente. O exemplo mais notável e bem conhecido disso são as várias formas daquilo que foi mais comumente chamado de teatro documentário. O primeiro exemplo claro desse tipo de drama foi *In Spite of Everything! [Trotz alledem]* (1925), de Erwin Piscator, que criou um novo tipo de experiência teatral baseada em apresentações de notícias da época destinadas a provocar reflexão de suas audiências sobre a realidade social vigente. Embora muitos de seus contemporâneos estivessem dedicados ao trabalho que refletisse a evolução do cenário político, apenas Piscator enfocou a apresentação de documentos históricos reais. Uma declaração de 1928 expressa claramente sua motivação: "Não é teatro que queremos, mas realidade. A realidade ainda é o maior teatro" (p.329, 1968). Preocupações semelhantes influenciaram profundamente o jornal *Living Newspaper*, criado em 1930 como parte do Projeto Federal de Teatro (FTP). De modo geral, Piscator baseou seu trabalho em notícias, muitas vezes especificamente citadas, e sua primeira criação, *Etiópia*, foi composta quase inteiramente de trechos literais de discursos dos líderes mundiais sobre a invasão de Mussolini a aquele país, em 1935. Infelizmente as produções politicamente engajadas do FTP

revelaram-se demasiado radicais para que um governo cada vez mais conservador o apoiasse, e seu financiamento desapareceu depois de apenas quatro anos. Foi apenas na década de 1960, com um ressurgimento do interesse pelo teatro que lidasse com os problemas sociais vigentes, que um teatro documentário significativo, que reproduzisse literalmente os documentos, apareceu novamente no palco americano.

Em parte, isso foi inspirado por um novo interesse pelo teatro documentário na Alemanha, liderado por Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt e Peter Weiss, em obras muitas vezes dirigidas de forma apropriada por Piscator, que voltara para a Alemanha depois de 23 anos de exílio nos Estados Unidos. Weiss, o principal teórico do movimento, fez o uso mais extensivo de materiais literais, particularmente em *The Investigation [Die Ermittlung]* (1965), com um roteiro retirado dos julgamentos de crimes de guerra de Frankfurt, e *Vietnam Discourse [Viet Nam Diskurs]* (1968) com um segundo ato composto inteiramente de discursos políticos, da mesma maneira que em *Etiópia*. Em seu manifesto "Quatorze Proposições para um teatro documental", Weiss insiste que "O teatro documentário evita toda a invenção. Faz uso de material documental autêntico que se difunde a partir do palco, sem alterar os conteúdos, mas estruturando sua forma" (1995, p. 139).

Talvez o autor americano contemporâneo mais conhecido do drama documental seja Moisés Kaufman, que chamou atenção pela primeira vez com o seu sucesso off-Broadway em 1997, *Gross Indecency: The Three Trials of Oscar Wilde*. Como *Unquestioned Integrity*, esse é um drama baseado em registros de escutas que envolviam uma grande preocupação social visível – na época a homossexualidade, um tema que desde os motins de Stonewall em 1969 havia se tornado de interesse cada vez maior no teatro americano, especialmente com o aumento da epidemia de AIDs na década de 1980. Nenhuma figura histórica foi mais amplamente vista como mártir do preconceito antigay do que Oscar Wilde, e seu julgamento e posterior prisão tornaram-se símbolos de tal preconceito. Embora o palco da peça se assemelhasse a um tribunal, com a acusação de um lado e defesa de outro, quem de fato apresentava trechos dos três processos na frente do palco era uma longa mesa com quatro narradores que continuamente escolhiam e liam trechos a partir de pilhas de livros e papéis dispostos em sua frente sobre a mesa. Esses materiais incluíam reportagens de jornais, matérias sobre prostitutas, além de citações de figuras como Bernard Shaw, a Rainha Victoria e trechos de um acadêmico moderno (anônimo) que discu-

tia pedantemente a sexualidade de Wilde em seu contexto histórico.

Uma nova onda de um teatro *verbatim* (literal) apareceu durante a década de 1990, especialmente nos Estados Unidos e na Inglaterra. A precursora mais importante dessa nova onda foi Emily Mann, cujo trabalho, no final de 1970 e início de 1980, por ter claramente antecipado este movimento, levou-a a ser chamada "a mãe do teatro documentário" (apud Potier, 2002, s.p.). Mann estreou na dramaturgia, em 1977, com *Annulla*, o primeiro de um subgênero específico de documentário a que Barney Simon, diretor do South-African Market Theatre, chamou de "teatro do testemunho" (apud Fugard, 1997, p. xiii). Nessas produções, as palavras literais da sobrevivente de uma experiência devastadora são usadas como texto básico a fim de enfatizar uma preocupação política particular. Anna Deveare Smith é outra importante contribuidora para o drama documentário contemporâneo em geral e para o teatro baseado em entrevistas, em particular. A peça que chamou atenção nacional e internacional para o trabalho de Smith foi *Fires in the Mirror*, de 1992. Esse trabalho lidava com uma série de motins sangrentos no Brooklyn no verão de 1991, desencadeados quando um carro dirigido por um judeu ortodoxo atingiu e matou um menino caribenho-americano, fato que provocou protestos em que uma gangue negra, em represália, matou um estudante judeu australiano em visita ao país. Assim como fez a companhia Tectonic Theatre de Kaufman, Smith entrou na comunidade profundamente perturbada e entrevistou uma grande variedade de cidadãos, bem como líderes civis e religiosos. Ela, então, transformou esse material em 29 monólogos de 26 pessoas diferentes, que a própria Smith apresentou em cena. Ela não só apresentou as palavras reais de seus entrevistados, como também tentou reproduzir a voz, os gestos e a qualidade verbal exata de cada pessoa e, graças à extensão vocal e grande capacidade mimética, encantou públicos com sua capacidade de se transformar em uma ampla gama de indivíduos, algumas figuras eminentes que eram do conhecimento das audiências. Elin Brockman, escrevendo sobre "Ideias e Tendências" para o *New York Times*, em maio de 1999, caracterizou o teatro baseado em entrevistas de Anna Deveare Smith como parte de uma "fuga precipitada em direção à realidade" nas artes em geral. As artes "já não estão imitando a vida", argumentou, "mas apropriando-se dela" (Brockman, 16 maio 1999).

