

PERFORMERS E ESPECTADORES – TRANSPORTADOS E TRANSFORMADOS¹

Richard Schechner

Professor em Estudos da Performance na Universidade de Nova Iorque (NYU). Editor-Chefe da revista *The Drama Review* (TDR).

Tradução: Selma Treviño²

A realidade teatral é caracterizada por ser “não ordinária”, uma realidade para casos especiais, tais como: uso de máscaras, figurinos e ações físicas estabelecidas de certa maneira ou improvisadas de acordo com regras conhecidas; *performance*³ segundo um roteiro, cenário ou estrutura organizada; acontecimentos em lugares considerados especiais ou assim se fazem para a apresentação; feriados religiosos ou em horas especiais “depois do trabalho”; momentos de ruptura no ciclo da vida, como iniciações, casamentos, e funerais. Além disso, o que é apresentado numa performance é convertido em códigos – quero dizer, especialmente

preparado, confinado, contido, destilado, preso, metaforizado – em um ou mais tipos especiais de comunicação, assim como uma mistura de narrativas e serviços do templo hindu igual ao que acontece na Ramlila; ou como uma narrativa fixa e de criatividade individual como em qualquer produção, por exemplo, a peça *O Jardim das Cerejeiras*, de Tchekhov; ou como numa sequência de eventos do teatro Nô, *Kuse mai*, parte da peça Nô *Yorimasa*, apresentada pela escola Kanze mais conhecida por *connoisseurs* do que pelo espectador comum; ou como os segredos revelados aos iniciados durante a performance, como os vômitos e sangramentos que compõem o ritual de iniciação dos meninos Gahuku, em Papua, na Nova Guiné; ou como no roteiro de *Pain(t)*, criado pelo escritor-diretor-cenógrafo Richard Foreman; ou como nos textos e nas ações de uma criação coletiva, como é o caso do espetáculo *Mysteries and Smaller Pieces* do grupo The Living Theater; ou como o cenário de um dos *happenings* de Allan Kaprow, que foi enviado para centenas de pessoas, amigos e desconhecidos, para ser montado separadamente, em diferentes maneiras e estilos – ou para serem jogados fora. Esta lista homérica

1 Texto originalmente publicado como capítulo em: SCHECHNER, Richard. *Between Theater & Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985, p. 117-150.

2 Atriz, graduada em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e mestre em Estudos da Performance pela New York University (NYU).

3 N.T.: O autor utiliza *performing* – do verbo *to perform*. O significado deste verbo foi alterado nos anos 1960, quando Richard Schechner utilizou o termo *performance* para se referir a vários tipos de eventos cênicos. Com esta mudança outros termos derivados da mesma expressão foram sendo criados: *performer* (equivalente a ator-performer), *performative* (performativo), *performativity* (performatividade).

pode ter se esgotado para você, leitor, mas não para o campo das artes cênicas. Isto é só uma leve noção da incrível diversidade de eventos performáticos (teatrais). E eu, nitidamente, omiti eventos como missas, jogos profissionais de futebol, psicodrama, os muçulmanos *suffis* (dervishes) girando em devoção, lutas de sumô – uma variedade imensa de rituais performativos, jogos, esportes e atividades difíceis de definir, que ficam entre ou fora de gêneros estabelecidos. Além do mais, “gêneros estabelecidos” significa um arquivo de coisas que foram identificadas, enquanto que atividades de performance são fundamentalmente processuais: sempre terá uma parte dessas atividades que estará em transformação, categoricamente não definíveis. Mas todas as performances – definíveis e indefiníveis – compartilham pelo menos uma qualidade: o comportamento em performance não é livre e fácil. O comportamento em performance e/ou o comportamento praticado – ou o “comportamento executado duas vezes”, “comportamento retomado”⁴ – é conhecido antecipadamente⁵ ou ensaiado ou aprendido previamente ou aprendido por osmose desde criança ou, ainda, revelado durante a performance pelos mestres, gurus, guias, ou pelos mais velhos, ou gerado através de regras

que determinam os resultados, como no teatro improvisado ou no esporte.

Pelo motivo de que o comportamento em performance não é livre e fácil, este nunca “pertence” completamente ao performer. No teatro euro-americano (a partir de Stanislavski), muito dos trabalhos de treinamento e ensaio fazem com que o comportamento em performance pareça como se pertencesse ao performer.

Porque o melhor que pode acontecer é ter o ator completamente tomado pela peça. Depois, independentemente de sua vontade própria, ele vive o personagem sem notar *como* ele sente, sem pensar *o que* está fazendo, e tudo acontece sem intervenção externa, subconscientemente e intuitivamente. (STANISLAVSKI 1949, 13)⁶

Stanislavski também sentiu o oposto: que o fluxo intuitivo necessita ser controlado conscientemente. Ele queria uma intuição treinada. Buscava que o ator fosse tomado pelo personagem, mas não de uma maneira caótica, e sim dentro de uma partitura precisa, preparada através de um treinamento rigoroso, de workshop e longos ensaios, muitas vezes com mais de um ano de duração. Portanto, o “Sistema Stanislavski” é largamente dedicado a treinar o ator para

4 N.T.: No original: practiced behavior, “twice-behaved behavior”, “restored behavior”.

5 Falo extensivamente sobre a ideia do “duplo comportamento” no capítulo 2. Vejo, no próprio processo de ensaio, o paradigma do ritual, e no “comportamento restaurado”, a operação ligando tais atividades tão diversas como ritual, teatro, psicoterapia, xamanismo e reflexividade.

6 Esta sensação de ser “levado” [carried away] é o que Mihaly Csikszentmihalyi chama “fluxo” [“flow”], e isto caracteriza uma série de atividades, como esportes, alpinismo, xadrez, cirurgia (para os cirurgiões), teatro, dança. É o oposto de reflexividade. Pode ser também alguma atividade – teatro sendo uma delas – que tenha uma fase de ensaio reflexivo seguido de uma performance fluida. Para saber mais sobre fluxo, ver Csikszentmihalyi (1975).

que este fluxo possa ser gerado através de um processo consciente. Mas esta costura invisível da “vida” do personagem com a vida do ator não é o objetivo de todos os tipos de teatro e em todo lugar do mundo. No Ocidente, Brecht desconfiou disto depois do que aprendeu com o teatro asiático, especialmente com o teatro chinês, e assim criou o seu modelo de ator – aquele que alterna entre intuição e reflexão, entre “ser o personagem” e falar a respeito do personagem. E na apresentação do épico folclórico indiano, Ramlila, da cidade de Ramnagar, o mais conhecido da Índia, os diretores do espetáculo, *vyases*, se colocam atrás dos performers com livros-ponto, soprando o texto e as ações pra que tudo aconteça de acordo com o livro. É interessante o fato de que os espectadores não ficam pensando que, por causa da presença dos *vyases* ou até das suas intervenções, as ações do Rama ou Hanuman sejam menos “reais”. Claramente, as “vidas” de Rama e Hanuman se entrelaçam, mas não substituem as “vidas” dos atores. Da mesma maneira que a presença e intervenções do diretor-autor Tadeusz Kantor, durante a performance de *A Classe Morta* – onde ele faz pequenas correções na apresentação, abaixando a mão de um dos performers ou sussurrando para outro para que fale o texto mais rápido –, acabam fazendo parte da performance. O palco – referendo-me não apenas ao espaço físico, mas ao agregado tempo/espaço/espectador/performer – gera uma força centrípeta que engole tudo o que acontece nele ou perto dele. Esta absorção para o centro é o principal

paralelo entre o processo da performance e o processo do ritual; é o que Kafka quis dizer quando escreveu a mini-parábola “Os leopardos entram no templo e bebem até a última gota o conteúdo dos jarros de sacrifício; e isto se repete tanto que, finalmente, pode ser antecipado e, então, passa a fazer parte da cerimônia” (1954, 40). Depois de algumas performances, as intervenções de Kantor tornam-se previsíveis; as pessoas que assistiram várias vezes *A Classe Morta* dizem que os gestos de Kantor passam a não ser mais aleatórios, mas sim parte da estrutura da performance. Mas, mesmo as ações dos *vyases* na Ramilla, intervenções feitas quando necessário, ou seja, intervenções imprevisíveis, mesmo estas ações fazem parte da estrutura da performance – assim como as intervenções dos juízes nos jogos de futebol, feita somente quando há uma infração, tendo papéis decisivos e bem definidos no jogo.

Como diz Kafka, o acaso acaba se tornando parte da cerimônia, provocando até mesmo mais emoção. Durante os espetáculos do *Ringling Brothers Circus*, na *Madison Square Garden*, em 1980, uma trapezista tenta se levantar de uma posição na qual está pendurada pelo tornozelo. Ela começa, hesita, alcança e quase cai. A música pára, o público prende a respiração – se ela não conseguir, a queda é de quarenta pés. Finalmente, pouco a pouco, se erguendo com dificuldade, segurando o seu braço esquerdo com a mão direita, ela consegue alcançar o trapézio. A música toca em crescendo, o público suspira aliviado e depois aplaude. A

cada apresentação, a cena é repetida passo a passo, não fazendo diferença se, a princípio, esta encenação realmente aconteceu e depois foi conservada no espetáculo por razões de publicidade, ou se foi criada para atrair mais audiência. Porém, é uma cena “calculada com antecedência”, faz parte do show. E cada show – teatro, esporte, ritual – é um palimpsesto coletando, ou empilhando e exibindo, como Brecht diz: “o que foi menos rejeitado de tudo o que foi tentado”. Assim, o processo de performance é uma constante rejeição e reposição. Em longas temporadas, os shows não são repetições mortas, mas uma constante de cortes e superposição de cenas, e certamente rituais seguem o mesmo processo. No geral, o show é o mesmo, mas partes dele vão e vêm. Este processo de coletânea e cortes, seleção, organização e apresentação, é o que constitui o ensaio. E este não é um processo racional, linear, lógico e organizado como parece ser quando se escreve a respeito. Nem é um sistema planejado de tentativa e erro, como é brincar com temas, ações, gestos, fantasias, palavras ou o que quer que esteja sendo trabalhado. Em tudo o que é feito, algumas coisas são feitas e refeitas, e refeitas novamente; elas são vistas em retrospectiva como “momentos que funcionam” e são mantidas. É como se estes momentos fossem jogados pra frente, no tempo, para serem usados no produto final, na performance acabada. A performance “toma forma” pouco a pouco, sendo construída de fragmentos que foram selecionados e mantidos; então,

frequentemente, a cena final de um show fica pronta antes da primeira – ou partes específicas serão ensaiadas antes que se tenha uma idéia clara da performance como um todo. Por esta razão é que o texto de uma peça oferece tão poucas informações de como a performance realmente vai ser. O espetáculo não “vem” do texto; ele é construído em ensaios, num esforço de “encontrar-se” com o texto. E quando você vê e reconhece uma peça, está se referindo a produções anteriores e não ao texto. Uma peça ainda não produzida não é um homúnculo, mas um fragmento que ainda não foi incorporado ao todo.

Durante a temporada de uma peça – ou no calendário de performances de um ritual –, e até nos estilos mais tradicionais, novos elementos são adicionados e velhos elementos são descartados (já vi performers em Nô, Ramlila, Kathakali e na dança-drama balinesa fazerem isto). Uma pessoa que vai ver uma performance só uma vez, como é o costume da nossa cultura, não é capaz de notar as constantes mudanças. Às vezes, onde a performance está congelada, é preciso muito trabalho e solenidade para atualizar sua apresentação, assim como quando o papa convoca o conselho papal para reavaliar a missa. Mas, regionalmente, a missa é sempre avaliada para melhor servir a relação entre o padre e os fiéis. Esta relação é parecida com a do performer e do público participante. As variações na atuação individual serão ainda melhor apreciadas se a pessoa reconhece que a performance da missa vai além do ato de recitar um texto: envolve um estilo particular

e peculiar dos performers. Da mesma maneira, ocorre com cerimônias/rituais de todo lugar.

