

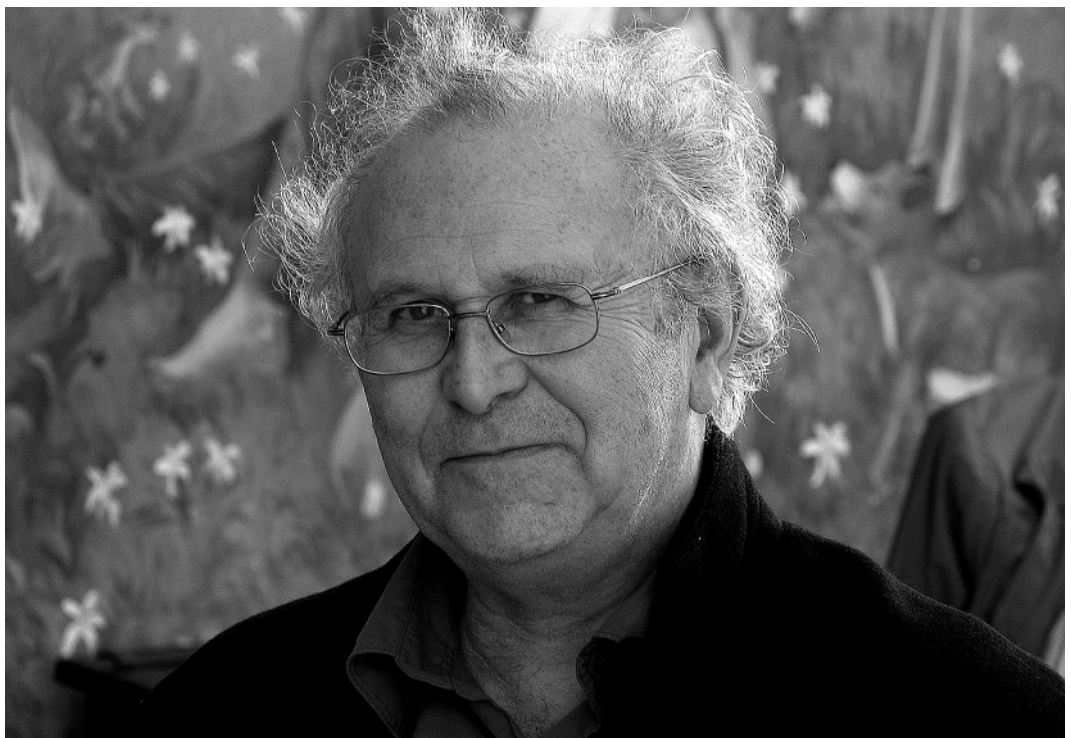
# Ciências das artes performativas

## Interpelações ao século XXI

### A visão de Jean-Pierre Sarrazac

Ana Sereno

Jean Pierre Sarrazac,  
fot. Paul Fave.



<sup>1</sup> O curso, que teve apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, integrou ainda a colaboração de Erika Fischer-Lichte (para a Estética do Teatro), Roberto Alonge (para a História do Teatro) e Georges Banu (para a Análise do Espectáculo).

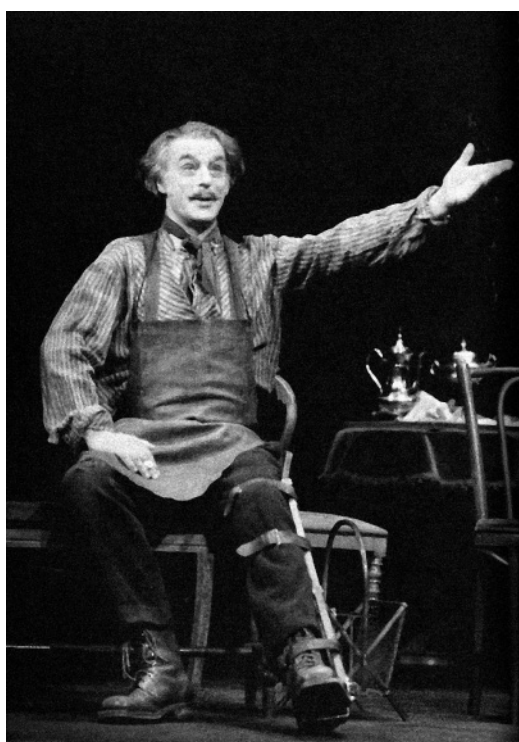
Ana Sereno é licenciada em Estudos Artísticos pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Mestre em Teoria e Crítica da Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Colaborou na organização do Arquivo Osório Mateus e fez um curto estágio no Centro de Estudos de Teatro (FLUL).

