



Teatro Performativo e Pedagogia

Entrevista com
Josette Féral

Quais são as possibilidades pedagógicas presentes no teatro performativo? De que forma a noção de teatro performativo pode estar presente na formação do artista, do pesquisador e do professor de teatro? Essas questões nortearam a primeira entrevista da série *Pedagogia e Cena Contemporânea*.¹ Desde 1981, a Profa. Dra. Josette Féral é docente da *École Supérieure de Théâtre* da Universidade de Québec, em Montréal. As investigações realizadas por Féral sobre as noções de *teatralidade* e de *performatividade*² estão sendo debatidas em diferentes seminários, conferências e comunicações, em universidades americanas, canadenses, europeias, asiáticas e latino-americanas. Nosso encontro com a pesquisadora, radicada no Canadá, aconteceu logo após a realização do Seminário “Teoria e Prática do Teatro: além dos limites”, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP em 2009.

Sala Preta: Autores como Monique Borie, Béatrice Picon-Vallin e Eugenio Barba defendem que a pedagogia vem sendo um dos modos de renovação da cena teatral desde o início do século XX, a partir das iniciativas de Stanislavski, Meyerhold e Grotowski, por exemplo. Os estúdios e laboratórios desenvolvidos por esses encenadores contribuíram para desenvolvimento de novas competências dos atores e demais participantes, mobilizados para dar conta dos novos desafios da cena. Trata-se de abordagens pedagógicas que dialogam com o passado, mas que não se reduzem a transmissão de saberes já sistematizados. Pelo contrário, os experimentos conduzidos por esses encenadores-pedagogos exploraram a busca do incerto, do desconhecido. Você poderia comentar sobre essa relação entre aprendizagem e criação da cena hoje? Como pensar uma pedagogia no âmbito do que você define como teatro performativo?

Entrevista realizada por Marcos Bulhões Martins, com participação e tradução de Verônica Veloso e revisão de tradução de Cícero Alberto de Andrade Oliveira.

- ¹ A intenção da série de entrevistas é apresentar um panorama de enfoques teóricos diversos, tendo em vista o debate sobre a aprendizagem das modalidades de teatro que fogem aos modelos de escritura cênica convencionais, centrados na representação da fábula. Na primeira fase, contribuíram para esse debate Josette Féral, Hans-Thies Lehmann, Jean-Pierre Sarrazac, Jean-Pierre Ryngaert. Em 2010, estão previstas entrevistas com Béatrice Picon-Vallin, dentre outros.
- ² FÉRAL, Josette. “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”. São Paulo: Revista Sala Preta, n. 8, ECA/USP, 2008, p. 197-209.

Josette Féral: Inicialmente, eu gostaria de dizer que eu não sou uma pedagoga, ou seja, eu não dirijo os atores. Logo, é um pouco difícil para mim falar de pedagogia quando não nos confrontamos com a cena e com os atores. Mas observo, em contrapartida, a cena pedagógica. Penso que é verdade que grandes pedagogos como Stanislavski, Meyerhold, e também Dullin, Coupeau, Jovet modificaram o jogo do ator. Mas acredito também que, antes de modificar o jogo do ator e antes de fazer uma pedagogia, é preciso ter uma visão nova do teatro. É quando a visão de teatro muda, que se procura uma nova pedagogia do teatro que responde a essa nova visão. Ora, Stanislavski e Meyerhold estavam na história do teatro num momento em que o teatro estava em mutação e eles contribuíram, por sua vez, em fazê-lo mudar. Ocorreu o mesmo com Apia, Craig e Coupeau. Eles viveram num momento em que a visão de teatro estava mudando, uma visão que eles contribuíram igualmente para modificar. Mas como marcar as filiações? Como saber exatamente como efetuaram-se as influências? As causas e os efeitos são às vezes difíceis de analisar de maneira seqüencial, mas o fato é: as novas pedagogias são indissociáveis de novas visões de teatro.

Essa observação desdobra-se hoje numa constatação perturbante: não há mais hoje em dia, há poucos, pedagogos com a mesma estatura daqueles de antigamente. Diria ainda mais: não há mais pensamento coletivo ou pensamento único visando uma pedagogia do teatro. Há trinta anos somente, o mundo do teatro contava com referências comuns em matéria de teatro e de pedagogia do teatro. Por exemplo, nos anos sessenta, as principais referências eram Brecht, Artaud, depois houve Grotowski, Brook, Barba mesmo se cada uma dessas visões não impusesse o mesmo gênero de pedagogia. Hoje, eu diria voluntariamente que alguém como Vassiliev, por exemplo, é visto como pedagogo e tenta estabelecer os fundamentos de uma pedagogia teatral diferente, mesmo se ela continua ligada à visão de Stanislavski. A grande diferença das práticas de hoje, em relação àquelas de antiga-

mente, é que os grandes mestres desapareceram e as formações diversificaram-se. Elas passam, daqui em diante, mais frequentemente pelas escolas e pelos programas de formação que nelas são dados, mas os modelos são cada vez mais os encenadores, que não são todos pedagogos, embora às vezes eles tornem-se pedagogos involuntariamente. É em razão desse lugar preponderante tomado pelos encenadores hoje que eu decidi empreender toda uma série de entrevistas com eles. Meu objetivo inicial era ver quais eram as teorias do jogo dominantes no panorama atual. Porém, dei-me dei conta de que não havia mais teorias do jogo dominantes, e que os modelos eram tão diversificados quanto as diferentes práticas e estéticas dos encenadores que se destacam. Ora, esses encenadores não escrevem, ao menos essa era a situação quando comecei, no início dos anos oitenta. Desde então, a situação mudou um pouco visto que apareceram muitos livros de encenadores. Mesmo alguém como Mnouchkine, a quem uma vez, há alguns anos, perguntei por que ela não colocava suas idéias sobre o teatro no papel, me respondeu que tudo o que ela poderia ter dito já havia sido escrito, particularmente por Zéami. Daí vem a ideia de que hoje, a formação não passa somente pela pedagogia – voltaremos a disso – mas que ela passa também e, sobretudo pelo convívio com os encenadores. Aliás, muitos encenadores formam – ou formaram – seus atores. Mnouchkine, por exemplo, que acabo de mencionar, mas também Peter Brook, Peter Sellars, Elizabeth Lecompte... Certas formações são específicas a certas estéticas. É o caso dos atores do Soleil sobre os quais se dizia não faz muito tempo que eles eram formados apenas para uma técnica de jogo. Alguns deles provaram o contrário. Simon Abkarian, por exemplo, tem uma carreira impressionante no teatro e no cinema depois de ter saído do Soleil. Os atores de Peter Brook são um pouco diferentes, na medida em que eles integraram, absorveram perfeitamente a pedagogia de seu encenador, tornando-se, por sua vez, pedagogos. Em todos



esses casos, acredito que se trata de uma boa formação, uma formação que passa pelo mestre.

