

## O Conceito de Transformação: Caminhos da "Personagem Feminina"

Com efeito, a necessidade de personificação foi sempre a necessidade humana de alguém supor-se *outro*. Mas *outro*, porquê? Responda-se indirectamente com a resposta a outra pergunta: que *outro*? Um outro mais poderoso, mais seguro, mais livre, mais liberto de contingências e de sujeições de toda a espécie. À primeira vista é isto um paradoxo. Pois será que as mais antigas personagens de teatro, que chegaram até nós, serão isso, ou pelo contrário criaturas sujeitas terrivelmente ao capricho dos deuses e do destino? Há, todavia, uma liberdade que essas personagens possuem em alto grau, quando não possuem nenhuma outra: a de recusar uma opção, a de recusarem o reconhecimento de ser justiça o que sofrem. Jorge de Sena, *O Teatro em Portugal*, p. 24 [*Is Sex Necessary?* 1929]

### 0.

O conceito de "transformação", no teatro contemporâneo, assume, proteicamente, variadas significações e práticas. Sem recurso a qualquer hierarquia ou tipologia, apresento, de seguida, algumas das vias teatrais fundadas num entendimento específico deste conceito (**transformação**) que veicula a convicção comum do teatro como lugar de ficção e motor de metamorfose.

Coloco em primeiro lugar, o entendimento do conceito de transformação tal como ele é subentendido por detrás do sistema de "jogos teatrais" (*theatre games* em oposição a *dramatic games*) criado, no início dos anos 60, pela pedagoga e encenadora americana Viola Spolin. Segundo esta autora, o processo de actuação no teatro através da participação em jogos e, dentro destes, da *fisicalização* dos gestos e atitudes, possibilita o desenvolvimento da criatividade pessoal e da individualidade no interior de um sistema de regras, favorecendo, paralelamente, o trabalho em grupo (público incluído). Os objectivos de um teatro como este, que assenta no **jogo** a possibilidade de **criação**, visa a **transformação** do/da espectador/a em actor/actriz (social) – que tal como os actores/intérpretes estão sujeitos a quebras momentâneas, que propiciam a "transformação", por causa justamente do seu isolamento individual -- e acredita na possibilidade de intervenção do teatro (mágica teatral) nas sociedades.

São múltiplos os sistemas teatrais que tal como o de Viola Spolin assentam na convicção de que o **teatro é motor de transformação da sociedade**. Todos os teatros “políticos”, desde Aristóteles e muitas das linhas de um **teatro metafísico** – como o entendeu Artaud no sentido de um Teatro-Alquimia que seria o Drama essencial e expressão da “fase da dificuldade e do Duplo” (*O Teatro e o seu Duplo*, p. 49) do acto da Criação-- partilham desta característica, incluindo os modos mais normativos e os mais “improvisacionais”. Aliás, a **improvisação** é uma das ferramentas identificadoras destas linhas de trabalho desde os finais do século XIX, que foi utilizada em contextos e filosofias muito diversas e por vezes antagónicas.

Vejam-se os exemplos dos grupos que se vocacionam para o “transformational theatre” que se define, genericamente, como promotor de mudança social e meio de ultrapassar a mera individualidade como objectivo e horizonte final. A Companhia americana Transformation Theatre Style, um grupo de “teatro pobre” e intimista e vocacionado para públicos de todas as idades, à imagem do teatro experimental que designámos, em Portugal, como “teatro de intervenção” ou “teatro brechtiano” logo após o 25 de Abril de 1974, usa, ainda hoje, a improvisação para divulgar e analisar histórias do folclore internacional, não utilizando nem iluminação, nem sonoplastia ou cenários, sendo pedido aos actores que desenvolvam um trabalho de grande imaginação física para representar as realidades a que vão fazendo referência (“splach”, “squish, squich”, etc.)

Uma das técnicas do teatro transformacional é a técnica do “shift”, da mudança brusca de “personagem”, havendo, até, sobretudo na América do Sul, linhas de trabalho designadas “coaching transformational” que ensina, para fins de maior produção/productividade, técnicas de comunicação para uso... nas empresas. Existe, ainda, a esta linha associada, uma Ontologia da Linguagem, uma Linguística Transformacional e até um Teatro Teológico que partilham o princípio, a convicção – como se vê muito pragmática -- do **poder transformativo da arte**.

Mas é no **teatro antropológico** que pensamos quando nos referimos, geralmente, à **transformação teatral como técnica**. A representação da “Mulher” no teatro japonês (ex: Terayama Shuji) é uma das mais conhecidas a nível mundial, quer na versão do corpo transformado do *Onnagata*, quer nos “Crones” do Teatro Nô, quer ainda nas construções masculinas do “feminino” nas populares peças de amor suicida do teatro Bunraku.