Outra evidência dessa tendência logo apareceu na próxima e mais famosa obra

de Moises Kaufman e seu Tectonic Theatre, *The Laramie Project*, de 2000. Um crime notório da vida real foi o cerne desse trabalho, o assassinato homofóbico do estudante da Universidade de Wyoming Matthew Shepard, na cidade de Laramie (Wyoming), em 1998. Em vez de coletar material de registros locais e de relatórios policiais como na maioria dos documentários do século anterior, o Teatro Tectônico criou seu próprio texto original. Cinco semanas depois da morte de Shepard, eles foram para Laramie e durante o ano seguinte realizaram mais de 200 entrevistas com pessoas da cidade. A partir desse material criaram seu trabalho do ano 2000, uma das peças mais amplamente apresentadas na América e também em outros teatros de todo o mundo, ao longo da década seguinte.

Em sua contínua colonização da realidade, no entanto, nos anos mais recentes o teatro começou a basear performances em textos mais cotidianos: entrevistas, conversas e e-mails de pessoas que não estão envolvidos com grandes eventos públicos, crimes, ou movimentos sociais. Provavelmente o exemplo mais conhecido desse tipo de trabalho é o do Nature Theater (Teatro da Natureza) de Oklahoma, que na primeira década do novo século desafiou a posição do Wooster Group como a companhia mais conhecida de teatro experimental americana na cena internacional. O Nature Theater foi fundado em 1995 por Pavol Liska e Kelly Cooper. Sua declarada missão coloca-os no cerne do interesse moderno da utilização teatral de elementos do mundo "real": "usamos o material *readymade* em torno de nós, o espaço encontrado, os discursos escutados e os gestos observados".<sup>1</sup> O ponto culminante do trabalho do Nature Theater até hoje é o espetáculo em quatro partes *Life and Times*, apresentado no Teatro Público de Nova York, em 2014. Esses quatro primeiros episódios duraram 11 horas, e mais 14 episódios foram prometidos para o futuro. O texto é uma transcrição de uma série de conversas telefônicas de um membro do grupo, Kristin Worrall, detalhando suas memórias sobre crescer na costa leste. As palavras de Worrall são uma reprodução exata do discurso americano atual, cheia de pausas, enchimentos, ahãs, ahas, e de digressões como "sobre-o-que-estava-falando". A abordagem anterior mais próxima a esse tipo de discurso era a dos monólogos de Anna Deavere Smith, mas mesmo eles eram muito mais editados e, além disso, dedicados a materiais de interesse

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://oktheater.wordpress.com/were-ok2/>. Acesso em: 16 fev. 2016.

público. *Life and Times* traz pela primeira vez ao palco material literal da vida cotidiana em toda a sua complexidade e banalidade. É difícil imaginar que o teatro literal pudesse aproximar-se mais do discurso da vida real do que isso.

Ao passar da linguagem para objetos físicos, é evidente que qualquer objeto no teatro pode ser “emprestado” do mundo “real” fora do teatro. Claramente, dentre esses objetos, o ator tradicionalmente detém não só o lugar mais proeminente, mas também aquele em que a negociação entre o mundo externo real e mundo fictício do teatro é mais evidente. Isso é devido à consciência do público, mesmo quando recalcada, de que dentre esses objetos, o ator tem a consciência, o conhecimento de que ele (ou ela) existe simultaneamente em ambos os mundos. É por isso que os animais no palco proporcionam tamanha fonte de tensão, que pode ou não ser agradável, uma vez que eles trazem para o palco uma realidade descomprometida que nunca pode estar completamente sob o controle do mundo imaginário de qualquer um dos atores ou do público, como uma cadeira real pode.

Na maioria dos períodos da história do teatro várias convenções, como figurino, maquiagem e máscara, incentivaram o público a não estar completamente ciente da pessoa “real” por trás do personagem em cena, mas esse revestimento quase nunca era completo. Em um importante ensaio de 1990, por exemplo, Michael Quinn argumentou que “as qualidades individuais e pessoais do performer sempre resistem, até certo ponto, à transformação do ator na figura em cena necessária para a comunicação de uma específica ficção”, e sugeriu que a performance de um ator célebre bem conhecido “representa um caso em que a função pessoal e expressiva da atuação vem para o primeiro plano da percepção” (Quinn, 1990, p. 154-161). Cada época no teatro ocidental, desde o Renascimento, tem produzido tais atores célebres, desde Burbage e Betterton até Olivier e Gielgud. Por mais brilhante que qualquer um desses possa ter sido na criação de papéis específicos, uma vez que sua celebridade havia sido estabelecida, o público era, em grande parte, atraído para seus espetáculos para ver o ator e não a fábula dramática.

