

Teatralidade, metateatralidade e ironia: aspectos modernos e pós-modernos

HENRIQUE SAIDEL

Henrique Saidel. Mestrando em Teatro pelo PPGT/UDESC. Aluno-bolsista pela CAPES, com orientação do Prof. Dr. Edelcio Mostaço. Diretor, ator, cenógrafo e pesquisador, é integrante da Companhia Silenciosa, em Curitiba, Paraná. E-mail: henriquesaidel@hotmail.com

■ RESUMO

O artigo apresenta uma proposta de análise do teatro na pós-modernidade, refazendo criticamente os caminhos modernistas que contribuíram para a eclosão de novas estruturas cênicas. A partir da conceituação teórica de teatralidade, metalinguagem (metateatralidade) e ironia – e os cruzamentos decorrentes da sua utilização –, tais elementos são enfatizados como condutores e problematizantes do jogo teatral pós-modernista. Aponta-se ainda a necessidade de empreender uma pesquisa em teatro que leve em conta a complexidade de todos os elementos do discurso teatral, numa mirada transdisciplinar além da clássica análise de conteúdo e forma da dramaturgia, ressaltando a crucial importância da recepção no fechamento do ciclo da comunicação teatral.

■ PALAVRAS-CHAVE

Ironia; Metalinguagem; Pós-Modernismo

■ ABSTRACT

This article presents an analysis about theatre on postmodernity retracing critically the modernists' paths which contributed for outbreak of new scene structures. From theoretical conceptualization of theatricality, metalanguage (metatheatre) and irony – and the results of its use – these elements are emphasized as leaders and conflict generators of postmodernist theatrical play. Pointing towards the need of undertaking a research on theatre which takes into account the complexity of all elements of theatrical speech with a transdisciplinary view beyond classical analysis on content, form of dramaturgy, stressing the crucial importance of reception in closing the cycle of theatre communication.

■ KEYWORDS

Irony; Metalanguage; Post-modernism

Um

Trabalharemos, aqui, com três conceitos e práticas bastante caras tanto ao modernismo quanto ao pós-modernismo: a teatralidade, a metalinguagem (meta-teatralidade, metateatro) e a ironia. Vistos individualmente e, posteriormente, analisados na suas inter-relações, tais temas nos ajudam a refletir sobre as características do teatro contemporâneo – nosso maior objetivo¹.

Pensar a teatralidade é, talvez, pensar sobre uma possível “essência” do teatro, um núcleo duro central responsável por garantir a especificidade do teatro como arte. No entanto, ao abordar este tema, colocamo-nos longe desta busca essencialista, purista – desejamos, sim, olhar criticamente para este objeto virtualmente central, questionando seu funcionamento e mesmo a sua própria centralidade. Afinal, o que é teatral? O que é teatralidade? Para traçar algumas primeiras e provisórias reflexões, recorreremos aos conceitos apresentados pelo diretor russo Nicolai Evreinov e pela estudiosa canadense Josette Féral.

Uma vez traçado o campo teórico da teatralidade, fecharemos o foco das atenções para a metateatralidade – a metalinguagem atuando especificamente no teatro. Partindo dos escritos e estudos de Umberto Eco, Patrice Pavis, Jean-Jacques Roubine, Roman

¹ As reflexões apresentadas neste artigo são resultados parciais da pesquisa de mestrado desenvolvida a partir de março de 2007.

Jakobson, Samira Chalhoub, Lionel Abel e Linda Hutcheon, percebemos que a metalinguagem é uma das características fundamentais da produção artística e teatral modernista, e principalmente, pós-modernista. Um teatro que tem a si mesmo como objeto de reflexão, que se coloca em questão (auto-questionamento) diante do público, em cena, como forma de subversão da “ilusão” do teatro naturalista, incitando o espectador a pensar o teatro (e, com isso, a sua própria condição de espectador) dentro e durante a realização do mesmo. A metalinguagem aparece, assim (num arriscado adiantamento de possíveis conclusões), como uma exacerbação deliberada da teatralidade, enquanto recurso poético.

Ao mesmo tempo, a utilização da ironia (na dramaturgia, na encenação e no trabalho dos atores) – segundo os conceitos definidos por D. C. Muecke, Linda Hutcheon e Beth Brait – aparece como catalisador do fenômeno metateatral, ao desestabilizar e surpreender a expectativa do público, instaurando um ambiente aberto, uma obra aberta ao inusitado, ao lúdico e, conseqüentemente, à reflexão crítica. Uma breve reflexão sobre as atuais definições de ironia, partindo de estudos lingüísticos e literários até chegar, por extensão, ao teatro, constitui o horizonte conceitual do terceiro elemento operativo do artigo.

Analisaremos como a metalinguagem (valendo-se largamente da teatralidade) e a ironia são articuladas e manifestadas dentro da encenação modernista e pós-modernista. Quais são os procedimentos estéticos e ideológicos utilizados na construção de espetáculos metalingüísticos e irônicos, e como os mesmos atuam sobre e com o olhar do espectador, na instauração de uma cena aberta, plural e polissínica. A pesquisa debruça-se sobre os elementos não-verbais da encenação, ultrapassando os limites da dramaturgia tradicional.

