

PERIÓDICO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

INSTITUTO DE ARTES | DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Conexões

DO AFETO PARA O EFEITO: A ARTE DE ATUAÇÃO E A CULTURA POP¹

Jens Roselt²

Tradução de Stephan Baumgärtel³

DO AFETO PARA O EFEITO: A ARTE
DA ATUAÇÃO E A CULTURA POP

¹ Texto original in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch e Christel Weiler (orgs.). Transformationen. Theater der neunziger Jahre. (Recherchen 2). Berlin: Theater der Zeit, 1999. p. 111-120.

² Professor de teoria e prática do teatro na Universidade Hildesheim.

³ Pós-doutor na ECA/USP (2009-2010) com estudos sobre a dramaturgia brasileira contemporânea. Atualmente é professor efetivo da UDESC na área de história do teatro e dramaturgia.

RESUMO: O artigo analisa os impactos da ampla difusão da estética Pop sobre a arte de atuação na cultura contemporânea alemã. Analisa a lógica artística de vários trabalhos teatrais não-dramáticos na Alemanha, para mostrar como eles podem ser lidos e compreendidos a partir da lógica de procedimentos típicos do estilo Pop. A partir desses resultados, o trabalho problematiza as possibilidades criadas por essas práticas teatrais de posicionar-se criticamente em relação à indústria cultural, principalmente por meio do uso irônico de fragmentos do Pop.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Alemão; Teatro Pós-dramático; Cultura Pop; Atuação.

ABSTRACT: This article analyzes the impacts of widespread Pop aesthetics on the art of acting in the German contemporary culture. It also analyzes the artistic logic of various non-dramatic theater performances in Germany, in order to show how they can be read and understood using the logic of the typical Pop style. Based on these results, this article discusses the possibilities created by these theatrical practices regarding positioning themselves critically in relation to the cultural industry, mainly through the use of ironic fragments from the Pop culture.

KEYWORDS: German Theatre; Post-dramatic Theatre; Pop Culture; Practice.

Recentemente, flagrei um teatrólogo assistir na televisão a um capítulo de uma novela. Embora ele dissesse imediatamente: “Meu Deus! Que ruim que é!”, já no primeiro intervalo confessou que assistia a esta novela, se fosse possível, diariamente. Sem que eu precisasse questioná-lo, ele apresentou *ad hoc* alguns elementos que fundamentavam a falta de qualidade desta. Da dramaturgia até o trabalho dos atores, passando pelos diálogos, ele soube apresentar uma análise consistente da fraqueza da novela, mas tal compreensão não parecia ter relevância para a sua decisão de assisti-la. Este teatrólogo pode constituir um caso para um psicólogo comportamental, mas eu desconfio que o comportamento dele seja significativo pela forma como as pessoas lidam com as novas mídias, e que essa relação tem consequências também para a velha mídia chamada teatro.

Nos anos noventa, pela primeira vez, uma geração que aprendeu a aceitar como um dado a total disponibilidade das novas mídias, começa a expressar-se esteticamente. Especialmente televisão, vídeo e jogos eletrônicos estão disponíveis 24 horas, e a diversidade de programas potencializa ainda mais a oferta feita aos padrões humanos de percepção. Esquivar-se dessa oferta tornou-se provavelmente mais difícil do que consumi-la. Portanto, a percepção estética é mais e mais marcada pelo consumo evidente de videoclipes, de comerciais e de novelas norte-americanas dubladas – o que se faz presente também no teatro.

Com isso, não quero afirmar que não exista uma diferença categorial entre teatro e, por exemplo, televisão, nem quero insinuar que os espectadores não façam uma diferença entre assistir à televisão e assistir a uma peça teatral. Especialmente nos anos 80, o teatro encontrou o seu valor intrínseco ao tematizar esta transposição de padrões estéticos.⁴ Em princípio, ela pode atingir os elementos essenciais do teatro: as suas estruturas temporais e convenções de representação, o seu valor de entretenimento, a sua linguagem, a sua função social e seus potenciais de crítica. Enquanto a sociologia alerta ao “enorme perigo” que este desdobramento significa “para as diferentes esferas da produção cultural”⁵, pois a televisão – como “o lugar de exibição narcisista”⁶ – representa uma “forma particularmente perniciososa de violência simbólica”⁷, a discussão estética tem que enfrentar friamente o fenômeno. É possível aprender essa atitude já com Theodor W. Adorno. Em 1944, na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno, em colaboração com Max Horkheimer, banuiu as novas mídias como filme e rádio, junto com publicidade e revistas, do reino da estética e as denunciou como manifestações essenciais da indústria cultural.

