O corpo no teatro de vanguarda

O caso Miloš Karásek

Miloš Mistrík

Quando se fala do corpo no teatro, pensamos frequentemente no teatro do movimento, pouco literário, fundado na representação do actor e não na literatura. Para Jerzy Grotowski, por exemplo, o "teatro pobre" significava um teatro sem cenários, sem nenhuns utensílios ou adereços, sem a luz e os efeitos da maquinaria cénica, à excepção do corpo e da alma do actor.

Mas eu gostaria de falar de um exemplo no qual o corpo do actor é unicamente uma pequena parte de uma síntese cénica; no qual a sua aparição no espectáculo é muito curta, minimal, mas também muito importante para a ideia geral do espectáculo, para a mensagem do encenador e para todo o desenvolvimento do tema.

Trata-se do caso de um encenador eslovaco, Miloš Karásek (nascido em 1960), e mais exactamente do seu "Teatro Postal", como ele lhe chama. Miloš Karásek é um artista de vanguarda. A sua criação abrange quase todos os domínios da arte contemporânea – a sua formação é no domínio da arquitectura, mas a sua actividade criativa vai das artes plásticas até à *performance*, aos *happenings* e à escrita, à cenografia e às máscaras.

Autor de diversos manifestos para o seu teatro, ele apresenta-se sempre sobretudo como um provocador. Vejam-se alguns passos dos seus manifestos – de inspiração pós-moderna – que datam já de 1988, destinados a romper com o mundo "apodrecido" do teatro actual:

O teatro contemporâneo (...) não consegue reflectir a complexidade das relações humanas, a variabilidade permanente da realidade; não consegue exprimir o metaverbal e o não nomeado (...). / A nova estética da criação dramática é constituída pela decomposição, a difusão de motivos, a politematização, a não-determinação. / (...) / A decomposição do artefacto desemboca logicamente na politematização. / (...) / a personagem cénica torna-se uma concha que o actor deve partir para conseguir tomar uma posição pessoal. / A missão do artista não é a confirmação dos valores existentes, mas a sua averiguação permanente.

O teatro torna-se, assim, o meio capaz de permitir às pessoas exprimirem a sua própria opinião, jogarem com as suas imaginações privadas. Os principais processos de trabalho são: a decomposição, a fragmentação, a descontinuidade, a utilização do acaso e da não-determinação. A obra, nascendo da improvisação total de todos os membros da companhia, depois da sua fixação concreta, traz consigo novas qualidades que a enriquecem e a tornam mais natural. A utilização do acaso, a recusa da história e da forma, a confiança geral no funcionamento natural das coisas, tudo isto não é simplesmente um processo de trabalho, é um novo sistema de ideias. Porque é que uma obra artística deveria transmitir uma mensagem, se ela é, ela própria, a sua própria explicação e a sua própria justificação? (Karásek / Uhlár 1988a)

Como é possível ver nestas palavras, Miloš Karásek propõe uma criação libertada, ou melhor, completamente livre, até mesmo anárquica. Cito ainda:

Miloš Mistrík
é crítico de teatro e
director do
Departamento de
Teatro e Cinema da
Academia das Ciências
Eslovaca (Kabinet
Divadla a Filmu SAV).

a liberdade total de todos os criadores participantes
a libertação do actor do *diktat* do encenador
o actor torna-se criador
A DECOMPOSIÇÃO
a activação do espectador e a sua libertação que se segue ao *diktat*
do actor
o espectador torna-se criador
A OBRA DE ARTE DECOMPOSTA
contribui para a melhoria das relações entre actores e espectadores
a liberdade para os actores a liberdade para os espectadores a paz
no mundo (Karásek / Uhlár 1988b)

Qual é então o resultado para o corpo do actor? Ele deve ser livre, recusar não só a influência do autor dramático, mas também – o que é raro – a vigilância do encenador. Um corpo livre? Um corpo nu?

Não necessariamente. Uma vez que Miloš Karásek não é um verdadeiro homem de teatro, mas antes um homem das artes plásticas, nas suas obras o corpo surge como absolutamente livre, embora não passe de uma pequena parte da síntese dos seus espectáculos. A aparição do actor é marginalizada, diminuída. Algo que se aproxima um pouco do minimalismo no teatro lírico actual ou na música contemporânea.

Escutemos a descrição do seu "Projecto do teatro postal", um género de teatro absolutamente extraordinário, novo e excepcional, no qual a aparição do corpo de uma jovem rapariga-actriz é mínimo, mas importante. No quadro do seu "teatro postal", ele apresentou o seu espectáculo quase virtual – *A insónia*.