Dois

Um dos primeiros teatrólogos a utilizar a palavra *teatralidade*, em 1908, o diretor russo Nicolai Evreinov buscou não somente definir seu conceito como também identificá-la dentro e, principalmente, fora do teatro. Antes de ser um elemento estético exclusivo do teatro, a teatralidade aparece como prática e necessidade humana básica, social e pré-estética – o chamado *instinto teatral*. Para Evreinov, todo ser humano é portador deste instinto, responsável por “el gusto por el disfraz, el placer de generar la ilusión, de proyectar simulacros de sí mismos y de lo real hacia el otro.” (FÉRAL, 2003, p. 97) Este prazer, convertido em ato, é anterior a qualquer evento artístico, e está entranhado no cotidiano da sociedade humana, nas relações sociais, afetivas, e mesmo na construção psicológica do indivíduo. A todo momento, as pessoas representam, seja para si próprias, seja para os outros; rituais sociais são estabelecidos e re-estabelecidos: o teatro (enquanto representação, enquanto criação e simulação de outras realidades, de outras verdades) faz parte da vida cotidiana.

A teatralidade, portanto, não é privilégio do teatro, e perpassa todas as atividades humanas, artísticas ou não. Assim, o teatro apenas se utilizaria dessa predisposição inalienável do ser humano, e apresentaria, de forma estética e institucional, uma das várias possibilidades de utilização desta habilidade atávica. O desejo de fazer teatro (como artista) e a satisfação em fruí-lo (como espectador) são fundados e validados pela força do instinto teatral, comum a todos os presentes no local do espetáculo, e compartilhado por toda a sociedade.

Mesmo classificando a teatralidade como pré-estética, Evreinov empenha-se em pensá-la também dentro do teatro propriamente dito, dedicando, em seu livro *El teatro em la vida*, um capítulo a esse intuito. Ali, o autor rechaça as tentativas (de Stanislávski e outros) de instituir no palco uma ilusão total de realidade, de fazer o espectador esquecer que está em um edifício teatral e que está assistindo a uma representação que atende a toda uma lista de convenções estéticas. Para Evreinov, o teatro deve utilizar-se, sem medo e sem ilusionismos escusos, de todos os artifícios convencionais que dispõe: a habilidade dos atores, a construção dramática da fábula, a capacidade e a aceitação do público em criar realidades imaginárias complexas a partir de pequenos estímulos. A palavra de ordem é *convenção* – teatro é mentira, é ilusão, e é justamente o gosto pela simulação, pela representação que faz o público tomar para si as convenções estabelecidas e participar do evento artístico teatral.

Apesar das imensas contribuições e influências geradas, as proposições de Evreinov ainda são insuficientes para construirmos um conceito forte de teatralidade. A teoria do instinto teatral liga-se muito mais a temas trabalhados atualmente pela antropologia² do que a discussões sobre estética teatral. As observações do diretor russo servem como provocações e um alerta contra o estado letárgico e equivocado que atingiu o teatro, na sua busca de uma cena estritamente naturalista. Para abordar a teatralidade de forma mais sistemática, utilizaremos (como já mencionamos anteriormente) as colocações de Josette Féral presentes em dois artigos: *La teatralidad – Investigación sobre la especificidad del lenguaje teatral*, e *Mimesis y teatralidad*. A autora parte de definições postuladas pelo próprio Evreinov, como a presença da teatralidade na vida cotidiana, e vai além dele ao focar o teatro enquanto fenômeno artístico.

A primeira e mais importante afirmação de Féral é de que a teatralidade funda-se no estabelecimento de um espaço outro, de um outro lugar, o lugar da ficção, separado (embora diretamente relacionado) do plano da realidade cotidiana, “real”. O lugar da teatralidade é um lugar fora do espaço real, é um lugar que coloca a realidade em suspenso e opera com regras próprias.

La condición de la *teatralidad* sería entonces la identificación (cuando ella fue deseada por el otro) o la creación (cuando el sujeto la proyecta sobre las cosas) de un *espacio otro* del cotidiano, un espacio que ha sido creado por la mirada del espectador, pero fuera del cual él permanece. Esta división en el espacio que crea un afuera y un adentro de la teatralidad es el espacio del otro. Es el fundador de la alteridad de la *teatralidad*. (FÉRAL, 2003, p. 95)

É interessante notar a grande importância que a autora dá ao espectador na instauração da teatralidade. Partindo da observação de alguns exemplos práticos de eventos teatrais, Féral propõe que, antes de pertencer ao domínio do artista ou da obra, como um dado inerente à natureza primeira dos mesmos, a teatralidade é um *processo* que só pode ser concretizado pelo espectador, que identifica ou cria este *espaço outro* a partir de dados e situações que julga teatrais. É no imaginário do

² O livro *A representação do eu na vida cotidiana*, de Irving Goffman, é emblemático nesta área. Além da antropologia propriamente dita, os estudos transdisciplinares sobre *performance* de Richard Schechner também podem ser apontados como continuadores das observações de Evreinov.

espectador que se estabelece de fato a ficção³, elemento essencial da teatralidade. O espectador é o grande responsável pela existência e permanência da teatralidade, pois, se ele não a vê ou não a aceita, o artista e a obra pouco podem fazer para convencê-lo. Ao artista cabe estruturar e apresentar os estímulos sensoriais e intelectuais (no caso, o espetáculo e todos os seus elementos) que permitam e incentivem o espectador a identificar e/ou criar o espaço virtual para a atuação da teatralidade.