A *performance* e a teoria feminista *cyborg* são os lugares de uma teorização e práticas onde se questionam o sujeito, a identidade, a presença (antropológica), o género, o sexo, a raça, a unidade.

Mas, neste momento, voltemos atrás, a Aristóteles, e repeguemos no velho conceito de “personagem” como tento fazer, com outros objectivos (relação “personagem” – “actor”) no meu livrinho de divulgação *O Que É Teatro* (Lisboa, Quimera, 2003).

## 1.

É no capítulo VI da chamada “Poética” de Aristóteles que se estabelece a relação, que será fundadora no teatro do ocidente, entre **Acção** e **Personagem**. A polémica originada, nos estudos helenísticos dos anos 50, pela constatação de que a Personagem era secundarizada por Aristóteles relativamente à Acção<sup>1</sup> ganhou enorme visibilidade no decurso dos anos 60 (cf. Fuchs pp. 23-24) e, no inícios dos anos 90, Elizabeth Belfiore retoma este ponto de vista crítico ao afirmar que, tal como John Jones tinha defendido, não existia qualquer realidade para além das máscaras (cf. Fuchs p. 24).

Porém, a “personagem” foi entendida durante séculos como a instância estrutural do teatro dramático ocidental. A esta instância de representação, literalmente, o “rosto” do teatro, encontra-se ligada, desde a filosofia aristotélica, a convicção de que para que ela exista tem de acontecer o enfrentamento físico entre actor e público. Estas presenças – a da personagem, a do actor e a do público – constituem um *continuum* de envolvimentos a que se deve juntar ainda a presença-ausente do dramaturgo e do encenador e também a de uma comunidade mais larga do que o público que é a polis, instância, por sua vez, destinatária e destinadora da seiva teatral.

A “personagem” teve o seu apogeu na filosofia de Hegel. De Hegel a Nietzsche, porém, o processo de desindividuação entra em acelerada marcha. Nas décadas finais do século XIX, a questão da perda de importância da Personagem como representação da imagem humana ganha um acolhimento relevante no pensamento estético do Simbolismo europeu. Yeats, por exemplo, falava em 1893 de um paradigma literário intermédio que já estaria ultrapassado, Tchekov deixava Treplev, na sua peça *A Gaiivota*

---

<sup>1</sup> Foi S. H. Butcher, em *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, de 1951, um dos primeiros tradutores a assinalar a secundarização da Personagem relativamente à Acção.

(1896), afirmar que as personagens não tinham que mostrar a vida tal como ela é mas como ela parece ser nos sonhos! O poeta Mallarmé, aliás, logo em 1886, avançara o programa simbolista de um teatro cujo ideal era a obediência à relação simbólica entre as personagens (cit. p. 31) através de uma **estética de personagens-marionetas** – definindo o Hamlet shakespeariano como “uma abstracção que anda” (cf. Vasques, p. 80) – e Edward Gordon Craig, um actor inglês que se volverá, com o suíço Adolphe Appia, num dos mais importantes refundadores do teatro, baseia a sua **estética da sugestão** na metáfora plástica do actor como *Übermarionette* (cf. Vasques, pp. 87-98).

A entidade ou categoria Personagem entrava em franca perda e entrava numa profunda transformação em direcção a uma plasticização abstracta como o comprovam as particulares dramaturgias e utopias cénicas de Maeterlinck, Alfred Jarry ou Appolinaire. Emergem então, no decurso da primeira metade do século XX, pelo menos três estratégias de revisitação da Personagem em perda: a alegorização, a metateatralização e a dialéctica crítica do teatro dito “brechtiano”, estratégias dramáticas e do espectáculo cénico que, deliberadamente, reduzem a ilusão da autonomia da Personagem.

É a Fábula a entidade que assume, agora, o papel determinante na definição do teatro. Continuamos na Era do Encenador.

## 2.

Numa sequência rica em consequências que liga o Simbolismo às Vanguardas Modernistas do início do século XX, a evolução da Personagem prossegue o seu caminho de dessubstanciação com a sua consequente desumanização. A responsabilidade do Sentido transita, no drama, da dupla antes fundadora Personagem-Ação, para outros elementos mais abstractos que, no teatro dramático, tomaram sobre os seus ombros a responsabilidade do “peso” da narrativa. O Tempo, que foi esvaziado, torna-se espacial. A figura humana já não é a medida de todas as coisas. Fica a **paisagem**, um conceito que se revelará cada vez mais apropriado com o aumento consciência ecológica, e que contempla, em cena, a existência real ou medida de figuras humanas, sim, mas que não constituem já o foco principal da atenção do criador ou do espectador. O foco, agora, é o espectáculo em si.