Perante o desenvolvimento atual, a questão acerca da possibilidade de manter a oposição entre a “arte pura”⁸ e os produtos da indústria cultural, parece caduca. Pois a indústria cultural é, certamente, tão onipresente e potente que pode prescindir tranquilamente de um reconhecimento positivo por parte da estética.⁹ A questão decisiva é, antes de tudo, como a influência midiática, na forma de um contexto fundamental para toda a experiência, entra paulatinamente em tais regiões da arte que mesmo Adorno e Horkheimer ainda teriam chamado de arte. No contexto deste trabalho, essa questão concerne principalmente o teatro.

⁴ Por exemplo, é possível ler as montagens de Robert Wilson como uma reação negativa à estrutura de uma expectativa de recepção midiática. Veja Lehmann, Hans-Thies, “Zeitstrukturen/Zeitskulpturen. Zu einigen Theaterformen am Ende des 20. Jahrhunderts” in: *Theaterschrift* 12, 1997, S.36

⁵ Bourdieu, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p.9.

⁶ Ibidem, p.17.

⁷ Ibidem, p.22.

⁸ Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1995, p.32.

⁹ Horkheimer e Adorno perceberam isso claramente: “O cinema e o rádio não precisam apresentar-se como arte. A verdade que eles não são outra coisa do que negócio, eles usam como ideologia para legitimar o lixo que eles produzem intencionalmente.” In: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997, p.129.

Para responder, a nuance decisiva consiste na seguinte suposição: as mídias não só transmitem, mas constituem experiência. Não se vivencia o mundo por meio das mídias, mas se vivencia as mídias como parte do mundo. Isso diz respeito a categorias centrais da vivência, tais como percepção, experiência, memória e lembrança.

Um simples exemplo pode evidenciar isso: numa conversa entre participantes de uma disciplina do curso de ciências teatrais, o assunto veio a ser o conjunto de diversas novelas dos anos setenta que atualmente são retransmitidas. Já os títulos das novelas ativam em todos os acadêmicos uma série de associações que não tem nada a ver com o conteúdo da novela. Todos os participantes da conversa imediatamente sabiam a que horas exatamente a novela sempre estava no ar 20 ou 25 anos atrás. Relacionadas ao dia da semana e ao horário exato, apareceram outras lembranças: por exemplo, alguém relacionou o momento de assistir à repetição de um determinado desenho animado com a fumaça do cigarro do pai quando este, recém-voltado do trabalho para casa, o fez companhia em frente da televisão às 17h10. E uma outra participante da conversa, ainda hoje, sente a consciência pesada quando assiste a um seriado policial inglês que assistia naquele tempo clandestinamente. A repetição de um seriado como *Bonanza* pode, então, despertar reações semelhantes àsquelas que anteriormente foram despertadas pela mordida numa *madeleine* no romance de Proust.

Esse desdobramento, que acabei de descrever brevemente, tem as suas consequências para as artes teatrais. Neste contexto, o debate sobre o papel das mídias foi marcado durante os anos oitenta por duas abordagens opostas: o teatro da vanguarda concebeu as novas possibilidades tecnológicas como material com o qual se deve experimentar. Abriu o teatro em direção às artes plásticas e a projeções de vídeo. Microports, microfones, gravações de som etc. Fazem parte das ferramentas familiares da arte da performance e da vídeoarte, ainda que nesse fazer artístico se costume usar as oportunidades técnicas de uma forma muito mais refletida do que seria o caso na televisão ou no cinema. Frente a esse desenvolvimento, o teatro feito em espaços institucionais, municipais ou estaduais, insiste obstinadamente nas suas qualidades supostamente atemporais, numa tentativa de repudiar o estigma de

ser convencional e datado. Afirma que no teatro, em oposição à ilusão das novas mídias, aparecem seres humanos de carne e osso, cuja atuação teatral confronta a fria realidade midiática com emoções e uma autenticidade humana.