Eu escrevi antes que atuar não é algo fácil e livre: é um comportamento que é repetido, retomado. Isto é o que dá uma fama ruim ao teatro. Teatro é a arte onde o professor diz: “Atuação diz respeito a ser verdadeiro; uma vez que você consegue fingir a verdade, você faz teatro”. Esta não é de todo uma declaração falsa, como pode ser na história que Levi-Strauss conta à respeito do Quesalid, um Kwakiutl que queria revelar o charlatanismo dos xamãs: “Levado pela curiosidade dos truques deles e pela vontade de desmascará-los, ele começou a aproximar-se dos xamãs até que um deles o convidou para fazer parte do grupo. Quesalid não esperou ser convidado duas vezes” (1963, 167-85). Ele era bem treinado em atuação, mágica, canto e aprendeu como fingir desmaios, ataques de fúria, como induzir vômitos e como contratar espões para lhe falar à respeito da vida dos pacientes. Ele aprendeu como esconder uma bucha no canto da boca e depois morder a língua ou fazer sua gengiva sangrar para ter uma prova de sangue, à vista dos pacientes e dos espectadores, com “o corpo estranho e doente que ele extraiu depois de aspirar e manipular o paciente”. Quesalid aprendeu a arte tão bem que não só desmascarou os xamãs charlatões como construiu uma reputação forte de ser um verdadeiro xamã. Através dos anos ele começou a acreditar nas suas curas, mesmo sabendo que elas eram baseadas em truques. Ele justificava que os doentes melhoravam porque acreditavam nele, e eles acreditavam

nele porque ele sabia muito bem a sua arte e a fazia de forma impressionante. E finalmente ele acreditou que o sangue e todos os outros truques eram manifestações de seu poder único. Como Levi-Strauss diz: “Quesalid não se tornou um ótimo xamã porque ele curava os seus pacientes, mas ele curou os pacientes porque ele se tornou um ótimo xamã”. Quesalid, como os leopardos na parábola de Kafka, foi absorvido pela força centrípeta de sua própria performance. Ele se transformou no que ele se propôs a desmascarar.⁷

Na Ramlila de Ramnagar, Índia, um dos melhores atores é o homem que faz o sábio semi-divino, Narad-muni. Quando Narad-muni fala ou canta, a audiência – às vezes mais de vinte e cinco mil pessoas – escuta com cuidado; muitos acreditam que o performer que faz Narad-muni tem poderes, relacionando-o com o sábio/personagem da peça. Este homem não é mais chamado pelo seu nome (Omar Das), nem mesmo por ele mesmo. Nos trinta-e-cinco anos que ele tem atuado como Narad-muni ele tem sido, cada vez mais, identificado com o personagem. Pelo fato de que ele é um brâmane, e qualquer brâmane pode conduzir cerimônias sacerdotais, Narad começou a praticar o sacerdócio. Agora ele é o *mahant* (dono e Sacerdote chefe) de dois templos em

7 Este é outro exemplo do poder peculiar da performance: o de inverter progressões casuais para que os efeitos antecedam as causas. Ou seja, o “poder” de uma performance é, ao mesmo tempo, causa e efeito da performance dele. Performance – e o seu efeito na audiência – e o feedback compõem um arranjo sincrônico que, paradoxalmente, se desenrola durante a performance diacronicamente.

Mirzapur, uma cidade mais ou menos a quarenta milhas de Ramnagar. Ele é rico. As pessoas vêm de longe para o seu templo porque acreditam que Narad-muni fala através do Narad-sacerdote. Narad nunca disse que é a encarnação de Narad-muni, mas a cada ano, na Ramlila, a sua relação com Narad-muni é renovada, exposta, aprofundada e ritualizada na frente de uma audiência de milhares de pessoas. Este homem não é Narad-muni, mas também não deixa de ser Narad-muni: ele atua no campo entre o negativo e o duplo negativo, um campo de potencial ilimitado, livre assim da pessoa (não) e da pessoa representada (não não). Todas as performances eficientes têm em comum esta qualidade “*não – não não*” (not – not not): Olivier não é Hamlet, mas ele também não deixa de ser Hamlet: sua atuação está entre a negação de ser o outro (= Eu sou eu) e a negação de não ser o outro (= Eu sou Hamlet). O foco da técnica de treinamento do performer não é transformar uma pessoa em outra, mas em permitir que o performer atue entre as duas identidades; neste caso atuar é o paradigma da liminaridade.

A cultura indiana, com as suas tradições de reencarnação, encoraja este tipo de multiplicação de identidades. Quando o lindo deus negro Krishna foi desejado por todas as *gopis*, ele se multiplicou para que cada mulher tivesse Krishna com ela: este é o tema favorito dos artistas indianos, tanto visual quanto performativo, e forma o núcleo prático de muitos tipos de culto ao Krishna⁸.

8 As melhores discussões que conheço sobre isto estão em Singer (1972, 199-244), Hein (1972) e Hawley (1981).

E quem é o “verdadeiro” Hamlet? Olivier? Burton? Bernhardt? Ou Burbage, que foi quem fez o papel pela primeira vez, em 1603? Ou, ainda, o ator desconhecido inglês que viajou numa tournée pela França até antes disso com uma peça perdida, hoje conhecida somente como *ur-Hamlet*? Esta questão de múltiplas realidades, cada uma sendo o negativo de todas as outras, não só aponta para uma peculiaridade do palco mas, mais do que isto, localiza a essência da performance: ao mesmo tempo, a mais concreta e evanescente das artes. E, enquanto a performance é o principal modelo para o comportamento humano em geral, esta qualidade liminal, processual e de realidades diversas revela, ao mesmo tempo, a glória e o abismo da liberdade humana.

Poucos são os performers que passaram pela mesma experiência de transformação como a de Narad. Mesmo na Ramlila, a maioria dos performers não se envolve tanto em seus papéis. Isto sem querer dizer que os personagens não afetam profundamente a vida desses performers. Quando estávamos nos aproximando da vila em que a família que interpretou as vidas do demônio-rei Ravana morava, disseram-me “Ravan-raj [Rei Ravana] mora ali”. Todo mundo conhece Ravana: ele é parte da realeza entre os camponeses. A família ficou rica desde que um antecessor foi escolhido pelo Maharaja de Benares para interpretar Ravana, nos anos de 1860, um papel quase parecido com o de Satã em *Paraíso Perdido*. Com o passar dos anos, a situação da família Ravana passou a servir mais e mais como antítese estrutural

para os garotos que interpretam Rama, Sita e os irmãos de Rama, protagonistas da Ramlila e arquiinimigos de Ravana. Os meninos são escolhidos através de uma audição, a cada ano. Às vezes, os meninos ficam na Ramlila por anos, interpretando Shatrughna num ano, e Lakshman ou Rana no outro. Assim que a voz dos meninos muda e a barba começa a aparecer, eles não são mais adequados para interpretar um *swarup*.

Os meninos que participam nos *swarups*, na maioria das vezes vêm de famílias da cidade e vão à escola; depois da participação na Ramlila, muitos seguem as carreiras que vão do sacerdotismo ao jornalismo e até à carreira de ator. Durante os trinta e um dias do ciclo da peça, os meninos que fazem Rama, Sita e os irmãos de Rama ficam isolados em três diferentes casas de repouso (*dharamsalas*) em Ramnagar – mudando de acordo com os lugares que a peça é representada. Ravana retorna para o seu lugar nativo toda noite percorrendo as inúmeras milhas que viajou. A sua vila, igual ao mítico Lanka, é sempre distante dos lugares onde Rama, Hanuman, Sugriva, ou onde qualquer um do grupo mora. Mas no clímax do ciclo da peça, quando Ravana é morto pelas mãos de Rama numa batalha, o homem interpretando Ravana indica este momento tirando a sua máscara de dez cabeças e se jogando aos pés de Rama, beijando-os. No entanto, eu pergunto novamente: quem está beijando os pés de Rama? O ator, sem a sua máscara, está demonstrando uma devoção ao menino que, com sua coroa sagrada, é o

Rama incarnado. Os dois, homem e menino, estão “entre *personae*”, neste espaço liminar, um campo duplo-negativo aonde eles não são nem eles mesmos e nem os seus papéis. E, se poucos performers tiveram experiência igual à transformação de Narad, muitos sentiram o duplo de Ravan-raj e Rama: a sensação de estar sendo tomado por um papel, de estar sendo possuído por ele – no seu “fluxo” ou no fluxo do desejo da audiência pela ilusão, *ludus, lila*: jogo.

Esta entrega ao fluxo da ação é o processo do ritual. Aqui é que as duas raízes que significam o *ri* convergem: a ação é ordenada, até numérica – “Jogar por números” – mas o sentido disto é, como Csikszentmihalyi diz, “a fusão da ação e da consciência. Uma pessoa dentro do fluxo não tem uma perspectiva dualista: ela está consciente de suas ações, mas não da consciência propriamente dita. (...) Os passos para experimentar o fluxo... envolve o ... processo de delimitar a realidade, controlar alguns aspectos dela, e responder concentradamente com uma reação que exclui tudo o mais que é irrelevante” (1975, 38, 53-54). Ou como Ryszard Cieslak, o notável ator que atuou em várias produções de Grotowski, me disse:

A partitura é como um copo que contém uma vela queimando. O copo é sólido, está lá, você pode contar com ele. Ele controla e guia a chama. Mas ele não é a chama. A chama é o meu processo interno a cada noite. A chama é o que ilumina a partitura, o que os espectadores vêem além da partitura. A chama está viva. Assim como a chama dentro do copo se mexe, tremula, sobe, desce, quase apaga, e de

repente brilha mais forte, reage a cada soprar do vento, – assim a minha vida interior varia a cada noite, momento por momento... Eu começo cada noite sem antecipações. Esta é a coisa mais difícil de aprender. Eu não me preparo para sentir algo. Eu não digo: “Ontem à noite, esta cena foi extraordinária, eu vou tentar fazer isto de novo”. Eu quero somente estar aberto para o que acontecer. E eu estou pronto para receber o que quer que seja se eu estiver seguro na minha partitura, sabendo que, mesmo que eu sinta o mínimo, o copo não vai quebrar. Mas quando a noite vem, que eu posso brilhar, viver, revelar – eu estou pronto para isto, sem antecipar o momento. A partitura continua a mesma, mas todo o resto é diferente porque eu estou diferente. [Schechner 1973, 295]

Cieslak é o Mestre Zen, para quem o momento da ação é quando toda preparação desaparece: o que fica é o estar pronto (*readiness*). Como Shakespeare diz: “o amadurecimento é tudo”.

Quando a performance acaba, Cieslak “desaquece.” Geralmente ele bebe vodka, conversa, fuma bastante. Sair do papel, às vezes, é mais difícil do que entrar nele. Pouco trabalho se tem feito para o “desaquecimento”, pelo menos na tradição euro-americana, em que a ênfase está no treinamento, workshop, ensaio e aquecimento. Em Bali, por outro lado, existem rituais para o desaquecimento: chuviscos de água santa, inalação de incenso, massagem e até sacrifício de animais e chuviscos de sangue. O que o desaquecimento faz é trazer o performer de volta para a esfera habitual de existência: o faz retornar ao ponto de partida. Atuação, na maioria dos casos, é a arte da transformação temporária – não somente a jornada de ida, mas também a de

volta. Quesalid e Narad, ao longo dos anos se entregaram ao papel; Cieslak sabe como se preparar e estar pronto para fluir com o seu papel. Mas ele mal tem a idéia do que fazer depois. E alguns papéis provocam um efeito repentino e permanente de transformação, como nos ritos de iniciação e outros “ritos de passagem”. Interessa-me esses tipos diferentes de mudanças que ocorrem dentro do performer e as mudanças que, concomitantemente, acontecem na audiência – não do ponto de vista psicológico, mas como eixo básico no qual eu possa projetar várias paradas ao longo de um continuum de tipos de performance. Este eixo contínuo irá revelar aspectos de performances numa série de culturas e também entre as culturas. O continuum ocorre entre performances em que o performer é transformado através do “trabalho” até aquelas nas quais ele é transportado e levado de volta ao seu ponto de partida. Eixos verticais mostrariam se, neste continuum, a transformação ocorre gradualmente, como com Quesalid e Narad, ou repentinamente, como quando um menino Gahuku é transformado em um homem através do esforço de um único composto de performances de iniciação. Também exporei como estes dois tipos de performances – transportadora e transformadora – ocorrem ao mesmo tempo, atuando juntas.

Denomino performances os eventos em que os performers são “transformações” modificadas e àqueles em que os performers são levados de volta aos seus lugares de origem, “transportes”-“transporte” – porque

durante a performance os performers são “levados a algum lugar”, mas ao final, geralmente ajudados por outros, eles são “desaquecidos” e reentram na vida cotidiana no mesmo ponto em que saíram (fig. 1). O performer vai do “mundo habitual” ao “mundo performativo”, de uma referência de tempo/ espaço à outra, de uma personalidade à outra ou às outras. Ele interpreta um personagem, luta com demônios, entra em transe, viaja pelo céu, ou pelo oceano, ou pela terra: ele

é transformado, capaz de fazer coisas “em performance”, que ele não é capaz de fazer normalmente. Mas quando a performance acaba, ou ainda em sua parte final, ele retorna ao ponto em que começou. Na verdade, as maneiras de concentração através da preparação e aquecimento e as maneiras de voltar através do desaquecimento são liminares, estão entre o ordinário e o mundo da performance, servindo de transição entre um e outro.