O “terror e a piedade” que subjaziam, moralmente, à dramaturgia, são abolidos da cena teatral, iniciando-se uma sensibilidade pós-humanista (cf. Fuchs p. 35), a sensibilidade do capitalismo de mercado.

### 3.

A “dessubstanciação” emerge, agora, como o traço distintivo maior e mais unificador da Pós-Modernidade: o sujeito (e a subjectividade, “desconstruída”, como afirmou Barthes) deixou de ser uma essência para passar a ser uma “construção social” ou uma “marca de linguagem” (cf. Fuchs p. 3).

Um novo teatro surge, então, em meados dos anos 80, para esta nova realidade: um teatro feito só de “actores” -- um **teatro de presença** -- e não com “personagens”, marcado pelo vazio, pela “ausência” de, pela utopia da imaterialidade, pelo “du non-corps” que a grande tecnologia torna exequível<sup>2</sup>. As personagens deixam de ser/ter caracteres estáveis e as suas psiques são DESMONTADAS como peças retiradas do conjunto para observação do espectador (e não para a sua “representação”). Constata-se a perda, igualmente, do “enquadramento dramático”, colocando-se o espectador (sobretudo o americano) perante dúvidas de fundo, tais como: será este um espectáculo de teatro? Um concerto? Tudo isso ou nada disso?

Nesta transição de paradigma cultural, é o próprio paradigma identitário uno que muda radicalmente. Ainda que num momento político de grande conservadorismo, uma nova ordem do feminino (cf. Fuchs p.6) e uma renovada consciência da “luta de classes”, ou seja, da divisão entre Homens e Mulheres, surge no plano teórico-político e no plano das práticas artísticas. O teatro prossegue, como as demais artes cénicas, a procura de novas fronteiras territoriais. A *performance* – designação ambígua e muito sediada nas práticas culturais norte-americanas (a que pertencerá exclusivamente a *performance art*, como defende Marvin Carlson, *Theories of the Theatre*, 1984, p. 159) --, o teatro-música, a dança-teatro, etc. emergem como linguagens de miscigenação em luta contra as fronteiras convencionais delimitadoras. Deixa de fazer sentido falar, no interior destes **novos territórios**, de géneros, de estilos ou de modelos. Pelo contrário, todos esses territórios, todas essas geografias, parecem atravessados por novas correntes

---

<sup>2</sup> Expo Centre Pompidou 1985: “Les immatériaux” concebida com a participação do filósofo Jean-François Lyotard – sobre a dessubstanciação, o invisível, o novo mundo da informação, etc.; aí, o t. ganhava, nesse novo quadro da idade pós-moderna, uma ascendência inesperada, sendo o espaço dedicado ao “Théâtre du non-corps” um dos mais importantes do certame. Neste espaço, eram ouvidas vozes gravadas por sobre uma performance de luz e holograma.

de ordem epistemológica e ontológica que obrigam críticos e analistas a uma paralela procura de terminologias e modos de olhar e analisar o espectáculo cénico.

#### 4.

Uma das categorizações que emergiu neste novo quadro paradigmático é a de **teatro pós-dramático**. Esta designação de puro bom senso (pois que aqui o “pós-dramático indica uma **presença incontornável do dramático** ainda que como “estilhaço” e “estilhaçador”)<sup>3</sup> para designar as linguagens muito heterogêneas do teatro posterior aos anos 70 (até aos anos 90), da autoria do alemão Hans-Thies Lehmann (1999), contrapõe-a o autor à designação de **teatro pós-moderno** – que prefere classificar como **teatro da desconstrução, teatro pluri-média, teatro não-tradicionalista, teatro do gesto e do movimento** (cf. Fuchs pp. 35-37) --, um teatro não mais centrado na “história” (*story*), na narrativa, mas no jogo, sua *generative matrix* (Schechner 1988).

Estamos, então, em plena emergência do **teatro performativo** (nos Estados Unidos da América: Richard Foreman, Bob Wilson, Elizabeth LeCompte, Stuart Sherman e outros) que, na sua primeira fase (anos 70-80), comporta semelhanças com o teatro dramático convencional. Uma dessas semelhanças situa-se no modo como este teatro pós-dramático e performativo, que experimentou, muitas vezes, literalizar e textualizar o teatro como estratégia para complicar a percepção do espectador e para sublinhar o carácter da **personagem como inscrição** ou impressão (cf. Fuchs p. 74), situa o acontecimento teatral num mundo imaginário convocado através de efeitos visuais, de iluminação, sonoplastia e do conjunto de intérpretes. Contudo, este teatro está ainda mais próximo da *performance art* em dois aspectos nucleares: na contínua consciência que exhibe da sua **natureza performativa** e na sua **indisponibilidade crescente para se repetir** (cf. Fuchs p. 79).