Podemos dizer tratar-se de uma formação dominante na paisagem teatral nos dias de hoje? Não estou certa. De fato, as estruturas teatrais fazem com que no panorama atual haja poucas companhias nas quais os atores estão sempre em torno do mesmo encenador. Dentre as exceções: Jan Lauwers tem sua própria companhia, Elizabeth Lecompte (*Wooster Group*) ou Deborah Warner que trabalham as duas com seus próprios atores que as acompanham há muitos anos. Os atores que os cercam acabam sendo formados pelo encenador. Mas creio que, nesse caso, o trabalho da encenação não impõe uma pedagogia do teatro, mas, antes uma visão de teatro. É essa visão que impõe inicialmente certa forma de fazer teatro e, secundariamente, certa pedagogia.

Sala Preta: A encenação performativa remete a uma nova forma de trabalho do ator, requer o desenvolvimento de novas competências não só do ator, mas também dos demais artistas da cena. Pensando nos artistas no Canadá, o que você poderia comentar sobre os experimentos cênicos nos quais as relações pedagógicas são o motor da criação cênica, mesmo quando a criação não acontece em uma Escola?

Josette Féral: As novas estéticas estão ligadas às novas pedagogias? É o sentido da sua pergunta. A resposta é difícil, porque há uma grande diversidade de artistas e de estéticas. Todas (as estéticas) e todos (os artistas) vêm de horizontes muito diferentes. É evidente que as novas estéticas ou as estéticas fortes sempre necessitaram de novas técnicas de jogo. Mas essas técnicas não eram radicalmente diferentes das pedagogias anteriores? Ou trata-se de uma aplicação mais rigorosa das técnicas de jogo já existentes? Ainda assim, é difícil de responder em bloco, sem nuances. É evidente que encenadores como Mnouchkine, Wilson, Lepage, Lecompte tem, cada um à sua maneira, imposto novos atores em sintonia com suas visões de teatro. Foi o mesmo para Vitez, Kantor ou Strehler. Todo encenador cuja estética é distin-

tiva acaba moldando o ator à sua medida. Como mencionava acima, é a visão de teatro que impõe uma nova pedagogia e não o contrário. Pensar que uma nova pedagogia possa estar na origem de novas formas teatrais parece-me, portanto, problemático e pouco verossímil. Pergunto-me mesmo se já houve na história uma pedagogia que tenha sido primeira (original) ou separada de uma visão de teatro. Que essa visão de teatro exige uma nova pedagogia para realizar-se é também uma evidência, mas é importante sublinhar que essa pedagogia deve ter uma finalidade diferente de si mesma – estar ligada a uma vontade de reformar o teatro para poder tomar toda sua força, sem a qual ela corre o risco de limitar-se a treinar os atores para uma estética já existente, o que não é assim tão mal, mas que não é suficiente. Agora, se eu inverter a questão inicial perguntando-me se o estado atual do ensino do teatro, tal como ele é oferecido nas escolas e nos conservatórios, permite a emergência de novas estéticas, responderia provavelmente que não. Na grande maioria dos casos, as formações atuais dão aos atores as competências básicas para subir no palco, mas é-lhes necessário, em seguida, completar suas formações com o trabalho junto a diversos encenadores que usam sua competência e trabalham com eles para responder a uma certa concepção do jogo e da cena. Os atores colocam suas competências a serviço do encenador e de sua visão. Essa visão pode repousar sobre um texto ou um espetáculo representado ou ela pode estar vinculada a uma visão mais vasta do que é ou deveria ser o teatro. É este o papel dos grandes reformadores do teatro.

As grandes reformas do teatro aconteceram fora das escolas, junto aos mestres. Alguns deles tiveram preocupações pedagógicas referentes ao teatro (Craig, Antoine, Stanislavski, Copeau, Dullin, Jovet, Vitez, Mnouchkine), outros não (Kantor, Wilson, Lecompte, Lepage). No entanto, tanto uns quanto outros renovaram a paisagem teatral e modificaram profundamente nosso modo de encará-lo.

Agora, de maneira mais concreta, numa série de entrevistas que fiz com quase uma centena de encenadores atuais sobre a formação que eles desejavam encontrar nos atores, constata-se que há quarenta anos muitos encenadores preferiam trabalhar com atores que não tinham formação, os mais recentes passaram a trabalhar com atores que têm uma formação e um bom conhecimento da técnica a tal ponto que não ocorre a um encenador hoje contratar um ator sem formação mínima. Essa técnica serve de base e dá uma liberdade ao ator que permite-lhe trabalhar todas as formas, inclusive as novas formas que emergem, como podem ser essas formas performativas das quais falamos. O que quer dizer que não é preciso pensar que essas formas, pelo fato de serem novas, não necessitem de aprendizagem técnica rigorosa. As técnicas de base (como andar, falar, projetar, estar presente, estar à escuta) continuam necessárias nas novas formas.

Uma das questões interessantes colocada nas entrevistas diz respeito às qualidades requeridas aos atores pelos encenadores. Depois da técnica, que vem em primeiro lugar, eles pedem todos ao ator que ele saiba arriscar-se em cena, ter uma grande força de proposições, lançar-se sem redes de proteção. Mnouchkine diz: “nenhum ator, nenhum encenador fará você acreditar que é possível fazer alguma coisa com nada”. Quer dizer que o trabalho repousa inteiramente nas propostas do ator; o encenador não pode inventar no lugar do ator. De onde vem essa força de proposição do ator? Sem dúvida de sua formação, mas também de tudo o que contribui para essa formação: o que ele leu, o que ele aprendeu, a curiosidade que ele conseguiu desenvolver, sua capacidade de esquecer-se de si mesmo para estar aqui no momento presente. Dessa necessidade de apagar o ego do ator, todos os encenadores falam. Esse princí-

pio atravessa as idades. Mas, há os efeitos de moda na formação. Há conceitos cuja importância varia em função das épocas; por exemplo, o conceito de personagem. Certos encenadores dizem hoje que não utilizam a noção de personagem em seu trabalho com os atores. Eles dizem aos atores: “façam as ações impostas pelo texto, digam as palavras”. O personagem vai se constituir na cabeça do espectador. É ele que vai fazer o trabalho. O ator não tem mais que constituir um personagem. Ele deve se situar no imediatismo do presente da cena. Ao menos é isso que dizem os encenadores. Do lado dos atores, o discurso é diferente. Eles dizem precisar do personagem.

