

INTERDISCIPLINARIDADE ARTÍSTICA E LA FURA DELS BAUS¹: OUTRAS DIMENSÕES EM PERFORMANCE²

Fernando Pinheiro Villar*

'La Fura dels Baus não é teatro'. Esta afirmação se repete em debates e críticas em diferentes partes do planeta. Este comentário nega não só a transformação da arte teatral durante o século XX, mas também o lugar especial que La Fura ocupa dentro desta transformação.

É impressionante a quantidade de classificações que foram veiculadas para descrever o trabalho do La Fura. 'Teatro total', 'novo teatro da crueldade' e 'teatro pós-moderno' são os rótulos mais repetidos na trajetória desta companhia. O grupo é também categorizado como 'grupo de performance art', 'banda de rock pesado', 'revolução na ópera', 'confluência máxima entre artes plásticas e teatro', 'grupo de dança catalão', 'butoh industrial', 'Happening mais violento', 'circo punk' e/ou 'teatro ritual'.

Segundo Roland Barthes, é justamente essa dificuldade em categorizar que permite a diagnose de uma certa mutação, que caracteriza um objetivo da interdisciplinaridade (1977, 155).³ Barthes aponta que interdisciplinaridade não acontece na tranquilidade da troca segura entre disciplinas 'mas sim no choque que pode ser mesmo violento entre ciências e artes unidas na busca de um novo objeto ou de uma nova linguagem' (1977, 155). Interdisciplinas poderiam ser antidisciplinas, pós-disciplinas ou indisciplinas. Interdisciplinas artísticas seriam intermédias que transgridem fronteiras formais de campos de conhecimentos distintos com seus diferentes conteúdos, métodos e procedimentos.⁴

O hibridismo ou a mestiçagem artística marcam as artes do século XX, mas interdisciplinaridade artística permeia o teatro há muito mais tempo. Uma perspectiva histórica brevíssima desta interdisciplinaridade artística em teatro não encontraria um apoio na *Poética* (por volta de 400 AC) de Aristóteles. Mas se abordamos o manual indiano para artistas cênicos *Natya-Sastra*, de Bharatamuni, podemos encontrar um enfoque diverso.⁵ Em trinta e seis capítulos, o *Natya-Sastra* privilegia a integração com outras artes, os aspectos audiovisuais da linguagem cênica e a

negação de enunciados que se proponham como definitivos seja em interpretação, direção ou produção. O tratado indiano pode ser indicado como, talvez, o primeiro suporte teórico para um conceito de teatro interdisciplinar ou como arena fundamental para a experimentação da interdisciplinaridade artística.

Este pensamento interdisciplinar também caracterizou obras cênicas do Renascimento italiano, do Barroco e da radical reatualização do teatro proposta pelas Vanguardas Históricas nas primeiras décadas do século XX. Simbolistas, Construtivistas, Futuristas, Expressionistas, Dadaístas, Surrealistas, Georg Fuchs, Loie Fuller, Vsevolod Meyerhold, Gordon Craig, Adolphe Appia, Bauhaus e Antonin Artaud entre outros também contradizem a associação exclusiva de interdisciplinaridade, performance art e performance com a infância do pós-modernismo nos anos 60. No entanto, depois da Segunda Guerra Mundial, as colaborações entre diferentes artistas visuais, cênicos e musicais se aceleram radicalmente até nossos dias; a continuidade dos gatilhos interdisciplinares pode ser vislumbrada nas artes cênicas nos anos 70 e 80 com teatro dança, *butoh*, teatro de imagens, teatro físico, teatro visual.

Em 1980, Timothy J. Wiles lançava em seu *The Theatre Event* (Chicago: The University of Chicago Press, 1980) o termo 'teatro performance', para descrever uma diversidade cênica revelada por uma dramaturgia e estilos de interpretação distintos do naturalismo ou do teatro épico. Essa diversidade também era revelada por inovações formais que, segundo Wiles, haviam criado 'uma situação desconfortável para todos os historiadores de estética' (1980, 112). 'Performance teatro' assume um espaço intermediário entre performance art e teatro, onde a primazia dada à performance questiona encapsulamentos da linguagem cênica em limites da literatura dramática.

Durante a década de 90, as referências cruzadas e trocas entre gêneros artísticos foram se acelerando nas redes da supermodernidade, simultaneamente dificultando

e promovendo novos termos e rótulos. Fechando o século XX, 'performance' parece ser um conceito guarda-chuva que abriga uma livre pluralidade de expressões teatrais, visuais e sônicas. Para os estudos de teatro, a metodologia e sistema de criticismo proposto por performance resgata o irreproduzível, efêmero, transitório momento de exposição da linguagem cênica com a presença de atores e espectadores: privilegia-se a performance como um dos principais focos de significados do teatro.

