

Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro
e Secretaria Municipal de Cultura apresentam



Questão de Crítica
Vol. VIII, nº 65 agosto de 2015
ISSN 1983-0300

PATROCÍNIO:



CRÍTICAS

Overdrive

Crítica de *Caranguejo Overdrive*, d'Aquela Cia.

Mariana Barcelos

Resumo: A crítica de *Caranguejo Overdrive*, d'Aquela Cia., com direção de Marco André Nunes e dramaturgia de Pedro Kosovski, reflete sobre conceitos de conflito e sua representação na forma da cena, e aproxima a estética do corpo sem órgãos artaudiano da interpretação dos atores.

Palavras-chave: conflito, forma, estranhamento, teatro político, corpo sem órgãos, Mangubeat

Abstract: This review of *Caranguejo Overdrive*, a play by Aquela Cia., directed by Marco André Nunes and written by Pedro Kosovski, reflects on different concepts of conflict and its representation on stage. It also approaches the artaudian aesthetic theory of the body without organs concerning the actors work.

Keywords: conflict, form, strangeness, political theater, corpo sem órgãos, Mangubeat

Disponível em:

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/09/caranguejo-overdrive/>

Beat

Na segunda vez que fui assistir ao espetáculo, conversei com o diretor Marco André Nunes por algum tempo do lado de fora do Sesc Copacabana. Uma memória de infância me levou a perguntar sobre os caranguejos que fazem parte da cena; sobre como eles são mantidos e de onde vêm. Marco André disse que detém autorização legal para usar os animais e que todos são recolhidos de um restaurante, antes de virarem comida (ciclos). Porém, durante o processo, a equipe teve que aprender a cuidar dos caranguejos, e nesse decorrer alguns animais morreram. As suposições levaram a mudar os animais de espaço e alimentação, e, embora caranguejos não possam comer alface (“alface nunca!”) e o trato com os mesmos tenha se tornado mais delicado e habilidoso, ainda assim, as mortes não eram evitadas. Acontece que a equipe usava apenas um caranguejo de cada vez, e segundo pesquisa dos atores, caranguejos não podem ficar sozinhos. A solidão torna o caranguejo letárgico e inativo, paralisando-o e o levando à morte. Caranguejos precisam de outros caranguejos. Para brigarem. Para que se mexam. A vida do caranguejo depende da existência da ameaça, do conflito. Do outro.

Mangue

*Que eu desorganizando
Posso me organizar
Que eu me organizando
Posso desorganizar*

*Da lama ao caos
Do caos a lama
Um homem roubado nunca se engana*
(Da lama ao Caos – Chico Sciense & Nação Zumbi)

Novas temporadas de *Caranguejo Overdrive* já confirmadas. Os ingressos esgotam-se rapidamente. Muito já foi escrito sobre a importância do espetáculo na atual cena do teatro no Rio de Janeiro. Marco André Nunes disse que não é

possível prever a repercussão de uma nova peça, mas, que pelo caráter experimental de *Caranguejo*, não esperava tamanho retorno. A multiplicidade e a simultaneidade de falas e ações em cena poderiam causar um estranhamento na recepção. O ponto de início, então, para esta escrita seria pensar o estranhamento como recurso de interação com o público.

A fábula que norteia o espetáculo conta que Cosme, catador de caranguejo do mangue carioca, foi convocado para integrar o exército brasileiro na Guerra do Paraguai (1865-1870). Após sofrer abalos psíquicos, recebe baixa das forças armadas, e, ao retornar ao Rio, depara-se com uma obra grandiosa onde antes era o seu local de trabalho. Com fome e desestabilizado cognitivamente, Cosme vaga pelo novo lugar, agora estranho a ele, em busca de emprego.

O Canal do Mangue foi a primeira obra sanitária do Rio de Janeiro, porém, em 2015, após passar por todo o século XX, as grandes obras já não são mais estranhas à população, nem o caos gerado por estas, nem a dificuldade em se localizar nos novos mapas. Vive-se sobre aterros, com alguma nostalgia, mas com orgulho de uma cidade que não para, “só cresce”, com obras que começam, e não findam. Na recente história do Rio, as obras são componentes da identidade local, não apenas fotografias de arquivo. A historiografia das obras trata de um passado contínuo, não acabado, um arquivo em aberto; portanto, não é para rememorar algo que poderia ser esquecido, é a afirmação de que a coisa ainda está aqui.

