

Bauerntheater **de David Levine:** Stanislávski de cabeça para baixo

Marvin Carlson

Tradução de Cláudia Tatinge Nascimento

Marvin A. Carlson é professor de história e teoria do teatro no Graduate Center na The City University of New York. Seus estudos privilegiam o teatro europeu a partir do século XVIII. Além dos livros já traduzidos no Brasil, *Teorias do teatro* (1997) e *Performance - uma introdução* (2010), publicou, entre outros, *The Haunted Stage*, vencedor do Calloway Prize (Michigan, 2001), *Speaking in Tongues* (2006) e *Theatre is More Beautiful than War* (2009).

Cláudia Tatinge Nascimento é diretora, atriz e pesquisadora. Atualmente é professora de teoria, interpretação e direção na Wesleyan University.

O projeto *Bauerntheater* (“Teatro do camponês”) de David Levine foi uma das produções mais discutidas do teatro alemão na primavera de 2007.¹ Durante as três semanas de apresentação (de 5 a 28 de maio), espectadores em ônibus lotados percorreram as duas horas do trajeto entre Berlim e a remota região rural de Brandenburgo para assistir ao trabalho. O projeto atraiu a atenção de grande parte da mídia alemã e foi dedicado a ele um artigo substancial no *New York Times*, que raramente publica matérias sobre o teatro alemão e menos ainda sobre montagens experimentais.²

A produção foi realizada nos dois acres do campo adjacente ao Biorama Projekt, localizado no coração da Biosfera Reserva Schorheide-Chorin da UNESCO. Fundado em 2006 por Richard Hurding e Sarah Phillips, o Biorama Projekt é um centro dedicado ao estudo das interrelações entre a arte, o *design*, a ecologia, estudos paisagísticos e turismo. A primeira fase do projeto consistiu na inauguração de uma torre de observação da Biosfera; atualmente está sendo realizada a reforma de uma chácara do início do século passado para transformá-la em estúdio/residência para um artista e espaço para *performances* e exposições.

Em ônibus fretado ou de carro, o público que chegava ao Biorama em maio de 2007 durante a apresentação de *Bauerntheater* caminhava da colina onde estão situadas a torre de observação e a chácara até um campo próximo. Ali, por catorze horas a cada dia, o ator David Barlow primeiro preparava a terra com um *Reihenzieher*, grande ancinho de madeira usado para sulcar a terra na época em que agricultores da Alemanha Oriental ainda não dispunham nem de

- 1 David Levine se divide entre Nova Iorque e Berlim. Seu trabalho abrange teatro, *performance*, vídeo e fotografia.
- 2 Sally McGrane. An Actor Outstanding in His Field. *The New York Times*, 20/05/2007.

tratores nem de cavalos para a realização desse trabalho. Em seguida, Barlow começava a plantar batatas, fileira por fileira. Espectadores iam e vinham livremente, assistindo a diferentes momentos do processo de plantio. Mas o que eles observavam era sempre parte de uma atividade em andamento que, ao menos ao olhar, era impressionantemente similar ao tipo de ação real que há cinquenta anos provavelmente teria sido chamado de *happening*.

No entanto, Levine concebeu seu projeto de forma a provocar um curto-circuito na distinção entre as ações da vida real dos *happenings* e a ação ficcional que se dá no teatro.

folhetim 30

Bauerntheater de
David Levine:
*Stanislávski de
cabeça para baixo*



Espectadores assistem a *Bauerntheater* da torre do Biorama Projekt, em Joachimsthal, Alemanha. Foto de Joseph Dilworth, 2007.

Se você vem do teatro, você sabe que quando executa uma ação – mesmo a de ser baleado – com o público em mente, você está atuando, de uma forma ou de outra. Usar um ator, a atuação, é uma forma de trazer essa questão à tona. É uma forma de gerar dúvida (se tivesse sido eu, o artista, cultivando a terra, este seria claramente um projeto artístico). Mas porque eu importei um ator, a atuação para este processo, este se torna um projeto que, ao menos em teoria, provoca um curto-circuito nessa distinção. Porque aqui o trabalho dele, a resistência física dele, é real (ele está cultivando a terra) e irreal (ele está interpretando).³

O curto-circuito provocado pelo projeto de Levine é de fato bem mais complexo do que a simples substituição de um artista plástico ou conceitual por um ator na execução de uma ação específica, neste caso, o plantio de batatas. O projeto é uma das partes do desenvolvimento de uma *performance* de Levine sobre certas implicações da abordagem de Stanislávski sobre a arte do ator, em especial sobre a ênfase na questão de “viver o papel” como ela vem sendo desenvolvida na teoria de interpretação americana.