Jean-Pierre Sarrazac conduziu dois seminários – de quatro horas cada – na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa no âmbito do curso “Ciências das artes performativas: Interpelações ao século XXI”, organizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa<sup>1</sup>.

Jean-Pierre Sarrazac é professor no Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Paris III, onde desenvolve a sua teorização sobre a dramaturgia contemporânea, e tem já uma vasta experiência de trabalho como encenador, dramaturgo e teórico no domínio da estética teatral e da análise do espectáculo.

Neste breve encontro, Sarrazac optou por seleccionar, para objecto de reflexão, o trabalho de alguns dramaturgos que considera paradigmáticos de uma nova estética, na medida em que permitiram – ou agenciaram – um aprofundamento e alteração da experiência teatral. Essa alteração – que marca hoje o teatro moderno e contemporâneo – revela um distanciamento cada vez maior dos pressupostos canónicos que marcaram, durante muito tempo, a produção teatral do Ocidente.

De facto, o exercício de estética teatral levado a cabo por Sarrazac faz-se, marcadamente, em oposição à estética clássica, que Aristóteles expõe na sua “poética”, enquanto construção de estruturas *a priori* que visavam garantir a transmissão de uma determinada “moral” (que não “moralista”). Consta-se, de facto, que Aristóteles na sua *Poética* procede à divisão em géneros – ou modos literários bem determinados – das diferentes formas de exercício da *mimesis* por parte do poeta. Mas, embora Aristóteles venha restabelecer a importância da capacidade de representação inerente a todo o ser humano, “contrariando”, de certo modo, a ideia de deturpação do real pela sua representação na arte, que fora a opinião expressa antes por Platão, o drama aristotélico vai tentar estabelecer a “boa” forma de imitar no seio de cada modo de representação. A tragédia e a comédia através da acção – e a epopeia através da narração – devem estar estruturadas para que, dessa forma, possam cumprir o seu efeito pedagógico. Dando primazia à tragédia relativamente às restantes representações, o drama aristotélico, como foi sublinhado por Sarrazac, é uma



concatenação de acontecimentos em que se torna possível identificar perfeitamente o seu princípio, meio e fim. Todos esses acontecimentos "esgotam" o seu significado na medida dessa mesma extensão, já que a acção deve ser una, ou seja, reflectir uma unidade de tempo e espaço. Não existe, como tal, acção que possa escapar ao olhar do público, que possa pôr em causa o que é representado diante dos seus olhos, porque deverá, por outro lado, estar subordinada aos princípios da verosimilhança e de relações necessárias que permitam um avançar, digamos, linear, nessa ideia de início seguido de um meio – que é deste consequência – e de um fim resultante das acções desencadeadas nos momentos anteriores.

A ideia de "belo animal", metáfora que Aristóteles usa, é ilustrativa dessa forma de estrutura lógica, ou seja, de um todo orgânico perfeitamente integrado:

Uma coisa bela – seja um animal seja toda uma acção – sendo composta de algumas partes, precisará não somente de as ter ordenadas, mas também de ter uma dimensão que não seja ao acaso: a beleza reside na dimensão e na ordem [...] um animal belo não

poderá ser nem demasiado pequeno [...] nem demasiado grande (a visão não abrange tudo, e assim, escapa à observação de quem vê a unidade e a totalidade). (Aristóteles 2004: 51, 52)

Sarrazac em contraponto à *bienséance* aristotélica – modo como se refere à estética do filósofo – apresenta-nos a *malséance* ou o trabalho de autores como Strindberg ou Ibsen, que fizeram a cena do teatro considerado moderno, assim como Pirandello, Beckett e Koltès no que se refere ao teatro contemporâneo. Estes autores, segundo o ensaísta, levaram e levam progressivamente a uma desconstrução explícita de muitos dos pressupostos da estética aristotélica. Anunciariam, desse ponto de vista, o fim da forma canónica, ou mesmo a sua "explosão".