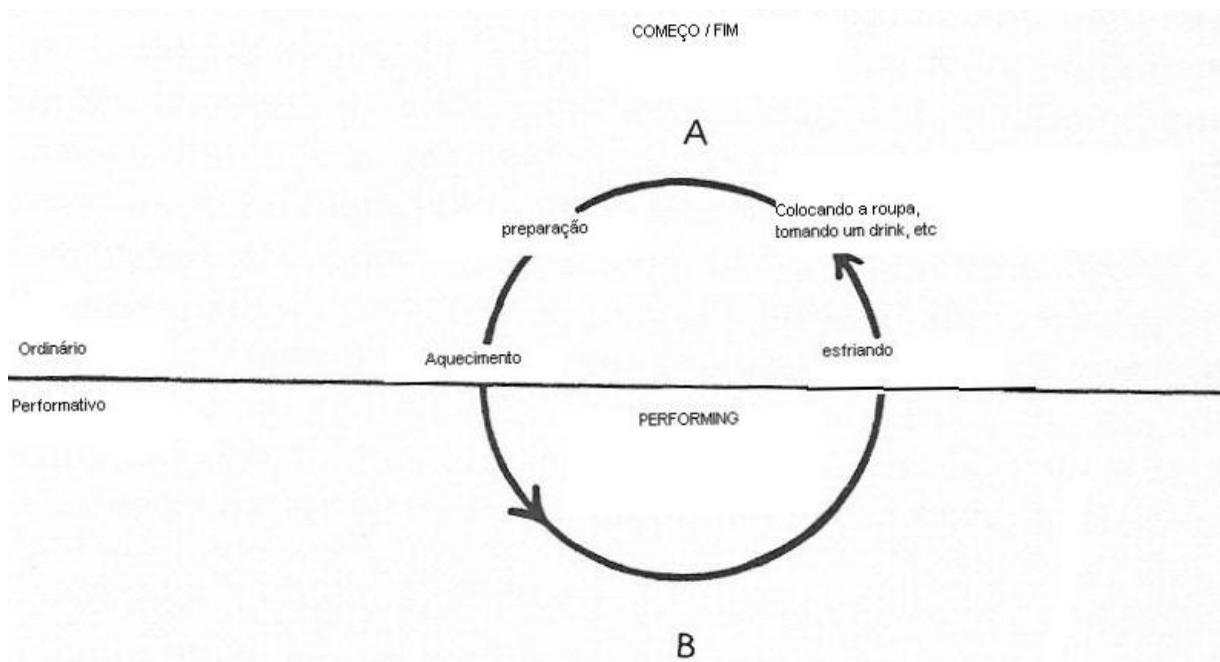


Figura 1

Se o desaquecimento é incompleto, como geralmente é, especialmente nas performances euro-americanas, o performer é deixado em suspenso – como alguns atores de cinema que descobriram isto de uma maneira não muito feliz. Se John Wayne estava satisfeito (como Narad) em tornar-se aquilo que representava – Big John, O Duque –, Bela Lugosi não estava. O que

quero dizer é que, se uma mudança ocorre dentro do performer, ou no seu status, isto só acontece depois de uma longa série de performances, e cada uma delas provoca uma pequena mudança no performer (ver figura 2). Isto é o que aconteceu com Narad e John Wayne. Portanto, cada performance separadamente é um transporte, acabando mais ou menos onde começou, enquanto que

uma série dessas performances de transporte podem alcançar uma transformação. Não é minha tarefa aqui descrever como as formas do mundo cotidiano são diferentes do mundo performativo. Em alguns tipos de performances, uma dança de transe, por exemplo, um cuidado extremo é tomado para trazer o performer de volta do transe. Isto porque o transe apresenta, ao mesmo tempo, qualidades de mudança de personalidade e falta de controle: a pessoa em transe claramente precisa de ajuda para “voltar” do transe, enquanto que o ator que interpreta um personagem parece ter controle de si mesmo.

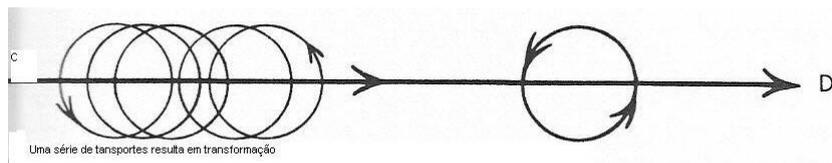


Figura 2

Podemos até dizer que existem dois tipos de transporte, o voluntário e o involuntário, e que a interpretação de um personagem pertence à primeira categoria e o transe, à segunda. No entanto, tendo assistido a situações de transe – e tendo visto diversos filmes que as descrevem – suspeito que as diferenças entre estes tipos de transportes tenham sido exageradamente enfatizadas. O ator que interpreta um personagem é autônomo (pelo menos se ele vem de um treino euro-americano ortodoxo), mas uma vez aquecido e dentro do fluxo da performance ele é profundamente envolvido no que Keats chamou de “capacidade negativa” (negative

capability) e o que eu esquematizei como “não eu – não não eu” (*not me - not not me*). O ator que interpreta um personagem envolvido no fluxo da performance não é ele mesmo, mas, ao mesmo tempo, ele não é e nem deixa de ser ele mesmo. Os performers em transe também são frequentemente conscientes de suas ações até quando estão em performance; e eles também se preparam através de treino e aquecimento. A diferença entre esses tipos de performances pode estar mais na rotulagem, na classificação e nas expectativas culturais do que em seus processos de performance.

Performances de transformação são evidentes em ritos de iniciação, cujo propósito é exatamente transformar pessoas de um status ou identidade social para outro. Uma iniciação não só marca uma mudança, mas é ela mesma a maneira pela qual as pessoas alcançam o seu novo eu: sem performance, sem mudança. No texto *In the High Valley*, Kenneth Read conta como um menino da Papua, Nova Guiné, Asemo, foi tirado da casa de sua mãe, isolado num bosque por várias semanas, colocado através de provações de iniciação e treinamento com meninos de sua idade, e finalmente levado de volta para sua vila (junto com os outros meninos), transformado num homem. Read nos mostra que a ação por trás da iniciação é performativa. Para dar somente dois exemplos, depois de duas semanas de isolamento os meninos são trazidos de volta para sua vila, Susuroka:

O barulho e a movimentação eram enlouquecedores. Atrás de nós, as vozes estridentes das mulheres crescendo num agudo ritual, um choro estilizado carregado por uma emoção genuína, que era como um instrumento pontiagudo perfurando o barulho à minha volta. As notas ululantes das vozes masculinas combinavam com marcantes gritos que, soando como profundas batidas de tambores emitidas pelos peitos destendidos, faziam o contraponto dos estampidos dos pés descalços no chão; e por cima de tudo, estavam os choros das flautas. [1954, 159]

Asemo e os meninos da mesma idade que ele, estavam em algum lugar no meio da multidão, certamente quase cegos pela poeira, carregados pela pressão de corpos mais fortes. (...) Outros jovens me disseram, rindo, do pânico desses minutos de abertura do seu dia inteiro de provação. (READ, 1965, 160)

Esta provação incluía vômito forçado e sangramento do nariz. Read descreve como Asemo e os outros meninos estavam “tristemente desgrenhados”, “abatidos” e “moles”. Literalmente exaustos, os meninos foram levados, arrastados e jogados num corredor onde mulheres Gahuku atacavam os homens e meninos com “pedras e partes de madeira letais, às vezes um machado, e até alguns arcos e flechas”. Os homens pegavam os meninos nos ombros e corriam com eles sem rumo.

Os homens se aglomeravam enquanto corriam tão perto uns dos outros que se batiam com suas pernas e braços. No meio da multidão, os iniciados que estavam sendo carregados nos ombros dos homens, escorregavam de um lado para o outro, e os seus dedos agarravam o cabelo de penas da cabeça entre as suas pernas. (1965, 172)

Read fala que “não era nenhum engano a maldade do ataque” das mulheres; e que

os homens não viam este ataque como uma “brincadeira cerimonial”, mas reconheciam que a situação “estava à beira de um desastre”. Estava à beira, mas não além: o ataque era contido nos seus limites performáticos da mesma maneira que um jogo de hockey sangrento se mantém como um jogo. A provação, o corredor, o ataque: estes são todos “comportamentos duplamente comportados/vivenciados” (twice behaved behaviors) – codificado, esperado, representado.

Seis semanas depois, o “ato final foi representado na... vila”. Asemo passou essas semanas num treinamento absorvente. O dia da sua saída – um dia de festa e dança – culminou na apresentação dos iniciados para a vila toda. Desta vez, as mulheres não atacaram os homens, mas os receberam com uma “ovação crescente”. Depois, os iniciados dançaram como um grupo, sem a assistência ou proteção dos homens mais velhos.

Eles se moviam vacilantes debaixo das decorações desajeitadas, e eu não consegui ver a esplêndida mudança que estava sendo evidenciada aos olhos dos mais velhos. Mas uma dignidade os tocou quando começaram a dançar, com base no compasso lento e certo dos pés dos homens, numa espécie de marcha mantida pelo peso [das coroas que vestiam] (...) Por um momento, eu era mais um na multidão de admiradores. (...) Asemo estava na primeira fileira dos dançarinos, suas pernas se movendo em uníssono com as dos outros meninos; o seu rosto, como os dos outros, sem expressão, seus olhos fixos em um ponto distante onde só ele podia enxergar. [1965, 177]

Asemo e seus colegas de mesma idade se tornaram homens no sistema

Gahuku. Durante e depois do dia de sua dança, Asemo era um homem Gahuku com as responsabilidades e privilégios desta posição. A abolição dos ritos de iniciação – e Read pensou que eles não aconteceriam mais quando escreveu *The High Valley*, em 1965 – indica uma mudança nas bases da sociedade Gahuku. Isto porque a iniciação não marca simplesmente uma mudança que ocorreu em outro lugar no sistema social – como em um *bar mitzvah*, uma formatura ou entrada numa sociedade profissional, como usualmente acontece num contexto euro-americano – mas é, em toda a sua duração, a máquina que opera mudanças, transformando meninos em homens. Sem esta máquina, os meninos Gahuku serão outros tipos de homens. O processo de ser retirado de Susuroka, de passar pelas provações, de ser treinado em danças e conhecimentos, de voltar e dançar: esses processos significam tornar-se um homem Gahuku. Esse status – qualquer que seja o seu significado e consequência pessoal, qualquer que seja o estilo que contém – é fundamentalmente social, público e objetivo. Isto não determina que tipo de homem Gahuku Asemo será ou mesmo o que ele sente a respeito disto, assim como uma cerimônia de casamento não determina que tipo de marido o noivo será. Mas atos definitivos foram performados e esses atos provocam uma transformação.

As pessoas estão acostumadas a chamar as performances de transporte por “teatro”, e as performances de transformação por “ritual”. Mas esta separação não se

sustenta, já que, na maior parte das vezes, os dois tipos de performance coexistem no mesmo evento. Assim como Asemo e seus colegas estavam sendo transformados, os homens Gahuku que vomitaram e sangraram com eles, que os carregaram nos ombros durante o ataque das mulheres, quem os treinou, estes homens estavam transportados e não transformados. Eles eram os treinadores, guias e co-performers. Estes homens que não mudam mais – ou que não mudaram “desta vez”, durante o trabalho desta performance – efetuaram as mudanças trabalhadas na transformação. A relação é apresentada na figura 3. Os performers experientes entram na performance e participam dos vômitos, do sangramento, da corrida no ataque das mulheres. Mas quando a performance acaba, os homens Gahuku já iniciados reentram na vida cotidiana aproximadamente aonde a deixaram. Se alguma mudança ocorre entre eles, ela é sutil: do mesmo jeito que as pessoas alcançam mais respeito ou o perdem, cumprindo as tarefas de suas vidas sociais. Quando a performance acaba, os transportados retornam para as suas vidas no mesmo ponto em que as deixaram e os transformados sofrem mudanças. O sistema é parecido com a de uma impressora, na qual a informação é impressa na folha de papel que está sendo passada por ela. A performance – e o treino que leva a ela – é o ponto de contato entre a “impressora” (transportado) e o “papel” (transformado). Ponto B: a performance – testemunhada por espectadores que

estão longe de serem espectadores ao acaso, procurando divertimento – acontece neste ponto decisivo de contato entre transportados e transformados. O que o transportado imprime no transformado no ponto de contato, é para ficar: circuncisão, susto, tatuagem e assim por diante; ou a doação de novas roupas, ornamentos, artefatos, como alianças, o sagrado filamento

de quatro-cordões na iniciação Hindu, o *tefillin* que é montado e desmontado todos os dias pelos homens judeus, e assim por diante. Ou alguma coisa é extraída dos transformados: o sangue correndo que Quesalid exhibe, o prepúcio cortado na circuncisão, um corte de cabelo cerimonial, ou, como no caso dos Gahuku, o sangramento e o vômito.

