<

A visita (The Visit),
de Friedrich Dürrenmatt,
enc. Simon McBurney
e Annabel Arden,
Théâtre de Complicité,
1991,
fot. Red Saunders.

Mostrar... e contar

Ian Herbert

Gostaria de começar por colocar alguns elementos em cena, para depois acrescentar algumas provocações. Assim, embora o nosso tema seja contemporâneo, deixem-me recuar um pouco no tempo por alguns instantes.

Os atenienses, aos quais devemos tantas das nossas ideias do que é o teatro, ficariam provavelmente chocados com a separação entre discurso e movimento que ocorreu ao longo dos séculos, uma vez que ambos estavam tão eficazmente combinados nos seus festivais. Considerariam muito provavelmente essa divisão uma "tragédia", mas não uma tragédia grega, na qual os cânticos e a dança surgiam inextricavelmente ligados à declamação. Essas tragédias podem ser encaradas como o prolongamento de uma tradição mais primitiva de festivais, em que acontecimentos, como as colheitas, eram celebrados com canções e danças, bem como da tradição mais tardia dos festivais mais formais e sofisticados a que concorriam Píndaro e outros poetas com as suas odes esperando ser premiados. Em Atenas, a tradição estática de Homero combinou-se com a tradição dinâmica de Thespis, conferindo expressão física à palavra.

Desde então, o discurso e a sua encarnação no movimento tenderam a voltar a dividir-se. As peças de Shakespeare têm as suas canções e danças, o mesmo acontecendo nas de Molière, muitas vezes aproximando-se das tradições paralelas das "mascaradas" ou do bailado, como *n'A tempestade* ou *n'O burguês fidalgo*. Mas a afirmação da ópera e do bailado como agora os conhecemos conduziu esses ramos do teatro por caminhos separados, enquanto que o drama naturalista e psicológico,

que se tornaria a norma no século XX, tinha pouco espaço para a canção e para a dança. Em meados do século passado, tanto a ópera como o bailado tinham-se ambos quase perdido num formalismo que inibia a exploração intensa do destino humano que era o verdadeiro objectivo dos gregos, tanto na tragédia como na comédia, enquanto que a busca da vida real pelo teatro se encontrava seriamente ameaçada pelo cinema e, mais tarde, pela televisão, meios muito mais adequados à representação da vida comum.

Por muito que me custe reconhecê-lo, devemos agradecer ao modernismo e depois ao pós-modernismo o terem-nos despertado para as alargadas possibilidades das artes do espectáculo: o abstracto, o surreal, o absurdo, até mesmo o sem-sentido, foram celebrados de muitas maneiras diferentes, oferecendo-se como desafios às nossas percepções do teatro, da dança, do teatro musical e do mimo.

Tem sido o mimo, na verdade – o uso controlado do corpo para veicular sentido –, que tem transformado o teatro convencional, pelo menos na Grã-Bretanha, durante os últimos vinte anos. Nas mãos de intérpretes tradicionais, como Marcel Marceau, o mimo arriscou-se a morrer devido à sua própria esterilidade, com os espectadores perplexos com os movimentos seguros de um mimo que representava algo que significava tudo para ele, mas nada para o espectador. Mas, ao mesmo tempo, professores talentosos como Jacques Lecoq mostravam o que podia ser feito com o corpo. Aquilo que eu assinalaria como o momento de revelação surgiu há quase vinte anos atrás, em 1989,

Ian Herbert
é Presidente do Círculo
de Críticos de Teatro
do Reino Unido,
Presidente Honorário
da Associação
Internacional de
Críticos de Teatro,
fundador da revista
Theatre Record e autor
do livro *Who's Who in
the Theatre* (1977).

>
Hamlet: um monólogo
(*Hamlet: a monologue*),
a partir de William
Shakespeare,
enc. Robert Wilson, 1995
(Robert Wilson),
fot. Marc Enguerand.

quando a companhia britânica formada nos princípios de Lecoq, o Théâtre de Complicité, como era então conhecido, apresentou *A visita*, de Friedrich Dürrenmatt, no Teatro Nacional, em Londres. Os primeiros dez minutos desta criação histórica desenrolavam-se sem quaisquer palavras e era pela primeira vez possível ver actores ingleses, encorajados até muito recentemente a "ficarem quietos e a falar de forma clara", a fazerem um uso adequado dos seus corpos.