Utiliza ainda o professor a noção de macro e microcosmo de modo a explicitar com maior clareza duas dimensões da própria existência na representação: o "macrocosmo" constitui um feixe intrincado de relações sociais e é metáfora do mundo no qual o microcosmo está inserido; o "microcosmo" constitui-se a partir da própria condição humana, representada nos pequenos detalhes do quotidiano. Haveria, ainda, uma ideia de interpenetração ou relação dialéctica entre Marx e Freud, que corresponderiam, então, aos dois termos operatórios atrás referidos. A noção de cosmo é igualmente importante, na medida em que quer a dimensão social quer a esfera individual estão muitas vezes condicionadas, digamos que de forma algo enigmática, por forças que escapam à compreensão ou ao enquadramento dessas duas dimensões da existência humana, bem como às forças do universo.

Mais marcante pela forma como apresentam determinados temas, o conteúdo das peças de Ibsen, a título de exemplo, anuncia problemáticas vividas pelas suas personagens relacionadas com a psique humana, que, de facto, excedem toda a racionalidade formal de uma peça de teatro dita bem-feita. Sarrazac indica a existência de uma verdadeira relação dialéctica entre *le moi – la maison – le monde* explícita nas peças naturalistas, que dificilmente é traduzível para português sem que haja alguma perda de significado (ao cair a anáfora do "m" inicial).

A título de exemplo, é possível referir a personagem Hedda Gabler, da peça com o mesmo nome, como um ser perturbado pelo absurdo da existência. Para além de uma condição social descrita como ilusória, pelo facto de depender de projectos que não passam disso mesmo, e por isso ter o casal Tesman que viver dependente

<  
Espectros (*Gengangare*),  
de Henrik Ibsen,  
enc. Ingmar Bergman,  
Dramaten, 2002  
(Örjan Ramberg),  
fot. Dramaten.

financeiramente da reforma de uma tia de Jorgen, a sua vida demonstra-se como perfeitamente inútil porque é forçoso que socialmente assim seja. Para além de alguns pressupostos do naturalismo justificarem o determinismo presente nesta peça, os vários actos algo irracionais de Hedda vão anunciando a tragédia. O ambiente, que serve esse propósito, é transmitido por meio de indícios e presságios, que conferem uma atmosfera "sobrenatural" àquele quotidiano, bem como uma dimensão simbólica fortíssima. A loucura de Hedda – que é simultaneamente um estado de lucidez relativamente à sua condição – excede uma acção do presente. A este respeito, acrescenta-se um outro aspecto extremamente importante que é já algo de sintomático no teatro moderno e que tem que ver com o facto de existirem "meta-personagens", ou seja, personagens que surgem como uma espécie de significado que é transversal a toda acção presente e ausente. São uma espécie de personagens-sintoma, pois deixam adivinhar a catástrofe, ainda num momento inicial do enredo, ou o carácter estático da acção, no caso de peças como as de Ibsen ou mesmo as de Tchekov.