Outro aspecto formal fundamental para o estabelecimento da teatralidade é a *mímesis*. *Mímesis* entendida não como simples e direta imitação, mas como referência teatral, ficcional, a elementos “reais”, cotidianos. A partir do conceito de Aristóteles de que a arte imita e melhora a natureza, sendo uma representação da realidade e uma expressão livre dessa mesma realidade, Féral estabelece a distinção entre *mímesis imitativa* e *mímesis não-imitativa*. A primeira estaria atrelada a uma reprodução, a uma cópia direta do real, da natureza. A segunda partiria de uma observação atenta dessa natureza, propondo elementos para suprir falhas, imperfeições encontradas (entendidas como tal), numa ação muito mais ativa e criativa por parte do imitador, do artista. A utilização da *mímesis* (a não-imitativa, em especial) na construção da obra teatral é importante no sentido de apresentar ao espectador elementos passíveis de serem relacionados a elementos cotidianos, mas distantes a ponto de oferecer uma nova visão do mesmo cotidiano. Uma vez identificados, esses elementos miméticos transformam-se em chaves impulsionadoras para o espectador adentrar e compartilhar a efetivação do fenômeno teatral com os artistas.

Podemos entender a teatralidade, então, como aquilo que confere autenticidade e especificidade ao teatro, ao processo teatral. Apresentar e exaltar a teatralidade em cena, explicitamente, é expor as convenções teatrais, os procedimentos de criação e presentificação do espetáculo: elementos de *mímesis não-imitativa*, utilizados como portas de acesso ao mundo real/ficcional do teatro. É abrir a cena para que o espectador possa vislumbrar e se apropriar de uma realidade que é a realidade do jogo, um jogo que só pode acontecer se ele, espectador, aceitar ser jogador.

Tais convicções nos fazem pensar que uma acentuação, uma exacerbação cada vez maior da teatralidade em cena, dentro de um espetáculo, caminha para a abertura total da obra enquanto produto, enquanto processo criativo. A teatralidade em seu grau máximo apresenta em cena a sua própria realidade de teatro: o ator é ator, o palco é palco, a sonoplastia é música e sons, o texto é palavra (previamente) escrita. O teatro apresenta a si próprio. A ficção é a própria realidade do teatro. A linguagem torna-se metalinguagem. A teatralidade torna-se metateatralidade. O teatro torna-se metateatro. Damos, assim, o nosso próximo passo conceitual: a metalinguagem (e o metateatro).

Três

Dentre as seis funções da linguagem apontadas por Roman Jakobson⁴ (são elas: função emotiva, função referencial, função conativa, função fática, função metalinguagem)

³ Devemos afastar do termo *ficção*, aqui adotado, qualquer sombra da idéia de *fábula*, de enredo, com personagens e situações pretensamente naturais. A *fábula* pode, eventualmente, surgir na *ficção*, mas não é sua matriz. A *ficção* está mais relacionada à idéia de lugar, de espacialidade, de imaginário, de transitoriedade e, principalmente, de alteridade (FÉRAL, 2003).

⁴ JAKOBSON, Roman. *Linguística e poética*. In *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005.

güística, função poética), talvez a metalingüística seja, ao lado da poética, a função mais presente no universo da arte, e, sem dúvida, do teatro. Samira Chalhub, no livro *A metalinguagem* (2002), define assim a referida função:

Nesse sentido, portanto, linguagem da linguagem (tomando-se linguagem como um sistema de sinais organizado) é metalinguagem – uma *leitura* relacional, isto é, mantém relações de pertença porque implica sistema de signos de um mesmo conjunto onde as referências apontam para si próprias, e permite, também, estruturar explicativamente a descrição de um objeto. A extensão do conceito de metalinguagem liga-se, portanto, à idéia de leitura relacional, equação, referências recíprocas de um sistema de signos, de linguagem. (p. 08)

Percebemos a partir dos trabalhos e propostas de artistas como Alfred Jarry, Meyerhold, Pirandello, Brecht, Jean Genet, Heiner Müller, Gerald Thomas, Fernando Kinas, dentre tantos, que a metalinguagem é um recurso utilizado com freqüência na arte e no teatro, mais ainda a partir do final do século XIX. Aplicando-se, então, a definição de metalinguagem ao campo do teatro, cunhou-se o termo *metateatro*.

Lionel Abel, em seu livro *Metateatro – Uma visão nova da forma dramática* (1968), debruçou-se sobre o tema, batizando oficialmente, inclusive, o referido fenômeno. Para Abel, o metateatro é mais do que simplesmente uma “peça-dentro-de-outra-peça”, ou seja, quando o enredo do espetáculo traz, como personagens, atores e demais trabalhadores teatrais preparando ou apresentando uma peça. O conceito de metateatro seria constituído por dois postulados básicos: 1) *o mundo é um palco*; 2) *a vida é um sonho*. Uma metapeça é dotada, portanto, de uma forte auto-consciência – ela e seus personagens. Eles sabem que representam aspectos de uma vida, de uma realidade que já é, por sua vez, altamente teatralizada⁵. É a representação de uma representação. Embora, a partir desses postulados, qualquer peça possa ser potencialmente uma metapeça, é justamente a auto-consciência, a intencionalidade e a deliberada concordância e afirmação desses postulados que institui o metateatro como tal. Assim, uma obra metateatral re-teatraliza a vida, expondo os mecanismos de uma teatralidade enraizada dentro e, principalmente, fora da arte instituída.

Outro aspecto assinalado por Abel como definidor do fenômeno metateatral é a existência de personagens-dramaturgos, ou seja, personagens que, tamanho o seu grau de auto-consciência, dramatizam-se a si próprios e influenciam diretamente no destino dos outros personagens – são responsáveis (ou tentam ser) por seu próprio enredo. Hamlet, Cláudio, Polônio, Próspero e Caliban são alguns dos personagens shakespearianos citados como exemplos de personagens-dramaturgos. A metalinguagem acontece na medida em que se evidencia no palco, através desses personagens, a maneira como são constituídos e manipulados os enredos teatrais⁶.