O final do século XIX, que começou com os triunfos de Ristori e Rachel e terminou com os de Bernhardt e Duse, foi claramente um dos pontos altos da atuação de celebridades, onde a figura de Quinn, muitas vezes, para melhor ou pior, claramente ofuscava a figura em cena. Embora Quinn visse essas figuras como essencialmente em oposição, esse mesmo período também viu algumas misturas de notável

sucesso - uma complicação a mais do uso do "real" no palco. Sem dúvida o mais conhecido exemplo disso foi o sucesso internacional de William F. Cody, o "Buffalo Bill". Em 1873 Cody começou a atuar como ele mesmo numa série de trabalhos de enorme sucesso que apresentavam suas aventuras na fronteira americana. Nunca teatro e vida real foram mais estreitamente interligados. Durante os meses de verão Cody viajava para o Oeste para prosseguir seu escotismo e para lutar contra os Índios, especialmente os Sioux, e durante o inverno ele fazia turnês no Leste com peças estreladas por ele próprio nas quais, presumivelmente, documentava suas aventuras de verão. Assim, no inverno de 1876, Cody apresentou *The Red Right Hand*, de J.V. Arlington, descrevendo o assassinato do líder indígena Yellow Hand cometido por ele no verão anterior, oferecendo ao público o que foi amplamente aceito como uma espécie de drama documental. Essa conquista de Cody ficou tão popular que ele encenava regularmente o "duelo com Mão Amarela" como um dos atos em seu *Wild West Show*. Seu espetáculo inspirou inúmeros imitadores, muitos dos quais tentaram, tanto quanto seus recursos permitiam, seguir o interesse de Cody em infundir em seus shows elementos reais, de diligências a alces. A Feira Mundial de Chicago de 1893 contou com um show chamado *Sitting Bull Log Cabin* (*A cabana do Touro Sentado*), que utilizou de fato a cabana real em que Touro Sentado foi morto e contou com nove índios, entre eles o segundo no comando de Touro Sentado, o quase tão renomado quanto ele, Chuva-na-Cara.

O último grande florescimento do *Wild West Show* coincidiu com outra forma de mistura de fatos históricos com performance, as primeiras grandes reconstituições históricas, que se tornaram um instrumento altamente popular de propaganda na Rússia Revolucionária. O mais famoso desses eventos, *The Storming of the Winter Palace*, foi dirigido por um dos principais diretores teatrais e teóricos da era soviética, Nicolai Evreinoff. Essa produção recriou um grande evento da Revolução, apenas um mês depois do acontecimento original e no mesmo local. Envolveu tanto o pessoal quanto o equipamento que fizeram parte do evento original e muitos dos participantes, como Cody, voltaram para o conflito em curso no mundo real quando a encenação terminou. Em sua evocação desse evento, Slavoj Žižek comenta: "Embora aquilo fosse atuação e não realidade, os soldados e marinheiros estavam interpretando eles mesmos. Muitos deles não só participaram realmente do evento de 1917, mas também estavam envolvidos simultaneamente em batalhas reais

da guerra civil que assolava as proximidades de Petrogrado, uma cidade sitiada e sofrendo de severa escassez de alimentos” (Marker, 1975, p. 66).

A ascensão do cinema com seus recursos visuais muito maiores, foi certamente uma ferramenta importante no desaparecimento do tipo de espetáculos históricos realistas que eram tão importantes para o teatro do século XIX. No novo século, o desafio do realismo à mimesis assumiu novas formas. No início do século uma das contestações mais importantes surgiu dentro do próprio teatro, com os diversos modos usados pelo drama experimental para desafiar o drama convencional com seu mundo fechado de ilusão realista. Do futurismo em diante, cada novo movimento, de uma forma ou de outra, procurou trazer uma nova “realidade” para o palco, e muitos desses procuraram fazer isso enfocando o corpo físico do ator. Em 1959, Allan Kaprow começou a apresentar eventos que chamou de *happenings*, que eram compostos apenas por ações da vida real, sem um fio narrativo ou o uso de mimesis. Intimamente relacionado com os *happenings*, e surgindo logo depois, vieram trabalhos experimentais com base nos movimentos reais do corpo humano, muitas vezes chamados de *body art*. Durante a década de 1960, Bruce Nauman fazia fitas de vídeo com seu corpo realizando ações naturais, e muitos artistas do corpo da década de 1970 apresentaram material similar. Bonnie Sherk, por exemplo, realizou em 1970 um trabalho chamado *Sitting Still*, que consistia apenas da ação de sentar-se imóvel. Claramente os exemplos mais extremos da *body art* foram os que tentaram mais fortemente remover qualquer vestígio de mimético ou de fictício de suas apresentações, criando trabalhos que enfatizavam a realidade física do corpo submetendo-o a condições extremas, até mesmo causando danos em seus próprios corpos. O mais famoso desses trabalhos foi certamente *Shoot (Atirem)* em 1971 de Chris Burden, no qual um amigo atirou realmente em seu braço com um rifle. O extremismo de tais ações, Burden explicou, era para remover completamente o seu trabalho do teatro, que ele repudiava como “arte ruim.” “Levar um tiro é real”, explicou. “Não há nenhum elemento de pretensão ou de faz-de-conta nisso”(Sharp e Liza Bear, 1973, p. 61).