Mas para todos, trata-se de executar ações em cena. Podemos falar de uma pedagogia das ações físicas como o reclamava Stanislavski em seus últimos textos? Sem dúvida. Remeto, nesse caso, aos preceitos de Anne Bogart que edificou todo um método de trabalho do ator a partir da teoria dos *viewpoints*. Trata-se de um processo de criação que permite trabalhar não com personagens, nem mesmo com um texto pré-construído, mas com as ações em relação com o espaço e o tempo circundantes.

Sala Preta: Ainda sobre a questão do ator, tanto o Método *Repère*, utilizado por Robert Lepage, quanto a abordagem dos *Viewpoints* de Anne Bogart, são exemplos de propostas metodológicas de criação e aprendizagem. Você vê essas demandas por novas competências ou técnicas para o ator do teatro performativo no âmbito da formação do ator no Canadá?

Josette Féral: Não nas escolas. Essa demanda vem habitualmente dos encenadores.

Humberto: Em algum lugar do mundo?

Josette Féral: Sim.

Humberto: Onde?

Josette Féral: Talvez no *New York Experimental Theatre Wing*³. Em 2001, organizei em

³ *Experimental Theatre Wing* é um projeto do *Department of Drama* da *Tisch School of the Arts* da *New York University*.



Paris um Colóquio Internacional⁴ no qual diretores de escolas de formação da Alemanha, Itália, França, Inglaterra e Estados Unidos foram convidados. Havia também Kevin Kulke do *New York Experimental Theatre Wing*. Acredito que é o único lugar, do meu conhecimento, onde a pedagogia visa a criação do teatro de formas performativas. Tal teatro imporia uma nova pedagogia, mas é difícil de saber qual. Na entrevista que ela me concedeu, Elizabeth Lecompte diz: “É preciso esquecer Stanislavski!”. Que seja! Mas outros afirmam “Stanislavski é extraordinário” (Mnouchkine, por exemplo). Ora Mnouchkine e Lecompte fazem, ambas, um teatro que é interessante. O que devemos concluir? Que exceto o *New York Experimental Theatre Wing*, acredito que, com algumas variantes, todas as escolas têm certos princípios que se parecem e praticam pedagogias similares quando não são elas também tomadas por uma visão de teatro. Dentre as exceções, penso que a GITIS em Moscou, por exemplo, tem uma pedagogia inspirada numa visão fortemente stanislavskiana e uma tradição forte, a Volksschule, onde (Thomas) Ostermeier trabalhou é marcada por uma visão meyerholdiana do teatro, a Escola de Giessen é mais marcada pelo teatro performativo próximo das instalações e das artes plásticas.

Sala Preta: Como você pensa que os atores oriundos de uma formação tradicional recebem essas novas formas teatrais? Como reagem os encenadores ao encontrarem os atores formados em escolas tradicionais?

Josette Féral: Acredito que o problema não venha dos atores. Eles são geralmente muito abertos a maior parte das formas de pesquisa, sobretudo quando elas são vinculadas a uma visão do teatro que lhes explicamos ou da qual

eles partilham. Além disso, as técnicas do jogo dependem frequentemente do contexto cultural. Por exemplo, observo que na França os atores, que são excelentes, infelizmente atuam apenas de acordo com uma visão de teatro que dá preeminência ao texto. Trata-se então de uma visão muito textual, centrada nas palavras, que se apóia frequentemente sobre uma ótima cenografia, mas o todo permanece, em minha opinião, muito frio, muito formal e deixa-me indiferente como espectadora. De minha parte, prefiro a maneira pela qual Jan Lauwers, Ivo van Hove ou Guy Cassiers fazem os atores jogar. Tenho, então, a impressão de que essa forma de jogo, mais corporal, mais lúdica, fundada sobre as ações cênicas, corresponde a uma visão mais atual de teatro. Portanto, para voltar à sua questão, observo que os atores, independente de qual seja sua formação, geralmente se adaptam muito bem aos encenadores. Tomemos Bob Wilson como exemplo, cujo teatro pode ser considerado desde seus primórdios, há quase trinta anos como teatro performativo. Ele não hesita a convidar atores tradicionais como Isabelle Huppert. Pois eles se adaptam perfeitamente bem a essas técnicas e a sua maneira diretiva de trabalhar. A arte de um ator é também ser leve e ser um “instrumento perfeitamente harmônico” nas mãos do encenador. Em certos casos, todavia, quando o jogo é mais físico, mais corporal, acontece que a formação tradicional não é suficiente e que o ator deve receber uma formação suplementar, correndo o risco de ser formado pela própria companhia, como não hesita em fazer Mnouchkine com seus atores.

Sala Preta: O que os professores das escolas de formação de atores podem fazer diante dessas novas formas?

⁴ Colóquio internacional sobre a formação do ator realizado, sob coordenação de Josette Féral, em abril de 2001, no *Théâtre National de la Colline*, em Paris, com o tema “Former ou transmettre: les chemins du jeu s’enseigne-t-il?” (“Formar ou transmitir: os caminhos do jogo podem ser ensinados?”), organizado pela UQAM (*Université du Québec à Montréal*) e L’UPX (*Université Paris X Nanterre*).