Inúmeros estudos das artes revelam um comportamento cauteloso para evitar novas definições que não respeitem as diferenças e o caráter das artes em desordenar e escapar de novas categorizações. Performance inclui, entre outros campos de estudo, rituais, festas populares, repetição de comportamentos no cotidiano, *performing self*, sexualidades e gênero, desempenho linguístico, o evento teatral, a encenação de peças, drama literário, dramaturgia de imagens, aula-performance, crítica em performance e outras produções multi, pluri, anti ou interdisciplinares em frente de platéias em diversos tipos de espaço cênico, além do teatro, englobando lingüística, ciências sociais, psicologia, pedagogia, neurologia, letras e artes. O termo e conceito performance vai contra visões logocêntricas e excludentes de teatro.

Performance em Espanha e Catalunha atingiu um ponto decisivo no chamado *Teatro Independiente*. Esta fase do teatro espanhol durou de 1960 a 1980 e pode ser entendida como uma versão local das profundas alterações na linguagem cênica que explodiam no hemisfério norte e na América Latina. O *Teatro Independiente* foi responsável por criar novas platéias e espaços cênicos, incrementando profissionalização e transformando a prática teatral na Espanha.

O movimento foi notoriamente contrário a mediocridade e escapismo que ornamentavam o teatro burguês e oficial, e acima de tudo, contra a ideologia Franquista. A predominância de um teatro baseado na imagem e no movimento desvelava um protesto contra a proibição do idioma catalão, uma parte significativa do sistemático genocídio cultural contra a identidade catalã engendrado por Franco. O distanciamento do teatro verbal era também um drible na opressiva censura da ditadura, ancorada no controle dos textos escritos.

O *Teatro Independiente* foi também fundamental em definir parâmetros de uma linguagem teatral com os quais La Fura trabalhou em seu início. Pode ser apontado especialmente a fuga da boca de cena e o descaso com imitação naturalista. O grupo também negou por um longo tempo a presença teológica do autor e/ou do diretor. La

Fura é parte de uma segunda geração que alargou ainda mais as fronteiras artísticas quebradas pela primeira geração do *Teatro Independiente*.

La Fura vem construindo uma história que pode ser dividida em três períodos. O primeiro período de 1979 a 1983, é a fase do teatro de rua, decisiva para desenvolver a habilidade dos *fureros* em lidar com multidões, espaços abertos, improvisação, pirotecnia e técnicas circenses. Durante estes anos, o grupo teve diferentes formações, mas em 1982, um coletivo de nove membros define a companhia por toda a década. Ao trio de Moia (Carles Padrissa, Pere Tanyà e Marcel·lí Antúnez), se juntam Jordi Arús, Miki Espuma, Pep Gatell, Àlex Ollé, Jürgen Müller e Hansel Cereza.

Cada um dos nove artistas do La Fura e suas diferentes experiências e origens (teatro, música, artes plásticas, circo e dança), são recombinadas numa troca intuitiva e eclética buscando novas formas de expressão dentro da arte teatral. Diferenciando-se dos festivos grupos de animação, dos quais o Comediants, fundado em 1971, é o mais conhecido exemplo, La Fura optou por um papel de reanimação no sentido médico do termo. Enquanto música pós-punk e industrial são ruidosamente executadas, consumismo, cotidiano, violência urbana e a sociedade industrial são satirizadas em colagens cênicas, solidificando uma diferença entre o trabalho do La Fura e demais grupos espanhóis de rua.

Mas é em 1983 com *Accions* (1983-87), que os nove *fureros* marcam uma ruptura estética nos processos criativos do grupo, o início do segundo período e o salto interdisciplinar de La Fura. As criações artisticamente pluridisciplinares da companhia são radicalmente expandidas em espetáculos mais longos, enclausurados em espaços cênicos não convencionais (fábricas, funerárias, galpões, ginásios, etc.). A interdisciplinaridade artística, que poderia ser considerada um potencial inerente à expressão teatral, é amplamente demonstrada no teatro do La Fura, onde o literário cede espaço, sendo mesmo preterido pelo visual e plástico, sônico e cinético, sensorial e físico.