Exemplos muito menos extremistas da exibição calculada ou acidental do corpo “real” do ator percorre todo o caminho de volta aos tempos clássicos, com relatos de atores realmente morrendo no palco, realmente feridos fisicamente, perdendo realmente o controle de suas emoções ou até mesmo a sua sanidade. Os exem-

plos mais extremos vêm dos espetáculos romanos do período clássico tardio, que mostravam o assassinato direto e brutal de criminosos por animais selvagens, encenando esses assassinatos de tempos em tempos como reconstituições de histórias míticas. Assim, uma vítima fantasiada de Ícaro poderia ser empurrada para a morte de uma torre alta, ou um mímico "Orpheus" com apenas uma lira, era exposto aos estragos de ursos selvagens reais (Fagan, 2011, p. 6). Muitas histórias de atores realmente morrendo ou sendo feridos vêm desde a Idade Média. Sem dúvida, muitos desses relatos são o que Jody Ender chama de "lendas urbanas" em *Death by Drama*, seu fascinante estudo sobre esse fenômeno (Enders, 2005). Não obstante, qualquer frequentador de teatro pode recordar casos em que o corpo "real" do ator surge no mundo fictício - pode ser algo tão simples como um espirro inadvertido, ou uma perda temporária de memória, ou pode ser tão sério como uma lesão física real, mas é uma parte inevitável e até mesmo essencial da experiência total do teatro.

Mais claramente conscientes ainda são as ações no palco para calculadamente chamar a atenção para o corpo, como quando ele executa ações reais que não são consideradas "apropriadas" para a cultura teatral corrente. A ascensão da atuação "realista" foi em grande medida uma inclusão gradual de ações corporais do mundo exterior no teatro. O grande ator francês Talma, um importante precursor do realismo, surpreendeu o público no drama neoclássico *Sylla*, de 1821, mostrando-lhes o seu corpo deitado em uma cama. "Nunca, em todos os anais da tragédia francesa", observa seu biógrafo Collins, "houve qualquer herói ou heroína que tenha ido para a cama em cena" (1964, p. 321).<sup>2</sup> O crítico contemporâneo Legouvé descreveu passo a passo como cada um dos membros do ator moveu-se para realizar esta ação (p. 322). Mais recentemente, outras funções corporais passaram da vida real para o palco. Em uma produção atual do Doente Imaginário de Molière (2014) no Volksbühne de Berlim, o ator principal Martin Wuttke pigarreia e cospe constantemente, para o deleite da plateia (em um momento ele até recebe uma lavagem intestinal com água jorrando de sua boca e orelhas).

Micção e defecação em cena foram vistas por algum tempo em palcos europeus, especialmente na Alemanha, embora eles continuem raros e *underground* em te-

---

<sup>2</sup> Isto não é bem verdade. Em 1792 na adaptação neoclássica de Otelo de Duci, com Talma no papel título, a heroína Desdemona era morta em sua cama (esfaqueada, não estrangulada) na versão original, mas quando a peça foi encenada pela primeira vez na *Comédie Française*, o público ficou tão indignado que Ducis criou um final feliz, removendo tanto a morte de Desdemona como sua cama.

atros anglo-saxões. O artista experimental norueguês Vegard Vinge e sua companhia conquistaram uma grande reputação na Europa com suas reinterpretações radicais de Ibsen que incluem sempre ação física violenta, micção e defecação, que claramente não são simuladas. Tais atividades, diz o principal cronista em inglês, Andrew Friedman, “destacam poderosamente o artista ao vivo trabalhando sob a fantasia teatral” (Friedman 2012, p. 20).<sup>3</sup>

Embora tais demonstrações extremamente pessoais e privadas da realidade corporal da figura no palco sejam um fenômeno teatral bastante recente, a exibição mais amena, mas originalmente quase tão chocante do corpo nu no palco tem sido uma parte significativa do fascínio do teatro com o real na última metade do século. Evidente que a exibição do corpo feminino nu ou quase nu tem sido uma característica dos teatros burlescos e outros locais de reputação marginal, mas não foi antes da década de 1960 que a nudez, tanto de homens como de mulheres, entrou no teatro mais legitimado, não surpreendentemente, primeiro em locais mais experimentais, e antes da década terminar mesmo nos teatros principais da Broadway. É óbvio que um grau de excitação sexual estava normalmente envolvido, mas de maneira mais geral tais exposições refletiam tanto o forte desejo de desafiar os costumes sociais e culturais tradicionais naquela década turbulenta como também o projeto contínuo do moderno teatro experimental de quebrar as barreiras entre o que aparecia no palco e a vida fora do palco, tanto pública como privada. John Houchin, escrevendo sobre nudez e censura no teatro durante essa década observa, um tanto hiperbolicamente: “A presença de corpos despídos no palco transforma as convenções do teatro em uma dura realidade. Não há mais nenhuma ilusão nem mistério, apenas uma pessoa cujo ser físico real está notavelmente presente” (Houchin, 2003, p. 205).