No que segue, queremos analisar se, e de que forma, se manifesta a influência básica das mídias no teatro dos anos noventa, e como essa manifestação se relaciona com as posições da década anterior. A indústria cultural percebe o sujeito como comprador e adapta os próprios conteúdos para que possam ser consumidos facilmente:

“As reações mais íntimas das pessoas se apresentam a elas de uma forma tão reificada que a idéia da sua particularidade continua existindo somente numa abstração extrema: *personality* significa para elas pouco mais do que dentes brancos e resplandecentes, e estar livre de transpiração axilar bem como de emoções.”¹⁰

Que tipo de imagem de si mesma elabora uma geração para qual um modo de percepção no qual o humano se apresenta desde sempre como um caleidoscópio de imagens é algo cotidiano? O fotógrafo Wolfgang Tillmans formulou o sintoma assim: “Praticamente a partir do dia do nosso nascimento há uma enciclopédia de representação nas nossas cabeças.”¹¹ Em outras palavras: Como sorrir no teatro, se atrás de cada sorriso nas novas mídias pode-se esconder uma barra de chocolate cuja venda deve ser promovida por este sorriso? Portanto, para responder, dever-se-ia focalizar a arte da atuação. Nela, modelos de subjetividade são experimentados, testados, levados aos seus limites. Subjetividade não aparece como uma construção acabada, mas como um processo dinâmico que confronta, sob qual paradigma que seja, a individualidade dos atores com concepções estéticas.

Um exemplo para uma forma desenvolva de tratar a experiência midiática no teatro contemporâneo é o grupo Gob Squad que, desde 1994,

¹⁰ Adorno, T.W. e Horkheimer, Max. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997, p. 176.

¹¹ In: Bianchi, Paolo. “Subversion der Selbstbestimmung” *Kunstforum International*. No. 134, 1996. p.60.

lançou nove produções e nas quais continua trabalhando. O grupo dispõe de um núcleo de quatro atrizes e dois atores que desenvolvem os seus projetos em conjunto e prescindem de um diretor para isso. Tal trabalho coletivo toma como ponto de partida não a pesquisa de um texto acabado, e muito menos de um texto dramático, mas apresenta como temática a própria experiência e a percepção individual dos atores, e para isso junta o teatro, o cotidiano e as mídias. Numa informação para a imprensa, Gob Squad fala de si mesmo desta forma: *“Gob Squad’s artistic vision is rooted in a faith in the magic and spectacle of theatre. They have a fondness for the more glamorous aspects of popular culture, and a desire to make and place their work within the normal routines of daily life.”*

Na DOCUMENTA X, em 1998, Gob Squad trabalhou junto com o diretor alemão Stefan Pucher – que também atuou – num projeto intitulado 15 MINUTES TO COMPLY. O título da apresentação define exatamente o seu contexto temporal: 15 minutos. A apresentação acontece durante esse tempo de espera até o bonde chegar na plataforma da estação de Kassel. Sete atores esperam o trem. Naparede do fundo são projetadas linhas de escrituras que passam informações aos espectadores e são comentadas pelas pessoas presentes na plataforma. Deste modo, estamos sendo informados que dentro de cinco segundos, um homem iria cair no chão, o que prontamente acontece. Ou se anuncia que um homem e uma mulher irão se conhecer daqui a pouco, mas eles ainda não estariam conscientes disso. Sugerem-se histórias que podem desenvolver-se entre as pessoas, e os espectadores recebem informações extras de modo que sabem mais do que os atores, o que representa expressamente um elemento dramático. Para o público, uma série de histórias se torna imaginável. Mas tudo que poderia acontecer já é fixado. A escritura sabe tudo. E a apresentação se contém com a mera possibilidade. Não há ação no sentido dramático de desdobramento. Os atores não se encontram. Eles agem. Não são ação, conflito e figuras que determinam a dramaturgia da apresentação, mas o ritmo que se torna perceptível na interação de luz, música e atores. Nesse contexto, há de se diferenciar basicamente dois ritmos: um é relativamente rápido, a música é alta, e o vocabulário de movimento cria uma impressão excessiva através de