As proposições de Abel nos são pertinentes na medida em que rompem com a

⁵ Encontramos, aqui, uma clara influência do pensamento de Evreinov sobre a teatralidade e o chamado *instinto teatral*, bem como das reflexões sociológicas de Goffman: a idéia de uma sociedade que *representa*, composta por indivíduos que representam cotidianamente suas vidas, suas relações, suas reações, suas convicções, seus desejos; isso tudo conectado à idéia do *prazer* que o *jogo* de representar proporciona, o prazer de ser outro, em outros lugares, em outras situações.

⁶ Além de Shakespeare, Abel identifica esses elementos na obra de diversos outros artistas, principalmente dramaturgos, como Calderón de La Barca, Pirandello, Genet, Brecht e Beckett.

concepção primária e simplista de metateatro como “peça-dentro-da-peça”. A metalinguagem é tomada, assim, como elemento básico da estrutura, da forma da peça, e não apenas como conteúdo referencial, representacional. No entanto, a análise do autor limita-se drasticamente ao campo da dramaturgia verbal, do texto – conceitos antigos advindos de um moribundo “textocentrismo” permeiam toda a obra. A teatralidade é flagrada, assim, somente em um de seus aspectos: as falas dos personagens e o enredo (a estrutura do enredo). Ficam de fora elementos importantes na configuração da teatralidade, como os elementos extra-textuais do espetáculo, sejam eles visuais, sonoros, espaciais ou sociais. E o crucial: Abel parece não se importar com o papel fundamental do espectador na constituição da teatralidade da obra – sua presença, mesmo que virtual (no caso de uma análise dramatúrgica), é simplesmente ignorada. Faz-se necessária, portanto, uma transposição, uma tradução crítica da análise textual para uma análise mais alargada, que dê conta desses diversos itens. Buscar referências em outras modalidades artísticas, como as artes visuais, a música e a arquitetura, e cruzá-las com as especificidades do teatro apresenta-se como uma alternativa para se fugir do totalitarismo da análise dramatúrgica literária. Estudos de lingüística, sociologia, antropologia e semiótica também podem contribuir para esse intento.

■ 158

Torna-se fundamental, aqui, atentar para os primeiros – e mais evidentes – efeitos transgressores da prática metateatral (aproximando conceitualmente o *metateatro* de Abel à *teatralidade* de Féral): ao fazer da própria realidade do teatro a sua ficção, esfumaça-se e dilui-se as fronteiras conceituais e simbólicas entre a ficção e a realidade, entre o espaço concreto da ação e o espaço imaginário da convenção, entre o *que* se diz e o *como* se diz, entre o autor e a obra, entre o produtor e o produto, e entre o artista e o espectador. A abertura pode ser tão grande que todos entram e saem livremente dos espaços e dos tempos⁷ surgidos ou percebidos na realização do espetáculo. A alteridade exigida por Féral para o estabelecimento da teatralidade aparece, assim, bastante comprometida. No entanto, veremos que esses limites fundadores da alteridade não são extinguidos, apenas denunciados e altamente relativizados.

Quatro

Por mais vasto que possa se afigurar o campo da teatralidade e da metalinguagem no teatro, interessa-nos, verdadeiramente, a sua estreita relação com o recurso da ironia. Ironia que potencializa o efeito de desconstrução (e re-construção) pretendido pela metalinguagem. No entanto, a relação entre os procedimentos não admite hierarquias, um não está em função do outro – temos, sim, uma simbiose profunda. E essa simbiose, apesar de poder ser encontrada ocasionalmente em diversos períodos da história, é marca fundamental e inescapável da arte contemporânea, pós-moderna. Linda Hutcheon (1991), ao traçar as características de uma poética do pós-modernismo, afirma que:

Ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando auto-

⁷ Espaços e tempos tão conectados e cambiantes que até mesmo a noção de *dentro* e *fora* é seriamente abalada.

conscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a eles são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado. (p. 43)

E mais:

Na verdade, talvez a ironia seja a única forma de *podermos* ser sérios nos dias de hoje. Em nosso mundo não há inocência, ele dá a entender. Não podemos deixar de perceber os discursos que precedem e contextualizam tudo aquilo que dizemos e fazemos, e é por meio da paródia irônica que indicamos nossa percepção sobre esse fato inevitável. Aquilo que “já foi dito” precisa ser reconsiderado, e só pode ser reconsiderado de forma irônica. (p. 62)

Ora, ter consciência dos contextos que determinam a produção e mesmo a recepção do discurso artístico e evidenciá-los – crítica e ironicamente – dentro da obra é metalinguagem pura. Toda ironia é implicitamente metalingüística, e toda metalinguagem é potencialmente irônica. A arte pós-modernista esbalda-se nessa constatação, e utiliza-se sistematicamente desses recursos para a construção e desconstrução de suas formas/conteúdos.