Por volta de 2000 uma série de grupos, especialmente na Alemanha, tornou-se interessada em apelar ao público não só para estar ciente de corpos reais no palco, mas também de indivíduos reais do mundo real fora do palco. A principal companhia contemporânea envolvida nesta nova onda de trazer material real para o palco, especialmente material humano, foi a alemã Rimini Protokoll, formada em 1999. Nenhum dos performers das produções da Rimini Protokoll são atores profissionais, mas o grupo evita o uso da palavra “amador”. Os participantes

---

<sup>3</sup> No original, “powerfully highlight the live performer laboring beneath the theatrical fantasy” (N.do T.).

nessas produções podem ser chamados de “especialistas”, mas “especialistas do cotidiano”, e no palco eles apresentam o material de sua área de atuação, que é a sua própria experiência de vida. Sobre seu trabalho o jornal Frankfurter Rundschau relatou: “Rimini Protokoll traz a vida real para o palco de uma maneira que nenhuma outra forma de teatro foi capaz de fazer. A força inconfundível dessas performances reside sobretudo no fato de que, apesar da proximidade com as pessoas que eles retratam, uma fenda aparece entre o papel e a personalidade, e com ela a consciência do risco de que a vida real possa predominar, e o teatro vir a perder o controle sobre si mesmo.”<sup>4</sup> Para cada uma das suas produções, Rimini Protokoll procura participantes por toda a Alemanha e, na verdade, por todo o mundo, cujas histórias pessoais possam ser tecidas em um texto de performance coerente. Raramente eles trabalharam com texto dramático tradicional; no entanto, *Wallenstein* (2007) foi uma de suas criações mais inovadoras e elogiadas. Utilizando a peça de Schiller como estrutura, eles selecionaram pessoas que de várias maneiras lembravam as personagens principais de Schiller - um político de Weimar cujo partido tinha se virado contra ele, um astrólogo, uma mulher que dirigia um serviço de encontros para arranjar casos extraconjugais, veteranos do Vietnã e assim por diante, tecendo-os juntamente com suas histórias numa estrutura governada pelos acontecimentos da trama de Schiller.

O sucesso da Rimini Protokoll lançou uma nova onda alemã de uso de pessoas trazidas do mundo real e muitos dos principais novos grupos experimentais do novo século experimentaram tais materiais. *Testament* (2011), a produção mais conhecida de She She Pop, um coletivo de performance feminista organizado como a Rimini Protokoll, trouxe os pais reais de membros da companhia ao palco para ajudar a apresentar uma reflexão sobre Rei Lear e para discutir as tensões de geração e os processos de teatro. Gob Squad, um coletivo britânico-alemão formado em 1994, recentemente voltou-se para não-atores em *Before Your Very Eyes*, onde o público, sentado atrás de um espelho unidirecional, assistiu a um grupo de crianças de oito a 14 anos de idade brincando em uma sala de jogos colorida que,

---

<sup>4</sup> Esta citação é amplamente reproduzida, mas nunca, até onde eu fui capaz de descobrir, com atribuição completa. Parece ser uma parte regular de publicidade internacional para a companhia. Veja, por exemplo, o release de mídia do Festival Internacional Perth, na Austrália de 2014, “Situation-Rooms”, cujo link não existe mais! A ideia é de Florian Malzacher, de seu livro *Experten des Alltags* (Everyday experts), mas não foi informada a página. Ele usa a ideia em várias críticas escritas para a Frankfurter Rundschau. A citação que Carlson usa é disponível no verbete inglês de Rimini Protokoll da Wikipedia, sem fonte informada.

em seguida, foram incentivadas por instruções de um alto-falante a criar cenas e improvisações sobre a vida adulta.

Nem Rimini Protokoll nem os seus grupos-irmãos mais importantes usaram corpos reais para fazer afirmações políticas específicas, mas, dada a tradição alemã moderna de comentário político no teatro, alguns diretores, como por exemplo Volker Lösch, usaram os corpos dessa maneira. Assim, a produção da peça *Lulu* de Frank Wedekind (2010) utilizou um coro de pessoas que trabalham com sexo na vida real em Berlim. A produção de *Berlin Alexanderplatz*, a partir do romance de Alfred Döblin, tinha um coro que emergia do público e se identificava como criminosos condenados e homicidas, enquanto pessoas sem-teto das ruas de Hamburgo constituíam o coro de seu *Marat/Sade* (2011). Tais representações diretas da realidade social contemporânea têm despertado contínua controvérsia, e às vezes desafios legais, como quando o coro em *Marat/Sade*, em mais uma indefinição de teatro e realidade, terminou o espetáculo citando os nomes, os rendimentos e os endereços dos cidadãos mais ricos de Hamburgo, entre os mais ricos da Alemanha e do mundo.

Lösch e outros foram acusados não só de sensacionalismo, mas de exploração do uso de material humano real, ainda que tenha sido consensual. Um caso recente particularmente notável indica a complexidade estética, social e moral dessa prática crescente no teatro contemporâneo. Esse é o caso do *Disabled Theatre* (Teatro de Deficientes), do coreógrafo francês Jérôme Bel, que provocou acalorada discussão em nível internacional desde sua estreia em 2013. Bel tem estado, desde o início de sua carreira, muito envolvido com o uso de material de não-dança em seu trabalho. De fato, na França ele é geralmente considerado como o líder daquilo que é chamado o movimento "não-dança". Em 2013, Bel foi contatado pelo teatro HORA de Zurique, uma organização fundada em 1993 para pessoas com dificuldades de aprendizagem, principalmente com Síndrome de Down. No trabalho resultante, cada ator apresentou-se na plateia, na segunda parte, cada um realizou uma sequência de dança coreografada por eles mesmos, e na parte final cada um falou sobre sua experiência de criação desse trabalho. A produção era ao mesmo tempo tremendamente comovente e profundamente perturbadora, como foi claramente destinada a ser, constantemente testando os limites não só entre vida e dança, mas entre a forma como o público deve reagir a uma exibição que paira

em algum lugar entre exploração e satisfação expressiva, entre choque e empatia, entre aversão e fascinação.