Josette Féral: Aqui, você toca no verdadeiro problema: o das escolas de teatro e dos docentes que nelas ensinam... As escolas têm muito frequentemente, programas feitos em função do teatro existente. Seu objetivo é formar os atores para o ofício. Alguns, bem raros, escolheram previamente privilegiar uma forma de teatro mais que outra, assim como a *Ernst Busch Schule*, sobre a qual falava agora a pouco. Seu primeiro cuidado também é dar aos estudantes uma formação de base que lhes permitirá atuar em diversas cenas. Eles aprendem, portanto, muito frequentemente, a interpretar textos, a trabalhar suas vozes, seus corpos... A formação que eles recebem permanece, em minha opinião, muito tradicional, exceto em alguns casos isolados como os que já mencionei, *Giessen, Experimental Theater Wing...* Claramente, os programas tentam abrir um pouco a formação oferecendo oficinas diversificadas: Nô, Katakali,... como tentamos fazer na UQAM (*Université du Québec à Montréal*), embora bem pouco, no conjunto. Essas oficinas pontuais permitem aos atores familiarizarem-se com outros modos de ver o jogo. Tudo isso permanece, contudo, muito parcial e insuficiente. A questão não é tanto a recusa em abrir as formações, mas a necessidade de dar aos estudantes uma formação de base que as escolas querem tão completas quanto possível, numa duração bem limitada. Permanecem as oficinas que os atores são levados a fazer fora das escolas para dar seguimento à sua formação. Quanto a uma formação específica para o teatro performativo, não acredito que ela exista. Os atores chegarão nela forçosamente. Acredito que isso corresponda à sensibilidade do mundo de hoje.

Verônica Veloso: Nós, que somos professores, devemos repensar a maneira de ensinar teatro no Conservatório e reinventá-la? Observe a dança, por exemplo: atualmente não é necessário passar pela dança clássica para chegar à dança contemporânea.

Josette Féral: Certamente. Os professores podem e devem rever o conteúdo de seus cursos para permanecerem atualizados. Eles o

fazem geralmente, mesmo se frequentemente a instituição em que trabalham é muito resistente. Há uma imagem que gosto muito de utilizar para expressar a dificuldade de mudar as mentalidades dentro de um departamento, assim como os programas: sempre digo que modificar um programa é como ter que deslocar um dinossauro. Para mudar um pêlo, é preciso girar o dinossauro. Quer dizer, a resistência à mudança é enorme. Ela não vem somente da instituição ou dos professores; vem do meio ele mesmo. De fato, apesar de nosso interesse pelo teatro performativo, ele não é dominante. As formas teatrais que encontramos em todos os palcos são as formas tradicionais e esse teatro mata o outro. O teatro performativo é uma ilha nesse oceano do teatro tradicional. Claro que encenadores como Elizabeth Lecompte, Bob Wilson, Peter Sellars, Robert Lepage são conhecidos, mas eles representam apenas uma pequena parcela de encenadores em relação à multidão dos outros, daí vem sua importância. São os pioneiros, os reformadores, os inventores de novas formas, de novas estéticas. Não são necessariamente grandes reformadores do teatro ou pedagogos, mas a maneira pela qual eles praticam seu ofício, sua inventividade, sua criatividade obriga-nos a pensar o teatro de outra maneira e, por sua vez, a formação. Mas para isso, é preciso que nós frequentemos assiduamente o teatro; porém, as entrevistas que fiz provam que os encenadores assim como os atores vão muito pouco ao teatro.

Aura Cunha: Os professores também...

Josette Féral: Como eles podem, então, seguir as novas formas? Ou mesmo simplesmente estar informados? Como eles podem então modificar sua visão de teatro e, acima de tudo, sua pedagogia? O teatro que se faz e o teatro que se ensina devem estar ligados. Um informa o outro, modifica o outro, de onde vem a necessidade de seguir tudo o que se faz em sua época e estar alerta, vigilante, curioso. A história avança muito lentamente, e com teatro acontece o mesmo, do mesmo modo que as geleiras. Quando as geleiras avançam, o centro avança



mais rapidamente que as bordas, retidas por uma resistência extrema. Eu diria de bom grado que o teatro performativo é a ponta, e o teatro tradicional constitui as partes inferiores. O teatro performativo é o que conhecemos porque é mais inovador, porque responde às nossas sensibilidades, porque está de acordo com a sensibilidade dos jovens hoje. Da minha parte, fiquei surpresa ao constatar que na UQAM (*Université du Québec à Montréal*), onde nossos estudantes fazem produções todos os anos, cada ano eles podem fazer produções livres, que chamamos assim pois os estudantes são livres para dar a forma que desejarem. Ora, muito frequentemente essas produções são muito mais inventivas que aquelas que eles fazem sob a direção de um encenador contratado para a ocasião. Elas são complexas, têm estruturas pouco clássicas, são às vezes desconstruídas... Antigamente, essas produções eram gratuitas. Logo, as pessoas do bairro (a UQAM está situada a leste da cidade, em bairros modestos, outrora, desfavorecidos), que geralmente não iam ao teatro, vinham ver essas produções estudantis. E, espantosamente, eles gostavam do que viam. Ficavam, é claro, surpresos com as formas que eles descobriam, mas gostavam e compreendiam tudo.

Sala Preta: Pensando no teatro performativo na Universidade, o que você poderia comentar sobre a formação do diretor, do cenógrafo, do dramaturgo?

Josette Féral: Não acredito que exista uma formação específica para o teatro performativo... Para ela existir, isso implicaria um trabalho maior no nível da inventividade, da criatividade do artista, do que chamamos de escritura cênica, mas isso não dispensaria o ator de ter necessidade de aprender certas técnicas de base.

Sala Preta: Sim, e quanto aos conteúdos do teatro performativo?

Josette Féral: É possível que tal formação exista em certas escolas de formação no Reino Unido, nos Estados Unidos, talvez, em Toronto, em Concórdia, mas eu não posso dizer com precisão.

Sala Preta: Em uma entrevista sobre esse mesmo tema, Jean-Pierre Sarrazac defendeu a necessidade do estudo dos “textos clássicos do drama moderno e contemporâneo”, tais como Beckett, Ionesco, Heiner Müller, na formação superior de teatro. O que você pensa sobre essa ideia de analisar obras de referência do teatro performativo, sejam elas por meio de textos teatrais, críticas e registros audiovisuais de encenações?

Josette Féral: O que é necessário conhecer? Tudo. É preciso ser curioso, é preciso ler, também é preciso conhecer o mundo, é preciso estar ancorado no mundo e manter-se informado sobre tudo. Não é necessário de forma alguma separar o teatro das outras formas de arte. Não se deve pensar que o teatro existe sobre sua ilha, separado do mundo. O teatro partilha ligações estreitas com as outras artes, ele sofre influência delas. Em segundo lugar, não é preciso separar o mundo das artes, da vida em geral. Quanto a saber o que é preciso ler, o que é preciso conhecer? Diria de bom grado que é preciso conhecer tudo, mas tudo mesmo, tudo o que cruzar nosso caminho, tudo o que encontrarmos, do melodrama até o texto mais difícil de ler, os mais abstratos. E entre todos esses, os textos de Beckett ou Müller são referências maiores, claro. Inevitáveis hoje para compreender as novas formas de escrita.