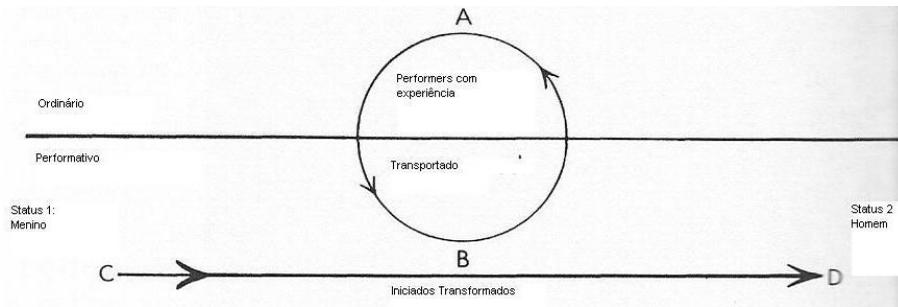


Figura 3

Essas marcas, adições e subtrações, não são simplesmente flechas apontando para um significado mais profundo. Elas estão cheias de poder: elas conectam uma pessoa com a sua comunidade, ancorando-a a uma identidade social; elas são ao mesmo tempo íntimas e públicas. As pessoas de teatro, especialmente, tendem a ser mais sensíveis à força da superfície. A superfície do ser social é como a superfície do sol: sempre borbulhando, jogando para fora matérias das profundezas, antes escondidas, e sugando para baixo, para as profundezas o que agora está na superfície.

Para que este sistema funcione, o transportado tem que ser imutável tanto quanto o transformado é permanentemente mudado. O trabalho do transportado é entrar na performance, fazer o seu papel, vestir a sua

máscara – usualmente atuando como agente de forças maiores, ou possuído diretamente por elas – e sair. Neste processo o transportado é idêntico ao ator. Ou, para colocar em outras palavras, o ator no teatro euro-americano é um exemplo de performer transportado. Por razões que serão esclarecidas mais adiante, o teatro euro-americano é um exemplo de teatro que transporta sem transformação. Muitos trabalhadores de performance, especialmente desde 1960, tentaram introduzir o processo de transformação nas artes performativas euro-americanas.

E quanto à audiência? Espectadores de uma performance transformadora, geralmente têm o objetivo de testemunhar que a performance funcionou. Geralmente, eles são parentes dos performers ou parte da mesma

comunidade. Assim, nas performances de transformação a atenção dos transportados e a dos espectadores convergem no transformado (figura 4).

Tecnicamente falando, em uma performance de transformação, as estrelas do show não são necessariamente os melhores performers. Asemo e os outros meninos não podem dançar tão bem quanto os homens mais velhos, como um menino *bar mitzvah* não canta a sua parte do Torah tão bem quanto o chazan. Durante o processo de iniciação, os homens mais velhos se concentram para fazer os meninos passarem, fazendo o que tem que ser feito para completar a iniciação, para que ela funcione. E, no último dia, a concentração da vila é no que foi feito: no novo homem, no trabalho feito. Interessantemente, a palavra “drama” é derivada da raiz grega *dra*: fazer, construir, criar. Da mesma maneira, em um casamento a atenção é voltada para os noivos, no *bar mitzvah* é para os meninos *bar mitzvah*, e assim por diante. Mas, quaisquer que sejam as habilidades do transformado, os transportados precisam ser performers especializados. Em todo lugar, o prazer que a audiência ganha em uma performance transformadora depende muito da competência dos mais velhos e/ou dos profissionais que treinam, guiam, desempenham e muitas vezes atuam com os transformados. O menino *bar mitzvah* é elogiado pelo seu canto, mas é melhor que o chazan cante melhor do que ele – e isso também vale para a dança do pai e dos tios de Asemo.

Seria simples se terminasse aqui. Mas a posição social dos transportados pode ser

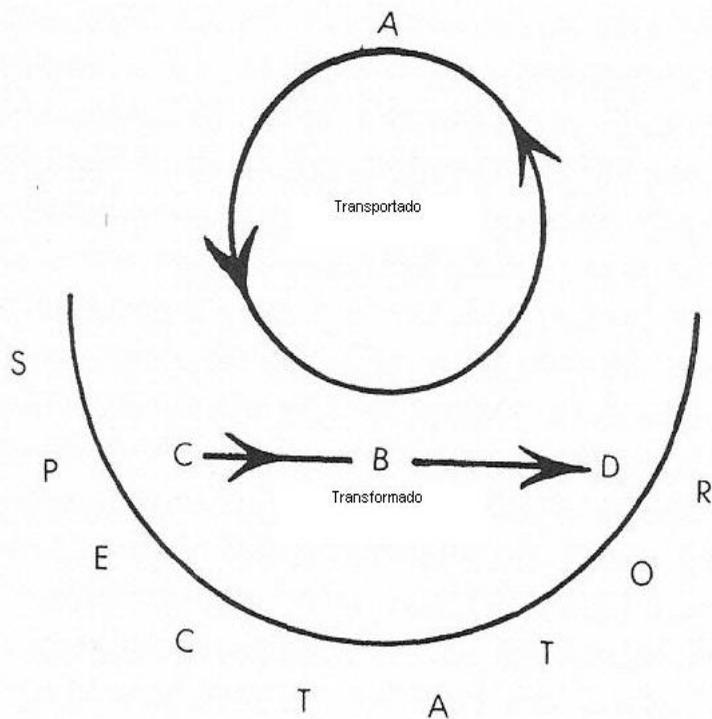


Figura 4

Esta convergência de atenção – e a aposta direta que os espectadores fazem na performance – é a razão pela qual tantas das performances transformadoras usam a participação da audiência. Todos em Susuroka foram assistir ao último dia de danças, quando Asemo e os outros meninos tiveram a sua estréia como homens. No princípio, somente os meninos-agora-homens dançam, mas depois todo mundo se junta na dança numa celebração geral. O mesmo acontece nos *bar mitzvahs*, casamentos e até em funerais.

mais importante do que as suas habilidades como performers – mesmo que esta posição venha de suas habilidades performáticas, como no caso de Quesalid. Imagine que acontecimento seria se o Papa João Paulo II interpretasse Jesus Cristo em Oberammergau. Entretanto, o papa é mostrado na TV, em rede nacional, arrulhando para uma audiência/congregação de dezessete mil adolescentes na Madison Square Garden. Tratando-se de um papa, sua performance está “fora do personagem”, mas uma boa filmagem buscará evidenciar a sua “humanidade”. Esta sua “imagem humana” frequentemente faz com que as pessoas se esqueçam de sua teologia conservadora. Além disso, o polonês João Paulo é uma escolha incomum para um papel geralmente reservado a italianos. Mas, o que aconteceria com um padre qualquer que fosse visto arrulhando zeami em rede nacional para um monte de adolescentes trazidos à sua frente? Uma questão absurda, pois o que levariam as redes de TV a filmarem o que um simples padre está fazendo? Ainda assim, este mesmo padre comum é mais poderoso celebrando uma missa, do ponto de vista da igreja, do que um ator interpretando o papa em *The Deputy*. E a possibilidade remota de um padre (ou o próprio papa) fazer o papel do papa numa peça? Por mais improváveis que sejam estas combinações, elas apontam para as quatro variáveis que operam em toda performance:

- 1) Não importa se a performance é eficaz, provocando mudanças diretas na vida cotidiana (iniciações, casamentos, e assim

por diante), ou se é ficção, até mesmo a respeito de um “fato real” (*The Deputy*, peças comuns, documentários); 2) O status do papel dentro da performance; 3) A posição social (status) das pessoas que atuam nos papéis – se elas estão interpretando elas mesmas (como os iniciados), se elas estão possuídas por outros, ou na maneira stanislavskiana, se “construíram um papel” (lembrem-se de Quesalid, que começou fazendo o papel de investigador e acabou atrás da máscara que ele queria desvendar, e do Carnaval e outras celebrações que giram em torno da inversão de papéis, onde bobos da corte interpretam o rei e o rei tem que atuar como o bobo da corte; e, finalmente, 4) a qualidade da performance avaliada pelos mestres, dependendo do que se é exigido na performance (o que varia de sociedade para sociedade, de ocasião para ocasião) – até mesmo a capacidade de fingir a falta de habilidade, como em muitos jogos fraudulentos. Nenhuma dessas quatro variáveis está ausente de qualquer performance, transformadora ou transportadora.

O meu modelo de performance transportadora/transformadora é aberto e pode ser usado em diferentes culturas e estilos. Eu já o utilizei nos ritos de iniciação dos meninos Gahuku na Papua em Nova Guiné e vou usá-lo em outras performances, selecionadas não somente para servirem como exemplo, mas porque tive algum tipo de experiência pessoal com a maioria delas. No caso dos Gregos, obviamente eu não vivi no século V A.C., mas dirigi versões das

Bacantes, de Eurípedes, *Filoctetes*, de Sófocles, e *Édipo*, de Sófocles e Sêneca. Também vou olhar o teatro segundo o tratado indiano *Natyasastra* (segundo século A.C. – segundo século D.C.), o drama *Nô* segundo os escritos de Zeami (século quatorze e quinze), e como é praticado hoje no Japão; *O Homem Elefante*, na Broadway; e a minha produção *Dionysus in 69*, como exemplo de teatro ambiental usando a participação da audiência.

Primeiro, mostrarei como este modelo funciona quando usado neste período do teatro ateniense, quando somente os dramaturgos recebiam os prêmios (ver figura 5). Isto é o oposto do que aconteceu na vila Susuroka, em que pessoas de *status* diferentes foram transformadas pela iniciação em pessoas do mesmo *status*: meninos + homens se tornaram homens. No caso de Atenas, pessoas do mesmo *status*, os poetas competidores, são transformados pela performance em desiguais: um vencedor + perdedores. Esta diferenciação competitiva é a mesma do Agon: o centro da ação de cada tragédia grega é idêntico ao da cidade como um todo. A revelação através da competição direta entre os agonistas (protagonista e antagonista), de quem ganha e perde, é profunda não somente na tragédia grega, mas, por derivação, no teatro euro-americano, onde as narrativas até muito recentemente envolviam conflitos e resolução que resultavam em vencedores e perdedores.

Os gregos gostavam tanto de competição que preferiam isto à estética. No começo, os prêmios eram dados somente

aos escritores, e cada um deles formava um grupo que, em sua opinião, melhor pudesse apresentar sua peça. Ésquilo era conhecido por treinar o seu próprio coro. Entretanto, a partir de 449 A.C., prêmios também eram dados ao melhor ator. Desde então, os escritores não podiam mais escolher os seus protagonistas – eles eram escolhidos por sorteio e pagos pelos arcontes com dinheiro público. Esta situação diminuiu as possibilidades de escritores e atores formarem um grupo, mas com certeza é uma regra estranha do ponto de vista moderno porque impedia uma das maiores ambições do teatro do século XX: formar uma companhia esteticamente estabilizada. Os gregos, porém, queriam reduzir a possibilidade de que as duas competições – uma em composição literária e a outra em interpretação – na prática se transformassem em uma só, mesmo que ocorressem simultaneamente, valendo-se do mesmo meio e claramente afetando uma à outra. O que acontecia é que os escritores eram transportadores para os atores e os atores transportadores para os dramaturgos: cada um deles era o meio usado para o outro alcançar a vitória. Portanto, o modelo poderia ser desenhado duas vezes como uma “linha reta”: uma com os escritores e outra com os atores.

Em Susuroka, os homens competem uns com os outros. Mas, mesmo assim, eles se unem para ajudar os meninos a passar pelo processo. O objetivo da performance é não ter vencedores ou perdedores – os meninos que são mais ajudados são aqueles que menos tem

condições de completar as tarefas. Ao final, todos os meninos são iniciados, todos ganham, todos dançam juntos no chão da vila. Isto não significa que entre os Gahuku não existam dançarinos bons e ruins; mas durante a iniciação, essas diferenças são apagadas tanto

quanto possível, ou pelo menos não fazem parte formal das cerimônias. No caso dos gregos as diferenças são apresentadas o mais possível, embora até os gregos cometessem erros: Sófocles perdeu no ano em que concorreu com Édipo.