Embora o corpo do ator e as palavras que ele ou ela usa são na maioria das culturas de teatro apropriadas quase que diretamente da experiência de fora do teatro e são, portanto, sempre suscetíveis a algum "sangramento" de sua realidade não-teatral, o mesmo não pode realmente ser dito sobre os ambientes físicos do ator em geral. A imagem normal de uma performance teatral é aquela que ocorre dentro de um espaço especialmente criado para tal atividade. Assim, apesar de o ator e sua linguagem virem de fora, o espaço em que ele realiza é mais frequentemente construído como parte do aparato do teatro, mesmo quando ele imita espaços extra teatrais. O teatro ocidental, desde os gregos até a mudança para um maior realismo no final do século XVIII, geralmente usava cenários relativamente neutros, predominantemente compostos de elementos arquitetônicos, em frente aos quais os atores atuavam. Uma neutralidade semelhante é encontrada em outras grandes tradições teatrais, a mais famosa no Nô japonês, com seu cenário estilizado invariável e seu único pinheiro.

Essa abordagem cênica não se alterou significativamente até a ascensão do romantismo e o realismo encorajou os designers a trazer mais e mais do real para suas composições. Os dramas históricos procuraram cada vez maior precisão de detalhes visuais e as contemporâneas reflexões exatas do mundo de fora do teatro. O duque de Newcastle relatou sobre a famosa produção shakespeariana do diretor inglês Charles Kean na década de 1840 que "não há nada que ele apresenta no palco para a qual ele não tenha autoridade, e você pode ver as representações vivas dos personagens de Shakespeare, com o figurino exato, o cenário exato" (Cole, 2011, p. 366). O ponto culminante dessa abordagem para o realismo visual em Shakespeare veio no final do século nas produções dos diretores ingleses Henry Irving e Herbert Beerbohm-Tree, embora seus limites também tenham sido sugeridos pela talvez mais famosa produção desse tipo, a retomada de Beerbohm-Tree de *Sonho de Uma Noite de Verão* em 1911 com coelhos vivos e o chão do palco coberto de musgo de onde brotavam flores vivas que poderiam ser arrancadas pelos atores. Shakespeare não era o único nessa paixão por ambientes "reais" no palco no final do século XIX. Os espetáculos históricos generosos que Sardou criou para Sarah Bernhardt na França contavam com semelhante extravagância visual,

cuidadosamente pesquisada até o último detalhe, tais como as cores do vidro disponíveis na corte bizantina do épico *Theodora* que, aliás, também incluía leões e tigres vivos (Hart, 1913, p. 266).

A mesma tendência também pode ser vista nas representações muito mais modestas da vida cotidiana que também cresceram em popularidade desde a metade do século. No início do século XIX, o sistema tradicional de representar ambientes domésticos com pernas laterais pintadas e um pano de fundo plano, muitas vezes com mobiliário bidimensional pintado neles, começou a ser substituído pela moderna caixa cênica, muito mais próxima em aparência de um verdadeiro quarto, com portas reais e maçanetas, paredes e móveis dimensionais. Igual ao monumental Shakespeare realista, tais ilusões domésticas da vida cotidiana alcançaram sua apoteose na virada do século seguinte, nesse caso na obra de David Belasco, talvez o mais famoso campeão de realismo em ambientes cênicos. Para a produção *The Easiest Way* (A maneira mais fácil) de 1909 Belasco comprou os móveis, os dispositivos de iluminação e até mesmo os revestimentos de parede de um apartamento em uma zona de prostituição de New York e com eles criou uma réplica no palco (Larsen, 1989, p. 21-22). Sua produção de *The Governor's Lady* (A Senhora do Governador) de 1912 recebeu muitos aplausos por sua recriação detalhada de uma cadeia de restaurantes de Nova York popular na época, Child's, no qual o público podia até mesmo sentir o cheiro do café e das panquecas sendo preparados. Mais uma vez, Belasco adquiriu elementos reais do Restaurante Company, e criou uma imagem tão completa que, de acordo com a *Theatre Magazine* "É como se ele tivesse tomado o público no intervalo, levado-o a pé até virar da esquina da Sétima Avenida e sentado-o em um lado do restaurante Child's naquele local e deixado que o último ato fosse realizado lá." (Philips, 1912, p.104). O próprio Belasco gabava-se de ter propositadamente desfocado os limites do real e do imaginário, procurando fazer seu público "esquecer que ele não está olhando para um lugar real."

Na verdade, certas produções experimentais já estavam literalmente tirando o público para fora dos teatros e levando-o para locais reais, como sugere a revista *Theatre Magazine*. Já em meados de 1880 uma sociedade amadora na Inglaterra, os atores Pastorais, causou um rebuliço nos círculos artísticos com suas produções ao ar livre de peças pastorais de Shakespeare e Fletcher no *Coombe Wood* no sul

de Londres. Típico foi o brilhante comentário na revista *Era*: “A montagem não apenas não deixou nada para a imaginação, mais do que imitar a realidade com precisão fotográfica, era a própria realidade” (Anon, 1885, p.12). Outro jornal sugeriu que tais ambientes eram muito melhores do que os palcos convencionais não só para o público, mas também para os atores:

Em vez de enfrentar finas abas de lona e carpintaria nas pernas, eles estão olhando para realidades, árvores redondas reais, grama viva, clareiras e paisagens. Suas cenas são tão boas como aquelas presentes para o público. Não há nenhuma farsa. O sol está realmente brilhando para eles, os pássaros estão cantando, as folhas, a grama e as flores realmente balançam com a brisa (*Eastward Ho!*, 1885, p. 429).