Fiz essa pergunta que você me faz aos encenadores que entrevistei, mas formulei-a de maneira um pouco diferente. Perguntei-lhes se a leitura de textos teóricos poderia ajudar os atores e se eles respondiam negativamente, o que poderia ajudar o ator, a maioria (dos encenadores) respondia “sim”, mas com algumas restrições. Tudo depende, ressaltavam, do que entendemos por teoria. De fato, a palavra teoria, em si, não quer dizer nada; é, na melhor das hipóteses, uma “reflexão” sobre o teatro. Muitos encenadores desejam trabalhar com atores cultos; porém, para ser culto não há receitas. É preciso conhecer, aprender, estar em condições de relacionar as coisas, ser curioso, descobrir... Por exemplo, parece-me útil não somente conhecer o sistema de Stanislavski, mas também conhe-

cer as motivações que o levaram a edificar esse sistema. Acho igualmente muito interessante saber que o livro “A Construção do personagem”⁵ tem um título errado em relação à versão russa. Considero interessante também saber que a teoria de Stanislavski se desenvolveu na época da descoberta científica do reflexo condicionado, e que esta descoberta científica permite compreender com profundidade o que Stanislavski buscava com seu sistema: a ideia de colocar o ator em um estado de criatividade, assim como o cachorro de Pavlov (fisiologista russo). Quer dizer que para bem compreender Stanislavski, não é inútil compreender que ele foi influenciado pelos desenvolvimentos científicos de sua época. É igualmente importante saber que Stanislavski não parou de aperfeiçoar seu sistema e que, no final de sua vida, ele falava mais das ações físicas do que de psicologia do personagem. Para compreender bem as técnicas de jogo estabelecidas por Meyerhold, é igualmente importante contextualizar suas ideias. Ele era, como vocês o sabem, um dos colaboradores preferidos de Stanislavski. Frequentemente opõem-se os dois, mas Stanislavski via bem para onde Meyerhold estava indo. Basta ler um e outro para ver seus pontos de correspondência. Sendo assim, é importante conhecer os laços que unem Stanislavski e Tchekov, já que Stanislavski criou seu sistema em relação aos textos de Tchekov, pois desejava encontrar uma forma de jogo que correspondesse aos textos de Tchekov.

Então, para voltar à formação dos atores, é-lhes necessário, em minha opinião, ver teatro, ver, ver, ver teatro, porque isso forma o olhar. Hoje, penso que o teatro interessante é o dos flamengos. Há alguns anos, são eles que fazem as coisas mais interessantes. Outros encenadores são igualmente bastante interessantes. Nós os conhecemos: Ariane Mnouchkine, Heiner Goebbels, Bob Wilson, Peter Sellars; já fomos

formados em suas estéticas. Atualmente há artistas como (o encenador suíço Christopher Marthaler ou (o encenador polonês Krzysztof Warlikowski cujas estéticas são inovadoras.

É interessante constatar que, nesse domínio, certas formas ou características do teatro de antigamente voltam. Por exemplo, em certa época o teatro tinha se distanciado da narração, mas constatamos que há alguns anos há um claro retorno à narração, assistimos um retorno à narrativa. Da mesma forma, durante os anos 60: a cena à italiana havia sido abandonada em função de outras cenas mais descentradas, fora dos espaços habituais. Porém, atualmente também constatamos um retorno à cena à italiana. A maioria das cenas a que chamo de teatro performativo faz apelo a cenas à italiana. Esse movimento de pêndulo é interessante e impressionante ao mesmo tempo! De repente, ocorre a nossos estudantes de começar a explorar cenas distintas (piscinas, salas circulares...). Eles ficam espantados ao descobrir que isso foi feito há trinta anos atrás. Prefiro, de minha parte, não lhes dizer e deixar que eles redescubram sozinhos. O teatro deve descobrir novas formas. Os “*walk tours*” (teatro processional) são um exemplo, mas certas formas também: o teatro de Goebbels, por exemplo, ou o de Lepage abre novos caminhos.

De fato, acredito que nosso papel como pedagogos, ensinando a teoria do teatro é de tentar analisar da melhor forma aquilo que vemos, isto é, assinalar os movimentos, as correntes, uma evolução, relacionar as práticas, contextualizá-las. E para isso é preciso saber manter-se aberto às diversas práticas, mas também às teorias, incluindo aquelas das outras disciplinas, a fim de importar saberes de um domínio para outro. É apenas assim que renovamos verdadeiramente o campo da prática. Em outras palavras, é preciso saber não permanecer fixados em nossas certezas e nossos conhecimentos.

⁵ STANISLAVSKI, Constantin S. *A construção da personagem*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2001.



Sala Preta: Hans-Thies Lehmann fala de uma dimensão política do teatro pós-dramático uma vez que provoca uma troca de posicionamento do espectador. Segundo ele, a ação política do teatro de hoje não está centrada na representação do fenômeno político, mas na transformação do acontecimento teatral em um fenômeno político. O que você pensa sobre a dimensão política do teatro performativo?

Josette Féral: O teatro performativo pede a participação do espectador, demanda-lhe muito frequentemente a interpretação do que vê. O sentido do espetáculo não está fixado; ele é completamente aberto, pois nele os signos são pouco restritivos. O espectador, portanto, é livre para compreender o espetáculo como ele o entender, de dar-lhe sentido, até mesmo de criar o sentido. Podemos dizer que esse modo de funcionamento é político num sentido mais amplo? Sem dúvida. É político, na medida em que toda encenação muda os modos de percepção do espectador e incomoda-o. Isso é, sem dúvida, o que quer dizer Lehmann e, nesse sentido, estaria de acordo com ele. Todavia, eu diria também que toda grande mudança do teatro toca o aspecto político. Falo aqui do político no masculino, *O político*, e não a política. Penso que as reformas que Stanislavski introduziu e que modificaram profundamente não somente o jogo do ator, mas também a recepção do espectador eram políticas, tanto que seu sistema requeria uma nova ética para o ator.