Aqueles que visitavam o projeto *Bauerntheater* não recebiam o tradicional programa da peça; apenas um cartaz, colocado à margem do campo onde Barlow estava trabalhando, fornecia a seguinte e um pouco surpreendente informação:

3 Entrevista a Sarah Rich, *Bauerntheater* and Biorama Projekt: Farming, Acting, and Critical Art. *Worldchanging*, 16/05/2007. Disponível em: www.worldchanging.com/archives/006705.html.

O homem no campo está interpretando Flint, o personagem principal da peça de Heiner Müller *Die Umsiedlerin (A repatriada)*,⁴ de 1961. Seus movimentos, pensamentos e expressões foram ensaiados em Nova Iorque. Ele está plantando meia tonelada de batatas.

Sem ver o cartaz ou visitar a exposição sobre *Bauerntheater* instalada na casa principal no topo da colina, o espectador mal poderia suspeitar que o que ali de fato estava acontecendo era a segunda parte do projeto – a *performance* – e fruto de uma primeira etapa, o período de um mês de ensaios realizado em Nova Iorque.

Mesmo que ensaios fizessem parte de sua preparação, certamente nenhum evento do estilo dos *happenings* foi tão ensaiado e nem da maneira como Levine e Barlow se prepararam para *Bauerntheater*. O período de ensaios do projeto foi organizado e vivenciado de forma quase idêntica ao de uma peça de teatro convencional. Para o experimento, Levine partiu de *Die Umsiedlerin*, peça de Heiner Müller escrita em 1961 e quase desconhecida nos Estados Unidos, onde Müller é conhecido principalmente como o autor de *Quartett* e *Hamletmaschine*, ambas distantes da estrutura dramática convencional. *Die Umsiedlerin*, praticamente desconhecida fora da Alemanha e raramente apresentada mesmo naquele país, é sua peça mais longa e uma das mais tradicionais em termos de diálogo e ação dramática. Historicamente, os *Umsiedler* constituíam um grupo de origem germânica, proveniente das regiões a leste do antigo

4 Não existe tradução da peça para o português. Carlson utiliza o título *The Resettler*; a agência responsável pelos direitos autorais de Müller lista *Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande* como traduzida por Daniel Brunet para o inglês. Disponível em: www.aoiagency.com/2010/06/heiner-muller/ (N. da T.).

Reich, e que foi forçado a se deslocar para a Alemanha Oriental após a guerra porque já não eram bem-vindos na nova Polônia.⁵ Em meados da década de 1970, Müller renomeou a peça como *Die Bauern (Os camponeses)*, um título obviamente mais ligado ao projeto *Bauerntheater*.

Levine dirigiu Barlow pela primeira vez em 2003, em uma produção nova-iorquina da peça *Romola & Nijinsky*, da autora Lynne Alvarez. Levine ficou impressionado com a rapidez com que Barlow, sem nenhum treinamento em dança, aprendeu a execução de certos passos; o fato o levou a especular sobre a relação entre o treinamento do ator e a prontidão desse tipo de artista para a execução/aprendizado de habilidades da vida cotidiana. “Fiquei interessado na ideia da técnica do ator como preparação para a aquisição acelerada de outros saberes (isto é: será esta uma boa técnica para a aprendizagem de outras tarefas além da interpretação?” Em e-mail enviado a Barlow, Levine perguntou: “Você consegue dormir dentro do personagem? Você consegue trabalhar enquanto está fazendo o personagem?”⁶

Em sua fala durante a recepção de abertura de outro projeto, *ClosingOpening*, em Berlim, em 2008, Levine deixou claro que essas perguntas partiram diretamente do seu interesse por Stanislávski. Naquela ocasião, ele declarou que continuava a trabalhar sobre a questão cuja pesquisa havia iniciado em *Bauerntheater*.