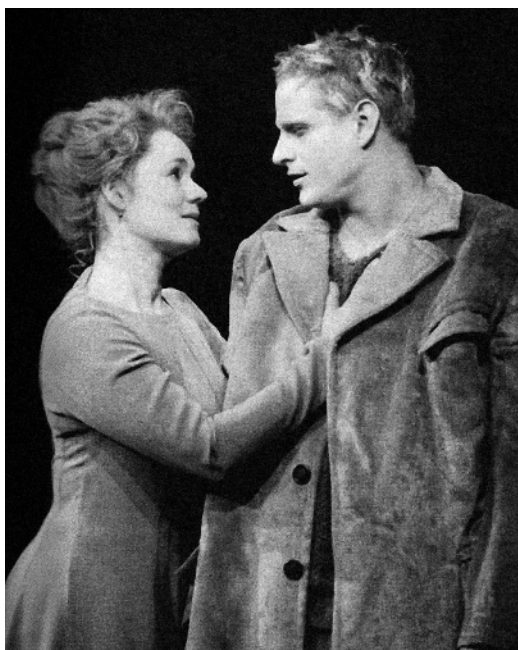
Estas personagens, aparentemente elevadas pela sua condição social, transmitem valores que primam pelo seu carácter decadente, aspecto que desconstrói um dos pressupostos fundamentais da estética aristotélica. Por outro lado, o passado destas tem um peso extraordinário na vivência de cada um e contribuem decisivamente para o fim trágico: surgem como sonhos não superados ou mesmo fantasmas que as perseguem. É nesta medida que também no teatro moderno se verifica a visão prismática referida por Sarrazac, muito embora esta questão – e outras anteriormente mencionadas – tenha sido levada ao limite pelos dramaturgos contemporâneos, na medida em que, na contemporaneidade, a dimensão formal da peça corresponde mais coerentemente ao tipo de problemáticas que o "dramaturgo-filósofo" vai expor para objecto de reflexão de um receptor que, evidentemente, será o público. O público torna-se, assim, uma espécie de testemunha que vai reconstruindo como pode cada pormenor da própria acção, como se de um verdadeiro crime se tratasse. É neste sentido que se actualizaria / renovaria a ideia de naturalismo em Antoine na contemporaneidade.

Pirandello foi um autor bastante mencionado durante o seminário, pois, no seguimento dessa mesma ideia de "poeta-filósofo", terá sido o que mais explicitamente invoca, nas suas peças, problemáticas que se prendem a questões existenciais intimamente ligadas à percepção humana e, consequentemente, às suas representações do outro e do mundo. Pirandello em *Seis personagens à procura de autor*, a título de exemplo, mostra o teatro por dentro, ao expor e complexificar o estatuto da representação: é a questão de uma existência múltipla, ou seja, uma existência em diversos planos de real de um

mesmo indivíduo em permanente mutabilidade e na impossibilidade de acesso a um tipo de realidade exterior às suas próprias representações, o que impossibilita a comunicação com o outro, bem como com o real em si. Esta é uma mega-questão que foi mais profundamente analisada por Kant e que funda a modernidade estética.

Para Sarrazac, contudo, o teatro e a ciência poderão constituir instrumentos de aproximação a esse mesmo real aparentemente inacessível. Nessa medida, as problemáticas expostas por Pirandello são uma concretização da explosão do microcosmo num plano mais metafísico e de demonstração de uma desconstrução que se opera por dentro, quer do indivíduo, quer do teatro. Assim sendo, poderemos compreender a relação que Sarrazac estabelece entre o conceito de *mimesis* e o de *diegesis*, ou seja, a indistinção que estes dois modos de representação vão sofrer no teatro contemporâneo. Como no teatro expressionista, em que as vozes e/ou os fantasmas proliferam, também no teatro contemporâneo podemos verificar uma fusão ou alternância entre o modo narrativo e o modo lírico, e entre a voz das personagens e outras vozes que integram a sua existência, incluindo a do próprio autor da peça. São personagens em migração, como as designou Sarrazac, pelo facto de atravessarem diversos papéis no interior de um só corpo, e a fragmentação – que daí decorre – impossibilita a formação de uma personalidade. Daí surgir o "impersonal" / impessoal e a "impersonagem", se quisermos traduzir à letra *impersonnelle* e *impersonnage*. Outro conceito poderá ser o de "transpersonagem", ou *transpersonnage*, devido ao seu percurso transformista ao longo do drama tornando-se então recorrente a figura do estrangeiro. Este aspecto marca, de forma evidente, o teatro de Bernard-Marie Koltès, em particular a peça *Dans la solitude des champs de coton*, na medida em que, as duas personagens deste drama parecem estar num contínuo monólogo em que o seu discurso é invadido por existências diversas sem aparente relação de umas com as outras e que transportam para aquela representação problemáticas várias de carácter existencial, relações humanas, questões de género, problemas familiares, e que simultaneamente descrevem ambientes e sensações completamente enigmáticos.