movimentos abruptos, oblíquos e rápidos. O outro ritmo é muito mais lento e elegíaco. Podem-se ouvir sons angelicais, passarinhos cantando; os movimentos são mais redondos, ponderados e às vezes eles ficam parados. Os atores oscilam entre os dois extremos, ação e letargia. Com isso, eles também cruzam duas dimensões temporais: o estado da espera que se manifesta em respeito a um futuro que é determinado, independente de participações ou iniciativas. O trem chegará; a vida continuará a funcionar à tabela. Ao mesmo tempo, trata-se de uma tentativa de vivenciar o momento de forma mais intensa possível e experimentar o estado de uma presença absoluta. Neste cruzamento de *agora* e *já*, de *ser* e *esperar*, possíveis identidades ficam ambíguas. Os atores se ocupam de si mesmos, no sentido mais literal da palavra, e experimentam estratégias de encenação. O corpo se revela, em primeiro lugar, não como prova de subjetividade, mas como meio de uma autoencenação; como algo que pode ser vivenciado somente enquanto está sendo percebido.

Desta forma, a apresentação mostra uma relação enfática com a superfície que ganha uma tensão através das alterações entre “dúvida e consciência de si mesmo”, “melancolia e vontade de expressão”, “exibição e intimidade”¹². A forma fugaz que se usa, a importância da música como elemento dramático, o uso de cenas coreografadas – tudo isso pode ser compreendido sob o fundo de uma experiência midiática. Mas não é uma tematização expressa ou até uma reflexão crítica dela.

Por isso, propõe-se o conceito de cultura *pop* como conceito guardachuva.¹³ *Pop* é um fenômeno que opera no âmbito da estética, sem ser separado de respectivos desdobramentos sociais, políticos e econômicos. Trata-se de um procedimento que concebe como material as experiências pessoais de uma geração predominantemente jovem, o cotidiano e trivial da sua vivência, e os coloca num contexto estético. O conceito *pop* não só

¹² Ibidem, p. 64. Bianchi descreve com estes conceitos os trabalhos fotográficos de Wolfgang Tillmans, cujos temas são as culturas underground da juventude e cujas estéticas oscilam entre fotos publicitárias, imagens de um lifestyle e afirmações de identidade.

¹³ Acerca da relação entre o conceito *pop* e novas tendências no teatro contemporâneo, ver também: Büscher, Barbara. “Theater und elektronische Medien. Intermediale Praktiken in den siebziger und achtziger Jahren. Zeitgenössische Fragestellungen für die Theaterwissenschaft.” In: Erika Fischer-Lichte, Wolfgang Greisenegger e Hans-Thies Lehmann (orgs.) *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft [Forum Modernes Theater 15]*. Tübingen: Narr, 1994, p. 197.

denomina o objeto popular dessa arte, a “imagem popular”¹⁴, mas também o seu efeito específico na forma de uma explosão rápida, quase pipocante, como na palavra inglesa *popcorn*.¹⁵ O conceito remete a uma das pinturas de 1956 do pintor britânico Richard Hamilton. Ele descreveu o fenômeno da seguinte maneira: “*Pop Art is popular (short designed for mass audiences), transient, (short-term solution), expandable (easily forgotten), low cost, mass produced, young (aimed at youth), witty, sexy, gimmickly, glamorous, big business.*”¹⁶