Mas afinal, qual o conceito de ironia utilizado? Historicamente, o conceito de ironia sofreu diversas modificações. Normalmente, ironia é entendida como o ato de dizer ou expressar algo querendo significar *outra* coisa (contrária à coisa dita, prioritariamente), estabelecendo uma contradição, um contraste entre uma realidade e uma aparência; ou em outras palavras, mais coloquiais, “tomar o dito pelo não-dito”. No entanto, a relação entre o dito e o não-dito não é apenas de oposição, de negação (o que igualaria o conceito de ironia à idéia de antífrase): o significado da ironia não reside somente no não-dito, mas sim na relação inclusiva dos dois elementos, que se tensionam e se fundem para o surgimento de um terceiro e novo elemento (HUTCHEON, 2000). Sendo assim, a ironia acontece na relação entre dito e não-dito, seja ela de oposição, seja de complementariedade ou de contigüidade.

A partir desses princípios, assinalamos a existência de dois tipos básicos de ironia, descritos por D. C. Muecke (1995): A) *ironia instrumental*, advinda de conceitos greco-romanos – quando “o ironista, em seu papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado ‘transliterar’ não-expresso de significação” (MUECKE, p. 58); B) *ironia observável*, de herança romântica – a partir de acontecimentos, situações, conjunturas da vida cotidiana, “o observador irônico reconhece ou descobre que este algo pode ser olhado como na verdade o inverso, em algum sentido, daquilo que pareceu ser à primeira vista ou a olhos menos aguçados ou a mentes menos informadas” (MUECKE, p. 61)

Uma das características mais relevantes da ironia, seja ela instrumental ou observável, é a necessidade da existência de dois sujeitos: um ironista (um enunciador, um produtor de sentido) e de um público-intérprete. É condição elementar para a configuração da ironia que a mensagem (e a relativa sub-mensagem) emitida pelo ironista seja lida e decodificada pelo receptor. É fundamental o estabelecimento e a efetivação do jogo entre os interlocutores. Beth Brait (1996) identifica essa natureza dialógica da ironia de maneira bastante instigante:

Isso significa dizer que o discurso irônico joga essencialmente com a ambigüidade, convidando o receptor a, no mínimo, uma dupla decodificação, isto é, lingüística e discursiva. Esse convite à participação ativa coloca o receptor na condição de co-produtor da significação, o que implica necessariamente sua instauração como interlocutor. (p. 96)

A ironia aparece, assim, como impulsionadora de uma rica dinâmica intelectual entre obra e platéia, que, mais do que nunca, aproximam-se e unem-se para a realização do fenômeno artístico. Uma obra de arte que tem na ironia as suas bases discursivas é uma arte que provoca, que instiga, que retira o espectador da sua potencial passividade e o coloca no centro do processo criativo. Todos são cúmplices no ato irônico.

Hutcheon (2000) vai mais além, ao questionar quem seria o verdadeiro produtor da ironia, o verdadeiro ironista: quem emite primeiro a mensagem codificada, ou quem aceita o jogo e decodifica a mensagem. Para a autora, a maior carga de “responsabilidade” no acontecimento irônico é justamente a do decodificador, do *interpretador*, pois, se ele não vê a ironia ou não a aceita, ela simplesmente não existe. A ironia é criada pelo olhar, pelo raciocínio e pelas emoções do interpretador, que investe todo seu aparato psico-emocional na ação irônica. Mesmo que o interpretador não compreenda inteiramente (“literalmente”) o significado irônico, é a sua percepção da ocorrência da ironia que vai demarcar a existência desse tipo de discurso⁸. Assim, desestabiliza-se a noção de *autoria*, que tem suas margens borradas e liquefeitas.

Observamos, portanto, uma forte conexão entre os conceitos processuais de ironia e de teatralidade. Ambos os procedimentos, ambos os fenômenos, apesar de serem deflagrados, num primeiro momento, pelo artista (que apresenta a obra naquele instante, para aquela audiência), somente são efetivados pelo espectador (a partir das suas habilidades, sua aceitação e sua criação). É no imaginário⁹ do espectador que vai se materializar a teatralidade e que o circuito da ironia vai se fechar.

A *dupla decodificação* mencionada acima por Brait apresenta paralelismo com a *dobte mirada* descrita por Féral: o espectador vê o que está por cima (o enredo, os personagens, a ilusão), mas interessa-se principalmente pelo que está abaixo (a habilidade dos atores, a técnica, a linguagem utilizada, os raciocínios empregados na construção do simulacro ali apresentado). A ironia e a teatralidade criam diferentes camadas e diferentes portas de entrada na obra de arte.

Encontramos ressonância, também, nas palavras de Cecily O’Neill (2006) – em seu artigo sobre os usos da ironia no drama – quando esta defende que a ênfase da ironia está muito mais nas situações que nos personagens. A autora ressalta que “justapor imagens, sem fazer declarações a respeito de seus relacionamentos, é parte

⁸ Eventualmente, e mesmo freqüentemente, a ironia pode ser (num mesmo momento e numa mesma situação) identificada e decodificada por alguns e não por outros. Tal fato ocorre em função da existência das chamadas *comunidades discursivas* (HUTCHEON, 2000), ou seja, grupos de indivíduos que compartilham, em maior ou menor grau, das mesmas referências culturais, das mesmas práticas discursivas. A emissão irônica, uma vez proposta pelo enunciador inicial, pode ser efetivada ou não, dependendo da ou das comunidades discursivas dos receptores. Para analisarmos a contento essa dinâmica altamente instável da ironia, necessitaríamos de muito mais tempo e espaço, o que não é possível dentro dos limites deste artigo.