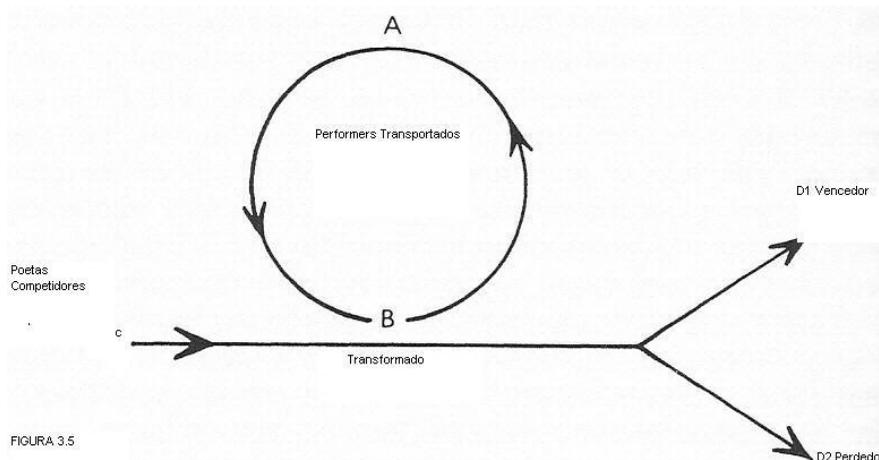


FIGURA 3.5

Figura 5

Eu disse que entre os gregos a competição estava acima da estética. E graças aos gregos, a estética euro-americana é uma função da competição. Se a estética é uma preocupação de quão bem (= quão bonito) algo é feito, esta preocupação se desenvolveu

entre os gregos quando eles pararam de olhar os grupos durante o processo de serem transportados – como nas danças do ditirambo – e começaram a escolher os indivíduos que “faziam melhor” do que os outros nos grupos (figura 6).

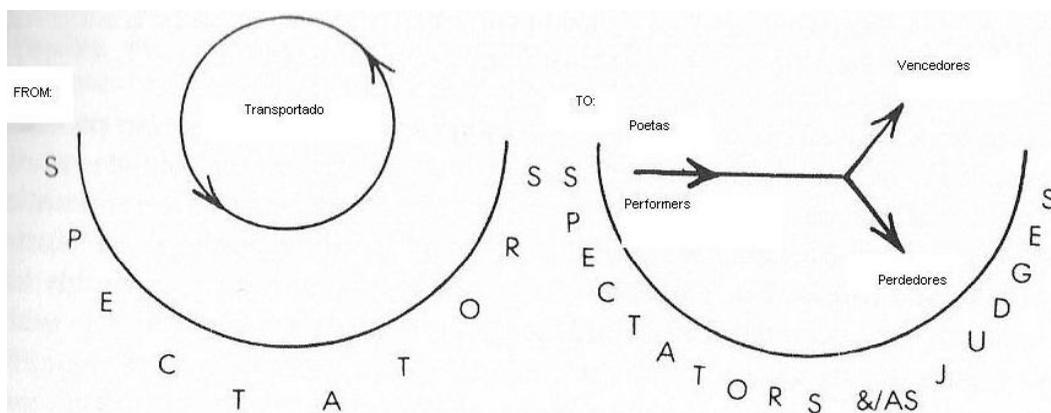


Figura 6

Somente observando os detalhes da performance (o como e o que) é que os gregos – e aqueles que seguem o modelo deles – podiam discernir os poetas e atores vencedores dos perdedores. Este processo é ainda mais exigente quando é possível que um ator campeão atue numa peça derrotada e um ator perdedor atue numa peça campeã. Espectadores e juízes – que ativamente se dizem representantes “da cidade toda”, assim como os juízes que premiam os Obies e Tonys se dizem representantes da “comunidade teatral” – confrontam os artistas diretamente; eles nem se envolvem na performance como participantes e nem a apreciam. Os críticos e, frequentemente, os espectadores também devem classificar as performances em relação com outras performances, separando-as entre “boas” e “ruins”. Os dramaturgos e atores – sabendo que estão sendo julgados e que algo importante está em jogo – reagem mostrando-se para a audiência ou a desprezando. Rara é a performance, especialmente na noite de estréia quando os críticos estão presentes, em que os performers sentem que a audiência está lá, em que os performers sentem a audiência trabalhando com eles, mutuamente absorvidos com o objetivo de fazer o show acontecer. Ao contrário, a experiência é de confronto: uma separação radical da audiência/juízes de um lado e performers, dramaturgos e as outras pessoas de teatro do outro. Este confronto básico leva à acumulação de “valores” nos quais artistas são transformados em vencedores e perdedores. Novamente, muito do teatro experimental dos últimos vinte anos tem sido direcionado para

acabar com esta agonia, através dos mecanismos da participação da audiência, palco ambiental e criatividade coletiva.

A estética não pode ser construída a partir da competição, como fica claro quando se olha o teatro de acordo com o *Natyasastra*. Este livro, chamado o “quinto Veda”, foi compilado entre o segundo século A.C. e o segundo século D.C. É quase certo que não é um trabalho de uma única pessoa. Os detalhes contêm descrições de arquitetura teatral, encenação, gestos exatos do corpo, dos membros, do rosto; a discussão sobre as emoções, os estilos de atuação, os diferentes tipos de peça; a mítica narrativa do livro, enquadrada como uma performance teatral determinada pelos deuses, é trazida mais tarde para a terra para que as pessoas a desfrutassem – tudo aponta para uma próspera tradição de teatro-dança, muito anterior aos sobreviventes dramas sânscritos. Diferente de Aristóteles, que escreveu depois do apogeu da tragédia clássica, e cuja *Poética* é tão lacônica que não pode ser mais do que notas em relação a um texto, *Natyasastra* é tão cheio de detalhes, com descrições exatas e específicas que não pode ser outra coisa que um manual, coletivamente escrito por mais de quatro, cinco séculos. De tudo isto, olharei somente as relações entre os meios de produção teatral – gestos, passos de dança, modos de emissão dos diálogos, figurinos, maquiagem, máscaras, arquitetura teatral e desenho de cenário, e assim por diante – e o tipo específico de “entretenimento” apreciado pelos espectadores.

Esta relação é simbolizada pela noção sânscrita do *rasa*. *Rasa* significa literalmente “sabor” ou “paladar”, e o teatro indiano – como as pinturas e esculturas indianas aproximadamente do mesmo período, especialmente das cavernas em Ajanta e o grupo de esculturas em Mahabalipuram, é, segundo o termo McLuhanesco de Richard Lannoy, “sinestésico”. Como diz Lannoy:

O estilo de Ajanta se aproxima o mais possível de uma experiência aprazível para um artista, representando sensações palpáveis, normalmente experimentadas subconscientemente. Tais sensações são sentidas ao invés de vistas, quando o olho é subordinado à uma receptividade total de todos os sentidos. (...) A rainha sentada com mãos flutuantes é desenhada para que obtenhamos informações que não podem ser percebidas olhando para ela de um único ponto de vista. (...) A lógica deste estilo exige que os movimentos e gestos somente possam ser descritos em relação à área ou espaço no qual eles ocorrem; não podemos identificar a figura a não ser comparando a sua posição com as outras ao redor. (...) Pode-se dizer que o artista de Ajanta está preocupado com a ordem das sensações, o que é diferente da ordem da razão. [1971, 48-49].

Lannoy mostra como o drama sânscrito, baseado no *Natyasastra* (ou provavelmente vice-versa), é análogo – especialmente na técnica sinestésica – à arte das cavernas ou até às próprias cavernas. “A estrutura e ornamentação das cavernas são deliberadamente desenhadas para induzir uma participação total durante uma circunvolução ritual. A acústica de uma Ajanta Vihara ou uma sala de reunião (caverna VI) é tão boa que qualquer som continua a ecoar ao redor das paredes por um longo tempo. Toda esta estrutura parece ter sido afinada como

um tambor” (1971, 43). Esta afinação não é acidental – essas cavernas são construídas por seres humanos, escavadas e esculpidas da parede sólida de uma montanha.

Nos dois casos [das cavernas e do teatro], a participação total dos espectadores era assegurada pela combinação habilidosa de experiências sensoriais. O efeito “embalagem” [das] cavernas foi transportado para o palco, adaptando a virtuosidade tecnicamente brilhante do encantamento e ciência fonética do Védico para as necessidades do estilo de drama poético mais ricamente tecido do mundo. [1971, 54]

O conteúdo que o *Natyasastra* oferece são detalhes concretos desse estilo que está contido em seu cerne, não literário, mas teatral. Até hoje em formas populares como Ramlila, Raslila e o Krishna bhajans, existe o ato de circundar, a dança em transe, a refeição comunal, a narrativa aberta ou circular ao invés de uma narrativa de conflito, um

tipo de teatro ambiental com efeito “embalagem”, procissões; partes nas quais os espectadores apenas assistem à performance e partes nas quais eles participam: uma mistura total de teatro, dança, música, compartilhamento de comida, cerimônia religiosa e um resultado sobrecarregado sensorialmente, que me deixou convencido de que o *Natyasastra* apresenta não somente o clássico drama sânscrito, extinto durante mil e duzentos anos, mas também dúzias de formas de viver adoradas pelo povo indiano.

Eu disse que *rasa* é a essência da teoria de performance do *Natyasastra*, e *rasa* significa gosto, sabor: uma essência sensual que entra

pelo nariz, boca, língua e engaja os olhos e ouvidos da mesma maneira que uma refeição suntuosa, satisfazendo a barriga que, para mentes condicionadas pela yoga, é o assento da respiração. Assim, rasa não é nem bruta ou pesada, mas extremamente sofisticada e sutil. O simbolismo da refeição compartilhada é um paradigma que vai além do teatro indiano em si. A comida e o ghee (um tipo de manteiga depurada), água, flores, sinos, fogo, são os vínculos entre o teatro indiano e o *puja*, uma cerimônia básica hindu na qual as raízes vêm do período pré-ariano [pré-Védico] Harappa. No centro do *puja* estão as oferendas de *prasad* (comida) para os deuses. Esta comida é abençoada pelos deuses e retornada para os humanos. A comida faz uma jornada circular e é transformada no processo de oferendas humanas em presente divino.

Comidas diferentes, sabores diferentes, aromas, texturas, referências e associações diferentes, têm funções e significados diferentes. Frutas, doces, arroz, e assim por diante, preparados de várias maneiras, formam uma linguagem de comida. O teatro indiano vem do entretenimento dos deuses (segundo o *Natyasastra*), e também é uma oferenda aos deuses: comida para os deuses, a qual os deuses retornam ao povo para o divertimento deles. *Natya* é teatro, *Natya* é *prasad*. E os deuses frequentemente são personagens das peças, como também espectadores dos shows humanos e divinos. Na Ramlila de Ramnagar longos postes com efígies no topo representam os deuses olhando as performances embaixo. Esta aparição dos deuses como performers e

espectadores é natural e comum entre o povo, que acredita em reencarnação e cujos textos religiosos básicos, os Vedas, descrevem os deuses como esculpidos a partir de um “homem primal” e não o oposto. E também as ocasiões para o teatro acontecer na Índia não é e nunca foi uma competição entre poetas e atores. As performances ocorrem por vários motivos, desde celebrações anuais, como o Ramlila, Raslila e Chhou até o simples divertimento do teatro comercial como o Jatra e Tamasha, até prósperos eventos como casamentos, a visita de alguém importante, ou a cura de alguém doente. Seria preciso explicar que essas ocasiões e eventos acontecem ao mesmo tempo? Na Ramlila de Ramnagar os arredores da área da performance é ocupado por vendedores de comida, bugigangas, roupas e operadores de jogos da sorte. Todo mundo participa da Ramlila, desde bebês recém-nascidos ao deus mais importante. Uma noite, da torre que mais tarde será ocupada pelo marajá da família Benares, os performers que vão representar Vishnu e Lakshmi assistem Rama e Sita serem exibidos. Estes dois casais são manifestações das mesmas divindades, multiplicados em tempo e espaço igual a pétalas de rosas ou arroz espalhado, representando a mesma coisa: que isto é um evento próspero e produtivo.