Desde então, a utilização do corpo no teatro britânico tornou-se quase a sua característica dominante, através de encenadores como Deborah Warner e Katie Mitchell e companhias dedicadas ao movimento como a Frantic Assembly e a Kneehigh alcançando grandes êxitos, inspirando-se não só na tradição de Lecoq, mas também no trabalho de grupos como Gardzienice, na Polónia – uma influência muito grande em Katie Mitchell.

Fora dos circuitos mais conhecidos, o corpo tornou-se o foco de uma experimentação tão inventiva quanto chocante, muitas vezes, através de espectáculos sangrentos como os de Franko B. Stelarc e outros auto-mutiladores que se tornavam objectos de grande admiração e de muitas teses académicas. Richard Schechner, na sua intervenção no colóquio da AICT / IATC em Tessalónica, em 2008, durante o Prémio Europa, lembrou-nos que a vanguarda só pode ir para a frente e que muitos dos seus avanços serão becos sem saída, algumas visões imperfeitas do que poderia ter sido extraordinário. Na semana seguinte, em Sófia, inspirados pelo encenador letão Alvis Hermanis, muitos dos participantes no congresso da nossa associação – entre os quais me incluo – reclamaram o seu direito, até mesmo o seu dever, de exprimir choque e horror face a algumas das manifestações físicas mais extremas no domínio das artes do espectáculo.

Mas o problema para os críticos actuais é a vasta gama de espectáculos disponíveis. Os críticos britânicos tendem a esquivar-se a muitas das suas implicações – o crítico de teatro dirá que não lhe diz respeito, porque se trata de dança, enquanto o crítico de dança dirá que só se ocupa de dança e não da *performance*. Temos de reconhecer que as fronteiras estão a ser quebradas, as barreiras derrubadas diariamente, e que – gostemos ou não – temos todos de desenvolver uma visão coerente do que é novo e estranho, de modo a torná-lo menos estranho para os nossos leitores.

Por outro lado, é possível sermos levados pelo encantamento espúrio do que é chocante. Participei recentemente na selecção dos vencedores do Prémio

Europa para as Novas Realidades para o ano de 2009, e um número imenso de candidatos tinham sido propostos simplesmente porque apresentavam estafadas, mas ainda muito admiradas, propostas conceptuais de ruído, nudez e crueldade que seriam capazes de aborrecer até o próprio Artaud. Muitos dos críticos contemporâneos ficam completamente seduzidos por estas criações. Vi recentemente um espectáculo dirigido por Luk Perceval, que parece ter cedido à actual moda na Alemanha de apresentar lixo como se fosse arte. O seu *Molière* pode ser capaz de alargar o nosso vocabulário escatológico – se não souberem o significado de *Scheisse* e *Arschloch* quando o espectáculo começa, já o saberão quando ele termina. De forma surpreendente, ele identifica o dramaturgo com as vítimas do seu desprezo satírico, e, longe de ser uma nova abordagem ao seu teatro, é pouco mais do que um concerto *rock punk* sem canções, no qual uma sucessão de actores grita obscenidades ao microfone. A sua contribuição para o nosso prazer na expressão física é ter Molière a masturbar-se no palco e o facto de obrigar todo o elenco a correr de um lado para o outro.

Por isso, embora aceite o enorme valor potencial da nossa atenção actual ao corpo no palco, permaneço obstinadamente conservador no apelo a que não deixemos que esta riqueza recentemente encontrada nos conduza à negação da palavra. Os atenienses tinham alguma coisa, tal como Peter Sellars, Bob Wilson e muitos outros da nova geração de encenadores têm demonstrado. E aos puristas do Teatro de Arte, talvez eu me atreva a chamar a atenção para o facto de que o género em que o discurso e a canção, o movimento e a dança são ainda explorados de forma harmoniosa é o muito desprezado musical, que, por alguma estranha razão, tem feito as delícias de milhões de espectadores em todo o mundo.