



A PEÇA HISTÓRICA NO ÂMBITO DAS FORMAS TEATRAIS PÓS-DRAMÁTICAS: UMA BREVE ANÁLISE DA ENCENAÇÃO *WALLENSTEIN* DO COLETIVO TEATRAL ALEMÃO RIMINI-PROTOKOLL

Stephan Baumgärtel*

Doutor em Literaturas da Língua Inglesa pela UFSC

stephao08@yahoo.com.br

RESUMO: O presente artigo analisa a encenação *Wallenstein* do grupo alemão Rimini-Protokoll como uma forma de montar peças históricas num contexto pós-dramático. Esta montagem não encena a peça e sua trama, mas põe em cena momentos da realidade atual que podem ser vinculados a motivos da fábula da peça. Deste modo, a encenação dá visibilidade a uma pesquisa histórica em forma fragmentada e anedótica, vinculada ao imaginário social e histórico tanto da peça quanto dos leitores atuais. A recepção só pode ser frutífera para espectadores que exploram a capacidade desta fragmentação de fazer pensar sobre as diferentes dimensões na história da peça *Wallenstein*.

PALAVRAS-CHAVE: Recepção – Teatro Pós-dramático – Teorias de Espetáculo – Peça Histórica

ABSTRACT: The following article analyses the production of Friedrich Schiller's historical play *Wallenstein*, as done by the German trio of directors called Rimini-Protokoll, as a form of producing these kind of plays within a postdramatic context. The production does not stage the original playtext or its characters. Instead, after defining certain characters as fundamental to the play and its universe, it set out to find human beings who can relate to the play, its thematic motifs and characters, with their own lived experience. In bringing these types of experience on stage, the production gives visibility to a historical research, in the form of anecdotes, that is nevertheless linked to the socio-historical imagination inscribed in the play. Hence, it tests the importance of the plays aesthetic and filosofical universe against the lived experience of its "experts".

KEYWORDS: Reception – Postdramatic theatre – Theories of Theatrical Production – History play

A história no palco contemporâneo. Um dos desafios que todo encenador de peças com conteúdo histórico tem que encarar é o de como oferecer aos espectadores uma experiência teatral desse conteúdo que lhes evidencia a relevância desse material. O encenador tem que transformar o material histórico em fonte de uma experiência

* Mestre em Letras Inglês pela Universitat Munchen (Ludwig-Maximilians). Doutor em Literaturas da língua inglesa pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Professor efetivo da Universidade do Estado de Santa Catarina na área de história do teatro e dramaturgia

viva. A solução tradicional para esta tarefa consiste em descobrir na fábula do texto teatral significados até então negligenciados, e achar signos cênicos que possam traduzir esta nova interpretação da fábula para o palco. Em outras palavras, é oferecida ao público uma re-interpretação da narrativa e da mensagem ideológica inscrita nela pelo encenador.

Naturalmente, estas leituras implicam um olhar que é, por sua vez, historicamente configurado. Neste sentido, Patrice Pavis¹ pode afirmar que “toda obra dramática, intitule-se ou não peça histórica, faz intervir uma temporalidade e representa assim um momento histórico da evolução social: a relação do teatro com a história é, neste sentido, elemento constante e constitutivo de toda dramaturgia”. Mas atualmente o modo antigo de configurar essa relação através de re-interpretações do teor ideológico dos textos teatrais tornou-se problemático. Não por ser um procedimento hermenêutico ineficiente ou falível, mas por não poder colocar em cena, e assim tematizar, os próprios pressupostos da sua interpretação dos quais Pavis fala. Em termos teatrais, por não poder encenar o modo como esta interpretação cênica se enraíza na realidade social. Em cena, o modo hermenêutico tradicional busca uma interpretação renovada da história, mas a apresenta como pronta. Os próprios pressupostos históricos da interpretação ficam implícitos. Para ele, o conflito encenado acontece no interior da história, e não no encontro entre espectador e o material cênico histórico. Por mais diferentes que sejam as interpretações cênicas de um texto, dentro da lógica representacional da hermenêutica, todas afirmam uma verdade histórica e submetem o espectador à lógica da interpretação.

Perante a atual crise da história enquanto processo linear progressivo² (que é também uma crise da historiografia),³ o fato de que esta abordagem hermenêutica não apresenta o processo de interpretação, mas somente o seu resultado, enfraquece a credibilidade desta abordagem de interpretação cênica. Para manter a cena teatral em sincronia com a crise da história e a crise da sua interpretação – que na sua dificuldade de criar sentido para o processo histórico não é só um problema acadêmico, mas

¹ PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 134.

² Ver, por exemplo, o livro de FUKUYAMA, Francis. **O fim da história e o último homem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992; e sua discussão por ANDERSON, Perry em **O fim da história**. De Hegel a Fukuyama. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1992.

³ Ver as análises e problematizações de WHITE, Hayden. A Interpretação Na História. In: _____. **Trópicos do Discurso**. Ensaios sobre a Crítica da Cultura. São Paulo: Edusp, 2001. p. 65-95.

também político –, faz-se necessário colocar em cena o encontro entre elementos textuais (da história enquanto acontecimentos reais, da história enquanto ficção) e da sua recepção, ou seja, as indagações e angústias dos seus leitores – encenadores, atores, e espectadores.