O passado determinado, a vivência do presente e o futuro indefinido não se apresentam como divisões fixas e viáveis na narrativa dessa história (de Cosme; do Rio). A temporalidade é múltipla, simultânea, recortada, editada, justaposta. Não há linearidade. Avançando na questão do estranhamento, soma-se ao universo das construções civis a temática da fome. Trazida ao espetáculo por meio do pensamento do geógrafo Josué de Castro – *Geografia da Fome: a Fome no Brasil* (1946) –, a fome também não faz parte de um

passado definitivo para a população do país, nem de maneira objetiva, nem como pensamento, já que a população mantém um conflito político-ideológico sobre os ganhos com a redução da pobreza nos últimos anos. A fome de Cosme não é datada, ou repetição.

O uso dos corpos famintos nas guerras, nas quais o desejo de sobreviver ignora o conhecimento das motivações políticas, e nas construções, sustentadas por concessões a pessoas físicas e capitais privados, faz parte do nosso arquivo em processo. As obras têm donos, a cidade é entregue a concessões de longos períodos, os conflitos políticos são inúmeros, mas o trabalhador é o mesmo, aqui ou em Recife, ou no resto do país.

Vem de Recife a última referência aqui tratada. O movimento Manguebeat dos anos 90 do século passado, que reverberou nas vozes de Chico Science e Fred 04 e que apresentou um manifesto – *Manifesto do Mangue* (1992) –, questionava o resultado de décadas de obras que pretendiam transformar a capital de Pernambuco em metrópole. O passar do tempo fez revelar a fragilidade do projeto frente às crises econômicas, resultando no aumento da miséria da população e do caos urbano – violência, desigualdade, segregação social, apatia. Para os integrantes do movimento, uma medida deveria ser tomada antes do colapso, e esta medida seria devolver a identidade da cidade aos moradores. Reviver a memória do mangue e dos rios aterrados e obstruídos em nome de uma ideia de progresso fictícia e mal estruturada. Obras pelas obras, para depois refazer tudo. Sem obstruções, seguindo o fluxo dos rios, a cidade – agora Manguetown – foi um dos cenários artísticos mais enérgicos e criativos da década. A mistura de música regional com guitarras, hip-hop, funk, música eletrônica criou uma sonoridade única e impregnou diversos segmentos da arte. “Modernizar o passado / É uma evolução musical” (“Monólogo ao pé do ouvido” – Nação Zumbi).

A sonoridade do Mangubeat está presente em *Caranguejo Overdrive* não apenas como trilha, mas também dramaturgia. A ideia original é do baterista da banda, Maurício Chiari, e o ritmo da cena é dado pelas batidas, pelas guitarras e pelas entoadas dos atores. O volume alto e as vozes amplificadas que tomam todo o espaço do Mezanino do Espaço Sesc produzem um efeito sobre a simultaneidade das cenas que, embora seja mais um elemento que não será apreendido em totalidade, corrobora a unidade estética do espetáculo. Em meio à proliferação de textos, fábulas, imagens e corpos, são as batidas e as guitarras que desfocam palavras, realçam ruídos, mantêm a tensão. Uma antena parabólica enfiada na lama: imagem símbolo do movimento Mangubeat, que representa o ponto que conecta os conceitos, os elementos e a pulsação.

O barulho do caos. Recife-Rio. A história/arquivo não justapõe tempos apenas, mas também espaços, e todos são o mesmo. Aqui e agora. Como estranhar? Quando se remete ao estranhamento pensa-se no que é alheio, distante, mas neste caso, a realidade da condição da(s) cidade(s) é próxima demais para ser estranha e causar distanciamento (na recepção); antes, é um lugar de euforia, de encontro. Claro que a fome, o caos urbano, a gentrificação, e todos os problemas que surgem a partir de arranjos políticos ignóbeis são (no mínimo) estranhos; no entanto, o que se pretende ressaltar é que toda essa estranheza é familiar à nossa população. Ou sendo redundante, por mais estranho que possa ser, não é.