Em 1995, escrevi um texto curto que dividi em diversos fragmentos, ajustados graficamente por Nora Nosterská. Esses fragmentos foram impressos sobre papel tingido e cada um deles inserido num envelope especial com o carimbo do Teatro Postal e o número do fragmento. Eu próprio me ocupei de todos os envelopes endereçados a 200

pessoas, mais ou menos próximas, às quais, segundo uma planificação precisa, comecei a enviar os envelopes por correio postal. A planificação e a sua execução, nomeadamente a articulação temporal, eram tão importantes para mim que tive de discutir durante uma hora com o chefe do posto dos correios para assegurar uma entrega sem falhas e sem dificuldades. Entre os diferentes envios, nasceram assim pausas mais ou menos longas ou, em sentido contrário, estas surgiam numa sequência muito cerrada.

O último envio, a saber, o sétimo, continha igualmente um convite em tecido para a etapa final do projecto. Esta parte final desenrolou-se no palco de um centro teatral de Bratislava. Após ter comprado o seu bilhete, cada espectador recebia à entrada da sala um boletim, que funcionava ao mesmo tempo como bolsa com todos os fragmentos. Uma vez instalados os espectadores, dei início à representação, lentamente, com a música composta por Michal Kořán acompanhando o projecto. Quanto mais forte era a música, mais a intensidade da luz diminuía até à obscuridade total.

Durante alguns minutos, mergulhei os espectadores, sentados, no escuro.

Depois, comecei a iluminar o palco com um único projector, um palco no meio do qual aparecia uma jovem de pés descalços, os cabelos cobrindo o seu rosto: o papel de Zuzana era interpretado por Jena Šmková, ainda virgem. Esta virgem era a única personagem

que representava "realmente" neste projecto. Ela permanecia imóvel uns instantes, após os quais eu baixava a luz. De seguida, voltei a mergulhar os espectadores, sentados, no escuro.

Aquecida pelo projector, Zuzana reaparecia no mesmo local, afastando os seus cabelos, lentamente, deixando a sugestão de que queria dizer alguma coisa. Voltei a baixar a luz.

Durante alguns minutos, mergulhei os espectadores, ainda sentados, no escuro.

A música parou. As luzes do palco e da sala acenderam-se. O palco estava vazio, a sala cheia. Para tranquilizar os espectadores apanhados desprevenidos, alguns empregados, elegantemente vestidos, começaram a servir ao público, que permanecera sentado, champanhe fresco.

O espectáculo inteiro durava 10 minutos e 16 segundos. (Karásek 2004: 29)

Assim, o corpo da jovem Jena Šimková aparecia em palco durante alguns escassos minutos (ou segundos), mas funcionava como um ponto de catarse preparado durante muito tempo. Os espectadores tinham recebido, diversas semanas antes, a correspondência que lhes era dirigida, a um ritmo impreciso, e no final vinham ao teatro onde viram em *A insónia* uma única actriz, de rosto escondido. Segundo as palavras de Karásek, ela era ainda uma virgem (mas não sei como é que eles poderiam saber...). Ela afastou os cabelos, deixou-se ficar imóvel e não disse uma palavra. E, apesar de tudo, era para ela que todo aquele espectáculo tinha sido feito, todo o "teatro postal" de Miloš Karásek.

Por um lado, tratava-se do projecto artístico deste artista polivalente. Uma *performance* no limite entre o teatro, as artes plásticas e a mitologia humana. Mas no sentido do tema "o corpo no teatro", aquilo era uma espécie de projecção do corpo. Normalmente, em Grotowski, por exemplo, quando se fala de teatro corporal,

imagina-se um teatro sem decoração, sem literatura, criado com base na representação do actor ou dos actores, apresentado em qualquer lado e com uma força enorme, com um extremo domínio – como podemos ver nos espectáculos do teatro de movimento. Aqui – no espectáculo de Karásek –, encontrámo-nos no outro extremo: o domínio do corpo no espectáculo, mas sem um domínio real, físico, quase sem movimento, sem jogo de músculos, sem uma biomecânica, etc. Mas, apesar disso, o corpo dominava nesse espectáculo de Karásek. O que é que eu quero dizer com este exemplo? Que o corpo humano tem no teatro um papel decisivo, importante, primário, mesmo nos casos em que está presente em versão minimal. Tal é a força do corpo, do actor; tal é o lugar do homem e do actor no teatro.

Referências bibliográficas

KARÁSEK, Miloš / UHLÁR, Blaho (1988a), *Primeiro manifesto do teatro eslovaco*, publicado no programa do espectáculo *Aço?* (*E então?*), montado com a companhia DISK, em Trnava, e estreado a 29 de Abril.

– (1988b) *Segundo manifesto do teatro eslovaco*, publicado no programa do espectáculo *Ocot* (*O vinagre*), estreado a 15 de Dezembro de 1988, em Prešov (Os dois manifestos foram apresentados em eslovaco e também em tradução inglesa e francesa realizada por Miloš Mistrík, in *Blaho Uhlár*, Bratislava, ÚUKDD).

– (2004), *Extrakt: päť projektov* [*Extracto: cinco projectos*], Bratislava, DÚ.

Tradução de Paulo Eduardo Carvalho