Nesse contexto, a problemática se traduz em dois desafios epistemológicos: primeiro, elucidar a estrutura e o modo socialmente hegemônicos que constroem a narrativa histórica e lhe atribuem um significado, ou seja, marcar a sucessão de interpretações como o resultado de uma sucessão de interesses políticos, e incluir nesse jogo de sucessões a própria interpretação cênica. Isso leva ao segundo desafio de como criar uma cena que faz o interpretante (leitor, encenador, ou uma comunidade de leitores como “o público”) refletir sobre este reconhecimento de que o fio interpretativo norteador não está simplesmente fora dele, localizado em uma instituição ou instância ideológico, mas também, na sua própria estrutura intelectual e emocional de se relacionar com o mundo.

O leitor-espectador percebe que ele pode criar um significado para o espetáculo somente a partir de uma cumplicidade problemática com a cena e suas regras. Se tentamos traduzir estes desafios epistemológicos em um desafio ético no âmbito estético-teatral, surge o problema que já interessou Bertolt Brecht: qual é a estrutura estética teatral mais adequada para mostrar aos participantes da ação teatral as suas possibilidades concretas, mas não ilimitadas, de se afirmar enquanto sujeitos da história humana.

A tarefa estética especificamente contemporânea, tanto no âmbito da dramaturgia quanto da encenação, consiste então em achar formas de incluir explicitamente essas preocupações na estrutura do texto teatral e espetacular, e não somente mantê-las implícitas. Reconhecer essa tarefa claramente fortalece o eixo da comunicação extra-ficcional, entre palco e platéia, em detrimento do eixo intra-ficcional entre os personagens, e implica em focalizar na construção do texto espetacular não o significado, mas o efeito deste; efeito sobre a percepção sensorial e emocional dos espectadores que tematiza o seu posicionamento perante a ficção textual. Como ferramenta cênica para este objetivo, são incluídos elementos “reais” (um cenário real, não-atores, ações não-ficcionais em tempo real) na estrutura textual do espetáculo. O que surge é um teatro híbrido que desconfia tanto da fé no poder esclarecedor da ficção quanto da fé no documento e sua suposta verdade. Perante o insight histórico de que

toda verdade passa por um processo de narração, este teatro se posiciona entre ficção e documentação para pode testar a relação esclarecedora destes dois pólos. Gabriele Brandstetter⁴ observa que nas narrativas criadas pelas práticas teatrais contemporâneas, as fronteiras entre história e estória se diluem.

Trata-se quase sempre de um “spot” narrativo mais do que de um “plot”, ou seja, a história contada não oferece uma fábula para uma história “completa” (enquanto ação), mas se apresenta enquanto ato de narração: uma situação de fala que se interrompe frequentemente de um modo que tento descrever no modo narrativo da anedota.⁵

Enquanto uma abordagem hermenêutica tradicional, a partir de uma mediação cênica entre o mundo histórico, o espaço ficcional do texto teatral e o mundo histórico dos espectadores, cria uma interpretação cênica que se oferece como leitura unificada,⁶ abordagens mais contemporâneas se negam a produzir esta leitura unificada, e reagem deste modo à crise da historiografia.⁷ O leque das estratégias passa de uma subversão e fragmentação do modo hermenêutico, usando o próprio modelo tradicional (o que leva muitas vezes a uma cena alegórica com várias camadas de significado sobrepostas), até estratégias em que se encena a resposta dos leitores/artistas ao texto de partida, e não mais o texto teatral.⁸ Tais estratégias, na sua essência anedóticas, podem ser chamadas pós-dramáticas, pois eles rompem com a dominância do signo referencial e figurativo da estética dramática. Em vez disso, os encenadores e atores (às vezes os autores também) constroem seus trabalhos com signos que se afirmam e sustentam na própria

⁴ BRANDSTETTER, Gabriele. Geschichte(n) Erzählen im Performance/Theater der neunziger Jahre. In. Fischer-Lichte, Erika, et. al. **Transformationen**. Berlin: Theater der Zeit, 1999, p.27-42

⁵ Ibid., p. 29.

⁶ Como exemplo desta problemática leitura unificante que reivindica atualidade para um conteúdo histórico pode servir este comentário do diretor Peter Stein acerca de sua montagem de **Wallenstein** no Berliner Ensemble em 2007. Diz ele: “A dificuldade de tomar uma decisão é o tema da peça. O ser humano é livre: ele pode tomar esta ou outra decisão. Mas independentemente de como ele se decide, terminará mal. Pois é exatamente este hubris de se afirmar como alguém autorizado a decidir que os deuses punem. Eis a mensagem da tragédia.” Disponível em: <http://www.berliner-ensemble.de/index_wallenstein.htm>. Acesso em: 01 jun. 2008.

⁷ De fato, é possível contextualizar esta forma de narrativa não-linear como reação também ao sujeito não-unificado, visto a partir de teorias psicanalíticas ou desconstrutivistas. Este sujeito não se pode mais colocar como origem de uma ação (ver, entre outros, POSCHMANN, Gerda. **Der nicht-mehr dramatische Theater**. Tübingen: Niemeyer, 1997). Mas o que interessa a este trabalho é a apresentação da relação crítica entre história e estória, entre realidade e ficção, no âmbito daquilo que é tradicionalmente chamado uma peça histórica.