<sup>5</sup>Certamente o diretor mais influente internacionalmente no início do século XX foi o alemão Max Reinhardt, que se tornou fortemente associado a produções que saíam para o mundo real. Quando Reinhardt iniciou a sua carreira no início do século XX, o estilo da moda era o realismo detalhado da variedade de Belasco e Beer-bohm-Tree, representado em Berlim pelo trabalho de Otto Brahm, sobre os quais J.L. Styan relata: “Cada adereço ou peça de mobília no palco tinha que ser o mais autêntico possível, e cada detalhe da fala ou movimento, ainda que pequeno, tinha que ser aperfeiçoado até o ponto em que o público fosse convencido de que estava vendo a coisa real” (Styan, 1982, p.18). Reinhardt mudou muito além disso, montando *Everyman* de Hugo von Hofmannsthal, que inaugurou o Festival de Salzburgo em 1920 num cenário montado sobre uma grande plataforma diante das portas da Catedral de Salzburgo, e incorporando toda a área para o espetáculo, com personagens entrando de ruas laterais e sinos tocando ou gritos sendo brandidos, em momentos apropriados, provindos de torres em outras partes da cidade. No ano seguinte ele apresentou *O Mercador de Veneza*, em uma pequena praça em Veneza com uma ponte na parte de trás sobre um pequeno canal, ao longo do qual gondolas passavam para lá e para cá e sobre as quais a elegante barca espanhola do Príncipe de Aragão chegou com sua nobre pretendente (Fischer-Lichte, 1999, p. 175-79). Várias produções de desfiles e de festivais ao ar livre continuaram ao longo do século, mas o uso de cenário real ganhou ainda mais importância depois de 1960 com a ascensão do que veio a ser conhecido como o teatro site-specific,

---

<sup>5</sup> Citado em MARKER, Lise-Lone. *David Belasco: Naturalism in the American Theatre*. Princeton: Princeton University Press, 1975, p. 66.

criado em e para um local específico, em que os elementos reais do ambiente ao redor são fundamentais para o efeito artístico. Após a década de 1970, com o aumento do interesse no ambiente, uma parte importante desse tipo de trabalho saiu de localidades urbanas para o mundo natural, como no ciclo monumental *Patria* do artista canadense R. Murray Schafer, no qual os elementos reais incluem lagos, florestas, nasceres do sol, tempestades, até mesmo mudanças sazonais.

O ator possuía uma qualidade dupla desde o início, trazendo um corpo real para o universo fictício do teatro, mas apenas quando a produção teatral deixou seu mundo fechado e artificial foi que o ambiente cênico do ator começou a aparecer tanto real quanto uma parte da ficção. Uma parte importante da produção teatral, contudo, situa-se entre estas posições, o objeto de cena ou a propriedade.<sup>6</sup> Ao contrário do cenário, ao qual está intimamente relacionada, a propriedade não foi criada no teatro desde o seu início, mas tem sido um produto do mundo real lá fora, trazido para o teatro. Como o ator, portanto, ela tinha uma existência no mundo real antes de aparecer no palco, mas sendo inanimada, era muito menos provável de trair a outra existência para o público do que o ator. Um ator pode ser acidentalmente ferido, ou simplesmente esquecer uma fala em cena, interrompendo assim o mundo fictício, enquanto uma propriedade, uma vez iniciada, parece estar em casa com segurança.

Isso não significa que a qualidade "real" de uma propriedade não possa ser enfatizada. No final do século XIX, como o próprio ambiente cênico usava elementos mais reais, propriedades compartilhavam essa reorientação. Um relatório no jornal londrino *Belgravia* em 1878 observa que a "realidade" já tomava conta dos palcos - "cavalos reais, cães reais, água reais, bombas e tanques de lavar reais" (Cook, 1878, p. 287-8). Os primeiros itens citados, animais reais, têm uma história de palco particularmente rica e interessante, uma vez que sua inconsciência do palco, mas sua consciência em geral lhes dá um domínio ainda maior sobre o mundo exterior do que o corpo do ator. Um dos primeiros e mais famosos cães de palco, Crab, em *Dois Cavalheiros de Verona*, deve muito de seu humor ao fato de que ele continua a operar em seu próprio universo real, não o da peça, e os muitos

---

<sup>6</sup> No primeiro estudo teórico importante sobre propriedades do palco, *The Stage Life of Props* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003), Andrew Sofer distingue entre adereços, que são efetivamente utilizados ou manipulados pelos atores e objetos de palco que não o são. Para seus propósitos essa é uma distinção importante, mas eu considero essa questão por um aspecto diferente, que diz respeito a ambos de forma igual, por isso vou dar exemplos de ambos.

cães de teatro, cavalos e outros animais que o seguiram proporcionaram um lugar contínuo de negociação teatral entre real e o mimético.

Durante a maior parte da história do teatro, a apresentação do real continuou a ter lugar dentro de uma abrangente organização física. O público se reuniu em um local, e o espetáculo, qualquer que seja o uso de elementos reais, ocorreu em outro local observado pelos espectadores. Em tempos mais recentes, no entanto, públicos têm sido incentivados de várias maneiras a compartilhar o mesmo espaço dos intérpretes ou executantes. Isto pode ser acontecer com o público entrando num mundo mimético construído, os atores sendo trazidos para o mundo real dos espectadores, ou, mais comumente, alguma mescla dos dois, como no teatro imersivo popular da companhia britânica Punchdrunk no século XXI. Nas produções de Punchdrunk, como a adaptação de *Macbeth, Sleep No More* (2003), um espaço real não-teatral, como um armazém abandonado, é reaparelhado com bens reais para tornar-se um ambiente para o encontro de atores e espectadores.