A forma principal da cultura *pop* é a música.¹⁷ A partir da metade dos anos 50, inclui-se no conceito *pop* os mais diversos estilos musicais bem como estilos de vida, partindo do Rock’n’Roll, passando pelo punk, até o Hip Hop e o Techno. Ulf Poschardt, na sua tese de doutorado DJ CULTURE, analisou os diferentes procedimentos com os quais os DJs trabalham, tal como misturar, fazer um remix e samplear, e as descreveu como procedimentos essenciais da cultura *pop* atual. Esses procedimentos também aparecem nas apresentações de Gob Squad e Stefan Pucher. A função central da música para os projetos já foi apontada.¹⁸ O que caracteriza o *pop* é uma contradição: *pop* é um cruzamento paradoxal de uma forma de protesto voltada às subculturas, com a cultura popular do *mainstream* que é comercialmente bem sucedida. Roger Behrens descreve tal fato na sua análise *Pop Kultur Industrie* como simbiose: “A subcultura precisa da cultura dominante como meio. A cultura dominante precisa do conteúdo da subcultura para legitimar a sua própria função.”¹⁹ É necessário que se compreenda sem dificuldade os produtos *pop*, pois eles devem ser consumidos diretamente, ou seja, sem uma superestrutura intelectual. Ao mesmo tempo, podem criar uma comunidade de iniciados que desenvolve códigos próprios, e os modifica. O que é ‘hip’ num determinado

¹⁴ Wissmann, Jürgen. “Pop Art oder die Realität als Kunstwerk”. In: Jauß, Hans Robert. *Die nicht mehr schönen Künste*, München: Fink, 1968, p.507.

¹⁵ Behrens, Roger. *Pop Kultur Industrie*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996, p.72

¹⁶ Citação in: Königler, Maribel. “The pop art show”. *Kunstforum International*, No. 116, 1991, p.356.

¹⁷ O movimento começa nos miados dos anos 50 nos Estados Unidos, quando surge o Rock’n’Roll a partir de uma fusão do Rhythm’n’Blues, a música dos guetos da população negra, com a canção popular da classe média branca. Ao mesmo tempo, Andy Warhol e Roy Lichtenstein pintam os seus primeiros quadros que marcam o início da PopArt.

¹⁸ Especialmente Stefan Pucher coloca nos seus projetos DJs no palco ou em um tipo de cockpit separado. Em *Bodycheck*, apresentado em 1998 em Frankfurt no *Theater am Turm*, se trabalhou não só com uma mixagem de músicas, mas também com projeções de vídeo e de imagens da programação de TV ‘ao vivo’ para vários telões.

¹⁹ Behrens, Roger. *Pop Kultur Industrie*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996. p. 86

momento é subjugado a oscilações constantes cujos mecanismos podem ser observados mais claramente no fenômeno da moda.²⁰ É fundamental que a cultura *pop* seja sempre comunicável. Por isso, *pop* é tudo menos abstrato. O *pop* possui um conteúdo, e o fato de que este seja não raramente bastante simplório, pode ser um dos motivos por que a teoria estética tem problemas com este fenômeno.²¹ Em geral, é possível reduzir rapidamente os produtos *pop* à sua dimensão textual, cuja leitura e análise, no entanto, leva a resultados pouco surpreendentes e bastante banais, que são de um interesse primordialmente sociológico. O fato de que músicas *pop* tratam do sexo e do amor não surpreende e tampouco fundamenta qualquer qualidade estética. O fenômeno tem a ver com o aspecto performativo do *pop*. Na sua história do *pop*, Nik Cohn descreve uma das suas primeiras experiências *pop* durante um show do cantor Johnny Ray em 1952. Em primeiro lugar, ele constata que Ray não sabia cantar, não tinha aparência bonita, não sabia dançar e nem possuía músicas boas. No entanto, afirma Cohn, a sua “entrega de certo modo orgiástica”, que levou “os seus fãs a estados tensos de histeria maternal”, teria sido “puro *pop*”.²² O conceito chave que Cohn usa para explicar o fenômeno é “atmosfera”. A dinâmica performativa do evento torna irrelevantes suas aparentes falhas textuais. Ou seja, *pop* é também um modo específico de vivenciar o mundo.