Rasa é o sabor da performance – qual é o gosto, o quão atraente é para o gosto de pessoas vindas de castas (*jati*) e experiências diferentes; e os indianos usam a palavra “gosto” com muito mais sutileza e maior extensão no significado sócio-estético, do que nós. Se alguns tipos de teatro precisam de um público para

ouví-los e outros precisam de espectadores pra vê-los, o teatro indiano precisa de participantes para saboreá-lo. Não tenho espaço aqui para discutir como o *rasa* é usado. O que gostaria de ressaltar é que, segundo o *Natyasastra* e em muitas performances indianas hoje, o divertimento da performance é dividido entre performers e espectadores ou, como devo dizer à partir de agora, entre preparadores e participantes. *Rasa* acontece onde a experiência dos que preparam e a dos que participam se encontram. Cada um usando as especialidades que têm que ser aprendidas, e que não são fáceis, aproximam-se um do outro. A experiência da performance é como um banquete em que não apenas os cozinheiros e os que servem devem saber preparar e servir a comida, mas também os que comem têm que saber como comê-la. E como os banquetes asiáticos em

geral têm mais comida do que é possível comer, a principal habilidade é saber como e o que escolher em cada ocasião. Esta relação pode ser descrita como na figura 7. A performance é bem sucedida quando os níveis de habilidade (preparadores) e entendimento (participantes) são altos e iguais. Se os participantes esperam mais do que os preparadores podem oferecer, a performance é inadequada; se os preparadores fazem mais do que os participantes podem saborear, a performance é desperdiçada. Uma habilidade menor para um menor entendimento é preferível ao desequilíbrio. O *Rasa* perfeito é um encontro em alto nível de preparador e participante. O drama *Nô* no Japão funciona de uma maneira semelhante, exceto pela origem da metáfora que, no *Nô*, é a jardinagem e o que é dividido é a *hana* (flor). Adiante, falarei mais sobre este assunto.

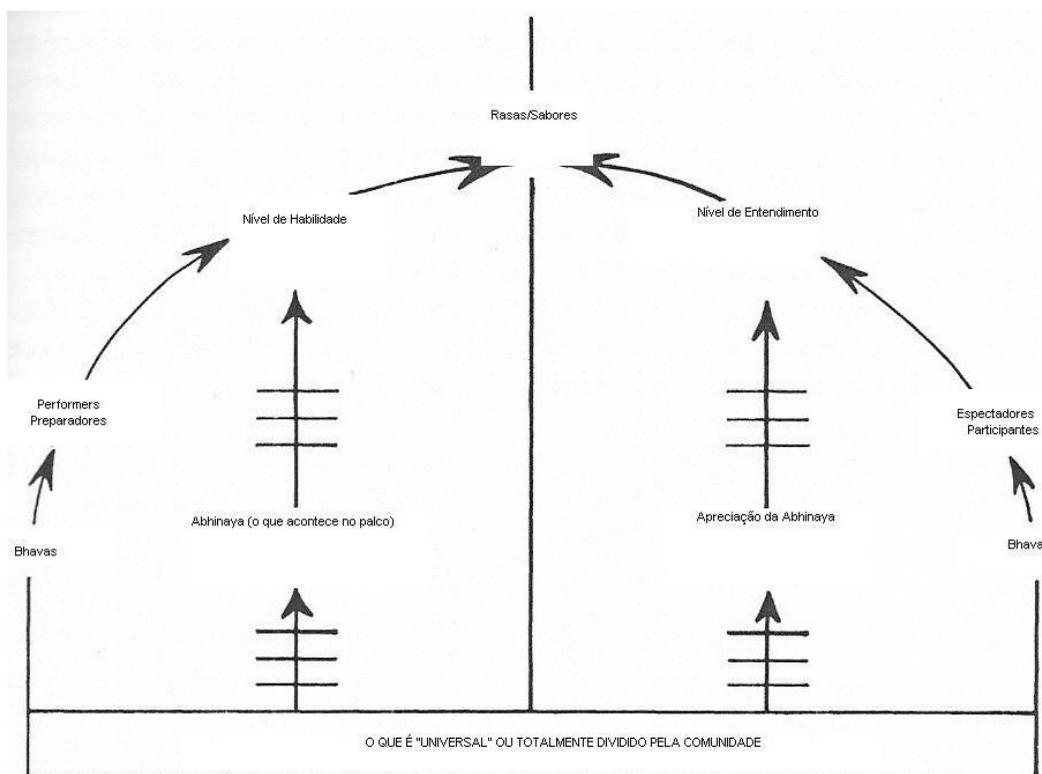


Figura 7

Este sistema indiano de entretenimento participante – um sistema exportado para o sudeste da Ásia, China e Japão – é um dos motivos mais importantes pelo qual Brecht foi

atraído pelo teatro asiático. Este sistema envolve a audiência ativamente enquanto, ao mesmo tempo, aumenta sua apreciação. O sistema é esquematizado na relação entre quatro variáveis:



Rasa é a interface 1/2 : : 4/3. Rasa não existe, exceto como uma função de interface. Cada termo do sistema pode ser variado, independentemente dos outros. Alguns espectadores podem saborear uma parte da performance, e outros, outra parte; um performer pode ser absorvido em seu papel em um momento e desconectado dele no outro. Brecht pegou do teatro asiático esta técnica de elementos independentes variáveis e desenvolveu, a partir disto, a sua teoria/prática do *verfremdung* (alienação, distanciamento). Deixe-me enfatizar novamente a semelhança deste sistema com o jeito que uma comida especial é saboreada. Num banquete ou em um restaurante fino – e isto é ainda mais evidente em cerimônias e rituais – supõe-se que toda comida seja ótima ou santificada, mas somente

parte é consumida: um dos significados do “gosto” é “provar somente um pouco para poder saborear sua essência”.

Assim, segundo o *Natyasastra*, tanto os performers como os participantes são transportados e ninguém é transformado (ver figura 8). Rasa é a reciprocidade, o compartilhamento, a co-criação dos preparadores e dos participantes. Cada detalhe da apresentação é treinado, mas variam: arquitetura do teatro, direção, gestos, música, tipos de peças, comportamento do espectador, a ocasião adequada para o teatro, etc, etc, etc. Mas, enquanto os detalhes são treinados de uma maneira que o Ocidente não conhece, existe uma liberdade grande dentro do esquema porque as partes são variáveis.

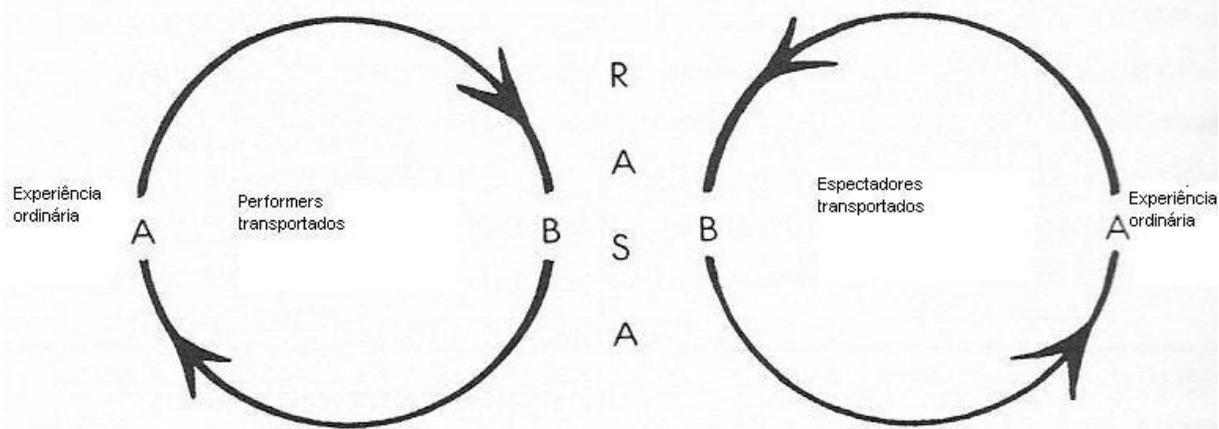


Figura 8

Por exemplo, o quanto deve ser apresentado de uma vez? Existe um “começo” e um “fim” para cada noite de performance – e muitas das peças no sânscrito e tradições populares se estendem por dias e/ou noites – mas não existe um “começo” ou “final” definitivo, como no drama grego. Onde parar em uma dada sequência depende novamente das circunstâncias. Na Ramlila o tamanho da multidão, o tempo, a energia da performance e os desejos do marajá podem determinar o quanto é apresentado a cada dia de performance. Semelhante às performances pós-modernas na Europa e América, o sistema indiano é uma trança de vários fios de atividades; isto requer que o performer e o participante trabalhem juntos no aqui e agora das mudanças de relação entre estes fios. Os dois sistemas, grego e indiano, podem ser diagramados como nas figuras 9 e 10. Esta diferença afeta não somente a performance, mas também o treinamento, o ensaio e a maneira de transmitir o conhecimento da performance. Paradoxalmente, o sistema grego – como tem sido

trabalhado historicamente no teatro ocidental – é mais livre do que o indiano nas questões de treinamento e ensaio, mas muito mais fixo na performance. Através do treinamento e do ensaio, a “ideia” ou “ação” da performance é “descoberta”, e isto requer pesquisa; na performance, esta ideia é “mostrada”, e isto precisa de uma partitura fixa. No sistema indiano, treinamento e ensaio são fixos porque o que está sendo transmitido não é uma maneira de descobrir, mas os elementos da performance divididos em segmentos didáticos. Porém, a performance é verdadeiramente contingente. Quanto mais o performer é respeitado e experiente, mais lhe é permitido variar os elementos do show durante a performance. A performance é realmente contingente, uma *lila* que está sempre mudando (peça, esporte, ilusão) é criada entre o preparador e o participante. Mas hoje em dia, assim como as artes folclóricas estão sendo restauradas segundo métodos de treinamento ocidentais, o teatro indiano está perdendo algumas de suas qualidades de contingência.

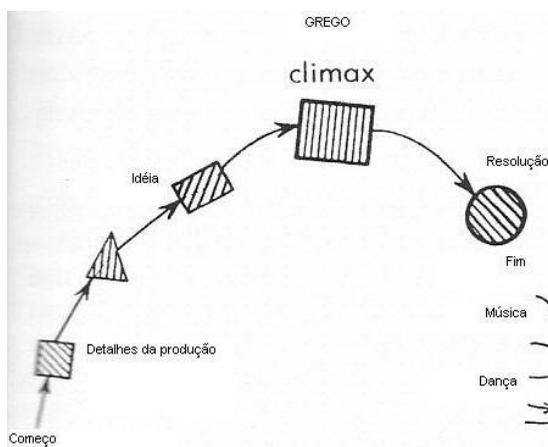


FIGURA 3.9 CORRENTE: Todos os “elementos” e “efeitos” teatrais servem como a idéia-chave, a corrente causadora.

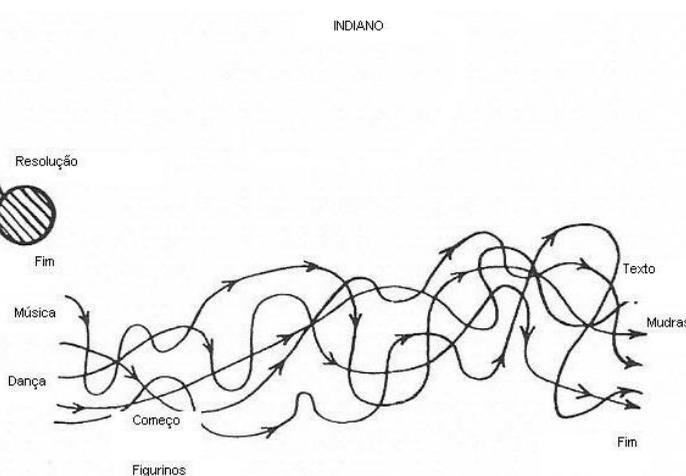


FIGURA 3.10 TRANÇA: Pode ter muitos ou poucos fios operando a qualquer momento; a performance se aglomera e relaxa. Não existe um fio necessariamente mais importante do que o outro ou que cause o outro.

Esta visão diferente entre correntes casuais e relações trançadas, também ajuda a explicar o porquê o teatro ocidental se desenvolveu a partir de crises, que agora são problemas para o meio da performance resolver, enquanto que o drama sânscrito e boa parte do teatro indiano contemporâneo, “não vai a lugar nenhum”. E ele não deve ir a lugar nenhum; ele não é um tipo de drama “desenvolvimento - decisão”, mas um conjunto expositivo, sinestésico, e lúdico, de variações muito mais similares ao sistema de música indiana – raga, do que a qualquer coisa aristotélica.