Acontece o mesmo com as reformas introduzidas por Meyerhold. Aliás, seu formalismo era tão político que ele chegou a ser assassinado. Diria a mesma coisa de todos os grandes reformadores do teatro que se opuseram às estruturas existentes: Müller, Beckett no que diz respeito aos textos; Artaud, Grotowski, Brecht no que diz respeito à cena. Depois deles, Wilson, Lepage, Mnouchkine, Chéreau, Vitez, Lecompte...

O teatro pode modificar nossas sensibilidades e nossa visão das coisas, estou intimamente convencida. Tive uma discussão muito inte-

ressante com Richard Schechner no ano passado, no ECUM (Encontro Mundial das Artes Cênicas, Belo Horizonte, 2008). Nossa discussão nos levou aos limites da Arte. A questão era a seguinte: é suficiente que um artista pretenda fazer arte para que o que ele apresenta ao espectador efetivamente seja arte? É o artista ou o espectador que decide o valor artístico do que é apresentado ao público? Podemos responder sem dúvida que cada um mede a coisa de acordo com seu próprio conhecimento do domínio da arte e de seus gostos. Mas, creio que a questão vai mais longe e esbarra hoje em questões éticas. De fato, certas formas artísticas parecem chocantes hoje, até mesmo obscenas – no sentido primeiro do termo, isto é, que não podem ser mostradas, e o fato de lhes dar a ver, de apresentá-las aos espectadores pode chocar e desencadear problemas éticos. Explico-me: geralmente dizemos que não há nada que choque hoje em dia, que todas as transgressões são permitidas; no entanto algumas performances podem ir além do aceitável, na medida em que elas são armadilhas para o espectador e forçam-no a legitimar, pela sua presença, ações que podem revelar o exibicionismo ou a violência. Penso, por exemplo, nas performances de Franko B, que abre suas veias em cena. Numa primeira instância, o problema é dele, o exibicionismo é dele, mesmo se todo um discurso da parte do artista legitime o espetáculo que ele apresenta. Sem dúvida que tal performance tinha, há trinta anos, um sentido e um impacto que ela não tem mais nos dias de hoje, tanto a performance já nos habituou a tais excessos. O fato de que Franko B realize tal ação é político de certa forma. Mas a obscenidade, em minha opinião, vem do fato de que, de repente, eu desejo interrogar o papel do espectador, MEU papel enquanto espectadora. Em que, minha presença (o fato de pagar meu ingresso) legitima esse tipo de empreitada?

Outro exemplo similar é o de Huang Yong Ping, um artista franco-chinês que fez uma exposição no *Beaubourg* (*Centre George Pompidou*,

em Paris). Uma de suas obras consistia em uma espécie de viveiro onde se encontravam répteis e insetos se comendo uns aos outros.

Diante dessas obras, pergunto-me qual o papel representa o espectador. Sua presença não legitima esse tipo de obra? E o espectador não se encontra encurralado, obrigado a ver a arte onde não há senão monstruosidade? Em poucas palavras, pergunto-me se sou obrigada a aderir a tal encenação da “violência”. E se sim, em nome de quê? É claro, tudo é possível; mas que tipo de afirmação minha presença sustenta? Ela não endossa obras que sou tentada a rejeitar? A questão parece-me importante e parece tocar os limites da arte, ou, mais exatamente do que serei tentada a chamar de arte? O espectador deve aderir a todos os excessos, inclusive os mais delirantes? Onde parar? Que critérios escolher para traçar o limite? Não quero ser reacionária, mas talvez eu o seja inconscientemente e ignore. Mas, me dou conta hoje de que certas formas me chocam por uma violência gratuita e real que elas oferecem ao olhar, em nome da arte. Ora, enquanto espectadora, eu me digo que eu não quero aceitar qualquer coisa em nome da arte. Talvez seja esse meu limite hoje. Estou pronta para aceitar a cena vazia, o quadro branco, a nudez, a masturbação, a autoflagelação, no máximo a automutilação, mas o ator que abre suas próprias veias e as esvazia de seu sangue (sob controle, é claro, mas ainda assim!) tenho que aceitar como sendo arte?

Aí acho que a arte levanta questões de ordem ética, que me interpelam. A discussão a qual me referi anteriormente com Schechner foi interessante, porque de repente ele percebeu que “A arte pode ser má”. E é verdade!

Repentinamente, a gente pára e se diz, “Talvez toda forma artística não seja necessariamente política no bom sentido do termo”. Pode haver formas artísticas que são nocivas. Porém, para admitir isso, é preciso que modifiquemos nossos modos de pensar a arte. De fato, temos a tendência em pensar que a arte é necessariamente uma força de renovação, de vanguarda, de afirmação, de grandeza do espírito humano.

Mas, algumas formas revelam (podem revelar) que o espírito humano pode ser complicado. Talvez, haja bizarrices mesmo na arte. Talvez também seja preciso afirmar que há um limite que nós não queremos transpor.

Sala Preta: Você acredita que os professores tenham algumas responsabilidades sobre a formação de um novo olhar do público em relação ao teatro performativo?

Josette Féral: Certamente. A responsabilidade dos professores nesse domínio é grande, mas precisamos ser realistas. Por exemplo, a quem nós falamos? Quem é nosso público? Não falo do nosso público na Universidade, porque esse é minúsculo, mas qual é o público do teatro? As pesquisas sociológicas e estatísticas que foram feitas sobre o espectador de teatro mostraram, por exemplo, que no Canadá, 30% das pessoas vêem um espetáculo uma vez por ano, e quando digo “espetáculo”, isso designa tanto os espetáculos da *Broadway* quanto o teatro de repertório ou um espetáculo de teatro amador. 30% somente. Essas cifras são as mesmas no campo do esporte: 30% da população assiste a um evento esportivo uma vez por ano. Desses 30% que vão ao espetáculo uma vez por ano, 30% vão ver espetáculos de teatro duas ou três vezes por ano. Ficamos já em 10% do conjunto da população. E desses 10%, uma pequena parcela de 3% vai ao teatro um pouco mais que três vezes por ano. É pouco; é muito pouco. E essas cifras parecem as mesmas em quase todos os lugares. Então, quando falamos de formar o público para o teatro performativo, é preciso compreender que o público a formar representa uma porcentagem pequena da população. Pois, se alguém vai ao teatro uma vez por ano, você acha que sua primeira escolha de espetáculo vai levá-lo espontaneamente a uma encenação de Elizabeth Lecompte do *Wooster Group* ou de Jan Lauwers? Não. Ele vai espontaneamente ver o mais fácil e as formas mais convencionais: *Broadway*, o teatro de repertório... Se eu estivesse no lugar deles, eu faria sem dúvida como eles. Eu perdi a questão...