Outra característica do *pop* é o uso afirmativo e pouco crítico das novas possibilidades técnicas. Ele se apropria enfaticamente da guitarra elétrica, do amplificador ou dos complexos aparelhos de mixagem e reprodução: “A técnica não é vista, de forma alguma, como elemento de alienação. Ao contrário, ela se tornou um elemento de despreocupada autorrealização.”²³ O sucesso comercial do estilo *pop* tampouco seria possível sem sua divulgação através

²⁰ Especialmente nos trabalhos de Pucher salta aos olhos o fato de que usar roupa da última moda faz parte do conceito. Não raramente ele usa peças de designer famosos e as expõe enquanto tais. Além disso, no caso de *Bodycheck*, o palco possui a forma de uma enorme passarela na qual os atores passeiam que nem modelos.

²¹ “O fato de que nenhuma ponte linguística junta o *pop* e a filosofia reflete não só o espírito não-teórico da música *pop*, mas pode ser lido também como um índice sismográfico de um medo fundamental da filosofia de ser afetada pela onipresença da indústria cultural.” In: Behrens, Roger. *Pop Kultur Industrie*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996. p. 15.

²² Cohn, Nik. *AWopBopaLooBopALopBamBoom*. München: Piper, 1995. p.14. Porschardt, Ulf. *DJ Culture*. Hamburg, 1997, p. 390.

²³ Porschardt, Ulf. *DJ Culture*. Hamburg, 1997, p. 390.

dos meios técnicos. A energia, que o *pop* expressa e transmite, vem literalmente da tomada. Sem eletricidade não tem *pop*.

Se é lícito enquadrar os trabalhos de Gob Squad e Stefan Pucher no contexto *pop*, surge a necessidade de perguntar o que exatamente poderia ser o efeito *pop* na arte da atuação. Na produção *CLOSE ENOUGH TO KISS*, do Gob Squad,²⁴ o grupo apresenta de forma aguçada as suas estratégias de encenação. Os atores se movimentam num corredor espelhado, e ao redor deste os espectadores podem andar livremente. Conforme a iluminação, este gabinete espelhado é transparente para o observador semelhante a um aquário, enquanto os atores sempre se deparam com os seus próprios reflexos no espelho. Uma mudança no ângulo da iluminação inverte essa situação. Os espectadores não podem mais olhar para dentro do corredor e percebem sua própria imagem no espelho. Este truque simples é extremamente eficiente. Ele coloca os espectadores expressamente no papel de *voyeurs* (que eles assumem geralmente no teatro), e os torna sensíveis para a própria vaidade, enquanto os atores no interior do aquário colocam em cena a si mesmo ou sua própria imagem de espelho. Gob Squad descreve o mecanismo da seguinte forma:

“*CLOSE ENOUGH TO KISS* is about image, about the way we present ourselves to a world where it seems image is more important than substance. Gob Squad tries to make conscious the unconscious mannerisms and body language latent in all our social interactions, from the job interview to the party. This is an attempt to reveal the ‘X Factor’, the secret formula for creating that right first impression.”

A imobilidade parcial e a concentração na aparência transformam a apresentação em uma série de imagens corporais que, segundo Gabriele Brandstetter, aparecem

²⁴ A encenação estreou em 1997 e foi apresentada em Nottingham, Frankfurt, München, Berlin, Gießen, e Utrecht.

“no âmbito da arte como os indicadores fundamentais e palpáveis das nossas concepções de individualidade e dos limites do indivíduo, neste tempo do estabelecimento de novas mídias nas quais prevalece a imagem, como a fotografia e o filme.”²⁵

A imagem corporal central em *CLOSE ENOUGH TO KISS* é a pose. Na pose, o sujeito aparece paralisado como superfície que não esconde nada, mas faz com que impressão e expressão se fundam para constituir um efeito único que é deleitado pelo sujeito que posa. Qualquer forma de reação ou interação destruiria a pose, igual a uma pedra que cai no reflexo na superfície da água. Como a pose nunca pretende ser mais do que ela mesma, se mantém imune aos critérios clássicos de como avaliar a representação de subjetividade, tais como veracidade, credibilidade ou uma dimensão interpretativa de psicologia.