Em Beckett, outra referência que o professor propõe, toda a filosofia da existência transbordará igualmente para a linguagem através do silêncio, ao contrário de Koltès, que usa a palavra de forma verdadeiramente excessiva. Se em Pirandello, como já em Sartre, temos a imagem de um tratado filosófico quando lemos as suas peças, em Beckett essa filosofia concretiza-se mesmo, isto é, ganha sentido também pela forma como as personagens, os objectos, o silêncio e a acção circular parecem personificar o absurdo. Já não é possível estabelecer uma diferença entre forma e conteúdo, como se fizera até então. Daí que a analepse, a prolepse e a elipse surjam



&lt;

*Espectros (Gengangere)*,  
de Henrik Ibsen,  
enc. Ingmar Bergman,  
Dramaten, 2002  
(Pernilla August,  
Jonas Malmström),  
fot. Dramaten.

como processos que, ao desferirem cortes na linha narrativa do drama, constituem formas de representação que mais explicitamente contrariam um tipo de construção narrativa total, ou seja, em que as partes estão linearmente concatenadas entre si enquanto relações necessárias e que conferem verosimilhança a toda a narrativa. O teatro contemporâneo faz-se de reminiscências e retrospectiva, do reviver ou rememorar de aspectos da vida das personagens, ou seja, de uma apresentação de fragmentos. Sublinha continuamente este mesmo processo – comparável ao da montagem fotográfica – e que assume a forma de uma descontinuidade no drama a que se assiste. Nesta medida, o significado do trabalho dramático não é dado *a priori*, nem em sequências lógicas, nem tão pouco num final em que se resolveriam os momentos negativos anteriores que são as suas contradições internas, tal como a dialéctica hegeliana prevê na concepção que apresenta de História. As relações dialécticas, apesar de conterem o seu negativo, são uma ideia de avanço sucessivo para um determinado fim, uma vez resolvidas as contradições que lhe estão na origem.

&lt;

*Fragmentos*,  
de Samuel Beckett,  
enc. Peter Brook,  
Théâtre des Bouffes  
du Nord, Paris, 2006,  
fot. C.I.C.T.

É por este motivo que Sarrazac referiu o drama aristotélico-hegeliano em oposição ao drama rapsódico, pelo facto de este último ser mais livre, trabalhar o fragmento, e nele ser possível uma ambivalência e/ou reversibilidade dos acontecimentos. No texto de Platão *Ion* temos uma crítica extremamente contundente ao rapsodo pelo facto de este, por um lado, citar trechos de textos como a *Iliada* e a *Odisseia* e não a sua totalidade, e, por outro, pelo facto de o rapsodo perder momentaneamente a razão devido ao entusiasmo que lhe provocam os trabalhos poéticos. Platão não considera o trabalho do rapsodo uma forma de conhecimento, mas um acto que apela aos sentidos e, por isso, à irracionalidade.

Pois é precisamente a figura do rapsodo que Sarrazac vai buscar para caracterizar de modo transversal o teatro moderno e contemporâneo, formulando alguns termos bastante operativos para explicitar este tipo de teatro, substituindo-se estes à clássica *mise en scène* e figurando com bastante clareza em toda a cena moderna e contemporânea: uma *mise en désordre* ou *mise en morceaux*.

Em suma poder-se-á dizer que é possível reconhecer alguns traços que marcam um dado tipo de dramaturgia para que esta possa ser designada como moderna e/ou contemporânea sem que a especificidade de cada autor aí se perca ou por aí se esgote.

&lt;

*John Gabriel Borkman*,  
de Henrik Ibsen,  
enc. Thomas Ostermeier,  
Schaubühne, Berlin, 2009,  
fot. Brigitte Enguerand.

## Referências bibliográficas

ARISTÓTELES (2004), *Poética*, trad. Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.