Sala Preta: Não. A ampliação da demanda por um teatro performativo não está ligada a essas práticas pedagógicas? O fato de incluirmos o estudo desse tipo de teatro na escola não iria colaborar para a formação de um público mais aberto às novas formas teatrais?

Josette Féral: Claro que é nossa responsabilidade, mas ao mesmo tempo, não precisa tirar o teatro do seu contexto: a maioria da população não demanda necessariamente um teatro performativo. É bom levar os espectadores para verem Wilson, Mnouchkine ou Lepage. E se há três milhões que acabam conhecendo Lepage, só pode ser algo bom. Isso dito, a demanda do público, do grande público não será inicialmente Lepage. Ela se orientará preferencialmente para algo como o *Cirque du Soleil*. Entre Lepage e o *Cirque du Soleil*, é o *Cirque du Soleil* que vai levar a melhor.

É preciso então estarmos conscientes disso quando abordamos as questões de formação.

Uma vez que isso foi dito e levado em conta, então, sim, podemos dizer que é possível formar o público para o teatro performativo. É como na filosofia, essa formação toca um pequeno grupo de pessoas. Ela tem um efeito modesto, mas não é por isso que vamos deixar de fazê-lo. Uma vez, perguntei à Mnouchkine o que ela pensava do fato de que o teatro não abala o mundo e não tem senão uma incidência política fraca – como vocês sabem – Mnouchkine é politicamente muito engajada. Perguntei-lhe se toda essa batalha não estava perdida de antemão, se nós não terminaríamos em um beco. Ela me respondeu com uma frase de que gosto muito: “o teatro é como o Tibete. Se o Tibete desaparecesse, a face da Terra não seria profundamente modificada. Mas não é necessário que o Tibete desapareça, porque é uma zona de resistência que permite que mudanças aconteçam”. Acredito que ocorre o mesmo com o teatro performativo. Isto é, que não acredito na força revolucionária nem do teatro, nem do teatro performativo. Mas penso que devemos promover uma arte de seu tempo, e é por isso que vale mais fazer teatro performativo

do que teatro mais tradicional como a *Royal Shakespeare Company*. Isso dito, também gosto muito da *Royal Shakespeare Company*. Tenho muito prazer também em assistir a um de seus espetáculos e, sobretudo, não quero que essa forma desapareça. Portanto, acredito que é preciso deixar a diversidade existir. É necessário promover o novo e as formas em relação com seu tempo, mas ao mesmo tempo, é preciso ser realista e compreender que as formas que privilegiamos não podem ser dominantes, pelo menos por agora. O verdadeiro público – nós não somos o verdadeiro público – pode nunca ouvir falar ou ver teatro performativo. Mas talvez o teatro performativo também acabe tendo o seu lugar na *Broadway*. A *Broadway* é, de fato, um lugar muito surpreendente. Vou contar duas anedotas sobre esse assunto. Uma vez, estava indo para Nova Iorque e telefonei para uma amiga crítica, que conhece tudo o que acontece em Nova Iorque. Perguntei-lhe o que havia para ver em Nova Iorque no momento em que estivesse lá. Ela me disse: “É preciso ver *Lion King* (O Rei Leão)”. Eu respondi, “não estou perguntando o que há para meus filhos, é para mim mesma”. Ela me respondeu de novo: “*Lion King*”. E fui ver “*Lion King*”. O espetáculo era notável. Julie Taymor (a encenadora) fez marionetes humanas admiráveis e posso dizer, sem sombra de dúvida, que o espetáculo era bem performativo. E, no entanto, é bem um espetáculo da *Broadway*. É impressionante. Essa é a primeira anedota. A segunda diz respeito aos meus filhos que eu levava regularmente, quando eram pequenos, para ver teatro experimental em todas as suas formas. Um dia veio à Montréal o espetáculo “*Les Misérables*”, grande produção de estilo *Broadway*. Meus filhos pediram para ver o espetáculo. Eu os deixei lá, recusando-me, a princípio, de acompanhá-los. Após o espetáculo, quando fui buscá-los e eles entraram no carro, estavam contentes e disseram-me: “Finalmente, o verdadeiro teatro!”. Fiquei transbordada. Hoje, são adultos e brincam ainda comigo sobre essa experiência e sobre a revelação que isso foi para eles. Eles brincam também

sobre certas performances a que eu os levo. Então, tudo isso para dizer que o teatro performativo é certamente o teatro mais interessante que se faz nos dias de hoje, mas o outro também tem seu encanto.

Nossa tarefa é acompanhar as formas artísticas que se transformam. Somos os iniciadores desses movimentos? Tenho a tendência a pensar que essa tarefa pertence aos artistas, mas uma vez que o movimento é lançado, então o papel dos pedagogos que somos é de seguir e acompanhar esses movimentos. Temos um papel de iniciadores? Somente se formos práticos, senão temo que as formas visadas sejam totalmente artificiais.

O teatro performativo é, em minha opinião, um teatro de vanguarda sem dar a esse termo o sentido que dávamos antigamente. Quero dizer com isso que são as formas mais inovadoras hoje. Portanto, na medida em que essas formas se desenvolvem, elas influenciam outras práticas, e elas acabam por escoar, como um filtro de café, nas outras formas e nas outras práticas: na *Broadway*, no *Cirque do Soleil*, etc.

Verônica Veloso: Penso que um espetáculo fala com muitas pessoas uma única vez, mas um professor fala com um número menor de pessoas muitas vezes. Talvez seja por isso que nós, no papel de professores, ao mudarmos nossa maneira de ver teatro, podemos contribuir para que os alunos mudem também.