#### 5.

Por tudo o que atrás afirmámos, a ideia de “mulher” não pode deixar de ser, também ela, não uma essência mas uma construção e uma construção de natureza performativa (cf. Cima p. 223). Tal como a filósofa feminista Judith Butler defende desde 1990, é necessário alargar o campo cultural com o corpo através de

---

<sup>3</sup> Cf. pp. 36-37.

representações subversivas de vários tipos”/“to expand the cultural field bodily through subversive performances of various kinds” (cit. in Cima, nota 1, p. 224) e cabe a cada pessoa, no caso, a cada mulher artista inventar o seu corpo, embora com a consciência de que esse processo performativo de fisicalização depende dos condicionalismos vários que nos cerceiam e limitam as possibilidades (cf. Cima p. 224).

Ora, uma das dificuldades que enfrentam homens e mulheres na actual cultura tecnológica, no actual tempo *cyborg* (que é uma criatura pós-género<sup>4</sup>), é que a entidade mais problemática e problematizadora é justamente o **corpo**. Sendo o corpo o **lugar-interface** onde se problematiza a personalidade individual, onde se desconstrói a subjectividade e em última instância o nosso **ser ontológico** e a nossa singularidade de pessoas, como proceder, então, no quadro de uma sociedade tecnológica, num mundo de fluxos de informação e conexão, que vem desprovendo o corpo da sua capacidade de mediação simbólica e de presença aglutinadora (cf. Tucheman pp.158-164) e redefina o indivíduo como “personalidade *otaku* [palavra japonesa que significa “pessoa como informação”<sup>5</sup>], como **reinvestir o corpo das mulheres presentes na cena** – pela via da materialidade ou da imaterialidade (imagem), da actuação ou da inter-actividade -- da sua possibilidade de transformar-se enquanto actantes sociais e actores da transformação das sociedades?

Repetindo uma expressão que era cara a Osório Mateus, “fazendo!” E este fazer para as mulheres artistas implica reivindicação: conseguir mais dinheiro, mais poder, mais oportunidades, mais quotas, mais infra-estruturas para as apoio às famílias, mais escrita de textos, mais edição, mais representação nos grandes e pequenos teatros e mais, muito mais arrojo na experimentação, nos conceitos (cf. Goodman, p. 301) e na sua defesa ruidosa, pois como defende Camille Paglia em *Sexual Personae*: “As mulheres nunca terão sucesso nos níveis ou números que merecem enquanto não superarem a sua gentil relutância em recorrer a uma linguagem ofensiva nos ataques e contra-ataques da guerra territorial. . . .A minha concepção de feminismo das ruas exige tácticas guerrilheiras agressivas de velocidade, subterfúgio e surpresa.” (pp. 14-15)

Lisboa, 14 de Junho de 2007.

---

<sup>4</sup> Cf. Tucheman p. 162.

<sup>5</sup> Cf. *Cartografias del Cuerpo: La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, 2004, p. 64.

## **Bibliografia**

Artaud, Antonin, *O Teatro e o seu Duplo*, Lisboa, Fenda, 1989.

Abirached, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne* [1978], Paris, Gallimard, 1994.

Birringer, Johannes, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.

Cima, Gay Gibson, *Performing Women: Female Characters, Male Playwrights, and the Modern Stage*, Ithaca, Cornell University Press, 1993.

Fuchs, Elinor, *The Death of Character: Perspectives on Theatre after Modernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1996.

Goodman, Lizbeth, *Feminist Stages*, U.K., Harwood Academic Publishers, 1996.

Paglia, Camille, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* [1990], Yale University Press, 2001.

---, *Vampes & Vadias: Novos Ensaio* [1994], Lisboa, Relógio d'Água, 1997.

Sena, Jorge de, *O Teatro em Portugal*, Lisboa, Edições 70,

Spolin, Viola, (1963) *Improvisação para o Teatro*, tradução Eduardo Amos e Ingrid Koudela, São Paulo, Perspectiva, 1979; 4ª edição 2000.

Tucherman, Ieda, *Breve História do Corpo e de Seus Medos*, Lisboa, Veja, 2ª edição, 2004.

Vasques, Eugénia, *O que É Teatro*, Lisboa, Quimera, 2005.