O destaque da montagem d'Aquela Companhia, entretanto, não está na reunião de conteúdos que vão facilmente de encontro a nossa noção de pertencimento, mas no espanto de fazer revelar nossa identidade por meio da forma. Não dá para apreender tudo ao mesmo tempo, fora do teatro. E aqui, nem dentro. A cidade é uma instalação. O "cenário", assinado também por Marco André Nunes e chamado de instalação cênica, reúne no pequeno

espaço do Mezanino uma caixa de areia ao centro, uma gaiola com três caranguejos na frente da lateral esquerda, um quadro branco ao fundo na mesma direção da gaiola, um aquário de vidro com lama ao chão do lado direito, um microfone no pedestal ao fundo na mesma direção, alguns objetos (bancos, cadeiras, bacia, plástico) visíveis em momentos específicos. No teto, três luminárias que remetem a ambientes clínicos. A banda, formada por Felipe Storino (que assina a direção musical), Maurício Chiari e Pedro Kosovski, se mantém ao canto, mas tão próximos da cena, que fazem parte da instalação também.

O público fica à frente e um pouco nas laterais. Das duas vezes que assisti ao espetáculo fiquei na frente, no chão, de maneira que era impossível ver o todo e não fazer edições com o movimento da cabeça. Quanto mais próximo da cena, maior o número de cortes que os olhos precisam fazer, e pareceu-me o melhor lugar. A cidade e sua simultaneidade de informações só disponíveis em recortes. Mais impactante do que a indignação com a política, que a empatia com os desprivilegiados, que a ironia com as obras superfaturadas e com os novos caminhos/desvios que delas se originam. A cidade. A forma. Uma escolha estética que dá outro lugar para o teatro político. Porque o discurso não está só na fábula, na historiografia e nas palavras, está na cena. Não é à toa que textos sobre *Caranguejo Overdrive* já vazaram a fronteira dos cadernos e segmentos estritamente de arte.

Em que medida a arte pode ser arte e ser ao mesmo tempo política? Em que medida a condição deste ser político da arte está relacionada às circunstâncias históricas e ao contexto social de cada época? Como falar desta pretensão política da arte hoje quando a própria política está em crise? Quando as formas tradicionais de representação política e a prática democrática vêm sendo constantemente postas em xeque pelos acontecimentos, e as ideologias que nos davam alguma segurança em relação ao que esperar do futuro não agregam mais

corações e mentes, a pergunta sobre o caráter político da arte ganha uma urgência particular (OSÓRIO, 2005, p.43-44).

Dez anos depois da publicação do artigo *Arte e política*, de Luiz Camillo Osório, agravou-se muito a crise das formas tradicionais de representação política no país. Por isso, parece ainda mais relevante que uma obra consiga vazar as fronteiras dos escritos sobre arte. Osório rememora a pergunta de Duchamp que questiona as tradições artísticas do século passado – “como fazer uma obra de arte que não seja uma obra de arte?” – para dizer que é necessário abrir caminho para novas formas – de obras; de arte e de crítica.

(...) me parece determinante e que diz respeito à possibilidade de a arte estar sempre se tornando algo além dela mesma, além do que era tido como arte. Na verdade, parece que a condição experimental da arte moderna e contemporânea – experimental aqui no sentido dado por John Cage de um fazer não convencional cujo resultado é imprevisível e aberto – ganha agora uma exemplaridade política evidente, forçando-nos a imaginar novas formas de engajamento com o mundo. Portanto, parece-me interessante pensar num devir político para a arte além de um devir artístico para a política – em que a arte está sempre se pondo em questão, forçando e combinando temporalidades e sentidos heterogêneos e a política se mostrando disponível em relação ao novo, tensionando suas práticas e convenções institucionais (OSÓRIO, 2005, p.44).

O experimental é o meio para o aparecimento do político na forma. E além da direção de Marco André, tem a dramaturgia de Pedro Kosovski uma especificidade que contribui para a demanda de multiplicidade e de atravessamentos que a encenação dispõe. O conflito, que no drama moderno está definido e pertence a personagens individuais – cada personagem com seu conflito e seu equivalente antagonista –, aqui, na estrutura dramática recortada, divide-se nos corpos e nas falas de todos os atores, não é apenas

no domínio de Cosme. O conflito não está dividido como se cada ator ficasse com um pedacinho, mas ele é um todo que pertence a todos, e que antagoniza homem x cidade e homem x política. São simultâneas as cenas que revelam com ruídos, cortes, som, o mesmo conflito e a unidade está nisso. Em revelar entre as diversas cenas do conflito único, a lógica do discurso político.