Josette Féral: Sim, certamente. Nosso trabalho permite criar uma rede. Nosso papel não é inútil; felizmente, aliás. Mas eu não conheço um país onde o teatro tenha tido uma incidência radical sobre o curso dos acontecimentos e tenha transformado as coisas. Isso não é, entretanto, grave. Essa situação é diferente do papel que o teatro sempre teve? Podemos dizer que o papel do teatro mudou através das épocas? Sim, por exemplo, o teatro não tem mais o mesmo papel de entretenimento daquele que poderia ter no final do século XIX. Ele se tornou teatro de arte. É preciso compreender o que isso representa. É uma modificação fundamen-

tal que muda profundamente a paisagem artística e as mentalidades.

Então, para voltar à sua pergunta, sim, é claro, o papel do pedagogo é importante, mesmo que às vezes trate-se de um papel ingrato, pois repetimos as mesmas coisas o tempo todo, mas é um papel estimulante e provedor. E para ser verdadeiramente eficaz, é preciso permanecer vigilante e saber manter-se informado. E para permanecer informado das práticas e das formas artísticas, é preciso desenvolver as mesmas qualidades do ator: isto é, saber continuar sendo curioso e manter o espírito aberto e em relação com o mundo. Alguns encenadores entrevistados diziam do ator que ele devia saber qual é seu lugar em relação à galáxia que o circunda. Um ator que é fechado em si mesmo não pode ser um grande ator. É assim também para o verdadeiro pedagogo.

Sala Preta: A noção de teatro performativo pode ser um instrumento pedagógico. Como você pensa essa noção em comparação ao enfoque do teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann e à ideia de drama reinventado de teóricos franceses, como Jean-Pierre Sarrazac?

Josette Féral: Não sei se tenho a resposta. Diria que, para mim, inicialmente, a pesquisa de Sarrazac é muito interessante, mas, sobretudo, centrada no texto. É uma pesquisa útil, pois permite-nos compreender melhor a dramaturgia atual fornecendo conceitos capazes de dar conta dela de maneira melhor: a figura, a coracidade, o autor rapsodo... Sarrazac viu precisamente todos esses pontos e, ao fazê-lo, demarca o campo de análise do texto teatral.

Quanto ao Lehmann; penso que a noção de pós-dramático é uma noção que funciona relativamente bem e que parece evidente porque ela não abala a noção de dramático. E isso, parece-me ser ao mesmo tempo sua força e sua fraqueza. Tenho reservas a respeito do prefixo “pós” que inscreve uma temporalidade das coisas, talvez como o conceito de pós-modernismo. Isso evoca uma corrente, práticas que vieram depois do modernismo, como após o dramáti-



co, mesmo se não se trata de sequencialidade pura. Além disso, o pós-dramático como o pós-modernismo é uma corrente decidida pelos pesquisadores ou os historiadores e não pelos próprios artistas. Nenhum artista reivindica essas duas correntes. Nenhum artista diz “Sou um artista pós-dramático” ou “pós-moderno”. É o pesquisador ou o teórico que os inscreve ali. É verdadeiramente uma postura de pesquisador, que tenta nomear uma prática. Porém, essas práticas são múltiplas, excessivamente diversificadas e às vezes não apresentam nenhuma ligação umas com as outras. Logo, designá-las sob um único termo genérico me parece um pouco abusivo e forçosamente aproximativo, mas essas generalizações talvez respondam a uma necessidade. Talvez seja por isso que essa noção se vende bem. Isso posto, considero a análise feita por Lehmann interessante e justa, mas muito abrangente e não insiste sobre a diversidade das práticas de hoje, é essa sua grande fraqueza. Ela não sublinha suficientemente, a meu ver, que o teatro de hoje marca uma verdadeira ruptura com o passado, ele subverteu toda a forma do teatro, particularmente no nível da representação. Derrida foi o primeiro a empreender esse trabalho e mostrou como não saímos nunca da representação. Ela pode ser desconstruída, podemos trabalhar no limite, podemos invertê-la, desconstruí-la, invertê-la, levá-la aos seus limites e até mesmo reconstruí-la; mas ela está sempre ali sob múltiplas formas. Isso não quer dizer, todavia, que o teatro que se pretenda não-representativo, mas que permanece inscrito na representação e, à contragosto, não é diferente do teatro de outros tempos. E em todos os aspectos.

Para voltar à definição do teatro pós-dramático, a reserva que igualmente manifestaria é que Lehmann engloba sob mesmo qualificativo, o teatro de Beckett e o de Müller, o de Koltès e o de Vinaver. Resumindo, todo o teatro de Beckett até os dias de hoje. São quase sessenta anos e não se pode fazer isso. Não podemos

agrupar a multiplicidade de práticas de todo esse período em uma só entidade, que partilharia as mesmas características. Penso, então, que é preciso fazer divisões no teatro dos últimos sessenta anos, reconhecendo que o teatro pós-dramático ou o teatro performativo é uma corrente que reúne certas práticas (mas não todas) do teatro atual. Penso que, de fato, há teatro pós-dramático, mas que todo teatro pós-dramático não é necessariamente teatro performativo. Da mesma forma, nem todo teatro performativo é necessariamente pós-dramático. Talvez eu tome o teatro pós-dramático de maneira muito limitada, ligando-o obrigatoriamente ao drama, ou ainda, ao texto, mas, se nos atemos a esse sentido, artistas como Jan Lauwers ou Jan Fabre não são muito pós-dramáticos assim como Josef Nadj, Pippo Delbono, Romeo Castellucci. Para mim, todos esses artistas não são pós-dramáticos, mesmo que sejam fortemente performativos.

Essas reflexões provam que cada pesquisador escreve a partir de sua cultura e de suas referências. Sarrazac, por exemplo, escreve do ponto de vista do teatro francês que permanece sua referência principal; aliás, seu grupo de pesquisa trabalha essencialmente o texto dramático. Lehmann reflete a partir do teatro alemão. Suas referências são, entre outras, encenadores como (Frank) Castorf, (René) Pollesh, (Christoph) Schlingensiefel, (Thomas) Ostermeier... que fazem um teatro menos fundado sobre o texto. Nos Estados Unidos, existe, como sempre, aliás, um verdadeiro teatro de pesquisa ao lado de um teatro bastante tradicional. O teatro que não está em Nova Iorque, em São Francisco ou em Chicago não é necessariamente um teatro performativo. O problema dessa noção de “performativo” é que Schechner expandiu tanto as palavras performance e performatividade, que elas podem englobar tudo. Torna-se então difícil de encontrar uma definição que possa realmente abarcar o conceito. Mas, essa dificuldade não deve nos impedir de tentar.