⁸ Às vezes, ambos as estratégias se confundem, como no trabalho sobre “A Gaivota” da Cia. Dos Atores, dir. Enrique Diaz, do Rio de Janeiro.

materialidade, mais expressivos e performáticos do que representacionais.⁹ Criam uma textura com lacunas que não são simplesmente espaços vazios, mas fronteiras de confronto e de indagações. O valor referencial desta textura não some, mas encontra-se em segundo plano. Em primeiro plano encontram-se signos expressivos que produzem sensações, emoções, associações e reflexões no espectador a partir dos quais ele pode, de forma mais ou menos subjetiva, construir signos referenciais para o espetáculo, ou seja: a intersubjetividade assume e exige uma leitura subjetiva como ponto de partida. É tarefa do espectador de relacionar o espetáculo com o seu “mundo da vida”, a sua experiência viva, e assim, construir o valor referencial do espetáculo, atribui-lhe um significado e até um sentido. Como no caso de uma pintura abstrata, essa relação pode ser fundamentada, mas não existe mais de forma auto-explicativa. Como podem essas reflexões ser aplicadas no âmbito da peça histórica?

Procedimentos: criar confrontos e lacunas. A proposta cênica do coletivo Rimini-Protokoll, um trio suíço-alemão de diretores teatrais,¹⁰ permite explicitar essa estética pós-dramática de montar peças históricas¹¹ em forma de pesquisas teatrais. Quero apresentar e analisar, como exemplo de uma encenação pós-dramática de uma peça histórica, a sua montagem do texto **Wallenstein** de Friedrich Schiller. Em vez de apresentar uma interpretação que exemplifique a atualidade e relevância do texto histórico, os diretores analisam a dramaturgia e os motivos do texto escolhido, para confrontá-los com depoimentos de pessoas reais nos quais os aspectos temáticos e estruturais da ficção se repetem. Em outras palavras: eles confrontam ficção e realidade

⁹ De fato, estes impulsos já atravessam a vanguarda do século XX (ver FICHER-LICHTE, Erika. *Wahrnehmung-Körper-Sprache*. In: _____. (Org.). **TheaterAvantgarde**. Tübingen e Basel: Francke Verlag, 1995. p.1-14) e se manifestam claramente nas práticas teatrais dos anos 60, influenciadas pelas concepções da performance das artes plásticas (ver, entre outros, MARINIS, Marco de. **El nuevo teatro, 1947 – 1990**. Buenos Aires e Barcelona: Ediciones Paidós, 1987; ARONSON, Arnold. **American Avant-Garde Theatre: a history**. London & New York: Routledge, 2000.) O que me parece típico das práticas teatrais contemporâneas, que se situam neste contexto, é uma relação não de oposição, mas de problematização mútua entre signos ficcionais e práticas reais.

¹⁰ O coletivo é formado por dois homens e uma mulher, o suíço Stefan Kaegi, e os alemães Helgard Haug e Daniel Wetzlar. Os diretores trabalham em várias combinações e nem sempre todos juntos. Como regra pragmática do trabalho se configurou um procedimento no qual todos participam na produção da idéia e do roteiro dramaturgico da encenação, mas somente um é responsável por sua concretização durante o processo de ensaios (ver Dreyse, Miriam e Malzacher, Florian. **Rimini Protokoll. Experten des Alltags**. Das Theater von Rimini Protokoll. Berlin: Alexander Verlag, 2007, p. 22.)

¹¹ Entendo sob peça histórica no âmbito deste trabalho uma peça cujo material dramaturgico é histórico, ou seja, acontecimentos históricos documentados em arquivos, dos quais o texto teatral oferece uma narrativa explicativa.

através desses depoimentos. Por encenar este tipo de confrontação, o procedimento não pode reafirmar a relevância do texto. Em vez disso, este tipo de montagem testa a atualidade do texto e afirma a relevância do seu próprio procedimento investigativo. O release do grupo para apresentar o projeto **Wallenstein** explica o conceito teatral e os procedimentos:

As concepções de Rimini-Protokoll são localizadas entre realidade e teatro – pessoas estranhas ao mundo do teatro aparecem no palco enquanto “especialistas para perspectivas sobre a realidade”, e contam do seu mundo e ambiente imediato. Para o Schiller-festival 2005, dois membros do grupo Helgard Haug e Daniel Wetzl, montarão um projeto sobre Wallenstein no palco do teatro nacional de Weimar. Personagens e potenciais de conflitos do texto **Wallenstein** de Schiller são investigados e re-modelados no presente. Princípios como obediência e lealdade, por exemplo, são uma temática importante hoje em dia – e não só para o exército. Do mesmo modo, a questão das possibilidades de ação para um indivíduo continua atual – na política, na economia ou em outros campos sociais reinados pelas chamadas coerções objetivas. Ou a questão de um amor de duas pessoas que é destruído pelas intrigas do poder (pais ou superiores). Para este projeto, o teatro nacional procura cidadãos sem experiência teatral que podem relacionar o seu próprio mundo com o **Wallenstein** de Schiller.¹²

A construção do texto teatral parte, então, por um lado de uma leitura do texto **Wallenstein** de Schiller, ou seja, de uma identificação de motivos temáticos que podem ser de um interesse atual. Mas, por outro lado, o texto concreto, aquele que será falado em cena, só se constrói a partir dos protocolos elaborados nas entrevistas com estes “expertos”. O texto teatral é em parte narração de episódios biográficos, com os expertos posicionados para o público, e em parte ação teatral, na qual um experto assume uma atividade que ele costuma fazer na sua vida pragmática. Em ambos os casos, a fala é baseada em depoimentos ou até assume a forma de depoimento. Deste modo, cria-se um texto fixo, um script, que é presumidamente autenticado pela presença das pessoas cuja vida real é a fonte e o assunto desses textos. Ou seja, é um texto que 1. confronta a ficcionalização da realidade com a presença icônica (e por tanto sugerida como autêntica) dessa realidade nas figuras dos expertos e dos adereços que eles trazem, e 2. confronta as características de um texto teatral (ficcional e fixo, portanto independente de um ator) com as características de uma partitura performática (autêntica; definida por um roteiro, mas improvisado nos detalhes; na qual os