⁹ Imaginário que compreende não só as faculdades intelectuais, como também o corpo vivo, presente, do espectador. Os aspectos sensoriais são fundamentais para a construção desse imaginário, e é no corpo, na carne do espectador – e na sua relação com os outros corpos ali presentes – que vai se manifestar a força dessa experiência.

do método irônico”. (2006, p. 16) Trata-se da *parataxe*, um dos principais procedimentos da arte pós-modernista. A intenção de O’Neill é flagrar as aparições da ironia no teatro, principalmente em relação ao texto. Nesse sentido, é preciosa uma de suas afirmações, que estabelece, mesmo que indiretamente, a dinâmica sónica da ironia teatral: “A ironia é significativa porque sua presença ou ausência não muda nada no texto, exceto seu significado fundamental.” (2006, p. 16)

É papel da ironia – e por que não da teatralidade, também? – romper com a univocidade dos significados presentes na obra e propor um maior e mais livre campo de possibilidades de leitura, com diversos níveis de significação. O espetáculo não depende de uma única e inequívoca interpretação, e abandona uma postura totalitária e impositiva para assumir uma relação mais aberta e profunda com o espectador.

Por esse enfoque, a ironia é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário e que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros. Em outras palavras, a ironia será considerada como estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que essa polifonia não signifique, necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados. (BRAIT, 1996, p. 15)

161 ■

Evidencia-se, aqui, mais uma vez, a estreita vinculação entre metalinguagem e ironia dentro do discurso artístico. É importante frisar, também, o caráter político que reveste essa postura estética: ao renunciar uma posição de “detentor da verdade” e de único criador da obra de arte, ao revelar e problematizar seus próprios procedimentos, ao desestabilizar o discurso unívoco característico de um contexto artístico/afetivo/histórico/social baseado em uma objetividade positivista pernicioso, o artista assume uma atitude de contestação política tão ou mais efetiva e avassaladora quanto uma luta armada contra um governo ditatorial. Pois romper formas discursivas e artísticas canônicas é romper com um pensamento, uma visão de mundo instaurada e dominante, é afirmar que a realidade (assim como a arte) é “simples” e provisório fruto do imaginário e da construção ideológica dos indivíduos e das sociedades.

Cinco

A metalinguagem e a ironia estão presentes, em menor ou maior grau, em diversos movimentos teatrais: desde o teatro popular medieval, passando por Shakespeare e todo o teatro elizabetano, Jarry e o simbolismo novecentista, até chegar ao modernismo do século XX (Futurismo, Dadá, Meyerhold, Brecht, em especial). No entanto, concentramo-nos em pensar o teatro na pós-modernidade – suas origens e seus desenvolvimentos.

E é, interessante, no Modernismo que vamos encontrar e eleger as principais matrizes estéticas desses elementos tão caros à contemporaneidade: Alfred Jarry, Meyerhold (Teatro de Convenção Consciente, Biomecânica e outras proposições); e Bertolt Brecht (Teatro Dialético, *Verfremdungseffekt*).

Jarry, por ser um dos primeiros artistas a utilizar recursos explicitamente teatrais em *Ubu Rei*, ainda em 1896, surge como um dos precursores modernos do uso da teatralidade. Inspirando-se declaradamente no teatro elizabetano, Jarry preconiza o uso de máscaras, figurinos bizarros, voz impostada propositadamente não-natural, movimentação estilizada, placas indicativas para descrever a cenografia imaginária, e outros tantos elementos teatrais radicalmente convencionais. A ilusão cênica é escancarada num riso grosseiro e fanfarrão. O *Théâtre de l'Oeuvre* e o teatro europeu nunca mais foram os mesmos.

E quando não existe mais nada no palco que tenha vestígio da figuração, da verossimilhança, da coerência... ainda assim existe algo para ser visto: a *teatralidade*. Jarry inaugura desse modo uma tradição fundamental na história da encenação moderna. Desde então, o teatro ousa mostrar-se nu. (ROUBINE, 1998, p. 36 e 37)

Em Meyerhold observamos também, a partir de seus próprios escritos, um uso consciente da teatralidade, imbuído inclusive de um posicionamento ideológico e político específico. Meyerhold foi diretamente influenciado pelas teorias de Evreinov, ao propor em cena um jogo de ostentação da teatralidade, de mostrar em todos os momentos, ao espectador, que se está fazendo teatro.

■ 162

Enfim, depois do diretor e do ator, o método de estilização supõe no teatro um quarto criador: o espectador. (...) Em um teatro de convenção consciente, o espectador não esquece, por um instante sequer, que se encontra diante de um ator que representa, como o ator não esquece por um instante que se encontra em um palco. No entanto, consegue-se um sentimento de vida sublimado, apurado. Muitas vezes mais vê-se o *palco* e mais o sentimento da *vida* é poderoso. (MEYERHOLD, 1969, p. 38)

Brecht também se utiliza da teatralidade e da metateatralidade em sua proposição (e execução) de um distanciamento no teatro, ao quebrar a estrutura convencional da fábula teatral e expor os seus mecanismos.

É condição necessária para se produzir o efeito de distanciamento que, em tudo o que o ator mostre ao público, seja nítido o gesto de mostrar. A noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público. (BRECHT, 2005 p. 104)

Vemos em Brecht um alto grau de sofisticação da teatralidade¹⁰, que perpassa todas as instâncias do espetáculo, desde a dramaturgia até a encenação. Nas obras de Brecht, o espectador é (ou melhor: era) levado a um tipo específico de experiência,

¹⁰ Ainda que dentro de parâmetros estritamente modernistas, é claro. Uma montagem atual exclusivamente brechtiana, sem uma profunda releitura e uma forte historicização, seria, no pós-modernismo do século XXI, algo bastante anacrônico e limitado.

de identificação estética: a identificação *irônica*. Esta modalidade de identificação, descrita brevemente por Hans Robert Jauss em sua *Pequena apologia de la experiencia estética* (2002), proporciona ao espectador um aumento de sensibilização da percepção e, conseqüentemente, uma maior capacidade criativa e crítica.