Stanislávski, o inventor do palco realista, supôs que um ator realmente envolvido em um personagem poderia improvisar uma resposta verdadeira a

5 Devo, em grande parte, o contexto histórico que apresento neste artigo à excelente discussão sobre *Die Umsiedlerin* escrita por Jonathan Kalb em seu livro *The Theater of Heiner Müller* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), p. 8, 78-86.

6 Citado em McGrane. “An Actor Outstanding.”

virtualmente qualquer estímulo no curso do seu desempenho do papel. Então, o que mais você pode realizar enquanto interpreta o personagem? Você pode dormir no personagem? Fazer arte no personagem? E por quanto tempo você consegue manter essa atividade? E qual é o ponto em que não há mais diferença entre o personagem e a pessoa?⁷

folhetim 30

Bauerntheater de
David Levine:
Stanislávski de
cabeça para baixo

Levine concebeu o projeto *Bauerntheater* como uma forma de investigação sobre esse tipo de questão. Ele selecionou a peça de Müller como seu texto-base, pediu a Barlow para interpretar um fazendeiro comunista e começou o que, na superfície, parecia ser, sob quase todos os seus aspectos, um processo de ensaios comum em Nova Iorque. Ele conseguiu que a peça fosse traduzida, contratou um dramaturgista, escalou o elenco como se este fosse realmente apresentar a produção na off-off-Broadway e iniciou um período de três semanas de ensaios intensivos em um estúdio no Brooklyn. Quem assistisse a esses ensaios encontraria poucas pistas de que ali não se estava preparando uma produção realista. Levine e os atores desenvolveram um extenso mundo imaginário para a ação dramática, de acordo com o modelo comum da tradição do realismo psicológico americano derivado das interpretações americanas de Stanislávski. Barlow e seus colegas de elenco passaram muitas horas estudando a história e as práticas de agricultura da Alemanha Oriental. Eles criaram histórias detalhadas para seus personagens e desenvolveram cuidadosamente motivações psicológicas para as cenas individuais. Em um tipo de gesto que deleitaria qualquer amante de detalhes naturalistas pós-Antoine e Stanislávski, Levine

7 Disponível em: www.kunstaspekte.de/index.php?tid=44494&action=termin. Acesso em: 20/10/2012.

de fato tentou (porém sem sucesso) importar uma grande caixa com terra de Brandenburgo para que Barlow trabalhasse com suas toscas ferramentas agrárias, reproduções fiéis das que eram usadas na época em que se passa a peça.

Ao fim do período de ensaios, quando um espetáculo normal entraria em cartaz, Levine pagou todos os salários, dispensou a equipe – com exceção de Barlow – e encerrou aquela fase da produção. Barlow havia criado um



Ao lado, o ator David Barlow ensaia com o *Reihenzieher* em sala da *Old American Can Factory*, no Brooklyn, Nova Iorque.

Abaixo, reunião de produção.

Fotos de Maria Gambale, 2007.



personagem sólido dentro da abordagem stanislavskiana, mas todos os elementos à sua volta – o texto, o nexa com os outros atores, a realidade física em torno da ação, ainda não executada, mas já imaginariamente criada – foram removidos, deixando apenas a matriz psicológica que havia sido detalhadamente construída na mente do ator Barlow. Mas, como os seis personagens de Pirandello, Barlow não era um agente livre, sem uma peça que o apoiasse. Levine comentou que “a peça não vai nem mesmo ser apresentada. É Stanislávski de cabeça para baixo.”⁸

O experimento de Levine retira do palco o personagem de Barlow, já completamente construído, e o transporta para o mundo do público, que não é nem o universo limítrofe de um *foyer*, nem o de uma galeria de arte, mas um espaço teatralizado de forma completamente diferente, levando-o assim para um conjunto de relações ator/espectador muito mais complexo, e para uma situação na qual o papel da realidade física em torno da ação se torna muito mais rico e significativo. Por meio da execução de uma atividade cotidiana real – neste caso, o cultivo da terra – enquanto “faz o personagem”, o ator une categorias que tradicionalmente são vistas como separadas não apenas no teatro, mas até em casos quase antiteatrais como os *happenings*.