¹² Arquivo pessoal do autor. O material foi gentilmente cedido para mim por Sebastian Brünger, dramaturgista da encenação. E-mail para o autor, 18 abr. de 2007.

performers são eles mesmos, e não representam outros personagens). Ou seja, o confronto entre ficção e realidade produz uma hibridez ambígua que atravessa a montagem como um todo, abrange tanto a sua dramaturgia no seu aspecto textual quanto o jogo cênico e seus elementos, como atores, adereços, figurinos, etc.¹³

O objetivo desta dramaturgia não pode ser a criação de uma história fictícia, mas verossímil, que se afirma como uma realidade mais densa por causa da interpretação iluminadora e impactante do seu universo intra-ficcional. Antes, o confronto que esta dramaturgia não-dramática inicia desloca o eixo de criação do universo intra-ficcional para a relação extra-ficcional, que é o encontro entre ficção e realidade social, entre personagens e espectadores. Ao fragmentar o trama e a fábula do texto de partida, re-escrever os momentos restantes com material extraído da realidade vivida dos expertos, e ao estabelecer neste procedimento uma atuação não-ilusionista dos expertos, a encenação cria confrontos entre ficção e realidade que são ao mesmo tempo lacunas de significado. Ao suscitar tanto a realidade quanto a qualidade ficcional do contexto histórico e social, esse procedimento de criar lacunas estimula o público a encontrar as suas respostas a perguntas que a encenação sugere, mas não responde: qual é a relação entre arte e realidade social? Qual é a capacidade do indivíduo de determinar o curso da própria vida? A realidade existe somente em forma de uma ficção, e qual é o poder desta ficção na vida de um indivíduo? Através do uso de expertos, este procedimento consegue questionar e simultaneamente validar a experiência do indivíduo humano perante as forças interpretativas de narrativas históricas. Neste caso, a arte teatral faz o público perceber a riqueza das forças formadoras (reais e imaginárias, sociais e individuais) que acabam por constituir o percurso da vida de um indivíduo humano. Uma análise do tratamento da intriga de Schiller permite explicitar esta relação enriquecedora entre história, imaginário social e vontade individual.

A dramaturgia entre ficção e realidade. Rimini Protokoll utiliza a intriga da peça de Schiller como material para construir tanto o fio norteador dramático da montagem quanto a rede temática dos depoimentos dos expertos. A intriga da peça **Wallenstein** conta os últimos dias na vida do homônimo comandante geral das tropas

¹³ Esta confrontação entre o imaginário e o real se aplica também às cidades onde o projeto foi primeiro realizado e das quais os expertos são habitantes: Mannheim e Weimar, ambas relacionadas com a figura do autor Friedrich Schiller e cujos teatros tradicionalmente se vêem como curadores dos seus textos. Mas é claro que as investigações teatrais não dependem deste caráter geograficamente específico.

imperiais católicos durante a Guerra dos Trinta Anos. Apresenta uma vida e uma visão do mundo regida pelo pensamento militar e gira em torno dos motivos de lealdade do soldado para com os próprios superiores, os deveres destes para com os seus soldados, e do conflito entre interesses políticos e sentimentos amorosos. Depois de apresentar um pequeno prólogo, a peça de Schiller conta a vida dos soldados de Wallenstein, segue para o conflito entre Wallenstein, enquanto comandante general das tropas imperiais, e o próprio imperador austríaco, para chegar ao seu clímax quando Wallenstein percebe que, na sua tentativa de revolta, ele é enganado e abandonado pelos mesmos generais que antes o juraram fidelidade. Perante a sua derrota política, Wallenstein fica passivo e deprimido, buscando explicações na astrologia, e acaba sendo assassinado na própria cama.

Esta intriga segue em grande parte as fontes históricas que o também historiador Schiller tinha estudado cuidadosamente. Devido a sua grande determinação nas batalhas e a capacidade de entusiasmar e unir soldados de procedências geográficas diferentes, este personagem foi tido como um soldado ideal, um herói nacional alemão. Mas a sua insegurança e indecisão durante o conflito político com o imperador, a sua dependência da astrologia, fizeram com que a popularidade do personagem caiu no final do Terceiro Reich. Os nazistas sabiam usar o grande motivador Wallenstein, mas o líder vacilante e derrotado lhes parecia um elemento subversivamente perigoso.

Na construção do espetáculo, a dramaturgia de Schiller, a recepção histórica do texto, e os acontecimentos paralelos na vida dos expertos se cruzam e entrelaçam. Para realizar este textura, a montagem mantém vários elementos estruturais, como por exemplo, o prólogo, os títulos originais que dividem a história em três grandes partes, e a denominação de certas cenas da montagem segundo ato e cena atribuído por Schiller. O entrelaçamento temático se dá, porque ela extrai dessa intriga certos conflitos e as vincula com a vida dos expertos: a temática da traição do comandante geral por seus generais, o conflito entre a lealdade política e um grande amor, a crença de Wallenstein na astrologia, o mundo e pensamento militar, os encontros amorosos que precisam ser planejados, pois o amor não pode se tornar público, etc.