Estos procedimientos pueden agruparse bajo el nombre de identificación *irónica*: el espectador o el lector que se resiste a la esperada identificación con lo representado es rescatado de la inmediatez de su comportamiento estético, con el fin de posibilitar la reflexión de la conciencia receptora y liberarla para actuar personalmente. Con esta caracterización se alcanza, en el espectro de los tipos de interacción de la experiencia estética, la función transgresora de normas *par excellence*. (JAUSS, 2002, p. 84 e 85)

Obviamente, a identificação irônica de Jauss também está potencialmente presente em Jarry e Meyerhold (e em outros mais), mas é em Brecht que ela é mais claramente identificável.

As práticas metateatrais e irônicas adotadas e desenvolvidas pelos modernistas serviram, e ainda servem, de base para os procedimentos que caracterizam o teatro na pós-modernidade. O artista pós-moderno busca em seus antecessores os elementos estéticos e metodológicos para a construção de uma nova cena, conectada com as exigências de um novo contexto social e cultural.

163 ■

Seis

A partir dessas matrizes modernistas, o teatro pós-modernista vai estabelecer as suas estratégias de ação, de estruturação de seus espetáculos. O que estava latente e subjacente na cena modernista, agora surge como *modus operandi* de toda uma geração de artistas. A teatralidade ganha novos terrenos e novas formas de celebração estética. Liberto da devoção cega ao texto, o teatro da pós-modernidade articula com mais facilidade e criatividade os seus elementos de cena. Assim, a ironia e a metalinguagem manifestam-se não apenas na dramaturgia verbal, mas também, e principalmente, no trabalho dos atores, nas configurações do espaço cênico, na dramaturgia visual (figurinos, maquiagem, cenário, projeções de vídeo, etc) e sonora. Mesmo importantes dramaturgos, como Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès e Copi ressaltam, na estrutura de seus textos, a inter-relação – e não supremacia – dos mesmos com os demais elementos da encenação. Assim, todos os elementos apresentam-se em camadas autônomas, cruzando-se em uma rede de signos que aumenta exponencialmente a complexidade da ou das mensagens produzidas e circuladas durante o ato teatral.

A metalinguagem, a teatralidade e a ironia surgem como algumas das mais importantes bases da produção teatral contemporânea. Ao enumerar as principais características do teatro pós-moderno, Alfonso de Toro (1990) cita justamente tais conceitos:

La respuesta del postmodernismo al modernismo consiste en la convicción de que no siendo posible destruir el pasado, porque significaría el silencio eterno, éste debe ser tratado de forma nueva: con ironía iluminada, es decir, no inocente; es

una retomada reflexionada.

(...)

Collage, intertextualidad, pluralidad de los discursos, elementos y materiales, juego discursivo al nivel de la metalengua, discursos sobre discursos, reflexión. El postmodernismo es ironía, parodia, humor, entretención. (TORO, 1990, p. 18)

Em uma época na qual o cinema tomou para si determinadas funções antes exercidas exclusivamente pelo teatro (a produção e apresentação de personagens e enredos naturalistas diante de um público, por exemplo), resta ao teatro voltar-se para si mesmo, para sua própria realidade – realidade que inclui imediatamente a presença e atuação do espectador.

Em seu provocativo e controverso manifesto *O teatro é necessário?*, Denis Guenoun defende a idéia que, ao teatro, em cena, resta apenas o jogo dos atores. E é isso que o espectador contemporâneo quer ver quando vai ao teatro: não exatamente *o quê* os atores fazem, mas *como* eles fazem. O espectador quer participar, partilhar de um evento em que a teatralidade é o foco – a operacionalização da teatralidade, ali, em cena, no presente momento da apresentação, convertida, agora, em *apresentação*. Essa seria, segundo o raciocínio de Guenoun (com o qual concordamos), a necessidade atual do teatro. Não mais contar uma história a partir de personagens, e sim utilizar esses possíveis personagens para o desenvolvimento pleno do jogo. E o jogo teatral não se restringe, de maneira alguma, ao palco. Ele se estende até o público (“algum público”), que joga ao olhar e ao interagir com a cena, que joga ao ver-se em uma situação na qual ele, espectador, é um jogador/ator em potencial.

A proposição de Guenoun inspira-se, mesmo que indiretamente, na crença de Evreinov em um *instinto teatral*, que colocaria todo ser humano em um estado permanente de potência cênica, ou seja, todos são virtualmente atores e atrizes, todos são potenciais jogadores. Se o desejo de jogo, de teatralidade, faz parte da base psíquica e social dos indivíduos, então o teatro cumpre o seu papel ao possibilitar eficazmente essa vivência, iminentemente coletiva. Assim, a teatralidade (e sua decorrente metalinguagem) e a ironia tornam-se espécies de pilares estéticos e ideológicos¹¹ do teatro contemporâneo, pós-modernista.