A totalidade das inovações performativas desse experimento não se resume ao que acabei de referir: Barlow não levou seu personagem simplesmente para um espaço neutro, não simbólico, para executar sua atividade. O campo de Brandenburgo é uma área aberta que parece relativamente neutra, no entanto, na verdade, ele está no centro de uma complexa rede de associações. Embora seja realmente parte de uma fazenda de produção agrícola, como já

folhetim 30

Bauerntheater de
David Levine:
Stanislávski de
cabeça para baixo

8 David Levine, entrevista a Geoffrey Scott e Aaron Cedolia. *BOMB magazine*, 100, Summer, 2007.

foi mencionado, o campo é adjacente ao Biorama Projekt e, sendo assim, durante o *Bauerntheater* ele adquiriu significado artístico. Dessa forma, o Biorama Projekt proporcionou ao *Bauerntheater* um contexto particular, ou melhor, uma série de contextos a partir da variedade de perspectivas possíveis para os observadores do evento.⁹ A diretora do Biorama Projekt, Sarah Phillips, diz isso de forma clara e produtiva:

Para o Biorama Projekt, o projeto *Bauerntheater* é uma apresentação perfeita de *Land Art*.¹⁰ O foco do Biorama Projekt é mostrar arte no paisagismo – quando, visto de cima (do alto da torre de observação), *Bauerntheater* se torna uma bela escultura inserida na paisagem, sendo o ator/camponês seu objeto central. Quando visto da margem do campo de cultivo, a perspectiva que o observador tem sobre o homem trabalhando é completamente diferente – o *Bauerntheater* se torna uma apresentação criativa. O que primeiro salta aos olhos é o homem trabalhando no campo, embora essa ação também possa ser decodificada como uma *performance*.¹¹

As observações de Phillips são extremamente úteis por assinalar a íntima relação entre o *Bauerntheater*, a

9 A tradução literal dos termos empregados por Carlson – “framing / series of frames” – seria “enquadramento / série de quadros” ou mesmo “ângulo / série de ângulos”. Utilizo “contexto / série de contextos” para melhor relacionar o argumento do autor à citação de Sarah Phillips (N. da T.).

10 Carlson considera a expressão *land art* mais familiar para o público de artes plásticas e *landscape art* para o público de teatro e *performance* (N. da T.).

11 Entrevista citada a Sarah Rich.

landscape art e o *happening* “homem trabalhando no campo.” No entanto, o que está completamente ausente de sua análise é o reconhecimento da outra metade do experimento, o período de ensaios em Nova Iorque, e, em consequência, o fato de que o “homem trabalhando no campo” ou a figura dentro da obra de *landscape art* não é simplesmente um ser humano comum, um objeto entre outros objetos, mas, de fato, o personagem de uma peça presente no ator que traz consigo uma *persona* completamente desenvolvida a partir da abordagem stanislavskiana enquanto ele executa o trabalho de um agricultor.

Sendo assim, o Biorama Projekt coloca o experimento *Bauerntheater* no âmbito da arte, mas não discute as dimensões mais originais do evento. Muito mais importante que a proximidade de sua relação com o Biorama Projekt é o fato de que a fazenda em questão está localizada na Alemanha Oriental, em Brandenburgo, presumivelmente o local onde se passa a peça de Müller. Ao escolher essa região para a execução do projeto, o diretor Levine introduziu elementos de um outro tipo de *performance* experimental,

folhetim 30

Bauerntheater de
David Levine:
Stanislávski de
cabeça para baixo

O *Bauerntheater*, visto da torre do Biorama Projekt. Foto de Joseph Dilworth, 2007.



que nos tempos modernos veio a se chamar de teatro *site-specific*. O termo *site-specific* tem sido utilizado para descrever uma grande variedade de eventos espetaculares. É usado, de modo genérico, para a categorização de qualquer espetáculo realizado em um espaço não teatral. De forma mais pontual, o termo serve para descrever produções criadas em relação a um espaço específico, como peças tradicionais apresentadas em espaços não teatrais que foram, de alguma forma, relevantes para os seus universos imaginários (como a produção de *O mercador de Veneza*, dirigida por Max Reinhardt em uma praça pública naquela cidade), ou as várias formas de reconstituição histórica – como batalhas ou outros eventos – no próprio local ou nas redondezas dos sítios onde estes ocorreram.