Um exemplo deste entrelaçamento pode ser o tratamento dado com o prólogo. No prólogo de Schiller, o autor explica a importância histórica do personagem de Wallenstein, suas características pessoais, e a sua própria posição estética de que a arte não deve criar a ilusão de ser uma imitação da vida. Antes, a arte apresenta uma versão

estilizada da realidade, deliberadamente mais leve e plena do que a própria realidade. A musa da estilização consegue transformar a imagem sombria da realidade num desenho mais alegre que é a própria arte. No entanto, em nenhum momento, a musa do texto pretende se apresentar como verdade, ao contrário: “A ilusão que ela cria, ela destrói de forma honesta, e não quer passar as suas aparências como verdade. A vida é séria, mas alegre é a arte” (Prólogo, verso 135-138).¹⁴ A perigosa proposta inscrita nesse prólogo é claramente a possível função escapista da arte que se sobrepõe a sua função de ser um instrumento heurístico de reflexão sobre a história apresentada.

Na montagem do Rimini Protokoll, aparece na tela do palco escuro a projeção da palavra “Prólogo” e em seguida Friedrich Gassner, eletricista de profissão, que na luz de um pequeno holofote recita uma breve interpretação do personagem e da peça de Schiller:

Wallenstein é a representação de uma existência fantástica fundada de modo artificial e instantâneo por um indivíduo extraordinário que aproveita um momento histórico excepcional, mas que precisa perecer com tudo que depende dessa existência, por constituir uma contradição à realidade da vida e ao senso de justiça inerente à natureza humana.¹⁵

Logo depois, o público sabe não só que esta frase é da autoria de Goethe, mas também a única citação decorada por Friedrich que não é um trecho de Schiller. Geralmente, ele só decora Schiller, pois os versos o encantam tanto que ele sente a necessidade de memorizá-los imediatamente. Friedrich veste durante a montagem inteira o uniforme de um arbitro de futebol, com um pequeno livrinho amarelo no bolso do peito como se fosse um cartão amarelo. Logo, ele lê um trecho do texto no qual um soldado expressa a liberdade e as alegrias da sua vida sob o comando de Wallenstein, para depois declarar que ele escolheu outro verso para decorar durante a apresentação, que é o verso que enfatiza a capacidade de Wallenstein de unificar e harmonizar pessoas que provêm de diversas regiões e possuem costumes distintos. A seguir, ele começa a decorar o verso no corredor iluminado do lado do palco, volta para explicar o processo

¹⁴ Cito pela versão online na biblioteca virtual Gutenberg. Disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=3781&kapitel=1#gb_found>. Acesso em: 01 de jun. De 2008. Tradução minha.

¹⁵ Em alemão: “Wallenstein ist die Darstellung einer phantastischen Existenz, welche durch ein außerordentliches Individuum und unter Vergünstigung eines außerordentlichen Zeitmoments, unnatürlich und augenblicklich gegründet wird, aber durch ihren notwendigen Widerspruch mit der Wirklichkeit des Lebens und mit der Rechtllichkeit der menschlichen Natur scheitert und samt allem, was an ihr befestigt ist, zugrunde geht“.

de memorização em casa e termina com a citação de um outro verso, da segunda parte de Wallenstein, que lhe “tocou profundamente”: “O coração morreu, o mundo está vazio, e não concede mais nada ao desejo”.¹⁶

Sem criar uma interpretação unificada, esta pequena cena inicial dispõe de todos os aspectos descritos acima.

1. O respeito para com a estrutura ficcional do texto de partido e para com a temática inscrita neste: Tal paralelismo já é sugerido pelo fato de que tanto o texto quanto a montagem começam com um prólogo. O prólogo de Schiller explica o personagem histórico de Wallenstein e Friedrich Gassner cita Goethe para introduzir o público ao universo de Wallenstein. Ambos problematizam a relação entre arte e vida, a função da arte na vida; uma temática que Friedrich introduz através da declaração que ele enquanto pessoa privada sente necessidade de decorar os versos de Schiller, pois ele se sente profundamente tocado por eles. Com o último verso citado, Friedrich tematiza a base emocional da afirmação de Schiller de que a vida é séria, mas alegre a arte.

2. A evocação da recepção do texto e a problematização desta: a citação de Goethe bem como a escolha dos dois primeiros trechos evocam criticamente a lenda do soldado Wallenstein, do grande líder militar e modelo para tantos alemães que aspiraram a tornar a sua vida em uma existência de um indivíduo excepcional.¹⁷ Nesse contexto, o figurino do árbitro bem como a associação do livrinho amarelo com o cartão amarelo evocam a presença de uma autoridade, reforçada pelo fato de que esta capa e imediatamente reconhecida por todos os alemães, por ser a capa de uma edição popular de textos alemães canônicos amplamente usada nas escolas públicas.