Este “improvisar com o momento” (playing around with) – performance que mutuamente transporta preparadores e participantes – descreve não somente o teatro indiano, mas também os experimentos que Grotowski fez no “parateatro” e os “rituais” que Anna Halprin tem elaborado na Califórnia por quase trinta anos. O ponto fraco de Grotowski e Halprin é que eles dependem do imediatismo na relação eu-tu, o que Turner rotula de “comunidades espontâneas”, para gerar as regras do jogo, e eles dependem da “criatividade de grupo” para criar elementos que serão selecionados e trançados. Sem os benefícios do treinamento, do sistema teatral culturalmente elaborado (que o *Natyasastra* descreve e provê e o qual está sempre presente na tradição oral indiana), os participantes são jogados de volta às suas “sinceridades”, às suas “verdades pessoais”. Esta verdade não é mais do que uma versão deste individualismo radical tão agressivo no crepúsculo da cultura capitalista: muito frequentemente uma combinação de

clichês de intimidade, fatos culturais incertos e distorções românticas da experiência religiosa pré-industrial. Os resultados – que testemunhei e que também ouvi pessoas descreverem – são ações como olhar profundamente nos olhos de seu colega, rodar ou mover em círculos em danças “ritualísticas”, passar o fogo, contar histórias pessoais durante horas passadas em silêncio e à luz de velas, correr na floresta à noite e assim por diante. Mesmo assim, eu acho válido o que está por trás dessas ações: restaurar pela performance ou inventar outra vez esta qualidade de mutualidade, tão poderosamente presente no rasa.

Nada pode estar mais longe do narcisismo dos experimentos do teatro de hoje do que o teatro Nô japonês, uma forma identificável através das figuras que elaborei para o *Natyasastra*. No teatro Nô existe uma relação bem próxima entre os performers altamente especializados e uma audiência de *connoisseurs*. Muitos desses performers foram aprendizes desta forma de arte na infância, guiados pelos seus pais, tios e avós. Zeami e seu pai, Kanami, deram ao Nô a sua forma definitiva nos séculos quatorze e quinze. Em uma série de monografias, Zeami é bem específico a respeito de como, no teatro Nô, os performers devem ser treinados e a performance apresentada, e qual é a teoria de base para esta arte. Eu posso falar apenas um pouco sobre esta rica literatura, uma das mais detalhadas obras teatrais de todos os tempos, escrita por um undivíduo. Zeami não era somente ator e diretor de um poder incrível, mas o autor que mais escreveu peças de Nô e que ainda estão sendo apresentadas. Sua

produção é aproximadamente igual à de Brecht e Stanislavski juntas.

Zeami é específico a respeito de como a performance do Nô deve ser adaptada de acordo com uma série de circunstâncias fora da direção: a estação do ano, o tempo, a qualidade e comportamento da audiência. Por exemplo:

Quando o Nô é apresentado em um santuário ou na presença de um nobre, há muita gente junta, com muito rumor e murmúrios de vozes. Neste caso, é melhor que o performer espere até que a audiência se acalme e todos os olhares estejam concentrados na entrada. (...) Assim, quando ele começa a cantar *issei* (a música de entrada), imediatamente a atmosfera do teatro vai ser contagiada pela performance, a atenção da audiência vai estar concentrada nos movimentos do *shite* (ator principal) e as vozes se calarão. (...) Mas um dos princípios do Nô é que este deve ser apresentado na frente de pessoas nobres, e se estas pessoas chegam mais cedo do que o normal, o *shite* tem que começar a cantar o mais cedo possível. Neste caso, a audiência ainda não está quieta ou os atrasados estão entrando nos camarins e a mente de todos ainda não está preparada para o Nô. Algumas pessoas ainda estão de pé e outras já sentadas em seus camarotes. Neste caso, o ator não terá a atmosfera calma o suficiente para atuar. Assim, (...) é melhor que o ator esteja vestido com um figurino mais decorado do que o normal e que cante com mais força, bata o pé com mais força no chão e que sua carruagem seja mais viva e atraente. Isto vai acalmar a atmosfera do teatro. (...) Então para saber se a audiência está pronta para a peça poder começar, ou se a cabeça das pessoas ainda não está concentrada o suficiente, é muito difícil. Somente um *shite* experiente pode saber. (...)

A audiência cujos olhos não estejam extremamente atentos não irá reconhecer o *shite* talentoso e, por outro lado, a audiência que consegue realmente apreciar o Nô não tolera a performan-

ce de um *shite* imaturo. Assim, é natural que o *shite* imaturo nunca seja admirado por uma audiência refinada; entretanto, se um verdadeiro mestre às vezes não retém a atenção de uma audiência é, em parte, porque essas pessoas não têm o gosto desenvolvido o suficiente para poder reconhecer o talento do mestre. (...)

O propósito desta arte é acalmar e dar prazer para as mentes da audiência e emocioná-la, tanto aos nobres quanto às pessoas comuns, e isto também vai garantir prosperidade e vida longa [para o ator]. (ZEAMI, 1968, 36-39, 63-65)

A relação entre o performer e o espectador é tão próxima que se a audiência é barulhenta, os figurinos são trocados de última hora; um tipo de homeopatia é tentado, em que figurinos mais brilhantes são usados para acalmar uma audiência ruidosa. A aparente solenidade e a qualidade imutável do Nô são ilusórias. No seu âmbito, é um conjunto de contingências que não se encontra em nenhum outro teatro no mundo. O *shite* ensaia somente com o coro. O *waki* (segundo personagem), *kyogen* (ator cômico), o flautista e os percussionistas são todos de famílias diferentes e ensaiam separadamente uns dos outros. O grupo todo de atores, coro e músicos se encontram uma ou duas vezes antes de uma performance pública. O *shite* esquematiza os seus planos. Ensaios tradicionais raramente acontecem. A performance, em si, é o lugar de encontro de todas as vertentes – cantar, dançar, recitar, tocar música – elas são as tranças entrelaçadas na presença do público do Noh. E a performance varia não só por causa dos motivos que Zeami descreve, mas também porque o *shite* pode sinalizar para os

músicos e indicar se uma dança será repetida ou encurtada. Novamente, como na música raga indiana, o Nô tira vantagem do imediato encontro entre os artistas e entre o grupo de artistas e a audiência. Uma audiência de *connoisseurs* é ciente e se delicia com essas contingências. O Nô – a palavra em si significa “habilidade” – é igual a um esporte, e o prazer do espectador será maior – como acontece ao fã de baseball que pode ler os sinais do treinador para os jogadores – se ele conhece os detalhes que estão sendo alterados no palco. Muitos dos espectadores do Nô também estudam os cantares e danças e pode preferir uma escola à outra. Da parte dos performers, estes reclamam e se entediam quando, por causa de *tournées*, a companhia é montada para repetir um repertório fixo. A singularidade (*onceness*) do Zen – uma meditação e uma arte marcial – é o coração do Nô.

Não é o rasa (sabor), mas a hana (flor), é que é a raiz metafórica do Nô. Para entender a hana é preciso ver muitas pinturas *sumi-i*, onde cada pincelada é permitida somente uma única vez, não existem correções, então um trabalho bom, quando acontece, dá-se quando todo o treinamento desaparece, num encontro sem revisão entre o artista e seu meio. Zeami fala da hana frequentemente, mas em nenhuma vez mais convincente do que na passagem abaixo:

O meu pai Kanami morreu no dia dezenove de maio (1384), aos cinquenta e dois anos. No quarto dia do mesmo mês ele fez uma performance em oferenda na frente do santuário Segen, na província de Suruga. A sua performance neste programa foi especialmente

brilhante, e a audiência, tanto a alta classe como a baixa, aplaudiu. Ele ce-
deu muitas das ostentosas peças para
atores imaturos atuarem, e ele mesmo
atuou nas mais fáceis, de uma manei-
ra subjugada; mas com esta qualidade
adicional, a sua flor pareceu melhor
do que nunca. Como ele era shin-no-
hana [hana adquirida através do trei-
no; literalmente, “flor verdadeira”] esta
flor sobreviveu com ele até quando ele
ficou velho, sem deixá-lo, como uma
árvore velha e sem folhas que ainda
floresce. (1968, 23 – 24)

Puro Beckett: uma arte de uma disciplina destilada. Não somente *sumi-i*, mas os jardins de pedras Zen e os bonsais são análogos ao Nô. A hana existe entre os performers e os espectadores; quando ela está presente, ambos os performers e espectadores são transportados (ver a figura 11). Mas, a não ser que o espectador saiba o que está acontecendo através de instruções específicas no Nô, a hana é perdida. Como em uma cerimônia do chá, a habilidade de apreciar o serviço e os objetos é diretamente proporcional ao que os convidados sabem a respeito destes elementos. Isto é diferente da situação indiana onde mutualidade e não-conhecimentos-especiais são necessários. Morar em uma vila do norte da Índia dará a uma pessoa de cinco anos tudo o que ela precisa para participar na Ramlila; dali por diante, a experiência vai se aprofundando a cada ano. Mas o espectador do Nô tem que se tornar um *connoisseur* ou ele fará com que a performance fracasse. E é por esta razão que muitos leigos ou iniciantes ao Nô acham esta arte impenetrável.

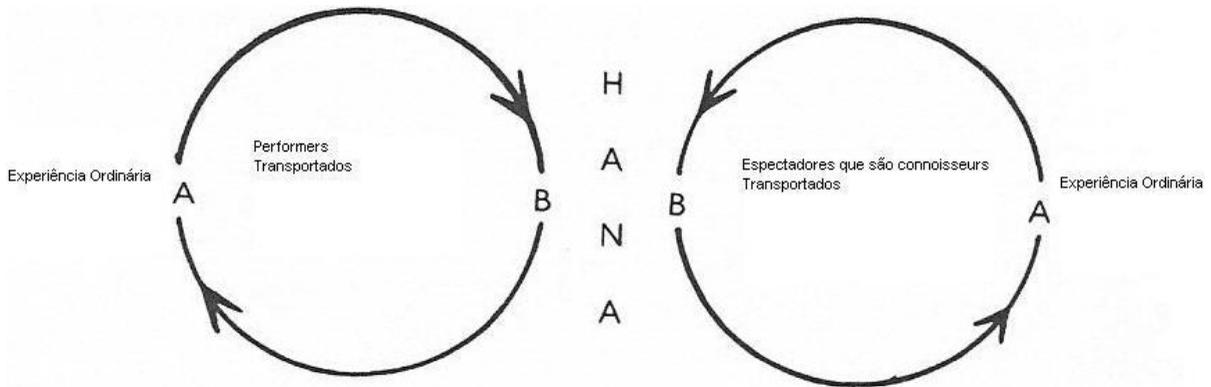


Figura 11

Já na Broadway, não é necessário um conhecimento especial para gostar ou não dos shows. Neste ponto, a Broadway é semelhante ao teatro experimental. Quase todos os teatros euro-americanos orgulham-se de sua popularidade. O que eles pedem de seus espectadores não é nenhum conhecimento especial, mas receptividade. A fonte histórica deste teatro não é tanto o ritual religioso ou iniciações, mas sim a diversão popular.

Eu assisti a "O Homem Elefante", na Broadway, em 1979. Philip Anglim, o ator que fez o papel de homem-elefante, era um modelo de profissionalismo de acordo com o teatro americano: físico, contido, preciso e dentro das convenções de um naturalismo estilizado. Anglim passou para o público uma imagem deformada sem a ajuda do figurinista ou do maquiador. Ele estendia e torcia o seu braço direito à partir dos ombros e novamente nos punhos, abaixava o seu ombro direito e rotacionava o pescoço para a esquerda, torcia o seu punho esquerdo, fechava a mão e mantinha esta posição por mais de duas horas (exceto quando estava fora do palco). Isto contrasta

com, vamos dizer, *O Corcunda de Notre Dame*, de Lon Chaney, nos filmes – ou com outra dúzia de filmes – onde o ator é um suporte para uma construção (figurinos, maquiagem, etc). Mas o trabalho que Anglim fez nele mesmo serve para outro propósito também: faz com que os espectadores individuais simpatizem com o personagem e não sintam repulsa. Ao admirar o trabalho de Anglim e reconhecer o seu desconforto, o espectador se sente aliviado de confrontar diretamente a aparência e o mal cheiro do Homem Elefante. O espectador pode se felicitar, dizendo: "Eu vi o Homem Elefante e não senti nojo. Eu vi que ele é um ser humano como eu". Este tipo de empatia sentimental, conquistada através da habilidade de interpretação, foi o que deu à produção o seu grande sucesso comercial e com a crítica. O performer é transportado enquanto cada espectador individualmente experiencia as suas próprias reações em um nível de respostas pessoais. Alguns, assim como eu, podem reagir simplesmente à habilidade de Anglim. Não existe um trabalho coletivo planejado para a audiência fazer ou participar (ver figura 12).