O espetáculo *O Bom Selvagem*, de 2006, com roteiro e direção de Fernando Kinas (Kiwi Companhia de Teatro), apresenta-se como um exemplo contemporâneo de uso poético da ironia e da metalinguagem. O texto, construído a partir de fragmentos de obras de Rousseau, Montaigne, Darci Ribeiro, entre outros, apresenta as primeiras (e surpreendentemente perenes) teorias sobre os “índios” do Novo Mundo. Utopias sobre a bondade dos selvagens encontrados, bem como o paraíso em que viviam são reavivadas. No entanto, as aparentemente bem-intencionadas palavras são confrontadas a todo momento pelos outros elementos da encenação. Projeções de vídeos e fotos são preponderantes: imagens reais de índios e europeus, mapas e esquemas escolares antigos, campanhas publicitárias, etc. A sonoplastia também atua: *jingles* comerciais e educacionais complementam as imagens. Todos os elementos visuais e sonoros, bem como a entonação (neutra, cristalina) utilizada pelo ator, estabelecem contrapontos ao discurso verbal, expondo constantemente suas falácias e perversidades históricas.

¹¹ Ideologia como postura artística e social, como contexto integrado de pensamento e ação.

O riso é inevitável – um riso culpado ao perceber as incongruências de uma história que é a nossa história – um riso irônico compartilhado por todos na platéia. Como na maioria das montagens de Kinas, a estrutura da peça é escancarada: o ator é o ator (no caso, Clóvis Inocêncio) e não um personagem, que se dirige sempre diretamente aos espectadores. Sozinho no palco, Clóvis opera um gravador e uma pequena mesa de som: vozes, risos e aplausos do público são gravados na hora, remixados e utilizados como sonoplastia. *Voilà*, estamos todos em cena. A metalinguagem é escandalosa e provocante. O espetáculo aproxima-se de uma conferência, que propõe sem rodeios aos espectadores que reflitam sobre o tema exposto, ali, no momento presente da apresentação, em cena.

Analisando mais atentamente os elementos constituintes da montagem, podemos enquadrar este tipo de obra na forma que Alfonso de Toro chamou de *Teatro de Desconstrução*¹².

El tercero es aquél en que se emplea el discurso, la fábula, el espacio y el tiempo teatral, mas como pseudodiscurso, pseudofábula, pseudoespacio y pseudotiempo. Lo denominaremos TEATRO DE DECONSTRUCCIÓN. (...) Se trata de una nueva forma de discurso teatral que no funciona como cita descontextualizada, sino intertextual, es decir, como reconstrucción del teatro moderno o del modernismo tardío (Brecht, Beckett, Ionesco); el espectador puede tratar de descodificar en forma semántica y coherente el texto espectacular. (TORO, 1990, p. 25)

165 ■

Sete

Abordamos, aqui, alguns dos principais conceitos que nos possibilitam e nos possibilitarão um estudo sistemático do teatro contemporâneo (pós-modernista) brasileiro, sob o recorte da metalinguagem e da ironia. Partindo da construção do horizonte conceitual, passando pela identificação destes elementos no Modernismo, para então chegarmos ao Pós-Modernismo, traçamos o roteiro estrutural da nossa pesquisa.

Ao longo do caminho, observamos como a ironia e a teatralidade (enquanto metalinguagem) podem contribuir para a instauração de um teatro aberto, conectado com as especificidades do seu tempo, do nosso tempo – o tempo da pós-modernidade. Um teatro vivo, que inclui verdadeiramente o espectador no fenômeno real e efêmero da (re)apresentação cênica, como interlocutor e co-produtor da(s) significação(ões).

Chegamos, enfim, à constatação (além, é claro, das conclusões apresentadas ao longo do texto) de que analisar a ocorrência e o uso da ironia e da metalinguagem em um espetáculo ou conjunto de espetáculos pressupõe o estudo específico e geral de todos os elementos cênicos, bem como suas relações com o contexto histórico/social em que a obra é recebida. Tal empreendimento exige do pesquisador uma mirada igualmente transdisciplinar, aberta e polifônica, sob o risco de atrelar o fenômeno a categorias de análise antigas, anacrônicas, reduzindo negativamente as características e efeitos da obra.

¹² Alfonso de Toro estipula e analisa, em seu artigo, as seguintes formas de teatro pós-moderno: *Teatro Plurimedial o Interespectacular*, *Teatro Gestual o Kinésico*, *Teatro de Deconstrucción*, e *Teatro Restaurativo Tradicionalisante*.

Bibliografia

- ABEL, Lionel. **Metateatro – Uma visão nova da forma dramática**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- EVREINOV, Nicolai. **El teatro en la vida**. Buenos Aires: Leviatã, 1956.
- FÉRAL, Josette. “La teatralidad – Investigación sobre la especificidad del lenguaje teatral”. In: **Acerca de la teatralidad**. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.
- _____. “Mimesis y teatralidad”. In: **Acerca de la teatralidad**. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.
- GUENOUN, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo – história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- _____. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- JAUSS, Hans Robert. **Pequeña apología de la experiencia estética**. Barcelona: Paidós, 2002.
- MEYERHOLD V. **O teatro de Meyerhold**. Tradução, apresentação e organização de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- O’NEILL, Cecily. “Da alienação à interpretação – os usos da ironia”. Tradução de Biange Cabral. In: **Urdimento – Revista de estudos pós-graduados em artes cênicas**. Vol 1, n. 08. Florianópolis: UDESC/CEART, 2006. Páginas 07 a 17.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- TORO, Alfonso de. “Hacia un modelo para el teatro postmoderno”. In: TORO, Fernando de (ed.). **Semiótica y teatro latinoamericano**. Buenos Aires: Galerna, 1990.
- www.kiwiciadeteatro.com.br