3. A problematização do status do signo teatral, neste caso do texto, enquanto ficção ou realidade: Friedrich Gassner fala em nome de um “eu”, supostamente não ficcional: “eu costumo decorar em casa”, “eu me senti profundamente tocado”. Esta reivindicação é autenticada pela dicção pouco polida e com características regionais. No entanto, o seu texto é claramente fixado, ele é simultaneamente depoimento pessoal e texto teatral. Uma frase como: “Para hoje, escolhi o seguinte trecho para decorar” adquire um caráter duvidoso. Surge a pergunta se ela e o próprio ato de memorização são momentos autênticos do experto, singulares e não-repetíveis? Ou eles são resultados

¹⁶ “Das Herz ist gestorben, die Welt ist leer und weiter gibt sie dem Wunsche nichts her.“

¹⁷ Essa temática será retomada de vez em quando nas lembranças dos protagonistas expertos de terem cantado na Juventude Hitleriana músicas letradas com trechos de **Wallenstein**.

de decisões tomadas pelos diretores, portanto impessoais e fixados? A dúvida não pode ser resolvida. O espectador tem que decidir até que ponto um trecho é autêntico e espontâneo, ou decorado e atuado. Para decidir, ele precisa recorrer a seus próprios pressupostos e critérios acerca do autêntico e do imitado. Ou seja, a estética teatral da montagem induz o espectador a se defrontar com os próprios interesses e desejos que existem atrás da construção de um significado. Perante a estrutura não-dramática dessa estética, a questão se o espectador, durante a apresentação, realmente se dá do seu papel de construtor de significados é secundário. O que importa é a posição atribuída pela montagem ao espectador para entender a estratégia estética da encenação.

É possível objetar que este modo de comunicação mais extra-ficcional do que intra-ficcional é típico para qualquer prólogo e não constitui um critério para diferenciar um modo dramático e pós-dramático de tratar e apresentar uma temática histórica. Mas o que chama atenção é o fato de que as partes seguintes, introduzidas pelos títulos de ato e cena em Schiller, não apresentam grandes mudanças estéticas. O que prevalece continua sendo um modo mais performático ou narrativo do que dramático, e a confrontação das três camadas temáticas – história ficcional de Schiller, recepção do texto, e experiência vivida dos protagonistas – acontece dentro desse modo predominantemente não-representacional. Parecido à apresentação de Friedrich Gassner, o relato do soldado Hagen Sturm sobre seu treinamento no exército alemão, o atendimento em cena e ao vivo de clientes em busca de relações extraconjugais pela Senhora Mitschereit, a narração (e auto-promoção) do ex-político e candidato a prefeito, Sven-Joachim Otto, entre outros depoimentos, todos tematizam no seu conteúdo e na sua estrutura a linha tênue entre realidade pragmática e ficção. Como tudo passa a ser parte de uma dramaturgia teatral, nada nos depoimentos escapa do veneno da ficcionalização, e a estrutura da dramaturgia certamente encontra nessa alerta uma das suas diversas forças formadoras. Ao mesmo tempo, esta dramaturgia entre o real e a ficção dá voz e visibilidade a recortes da realidade que são normalmente julgadas de menor importância. Subverte, portanto, o pressuposto de que a experiência cotidiana carece de qualidades poéticas ou de conflitos trágicos. O discurso cotidiana dos depoimentos pode ganhar mais força de impacto do que o discurso poético do texto de Schiller.

Apesar do fato que mal se fala mais do que trinta linhas do texto de Schiller, o público tem assim a oportunidade de identificar certos elementos como sendo paralelos

entre a montagem do Rimini-Protokoll e o texto de Schiller. A montagem pode ser lida, portanto, como interpretação desse texto teatral. Por causa dessa continuidade, os depoimentos podem manifestar a sua força investigativa, pois é só nessa moldura textual que eles podem colocar em cena e tematizar indiretamente o uso que se fez desse texto no passado ou que se pode fazer dele no momento atual. Por outro lado, essa moldura ficcional afeta também os depoimentos do expertos e faz o público refletir acerca da sua veracidade e da sua força de credibilidade. Desta forma, a dramaturgia híbrida estende a dúvida acerca da autenticidade do texto para os próprios expertos (ou personagens) em cena.

Personagem e atuação entre ficção e realidade. Os expertos que aparecem em **Wallenstein** não representam ninguém a não ser que a si mesmo num momento passado da sua vida. Eles são eles mesmos, embora este modo de ser adquira ou revele no palco características de um papel teatral. Mas eles não atuam no sentido de incorporar personagens que não sejam eles. Não tentam tornar críveis atitudes, emoções ou pensamentos de uma outra pessoa. Neste sentido, não são atores, mas os “expertos para perspectivas acerca da realidade. Nesta função, eles relatam acontecimentos vividos ou encenam (e por tanto representam) junto com os outros expertos acontecimentos dos quais eles participavam. Temos soldados, um político traído pelos próprios partidários, uma astróloga, um policial que teve que optar entre a lealdade com a sua corporação e o seu grande amor. No entanto, os acontecimentos relatados permitem construir uma correspondência temática entre a figura real do expert e a figura ficcional no texto de Schiller. É possível ler a presença dos expertos como a presença dos personagens teatrais de Schiller: a Senhora Mischereit é uma leitura da Duquesa Terzky, o político Sven Otto é o Wallenstein, o policial Ralf Kirsten, dividido entre a mulher amada e as exigências do Serviço Secreto da Alemanha, representa Max Piccolomini, etc. Por causa dessa moldura intertextual, a não-atuação dos expertos não afirma a autenticidade dos depoimentos e o seu caráter adequável à ficção histórica, mas problematiza esta relação, adequada somente para um olhar ingênuo. Por um lado, eles falam um texto fixado que é altamente pessoal ou recorre a acontecimentos vividos, o que os torna semelhantes a atores. Por outro lado, há tropeços na atuação dos expertos, peculiaridades como uma dicção marcada por regionalismos ou problemas de fluxo retórico devido a uma respiração tensa, que podem criar e muitas vezes criam um incômodo emocional (vergonha, impaciência, sorriso, etc.). Já que a possibilidade destes