Portanto, a pose é uma forma ostensiva de mostrar-se e apresentar-se, o que faz com que ela se encontre na proximidade de um conceito fundamental para a teoria de atuação no século XX, mais precisamente, o conceito do gesto tal como foi definido por Brecht: “Compreendemos, sob o conceito de *gestus*, um complexo constituído de gestos, de mímica e afirmações que uma pessoa (ou várias) direciona(m) para uma outra pessoa (ou várias).”²⁶

Os dois conceitos compreendem corporeidade e atitude do ator em relação ao espectador, mas a diferença é substancial. Na atuação de um *gestus*, o ator apresenta uma atitude para com o seu próprio fazer. Possuir esta atitude ‘gestual’ com o papel incorporado é um pressuposto para o efeito de estranhamento. Embora o ator deva “encontrar uma expressão externa e acessível para as emoções da sua pessoa”, essa deve ser desenvolvida para formar um *gestus*: “A determinada emoção tem que destacar-se, emancipar-se.”²⁷ O *gestus* atribui à representação um vetor claro, que permite reconhecer o ator como sua fonte e seu ponto de partida. No caso da pose, no entanto, este vetor se direciona imediatamente à pessoa que posa e que se torna

²⁵ Brandstetter, Gabriele. *Tanz-Lektüren*. Frankfurt/Main: Fischer, 1995. p. 43.

²⁶ Brecht, Bertolt. “Über den Beruf des Schauspielers“. In: *Werke*, Bd.15, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1967. p.409.

²⁷ Brecht, Bertolt. “Die Neue Technik der Schauspielkunst“, in: *ibidem*, p.345.

idêntica com os contornos da pose. Isso não significa, de forma alguma, que o ator se funde com a pose, como se ele se identificasse com ela. Tal relação contradiria a forma da pose que é inteiramente superfície. Identificação, no sentido de Stanislavski, se baseia na diferença entre uma dimensão interna e externa do ser humano que possui um status antropológico:

“No interior do ser humano são ativos a vontade, o intelecto, o afeto, a imaginação e o inconsciente, enquanto o corpo espelha o seu trabalho criativo como se fosse um barômetro excepcionalmente sensível.”²⁸

O jogo de poses se concentra completamente na imagem enquanto reflexo, o que drena o pântano dos afetos. Com o conceito do afeto relaciona-se a concepção de que os impulsos externamente visíveis são ancorados em acontecimentos internos. Afetos balançam que nem bóias na superfície, mas ancorados na profundidade da alma. Esta relação é cortada na pose. Mas seria errado deduzir disso que neste teatro as emoções não encontram lugar. Ao contrário, nos trabalhos de Gob Squad e Stefan Pucher, não se trata de nenhum outro assunto que não sejam emoções. As montagens ladeiam sentimentos como saudade, medo, felicidade e plenitude. Emoções têm que ser expressas, pois somente como emoções percebidas, e não como experimentadas, elas se tornam parte da imagem que o ator apresenta de si mesmo. Ou seja, emoções são apresentadas como efeitos de pose pura. Elas não são nem indicadores gestuais de atitudes do ator em respeito ao seu papel ou ao ato da sua representação, nem são garantias de um personagem-máscara homogêneo que poderia ser compreendido e interpretado. O efeito desta atuação não produz um efeito de estranhamento, mas um efeito afirmativo. Por isso, a apresentação em forma de poses sempre contém um elemento de ‘estar imerso em si mesmo’, que produz momentos de privacidade, se não houver uma abordagem de atuação realista. Por causa disso, e por causa do fato de que os atores negociam no nível de conteúdo

²⁸ Stanislavski, Konstantin S., Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 2, Berlin 1964, p.347.

elementos da sua própria biografia, chega a ser difícil diferenciar entre encenação e autoafirmação. Nesta situação, um estilo de vida é exposto ou é realizado? Em outras palavras: Isto é atuação ou performance?