Os *fureros* eram atores-performers anti-naturalistas dentro de uma dramaturgia não verbal que questiona narrativas tradicionais. No programa de *Accions* em 1984, os *fureros* divulgaram o *Manifesto Canalha*, onde se apresentavam como uma organização subversiva dentro do panorama contemporâneo teatral. O trabalho dos artistas autodidatas do La Fura e seus colaboradores conseguiu subverter o panorama teatral não apenas de seu país. O ensemble catalão é ininterruptamente convidado a participar em festivais e congressos internacionais em diferentes artes e áreas de

conhecimento.

La Fura é mais um claro exemplo da impossibilidade de reprodução do texto performático mas também exemplifica um farto material para criação crítica. A efemeridade, presença, desaparecimento, e transitoriedade são características ontológicas de performances ao vivo, cuja investigação e análise são mais problematizadas em um espetáculo encenado por La Fura e seus coros sem ensaios em uma *assemblage* audiovisual em constante movimento. Os espaços não convencionais nos quais eles atuam também emolduram uma transformação contínua pelo movimento constante dos atores e da platéia, em um jogo dinâmico onde a energia gerada é quase palpável. A mascarada *furera* testa sua prontidão sensorial enquanto platéia lidando com uma coreografia que foi criada sem você mas, contando com você durante a apresentação.

Os artistas cênicos se deparam com uma multidão que, não ensaiada, vai dançar a mesma coreografia que os *fureros* vem ensaiando. As deixas, gestos e ações que eles têm que desempenhar são executadas dentro, entre, acima, abaixo e com a platéia. Não há muito tempo para análise. O tempo está contra você, membro do público, porque você tem que correr. Ou você é empurrado. Você pode também tropeçar em outro membro do público ou em um dos artistas tentando chegar em algum lugar do espaço. Seu espaço temporário está no caminho do espaço temporário do ator. Você está no seu caminho. O show apenas começou e você está atuando sem ensaios entre centenas de outros que vivenciam a mesma situação. Centenas de performances acontecem ao mesmo tempo. Os artistas ensaiados encontram novos parceiros e parceiras cada noite em uma contínua improvisação, arriscando alguns ossos aqui e suas próprias vidas ali, ou mesmo uma platéia hostil. Você nunca pode ter um aparente controle total sobre a cena sendo interpretada como você está acostumado ou acostumada quando senta-se na escuridão entre os outros membros invisíveis do público de teatro convencional. Quem são os atores? La Fura divide questões. E essas questões são literalmente vividas durante a performance.

Pode ser dito que até 1996, não houve espectadores ou assistentes nas produções do La Fura, mas somente performers. Sujeito e objeto podem cambiar constantemente de lugar durante o elaborado tempo/espaço que os *fureros* dividem com seus públicos. A freqüentemente citada definição de Barthes de teatro como uma 'máquina cibernética'(1979, 29),⁶ encontra no La Fura dels Baus um espelho múltiplo. La Fura provê o espectador com lentes defamiliarizadoras, que embaçam os espelhos e certezas destes espectadores. O chão parece em constante movimento, transformando até

noções habituais de tempo e espaço.

El lenguaje furero, termo criado após *Accions, Suz/o/Suz*(1985-91) e *Tier Mon*(1988-90), é o principal campo de estudo de interdisciplinaridade artística na trajetória do La Fura.⁷ A linguagem *furera* pode ser sintetizada em quatro características. A primeira delas é a movimentação contínua de público e elenco e a falta de barreiras ou quarta parede entre os dois. A segunda característica é que essas apresentações se desenrolam sempre em espaços não convencionais, ou fora do edifício tradicionalmente associado ao teatro. A terceira, que deixou de existir em 1990, é o fato de toda a produção artística ser concebida, dirigida, produzida e apresentada pelos nove autores-atores-performers-diretores-encenadores-produtores. A quarta característica da linguagem engendrada pelo La Fura é a disciplinaridade do seu teatro cruzada com outras artes. A comunicação e expressão rizomática entre estas quatro características e seus nexos interdependentes caracterizam simultaneamente a linguagem *furerae* a interdisciplinaridade artística alcançada pelo grupo.

Em 1990, o início do terceiro e atual período, os membros do grupo (com exceção de Müller) foram deixando de atuar em suas produções, substituídos por atores e atrizes escolhidos em concorridas audições. Contra uma indesejável estagnação criativa, previsível após tantos anos de trabalho juntos, os *fureros* vêm se associando com artistas de diferentes territórios artísticos e geo-políticos. Os seis fundadores que permanecem no grupo (Espuma, Gatell, Müller, Ollè, Padrissa e Tantinyà) decidem juntos os novos projetos individuais, em duplas, em trios ou com colaboradores externos, seja para ópera, propaganda, cinema, teatro digital, oficinas para atores ou empreitadas multimídia.