tropeços é proposital, fica claro que o objetivo da atuação dos experts não é incorporar a pessoa que eles eram outrora para re-criar um personagem teatral sem falhas nas técnicas do ator.¹⁸ Ao contrário, se eles esquecem texto, gaguejam, perdem ou nem possuem o impulso histriônico, eles produzem lacunas através das quais aparece a sua própria relação com o material. O trabalho dos experts deve apresentar signos não-profissionais para manter presente no discurso teatral a realidade social. Estes signos reais, tradicionalmente considerados falhas, permitem confrontar a camada da ficção histórica, a camada dos eventos reais e a camada da sua recepção ou vivência, não para sugerir uma interpretação homogênea, mas para oferecer ao público uma riqueza de experiências contraditórias que é reprimida na construção tradicional do imaginário social e do real, pois ambas tem que servir, entre outros, para fundar a sociedade enquanto comunidade.

A provocação da percepção. Em nenhum momento, a encenação revela para o público, o que é real e o que é inventado, ou melhor: até que ponto a teatralização da cena interfere na autenticidade do apresentado. Desta forma, a encenação **Wallenstein** confunde o modo documentário (os depoimentos, os vídeos e slides), o modo ficcional (o texto de Schiller bem como toda a dramaturgia da cena), e o modo performático (quando a ação cênica é uma ação real), e produz uma dúvida no espectador acerca do grau de veracidade da cena. No subtítulo do projeto, os diretores o chamam uma “encenação documentária” o que é mais do que correto quanto se compreende o adjetivo não como um modo de construir a verdade histórica, mas de descrever o funcionamento e o material da encenação. O confronto entre as três camadas de apresentação não prescreve uma síntese, e assim não sugere uma verdade interpretativa, senão posiciona o espectador dentro da dúvida e o esforça a perceber a diversidade contraditória dessa realidade-ficção, em oposição a formatos televisivos que misturam ficção e documentário para afirmar a “verdade” da sua “documentação”, escondendo o trabalho editorial da produtora e o aparelho técnico usado para criar esta verdade documentária. Desta forma, a montagem delega a produção do seu sentido ao espectador, e se recusa a lhe oferecer uma rede de significados estáveis. Como em tantas encenações pós-dramáticas que trabalham com textos ficcionais, é a estrutura do texto e

¹⁸ Sven-Otto, juiz e político, e expert em **Wallenstein**, declara: “No fundo, a estabilidade da montagem reside na sua instabilidade. Não pode se transformar numa apresentação rotineira. Éramos chamados a lembrar-nos sempre de novo.” In: DREYSSE, Miriam; MALZACHER, Florian. **Rimini Protokoll**. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll. Berlin: Alexander Verlag, 2007, p. 69.

seu funcionamento, não seu valor referencial, que leva ao seu significado básico. O valor referencial, ou seja a relação entre o funcionamento e significado da encenação e o mundo vivido pelos espectadores, tem que ser construído pelos próprios espectadores, sendo que a mencionada estrutura semiótica despedaçada, cheia de lacunas, permite pouco mais do que gestos interpretativos, mas não leituras homogêneas.¹⁹ Deste modo, a estrutura dramaturgica deste projeto teatral de Rimini Protokoll faz o/a espectador/a se confrontar com o seu desejo (ou sua desconfiança) de encontrar uma verdade sobre a história e propõe uma possível experiência encantadora com a impossibilidade da homogeneização.²⁰ A proposta estética da montagem, tal como ela se expressa através do funcionamento confrontativo dos signos, não pretende afirmar uma verdade sobre o texto teatral de Schiller nem opor verdade histórica e ficção histórica. Em vez disso, propõe uma relação investigativa para com a história como procedimento cênico para uma peça histórica nos moldes contemporâneos. Esta atitude investigativa surge a partir de cenas na qual a micro-história individual pode se expressar em relação à macro-história, seus temas e desdobramentos. É uma forma de fazer teatro, de modo político, ao questionar a predominância do pensamento político sobre a experiência concreta do indivíduo. Como resumem Dreyse e Malzacher:

Ao confrontar material documentário com experiências subjetivas, entrelaçar o social e o individual e complementar a informação pela

¹⁹ Este modo de encenação se assemelha a procedimentos contemporâneos na área da dramaturgia escrita que explora e radicaliza propostas antigamente reservadas à dramaturgia épica, como afirma, por exemplo, Jean-Pierre Sarrazac: “O autor do teatro dramático cria um mundo aparentemente feito de uma só peça; o autor do teatro épico compõe um **patchwork**. A peça dramática é lisa, sem ondulações, o seu desenho/ilustração de eleição é o matizado, a obra épica é franzida, com riscas em todos os sentidos, o seu efeito dominante é o contraste. [...] “A alternativa à política das transições praticadas pelo drama burguês, no seio do qual as discordâncias entre os acontecimentos e os indivíduos eram, ao mesmo tempo, socialmente ensurdecidas e psicologicamente exacerbadas (sendo o plano distante reconvertido em imediato, os antagonismos em dificuldades, e até em impossibilidade metafísica da relação intersubjectiva), é a confrontação dos planos distantes, colocar lado a lado realidades estranhas entre si. Ver e dar as fronteiras.” In: SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**. Porto: Campo das Letras, 2002.