Para ambas as suposições pode-se encontrar provas nos trabalhos: a realização de atividades, que são repetidas em tempo real sem encaixar-se em uma estrutura contínua de ação, é uma característica da performance, enquanto a evocação de histórias, a entrada e saída dos atores, ou a colocação de figurinos que segue um esquema de personagem, são aspectos teatrais. Até agora, escolhemos expressamente uma perspectiva teatral, e a apresentação foi configurada como uma montagem teatral. Mantendo este ponto de vista, podemos chegar à seguinte conclusão: no teatro dos anos 90 aparecem procedimentos que foram atribuídos, nas décadas anteriores, a uma forma de arte, que podia ser definida pelo fato de não ser teatro – a performance. Se a concepção ortodoxa de *performance* proclamou a irrelevância de categorias teatrais centrais, como ação, personagem e conflito, e chegou a proibi-las, o desdobramento atual pouco respeita este julgamento. A posição ortodoxa não é negada, mas tomada num sentido literal. Se as referidas convenções são irrelevantes, não há motivo de não brincar com elas. Nos anos 90, teatro e performance entram numa relação de interferência irônica. Na medida em que o teatro (re-)descobre suas possibilidades performativas, a performance se torna jogo.

Isso pôde ser exemplificado na atuação de Gob Squad, ao descrever a pose como espaço de interface entre teatralidade e performatividade. A representação de afetos se torna a presença de efeitos. Esta afirmação ultrapassa a pose num sentido restrito. Ela diz respeito a uma forma de atuação que se pode encontrar em diversas encenações dos anos 90, que não existem dentro de um contexto *pop*. Pode-se pensar em encenações de peças de Elfriede Jelinek, em cujos textos quem posa é, em primeiro lugar, a linguagem e os atores precisam achar uma forma para isso. Um outro exemplo são os projetos teatrais de Christoph Schlingensiefel, nos quais a dicotomia entre intimidade e exposição teatral não é mais absorvida pela oposição bem-estabelecida entre encenação vs. autenticidade. Autêntica é somente a encenação em si. Nos anos 90, não só atores se tornam *performers*, mas,

também, *performers* devem reconhecer que eles desde sempre eram atores. Aliás, nos piores casos eram atores que fizeram papel de *performers*. Isso deve acabar com a ostensiva seriedade e falta de humor presentes em mais do que uma performance. As encenações de Gob Squad ou Stefan Pucher são divertidas para o público. No entanto, as encenações não podem ser descritas como autênticos eventos *pop*. Seus participantes não provêm de um gueto urbano, mas do gueto das ciências teatrais, ou seja, eles (e o seu público) são bem familiarizados com a tradição da vanguarda e os recentes desdobramentos da arte performativa. Além disso, ao analisar as imagens corporais, nós procuramos o porto seguro da semiótica e negligenciamos os aspectos performativos do evento. O teatro não é um evento originalmente *pop*, mas *pop* é um fenômeno teatral. Também sob o vestígio de *pop*, autenticidade é somente um rótulo. Se a exposição inequívoca dessa máscara e a limitação da prática teatral a ela é mais autêntica do que qualquer 'emocionalidade' artística do teatro convencional, continua uma questão paradoxal. Um comentário do diretor Stefan Pucher acerca do título deste artigo pode ilustrar a contradição: "Do afeto para o efeito? Muito bom. Só ao contrário."

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T.W. e HORKHEIMER, Max. **Dialektik der Aufklärung**. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997.

ADORNO, T. W. **Ästhetische Theorie**. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1995.

BEHRENS, Roger. **Pop Kultur Industrie**. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996.

BIANCHI, Paolo. "**Subversion der Selbstbestimmung**". Kunstforum International, No. 134, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

BRANDSTETTER, Gabriele. **Tanz-Lektüren**. Frankfurt/Main: Fischer, 1995.

BRECHT, Bertolt. **“Die Neue Technik der Schauspielkunst”**, in: Werke, Bd.15, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1967.

BRECHT, Bertolt. **“Über den Beruf des Schauspielers”**. In: Werke, Bd.15, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1967.

COHN, Nik. **AWopBopaLooBopALopBamBoom**. München: Piper, 1995.

KÖNIGER, Maribel. **“The pop art show”**. Kunstforum International, No. 116, 1991.

PORSCHARDT, Ulf. **DJ Culture**. Hamburg, 1997.

STANISLAVSKI, Konstantin S. **Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst**. Teil 2, Berlin 1964.

WISSMANN, Jürgen. **“Pop Art oder die Realität als Kunstwerk”**. In: Jauß, Hans Robert. Die nicht mehr schönen Künste, München: Fink, 1968.