Sobre o conflito, gostaria de propor uma outra via de leitura que não parte da teoria do teatro, embora, a título de explicação, cite um trecho que parte do verbete de Patrice Pavis:

“A ação dramática não se limita à realização calma e simples de um fim determinado; ao contrário, ele se desenrola num ambiente feito de conflitos e colisões e é alvo de circunstâncias, paixões, caracteres que a ela se contrapõem ou se opõem. Tais conflitos e colisões geram, por sua vez, ações e reações que tornam, em dado momento, necessário seu apaziguamento” (HEGEL apud PAVIS, 2011, p. 67).

Essencial à escrita dramática, o conflito não é menos fundamental às interações sociais. A sociedade precisa do conflito para se desenvolver tanto quanto a dramaturgia, os atores/personagens precisam dele para agir tanto quanto os cidadãos. Nesse sentido, os conceitos se espelham – os conceitos: o da teoria teatral e o da teoria sociológica. Georg Simmel propõe no texto “A natureza sociológica do conflito” uma leitura positiva sobre este tipo de interação, que é uma das mais vívidas e mobilizadoras das transformações sociais. O conflito impede a indiferença e a apatia e, com isso, gera uma força integradora de grupos. É via conflito que a sociedade alcança unidade (identitária), pois a mesma é formada por porções de harmonia e desarmonia, não por uma calma exaustiva. E mais, é o conflito que precede a unidade e a torna possível.

A ausência de discórdia não quer dizer que não haja problemas na sociedade, pelo contrário, significa que existe um estado de apatia. Nos períodos de crise

política, “a opressão costuma aumentar quando é suportada calmamente e sem protestos” (SIMMEL, 1983, p. 127), mas é preciso fazer emergir o conflito, “porque a oposição nos dá satisfação íntima, distração, alívio, assim como, sob condições psicológicas diferentes, nos dá humildade e paciência. Nossa oposição nos faz sentir que não somos completamente vítimas das circunstâncias” (SIMMEL, 1983, p. 127). No fim das contas, o conflito sociológico não visa ao extermínio de pessoas, mas também o apaziguamento e o equilíbrio nas interações (ainda que por meios desastrosos e vergonhosos, como os da Guerra do Paraguai).

O que associa essa leitura ao *Caranguejo Overdrive* é que a encenação do conflito sociológico não deve ser vista sob o ponto de vista da vítima, e sim do sujeito que está vivo e se opõe do jeito que dá. E que a possibilidade de vida é exatamente esta, pois quando se perde o sentido em cavar e tapar buracos, quando acaba o conflito (ou a esperança de um apaziguamento oriundo deste), acaba a possibilidade de se relacionar com o mundo. “Em tais casos, a oposição é um dos elementos da própria relação; está intrinsecamente entrelaçada com outros motivos de existência da relação. Não é só um meio de preservar a relação, mas uma das funções concretas que verdadeiramente a constituem” (SIMMEL, 1983, p. 127). Sem conflito, o indivíduo morre. Como o caranguejo que não consegue viver sozinho sem brigar.

Pensar no conflito como infortúnio – o que não significa defender modos de vida em sacrifício – é um problema. *Caranguejo Overdrive* não trata da moral da história do coitado do sujeito faminto. Cosme é um sujeito da resistência, portanto é um sujeito político, que é resiliente enquanto pode, e sabe que depois dele virão tantos outros até que mudem os conflitos. Porque não é uma repetição: “vai ser sempre assim e não há o que ser feito”. Há o que ser feito e o conflito é a base da mudança. Ser político é resistir. Resistir no teatro é encenar o conflito com novas formas.

Caranguejo

*Este corpo de lama que tu vê, é apenas a imagem que
sou.
Este corpo de lama que tu vê, é apenas a imagem que é
tu.
(Corpo de Lama – Chico Science & Nação Zumbi)*

Enquanto a cidade volta ao mangue, o homem, para sair da apatia, vira caranguejo. Quando Cosme, ao retornar da guerra, apresenta abalos psicológicos consistentes, abre-se o caminho para mudar de forma, virar bicho. Porque a psicologia é do homem, o animal é fisiológico. Ser caranguejo é ir contra o organismo humano.