²⁰ Ver Erika Fischer-Lichte: “O teatro oferece ludicamente ao público a chance de reflexão através da experiência do desconcerto e da desestabilização, da perda de limites e transgressão, da irritação e perturbação. Desse modo, nascem espaços de liberdade e experimentação nos quais o espectador pode ensaiar como viver a experiência da instabilidade e da fragilidade da identidade de forma produtiva e prazerosa. Avaliar tal possibilidade em relação à crise social – seja como um alívio temporário dela ou como o treinamento de uma atitude necessária para a sua resolução – é algo que depende do ponto de vista do observador”. FISCHER-LICHTE, Erika. Transformações. (Tradução de Stephan Baumgärtel). **URDIMENTO**, Revista de Estudos Pós-Graduados em Artes Cênicas. Florianópolis: UDESC, n. 9, 2007, p. 139.

percepção subjetiva, eles [o Rimini Protokoll] reivindicam o ser humano, indivíduo singular, contra o politicamente genérico.²¹

Ao encenar as várias camadas da história de Wallenstein, ela procura dar visibilidade aos vários pressupostos históricos dessas camadas. Ou colocado de forma breve: em vez de encenar uma visão (somente implicitamente histórica) do texto Wallenstein, ela busca e encena os pressupostos que levam a determinadas atribuições de significado, historicamente específicas, e confronta o espectador com as pressuposições na própria tentativa de atribuir um sentido à história, seja esta a história específica de Wallenstein, a história nacional, ou individual. A identificação que este tipo de encenação pode obter não é muito menos com uma figura isolada (experto ou personagem) enquanto centro semântico, mas com o modo ambíguo e investigativo da reconstrução daquilo que chamamos o imaginário social e a realidade social.

Vários autores já discutiram a questão se a fragmentação da fábula não leva a implicações políticas pouco libertadoras, uma vez que a estética dos fragmentos repetiria no campo estético o que o mercado capitalista atual propaga para os seus produtos: a troca interminável de commodities cuja relação com as relações sociais ou é reprimido (no produto) ou tabuizado (no discurso social).

É um dos grandes méritos dos procedimentos teatrais do Rimini-Protokoll que esta provocação subversiva de um olhar interpretativo homogeneizante não se contenta no mero formalismo daqueles que propagam o encanto da diversidade. A diversidade das expressões individuais existe, mas não fora das forças econômicas e políticas que intentam uma unificação superficial dos modos humanos de percepção. Ao contrário, a fragmentação da história conecta os seus elementos particulares com a realidade vivida dos expertos em cena e assim produz uma consciência de que atrás dos elementos ficcionais encontra-se uma realidade social com pessoas reais. Mesmo se esta realidade só pode ser captada através de uma ficcionalização, no momento da sua criação, ela é criada através de decisões de pessoas que produzem efeitos sobre outras pessoas. Neste contexto, o aprendizado perceptual para os espectadores das encenações do Rimini-Protokoll dialoga com um reconhecimento famoso de Guy Debord acerca da sociedade de espetáculos: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social

²¹ DREYSSE, Miriam; MALZACHER, Florian. **Rimini Protokoll**. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll. Berlin: Alexander Verlag, 2007, p. 9.

entre pessoas, mediada por imagens”.²² Para Debord, nas condições contemporâneas da sociedade capitalista, o espetáculo constrói uma imagem que queira reprimir o fato de constituir uma relação social.

O espetáculo do qual Debord fala, enquanto relação social fixada em uma imagem, remete claramente ao conceito marxista da mercadoria enquanto fetiche. A mercadoria enquanto fetiche é um produto que reprime na sua existência todas as experiências reais da sua produção (a relação de exploração entre patrão e trabalhador, as condições de trabalhos, os efeitos ambientais da sua produção, etc.) para poder exacerbar o seu valor simbólico. Nisso, se torna predominantemente imagem. Neste sentido, na mercadoria enquanto fetiche sobrepõe-se uma camada simbólica à camada real, a das relações sociais vividas na produção e na recepção do produto. Desta forma, a estrutura da mercadoria visa vender com a sua imagem a promessa de plenitude e felicidade, e fazer esquecer a pobre realidade das relações sociais inscritas na sua existência. O consumo da mercadoria é, sobretudo, o consumo do potencial simbólico do objeto, pois neste reside a sua promessa de felicidade. Na raiz da produção capitalista encontramos, portanto, uma decisão peculiar: o caminho da felicidade humana reside na produção e no consumo de mercadorias, e não na criação de relações sociais significantes e intensas. O teatro é espetáculo na medida em que faça dominar o seu lado simbólico sobre a realidade social, a existência das personagens sobre o encontro físico de atores e espectadores. Esta tensão é constitutiva para qualquer teatro. Mas, enquanto um teatro afirmativo usa os símbolos gerados numa encenação para desviar a atenção dos espectadores da sua realidade social, tanto no momento da apresentação quanto no tempo fora do teatro, e vedar a sua ficção contra a entrada desta realidade, é o teatro crítico que usa os seus símbolos para fazer que a atenção do espectador se direcione para a sua interação com a realidade social. O teatro do Rimini Protokoll, com sua proposta de encenar a lacuna entre fazer simbólico e fazer real, entre ficção e presença física, faz parte deste teatro. Nos momentos felizes desse encontro investigativo entre realidade e ficção, nesta lacuna que é tornada invisível no texto dramático, há uma oportunidade para o espectador atento de perceber como o “devir se

²² DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 14.

realiza, [...] as revoluções se esboçam”,²³ e a história se cria como produto da interação dos seus participantes.



www.revistafenix.pro.br

²³ DELEUZE, Gilles apud SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 38.