Bauerntheater está, de alguma forma, relacionado a todos esses tipos de espetáculo, mas sua manipulação tanto do personagem quanto do universo imaginário difere do projeto de todas elas. Ele talvez esteja mais próximo das reconstituições históricas, nas quais um ator que se apresenta, por exemplo, como Robert E. Lee ou Oliver Cromwell, entra no campo de batalha teatralizado fazendo um personagem já saturado pela memória histórica. Uma dinâmica um pouco diferente, porém também ligada a essa, pode ser observada em povoados históricos como Plimoth Plantation ou Colonial Williamsburg, onde os atores “habitantes” desenvolvem histórias detalhadas para a *persona* específica que cada um deles representa.¹² *Bauerntheater* se coloca, de certa forma, entre essas duas possibilidades,

12 Plimoth Plantation, localizado em Plymouth, estado de Massachussets, é um “museu vivo”, onde visitantes encontram atores que representam os colonos ingleses que fundaram o assentamento no século XVII. Colonial Williamsburg é outro “museu vivo” – a cidade foi centro de atividades políticas durante a revolução americana no século XVIII (N. da T.).

uma vez que o passado/narrativa interna do personagem não é fornecido/a nem pela história local nem pelo processo imaginativo do ator sob a influência de documentos históricos. Ao contrário: o personagem de Barlow é proveniente de uma obra de ficção e foi desenvolvido em processo de ensaio habitual.

De certa forma, o relativamente desconhecido campo em Brandenburgo é também um pano de fundo diferente do campo de batalha da Guerra Civil ou da Colonial Williamsburg, uma vez que a ênfase não está na importância do local em uma história oficial, mas sim na história não oficial e, particularmente, em relação à bastante desconhecida e negligenciada história do trabalhador. Está claro que essa questão é central para Levine, que descreveu *Bauerntheater* como um projeto “preocupado com os mercados de trabalho internacionais [...] com a representação do trabalho, com a representação [atuação] como trabalho.”¹³ Nesse aspecto, Levine pode ser visto como continuador da investigação de outros artistas experimentais politicamente engajados como Armand Gatti na França, que criou trabalhos *site-specific* em locais onde pessoas comuns viviam e trabalhavam, e não a partir das cenas de grandes batalhas ou dos feitos de líderes famosos. A respeito de um de seus trabalhos, realizado em uma fábrica, Gatti declarou, em termos que são diretamente relevantes para o *Bauerntheater* de Levine, que:

folhetim 30

*Bauerntheater de
David Levine:
Stanislávski de
cabeça para baixo*

Neste tipo de temática é principalmente o *local*, a arquitetura que constrói a escrita. O evento teatral foi colocado não em um tipo de espaço utópico, mas em um local histórico, um local dentro da história. Havia graxa naquele lugar, havia marcas de ácido porque aquela era uma fábrica de produtos químicos; você

13 Rich, entrevista citada.

podia observar ainda resquícios do trabalho; ali ainda estavam espalhados os uniformes de trabalho; as bandejas do refeitório ainda estavam pelos cantos etc. Em outras palavras, todos esses resquícios tinham sua própria linguagem. Esses cômodos que haviam conhecido o trabalho de seres humanos dia após dia tinham sua própria linguagem, e você tinha que utilizar aquela linguagem ou não diria nada.¹⁴

Para o público alemão, a locação do projeto *Bauern-theater*, assim como a seleção do texto, inevitavelmente colocam o fazendeiro de Barlow dentro do universo dramático específico da peça de Müller, e também em um momento histórico particular. O contexto histórico da peça, como já observei, foi a reforma agrária da Alemanha Oriental em 1945. Naquela época, o governo se apossou de todas as fazendas de mais de 100 hectares; estas foram dadas aos trabalhadores e aos camponeses que retornavam [*Umsiedler*], chamados então de “novos fazendeiros”. Posteriormente ficou claro que essas terras não eram economicamente viáveis e as autoridades começaram a coletivizar as fazendas usando como referência o modelo soviético, medida que acabou por gerar outros tipos de problemas.