Em 1998, novos trabalhos foram encenados pela primeira vez em teatros, com a tradicional separação de atores e espectadores, palco e platéia, além do uso de textos e autores como Goethe (*F@ust 3.0*) e García Lorca (*Ombra*). Estes trabalhos foram, portanto, produções não habituais para os *fureros* e alguns de seus espectadores. La Fura continua multiplicando suas atividades numa dinâmica estrutura que parece não perder a vontade nem a ousadia de arriscar em diferentes campos, performando sobre as performances do mundo.

'Estamos vivendo uma revisão de imobilidades disciplinares em diferentes artes e ciências, que podem questionar mesmo paradigmas científicos como a relatividade de Albert Einstein' (Villar de Queiroz: 2001, 305).⁸ *Nem interdisciplinaridade artística nem La Fura desrespeitam ou contradizem teatro; ambos tentam dar um passo mais adiante. Interdisciplinaridade e La Fura*

podem ser considerados como ameaçadores e/ou demolidores das fundações do teatro do século XX, somente se teatro for entendido como uma arte que tem que defender fronteiras disciplinares e certezas absolutistas. Até que o próximo Big Bang atinja o nosso Universo, as artes, provavelmente, continuarão mudando suas linguagens e funções anárquicas. Esta constante transformação pode desesperar aqueles que baseiam suas práticas em limites fixos ou no medo de assumir riscos e dúvidas. Este não é o caso nem de interdisciplinaridades artísticas nem de *La Fura dels Baus*.



MOSTRA PASCHOAL
CARLOS MAGNO
"OPEN HOUSE"
Grupo Open House
IUNA/ Argentina

NOTAS

¹ 'Fura' significa 'furão' ou 'doninha' em catalão. 'Baus' era um esgoto em Moià (um povoado de 3.000 habitantes a 60 Km de Barcelona), onde três dos cinco fundadores do grupo nasceram e viveram até mudarem-se para Barcelona, onde fundaram a companhia em 1979.

² Este artigo apresenta trechos de "Will All the World Be a Stage? The *Big Opera Mundi* of La Fura dels Baus", apresentado por mim em 1997 na 8th London Conference on Catalan Studies na Senate House da University of London e em outras universidades inglesas, e publicado em 1999 na *Romance Quarterly*, Washington, Heldref Publications, 46.4, pp. 248-53. Este artigo também foi apresentado no II Congresso da ABRACE em Salvador (BA), em outubro de 2001.

³ Roland Barthes, *Image-Music-Text*, trad. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977).

⁴ 'Intermedià' foi cunhado por Dick Higgins (Fluxus) em 1978. Dança-teatro, performance art, bioquímica, estudos do caos, psicodrama ou engenharia do sólido cristalino são exemplos de interdisciplinas.

⁵ Segundo R. P. Kulkarni, as opiniões de diferentes acadêmicos e pesquisadores indianos sobre o tempo de Bharatamuni (possivelmente um ator), varia entre os 500 AC e os 200 DC (1994, 13), mas Jatinder Verma, diretor teatral e acadêmico afirma que o tratado teria sido escrito em 400 DC (1996, 199). R. P. Kulkarni, *The Theatre according to Natya-Sastra of Bharata* (Delhi: Kanisha, 1994). Jatinder Verma, "The Challenge of Bilingual: Analysing Multi-cultural Productions", em Patrick Campbell, org., *Analysing Performance: A Critical Reading* (Manchester e New York: Manchester University Press, 1996).

⁶ Roland Barthes, "Theatre and Signification", *Theatre Quarterly*, 9.33, (1979), pp. 29-30.

⁷ La Fura retoma *el lenguaje furero* interrompida desde *Manes* (1994-96), com *ØBS* (2000), ainda excursionando pelo mundo no tempo da revisão deste artigo, 17 de outubro de 2001. *ØBS* poderia ser apressadamente sintetizado como o *Macbeth* de La Fura. Veja www.lafura.com. A página inclui campos de ação e trechos em vídeo das produções do grupo.

⁸ Villar de Queiroz, Fernando Antonio Pinheiro, *Artistic Interdisciplinarity and La Fura dels Baus (1979-1989)*, tese de PhD não publicada, defendida e aprovada no Queen Mary's College da University of London em 8 de janeiro de 2001.



Fernando Villar é autor, diretor e Professor do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.