Tais experiências “imersivas” ou “ambientais”, embora sejam fisicamente compostas quase inteiramente de espaços e materiais reais, ainda estão significativamente controladas e organizadas pela produtora responsável. Uma integração muito mais completa da realidade numa consciência teatralizada é oferecida nas últimas duas ou três décadas por muitos experimentos que incentivam os espectadores a verem o mundo externo a partir de uma perspectiva teatral. Um dos primeiros relativamente simples exemplos de tal trabalho foi *Light Touch* de Robert Whitman (1976), que sentava o público dentro de um armazém escuro e abria uma porta de carregamento para que eles pudessem ver a rua do lado de fora, como se fosse um cenário, convertendo o real em uma espécie de teatro, alterando a perspectiva do público. Esta estratégia foi fundida com o teatro imersivo na produção de *Father was a Peculiar Man* (Pai foi um homem Peculiar) de 1990, criado por Reza Abdoh para a companhia de *site-specific* En Garde Arts. Os membros da audiência, atores e cidadãos comuns circulavam através de uma área de várias quadras em New York, com membros do público convidados a considerar o que quer que eles vissem como parte da performance. Outras importantes companhias na Europa e nos Estados Unidos, como Rimini Protokoll na Alemanha, criaram experiências imersivas semelhantes no mundo fora do teatro. O teórico Patrick Duggan (2012) caracterizou memoravelmente essa nova experiência teatral misturando inextric-

cavelmente o real e o fictício como “mimetismo cintilante.” Pode-se considerar tal indeterminação como preocupante, mas o público contemporâneo tem demonstrado um grande interesse nesta última incorporação do real nas operações sempre mutantes do teatro. Já está claro que uma das áreas significativas de experimentação no teatro do século XXI serão as negociações em curso entre aquele teatro e a realidade que ele tanto reflete como incorpora.

## Referências

ANON. A Pastoral Performance. *Era*, 6 June 1885.

ANON., The Pastoral Players. *Eastward Ho!* v.3, n.1 May 1885.

BROCKMAN, Elin Schoen. Ideas and Trends for the Jaded Aesthete; A Dose of the Very Real, *The New York Times*, 16 May 1999.

COLE, John William. The Life and theatrical times of Charles Kean. Charleston: Nabu Press, 2011, p. 366. (Reimpressão, originalmente publicado em 1870).

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. In: *Complete Works*, ed. W.G.T. Shedd, 7 vols. New York, 1854, v.3.

COLLINS, Herbert F. *Talma: The Biography of an Actor*. New York: Hill and Wang, 1964.

COOK, Dutton. Stage Properties. *Belgravia*, n. 35, 1878.

DUGGAN, Patrick. *Trauma-Tragedy: Symptoms of Contemporary Performance*. Manchester: Manchester University Press, 2012.

ENDERS, Jody. *Death by Drama and other Medieval Urban Legends*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

FAGAN, Garrett G. *The Lure of the Arena*. Cambridge: Cambridge University, 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika. Theatre as Festive Play: Max Reinhardt's Production of *The Merchant of Venice*. In: PFISTER, Manfred; SCHAFF, Barbara, (Eds). *Venetian Views, Venetian Blinds: English Fantasies of Venice*. Amsterdam: Rodopi, 1999.

FRIEDMAN, Andrew. The Total Radical Fiction: Vegard Vinge and Ida Müller's Ibsen-Saga. *Theater* n. 42, v.3, 2012.

FUGARD, Athol. Introduction. In: *Testimonies: four plays by Emily Mann*. New York: TCG, 1997.

- HART, Jerome Alfred. *Sardou and the Sardou Plays*. Philadelphia: Lippincott, 1913.
- HOUCHIN, John H. *Censorship of the American Theatre in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- LARSEN, Orville K. *Scene Design in the American Theatre from 1915 to 1960*. Fayetteville: University of Arkansas Press, 1989.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*, trans. Karen Juers-Munby. London: Routledge. 2006.
- MARKER, Lise-Lone. *David Belasco: Naturalism in the American Theatre*. Princeton: Princeton University Press, 1975.
- PISCATOR, Erwin. *A Letter to the Weltbühne*. Reimpressão. *World Theatre* v. 17, p. 329, 1968.
- POTIER, Beth. Mother of documentary theater brings her 'children' to Loeb Drama Center, *Harvard University Gazette*, 12 Dec. 2002.
- QUINN, Michael. Celebrity and the Semiotics of Acting. *New Theatre Quarterly*, v.6, n. 22, p.154-161, 1990.
- SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- SHARP, Willoughby; BEAR, Liza. Interview with Chris Burden, *Avalanche* 8, 1973.
- SOFER, Andrew. *The Stage Life of Props*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.
- STYAN, J. L., *Max Reinhardt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- WEISS, Peter. Fourteen Propositions for a Documentary Theatre. In: FAVORINI, Attilio. *Voicings. Ten Plays from The Documentary Theatre*. Hopewell – N.J.: Ecco Press, 1995.
- PHILIPPS, Wendell. Staging a Popular Restaurant. *The Theatre Magazine* v.5. n. 16, Oct. 1912.