“Dizem / é possível dizer / há quem diga / que a consciência / é um apetite / o apetite de viver” (ARTAUD, 1983, p. 155). A afinidade, a partir de agora, é com o corpo sem órgãos artaudiano, potente como o corpo de Matheus Macena, intérprete de Cosme, amplificado como a voz de Alex Nader ao microfone, resistente como a imobilidade de Felipe Marques, geográfico na pele de Eduardo Speroni e múltiplo em Carolina Virgüez.

Negar o organismo é negar a linearidade. O corpo sem órgãos (CsO) não é cronológico, não é histórico, não tem voz única. “O campo de imanência não é interior ao eu; mas também não vem de um eu exterior ou de um não-eu. Ele é antes um Fora absoluto que não conhece mais o Eu, porque o interior e o exterior fazem igualmente parte da imanência na qual eles se fundiram” (DELEUZE; GUATARRI, 1996, p. 19).

Desorganizar o corpo, para que ele seja intenso. O CsO é um grito em prol do desejo e da potência de existir. O homem-caranguejo é coletivo, e em cena, perpassa todos os atores em formas de enunciação também diversificadas: diálogos rápidos, entoadas, monólogos emocionados, improviso, declamação poética, cantado em tom professoral debochado, com ou sem humor, em mais de uma língua. Ao se fragmentar e multiplicar as vozes do caranguejo, o CsO

vive, e este é o meio para que ele possa ser acontecimento (não história). A simultaneidade das vozes produz muitos efeitos aos ouvidos, que, assim como os olhos, não poderão escutar tudo. Murmúrio, ruído, falatório, gritaria, confusão, violência. O silêncio é atroz, e não pode durar muito.

Assim como as vozes, os corpos são plurais, e vão desde o rigor dos movimentos de Matheus Macena, passando pela fixidez de Felipe Marques até a espontaneidade do corpo de Carolina Virgüez. O corpo-caranguejo não perde o devir, a condição de ser a si próprio e acontecer. A intensidade do caranguejo impulsiona o corpo – coletivo – à ação. É mais do que instinto porque há consciência, não psicológica, mas do apetite. O CsO está a serviço do apetite.

Não se pode dizer que sou eu que falo, as palavras valem muito pouco diante da força do apetite, porque apetite e palavras são coisas que se resolvem na boca, as palavras existem em função da defesa, então falo em nome de um ataque (texto da peça).

De dentro do mar de lama – social – tem que sair os caranguejos. Afinal, o mangue é a “imanência na qual eles se fundiram” (DELEUZE; GUATARRI, Op. Cit.).

“Fazer arte é privar um gesto de sua repercussão no organismo” (ARTAUD, 2006, p. 91). O homem-caranguejo morre para alimentar outros caranguejos. Morrer para viver. A consistência do CsO se dá na multiplicidade e permanência da dialética de tempos descontínuos. O CsO é overdrive.

“Os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo”¹.

¹ In *Manifesto do Mangue*. 1992. Caranguejos com cérebro. Fred Zero Quatro.
Link: https://pt.wikisource.org/wiki/Caranguejos_com_c%C3%A9rebro

Referências bibliográficas:

ARTAUD, Antonin. “Para acabar com o julgamento de Deus”. IN: WILLER, Cláudio. *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

_____. “Acabar com as obras-primas”. In: *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 3ª ed., 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. “28 de novembro de 1947 – como criar para si um corpo sem órgãos”. In: _____. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. Coord. Trad. Ana Lúcia Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 1996.

OSÓRIO, Luiz Camillo. “Arte e política”. In: *Folhetim: Teatro do Pequeno Gesto*, n.22. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2005.

SIMMEL, Georg. “A natureza sociológica do conflito”. In: MORAES FILHO, Evaristo de (org.). *Sociologia*. Trad. Carlos Alberto Pavanelli. São Paulo: Ática, 1983.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

Recomendações de leitura:

VELHO, Gilberto. “Observando o Familiar”. In: NUNES, Edson de Oliveira. *A Aventura Sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

Artigo sobre o processo de criação *Caranguejo Overdrive*, de Renan Ji, na revista *Questão de Crítica*.

Link: <http://www.questaodecritica.com.br/2014/12/para-alem-do-caranguejo/>

Crítica de *Caranguejo Overdrive*, de Patrick Pessoa, para o site *Agora/Crítica Teatral*. Link: <http://www.agoracriticatratral.com.br/criticas/22/caranguejo-overdrive>

Mariana Barcelos: Atriz, teórica do teatro formada pela UNIRIO e graduanda de Ciências Sociais pela UFRJ.