Tal qual um drama histórico, a peça de Müller é, de fato, como qualquer dramaturgia que tenha como referência a história, o mito, a lenda, ou mesmo a própria tradição dramática: este tipo de escrita apresenta simultaneamente para o público os dados da própria peça – sua localização em tempo e espaço ficcionais – e também os dados de um contexto histórico já bastante conhecido – como nossa memória

14 Armand Gatti, “Armand Gatti on Time, Place, and the Theatrical Event?” Trad. Nancy Oakes. *Modern Drama*, n. 25:1, p. 71-72, mar. 1982.

de personagens como Mary Stuart, Joana D'Arc ou Medeia, mesmo que nem todos os elementos mais conhecidos de suas histórias estejam presentes. Embora Barlow não pronuncie sequer uma palavra no projeto *Bauerntheater*, o conhecimento por parte do público do contexto do seu personagem na peça de Müller acrescenta esta dimensão histórica ao material dramático do próprio projeto. Em um âmbito puramente teatral é importante observar também que, embora o personagem de Barlow não fale, o seu figurino e, ainda mais significativamente, seu tosco e pesado instrumento de trabalho feito de madeira servem como sinal claro do seu posicionamento dentro do universo histórico dos *Umsiedler*, tal qual uma atriz em uma comédia do período da Restauração estabelece sua localização histórica através de seu figurino, sua peruca e seu leque antes de dizer uma palavra sequer.

As afirmações de Sarah Phillips ou David Levine sobre as implicações e a importância do projeto *Bauerntheater* possuem ênfases diferentes: a de Phillips associa o trabalho à *land art*, enquanto a de Levine não apenas a esta, mas também à *endurance art* e a questões relacionadas ao conceito de "autenticidade", isto é, à tensão entre a atuação e atividades da vida real, questões que o remetiam às suas investigações sobre as implicações das teorias de Stanislávski. Dentro desse tipo de trabalho, Levine apropriadamente evocou Kaprow e o trabalho da "vida real" dos anos 1960, assim como a tradição americana do Método que é baseado em experiências da vida real. No entanto, e sem negar a originalidade do experimento nesses termos, o seu foco sobre questões formais e fenomenológicas omite uma importante parte do projeto. Levine tem comentado que o projeto foi realizado dentro da antiga República Democrática Alemã porque é lá que se passa a peça, mas que a atividade agrícola que Barlow realiza "não é exclusiva da República

folhetim 30

*Bauerntheater de
David Levine:
Stanislávski de
cabeça para baixo*

O ator David Barlow no campo em Joachimsthal, Alemanha. Foto de Joseph Dilworth, 2007.



Democrática Alemã; é o que se faz quando se é pobre”.¹⁵ Só se pode aceitar essa afirmação se considerarmos o projeto dentro da questão da relação entre a arte da atuação e a vida cotidiana, ou entre a atuação e o trabalho – mas o projeto envolve muito mais do que isso.

Bauerntheater tem estimulado várias e produtivas discussões a respeito dos aspectos formais e artísticos das questões de Levine sobre a natureza da atuação e sua relação com a vida real. No entanto, o projeto também levantou perguntas provocadoras, de cunho político, que Levine parece não ter previsto e que ainda não foram respondidas. Dada a complexa história de Stanislávski e sua relação com a mudança das circunstâncias políticas em rápida transformação em sua época, pode-se certamente concluir que também ele insistiria que, no âmbito da produção teatral, preocupações políticas não podem jamais estar completamente separadas das de cunho artístico e fenomenológico.

folhetim 30

*Bauerntheater de
David Levine:
Stanislávski de
cabeça para baixo*

15 Entrevista citada a Sarah Rich.

David Barlow e o
Reihenzieher. Foto de
Joseph Dilworth, 2007.