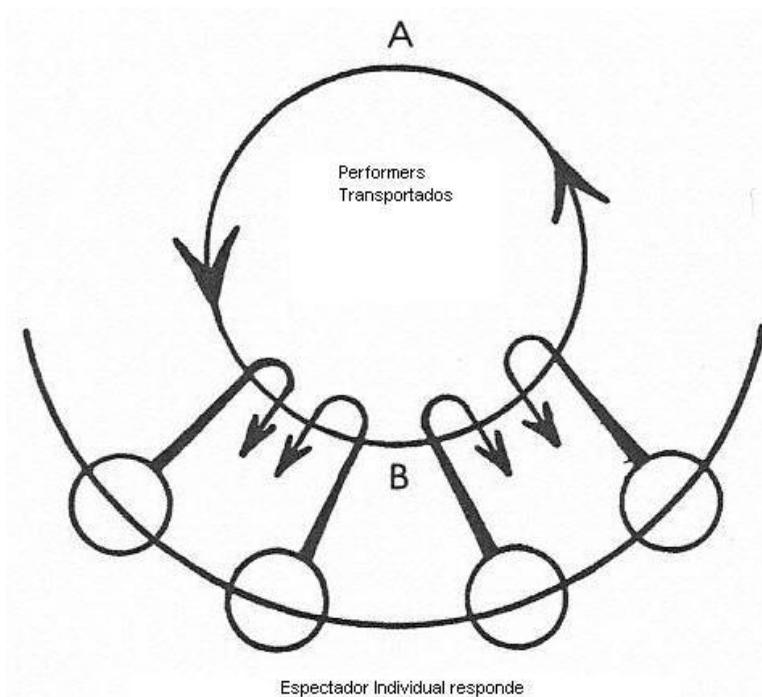


Figura 12

A diferença (posso dizer vazio?) entre essas duas experiências, deste conjunto de experiências individuais – paralelas, mas não coletivas, e a iniciação de Asemo, o teatro Grego, *Natyasastra* e o Nô é clara. Em cada uma dessas outras, a audiência tem um papel coletivo definido para atuar. A conexão não pára na reação da audiência, mas continua incluindo conscientemente interações articuladas e praticadas. Asemo e os meninos da mesma idade existem como iniciados entre os homens e o resto de Susuroka, do mesmo modo que *rasa* e *hana* são co-criadas pela audiência e os performers do teatro indiano e japonês. E, no Teatro Grego, a reação dos juízes a uma performance em particular determinava quem ganhava os prêmios. A única situação parecida com este tipo de performance/trabalho comemorativo na nossa cultura é o

que os fãs fazem em jogos de futebol, baseball, boxe ou outros eventos de esporte.

Brecht sabia disto e queria que as pessoas fossem ao teatro com este mesmo espírito de apoio/crítico que elas tinham no esporte. Foi esta falta de mutualidade, um sintoma da falta de poder da audiência e da falta de um potencial transformativo da performance, que levou aos experimentos dos anos 1960-70. Estes envolveram a participação da audiência, a criação de novos espaços para o teatro, um interesse geral pelo xamanismo: performances que curam, transportam, transformam. E ligações conscientes foram forjadas entre teatro e religião. Não tenho espaço aqui para investigar tais experimentos; escrevi extensivamente à respeito deles em outros lugares⁹. Mas

9 Veja especialmente Schechner 1973a e 1977.

gostaria de dizer que no meu próprio trabalho – *Dionysus in 69, Commune, Mãe Coragem e Édipo*, especialmente – eu coloquei a minha companhia, *The Performance Group*, em algum lugar entre a prática individualista da Broadway e o processo social coletivo de Susuroka. Também tive a ambição de desenvolver um estilo de performance tão preciso quanto aos descritos no *Natyasastra* e até procurei treinar a audiência, promovendo várias discussões depois das performances,

dando workshops públicos, fazendo ensaios abertos e palestrando/escrevendo muito à respeito do trabalho. Eu não sabia disso na época, mas usei workshops com o *Performance Group* como uma maneira de transformar indivíduos em um grupo e depois usei o Grupo como transportadores em uma tentativa de constituir um coletivo a partir dos indivíduos que constituíam a audiência, um coletivo temporário – uma comunidade para o momento presente (ver figura 13).

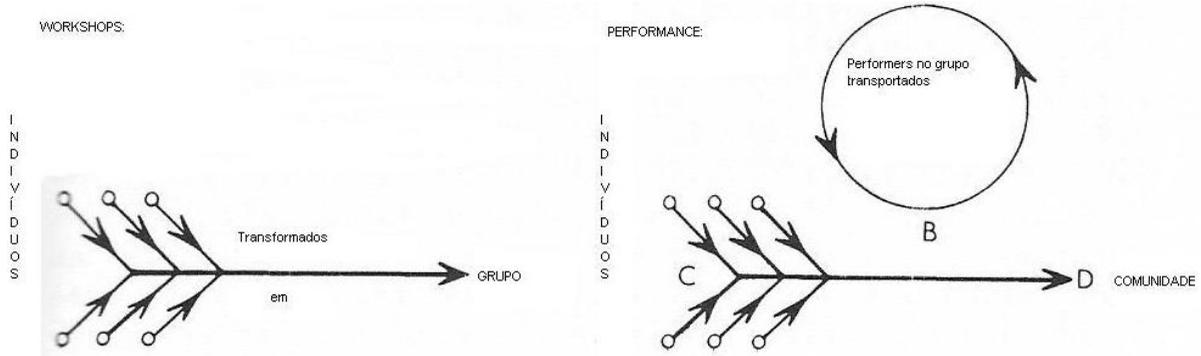


Figura 13: Uma tentativa, na sociedade americana, de duplicar o processo iniciativo/transformativo.

Eu tratava os membros da audiência como se eles tivessem participado de um workshop e tentei condensar o workshop em uma única performance. Grotowski já sabia, desde 1967, que isto não podia ser feito, então ele retirou a audiência completamente. Em seu parateatro, repartiu a companhia em subgrupos que lideravam as pessoas, numa tentativa de gerar “comunidades espontâneas”. Em 1980, Eugênio Barba criou a Escola de Antropologia Teatral para juntar professores mestres da Ásia e performers da Europa e das Américas. Barba não quer ensinar técnicas orientais, e sim

ter “certas regras que determinam tensões orgânicas no organismo do ator. (...) O estudo e entendimento destas regras, indo além dos estilos e convenções de suas formas teatrais, podem, para o ator europeu, facilitar

uma consciência de seu próprio processo de energia”¹⁰. Barba diz que “antropologia teatral é o estudo do comportamento biológico e cultural do homem em uma situação teatral, isto é, do homem apresentando e usando a sua presença mental e corporal segundo regras que diferem daquelas da vida cotidiana”. O meu enfoque mudou, temporariamente talvez, do fazer performance para a elaboração de uma “teoria da performance”.

Hoje, existe uma quietude no teatro americano. Mas esta superfície calma é falsa. Tectonicamente, existe um movimento em direção a uma colisão de culturas. E onde as tradições se colidem – ou se separam radicalmente – jorra um magma criativo. Se isto não está

10 De um anúncio de três páginas da primeira sessão do ISTA - International School of Theatre Anthropology, em Bonn, no oeste da Alemanha; Holstebro, Dinamarca; e Estocolmo, Suécia, de 1º de outubro até 30 de novembro 1980. A escola de Barba é somente a mais recente de um conjunto extensivo de intercâmbios entre os teatros do mundo, ambos rituais e estéticos. Peter Brook tem o seu International Centre for Research, em Paris, há mais de dez anos, usando performers da África, Ásia, Europa e América, e experimentando com diversas formas como o culto Shinto e histórias africanas e textos que variam do *Mahabharata* ao *The Ik*, adaptado do livro de Colin Turnbull, *The Mountain People*. Ellen Stewart, no La Mama ETC, em Nova Iorque, patrocinou o Third World Institute of Theatre Arts Studies no qual, por exemplo, em outubro 1980 teve performances e workshops de teatro tradicional e rituais da Nigéria, Japão, República Dominicana, Coreia, Indonésia, Índia e Haiti. Este trabalho, e outros iguais a este, está fazendo o alicerce para uma extensiva reconstrução da teatralidade – o que isto significa, como isto funciona – em esfera mundial. O intercâmbio não tem apenas uma direção: a Nigéria explicou como a TV é usada para despertar novamente, entre as crianças, o interesse por jogos e cerimônias tradicionais. A tournée do *Performance Group* na Índia, em 1976, teve um efeito direto em diretores, atores e escritores hindús.

acontecendo agora na linha de frente da arte, está acontecendo nas ciências sociais – disciplinas que estão passando por transformações. Na revista *American Scholar*, primavera de 1980, Clifford Geertz escreveu sobre “gêneros nebulosos” – a sua tentativa de resumir e criticar movimentos do pensamento social, lidando com culturas em termos de jogos, dramas, textos. Geertz, um pioneiro desses processos (eles ainda não estão fixados em “métodos”), reconhece-os como maneiras de lidar com o novo mundo que veio à luz a partir da Segunda Guerra: um mundo de colisões de culturas e não mais dominado pelos europeus e americanos, e não mais capaz de ser dominado por ninguém. Domínio que, claro, pode ser político, econômico, cultural, científico, filosófico, artístico. Em nenhuma dessas esferas há hegemonia. Tão logo as mudanças nas relações entre as pessoas se tornem cada vez mais claramente manifestas, o termo “internacional” vai ser substituído por “intercultural”. A fase intercultural da história da humanidade não vai trazer a “tribalização” das sociedades industriais, mas vai promover a coexistência de um conhecimento linear e metafórico. O conhecimento metafórico – tipo de conhecimento produzido pelas artes – está ganhando um lastro de equanimidade: não é inferior aos fatos “reais” mas é primeiramente realidade, uma das muitas que se entrelaçam na hélice humana. E a metáfora teatral – comportamento restaurado e re-atualizado – é uma raiz metafórica. É uma raiz porque teatro = ação = transporte/transformação. Perseguido pela república de Platão como não racional e subversivo, mas sempre existente – algumas vezes marginalizado –, o teatro está se mostrando agora

em todo lugar: em dramas sociais, experiências pessoais, exposições públicas, interações políticas e econômicas, e em arte.

Referências Bibliográficas

BARBA, Eugenio. Flyer distributed to participants in the second session of the International School of Theatre Anthropology, Odin Teatret, Holstebro, Denmark, 1981.

BRECHT, Bertolt. *Brecht on Theatre*, ed. John Willett. New York: Hill and Wang, 1964.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Beyond Boredom and Anxiety*. San Francisco: Jossey-Bass, 1975.

GROTOWSKI, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. Holstebro, Denmark: Odin Teatret Forlag, 1968.

GROTOWSKI, Jerzy. Holiday. *Drama Review* 17, 2: 113-35, 1973.

HAWLEY, John Stratton. *At Play with Krishna*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

HEIN, N. *The Miracle Plays of Mathura*. New Haven: Yale University, 1972.

KAFKA, Franz. *Wedding Preparations in the Country and Other Posthumous Prose Writings*. London: Secker and Warburg, 1954.

KAPROW, Allan. *Assemblages, Environments, and Happenings*. New York: Harry N. Abrams, 1966.

LANNOY, Richard. *The Speaking Tree*. London: Oxford University Press, 1971.

LEVI-STRAUSS, Claude. The Sorcerer and His Magic. In: *Levi-Strauss, Claude. Structural Anthropology*. New York: Basic Books, 1963.

READ, Kenneth E. *The High Valley*. New York: Charles Scribner's Sons, 1965.

SCHECHNER, Richard. Ramlila of Ramnagar: An Introduction. *Quarterly Journal of the National Centre for the Performing Arts (Bombay)* 11, 3 and 4, 1982, p. 66-98.

SCHECHNER, Richard. *Environmental Theater*. New York: Bobbs-Merrill, 1973.

SCHECHNER, Richard (ed.) Intercultural Performance Issue. *Drama Review* 94, 1982.

SCHECHNER, Richard, and Schuman, Mady, eds. *Ritual, Play, and Performance*. New York: Seabury Press, 1976.

SINGER, Milton. *When A Great Tradition Modernizes*. London: Pall Mall Press, 1972.

STANISLAVSKI, Konstantin. *Building a Character*. New York: Theatre Arts Books, 1949.

TURNBULL, Colin. *The Mountain People*. New York: Simon and Schuster, 1972.

TURNER, Victor. Dramatic Ritual/Ritual Drama: Performative and Reflexive Anthropology. *Kenyon Review*, Nos. 1, 3, 1979, p. 80-93.

TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Press, 1982.

ZEAMI. *Kadensho*. [Reedição de original (1405?)]. Kyoto: Sumiya-Shinobe Publishing Institute, 1968.