

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:



SUMÁRIO

EXPEDIENTE	4
EDITORIAL	5
CRÍTICAS	
Aula sobre o realismo ideal	8
Crítica da peça <i>Aula Magna com Stálin</i> de David Pownall, encenada por William Pereira Edelcio Mostaço	
O terno: Peter Brook e o teatro épico	18
Crítica da peça <i>O terno</i> , dirigida por Peter Brook Luciano Gatti	
Ocupação SozinhosJuntos: Samuel Beckett segundo o Coletivo Irmãos Guimarães	33
Crítica do conjunto de espetáculos intitulado <i>Ocupação SozinhosJuntos</i> , concebido pelo Coletivo Irmãos Guimarães. Luciano Gatti	
A pulsão rapsódica de Octavio Camargo	59
Crítica do projeto <i>Ilíadahomero</i> Patrick Pessoa	
Uma trans-dialética	75
Crítica da peça <i>Sexo neutro</i> , direção e dramaturgia de João Cícero Dinah Cesare	
Overdrive	86
Crítica de <i>Caranguejo Overdrive</i> , dAquele Cia. Mariana Barcelos	
Laio e Crísipo: a Pop e o esquecimento	98
Crítica da peça <i>Laio e Crísipo</i> , texto de Pedro Kosovski e direção de Marco André Nunes João Cícero Bezerra	
O trans e a trans: fábula mundo	106
Crítica das peças <i>O homossexual ou a dificuldade de se expressar</i> e <i>A geladeira</i> Renan Ji	

Dedando Copi – considerações sobre o cu e o fracasso em <i>O Homossexual ou a dificuldade de se expressar</i> pelo Teatro de Extremos	116
Crítica da peça de Copi encenada por Fabiano de Freitas Caio Riscado	
O teatro, o cinema e a pintura; a presença, a atenção e a escuta	129
Crítica de Krum, encenação de Marcio Abreu, texto de Hanoch Levin Daniele Avila Small	
ESTUDOS	
A missão italiana. Arquivo e representação do legado dos diretores italianos na “renovação” do teatro brasileiro	143
Alessandra Vannucci	
Sobre Stanislavski. Precisão histórica, circulação e mobilidade das proposições do encenador russo	163
Henrique Gusmão	
A prática do <i>etud</i> no “sistema” de Stanislavski	184
Michele Almeida Zatron	
Tensões entre teatro e cinema: notas a partir da MITsp e de experiências de infância	201
Luciana Eastwood Romagnolli	
O Narrador – sentido da criação e seu endereçamento ao outro	218
Dinah Cesare	
Manifesto da recepção artística pela busca do direito de ser espectador	237
Viviane da Soledade	
CONVERSAS	
Procurando <i>Laura</i>: legado e arquivo nas urdiduras da autoficção	252
Cassiana Lima Cardoso	
PROCESSOS	
Sobre a escrita da <i>Trilogia Abnegação</i> – um relato parcial	266
Alexandre Dal Farra	
Krum: hebdomadário do processo	286
Patrick Pessoa	
TRADUÇÕES	
A pesquisa artística e a arte dos dispositivos	322
José A. Sánchez	

EXPEDIENTE

Questão de Crítica - revista eletrônica de críticas e estudos teatrais
ISSN 1983-0300

Fundação:

Março de 2008

Editora:

Daniele Avila Small

Idealizadoras:

Daniele Avila Small e Dinah Cesare

Colaboradores desta edição:

Alessandra Vanucci
Alexandre Dal Farra
Caio Riscado
Cassiana Lima Cardoso
Daniele Avila Small
Dinah Cesare
Edelcio Mostaço
Henrique Gusmão
João Cícero Bezerra
José A. Sánchez
Luciana Romagnolli
Luciano Gatti
Mariana Barcelos
Michele Almeida Zaltron
Patrick Pessoa
Renan Ji
Viviane da Soledade

Conselho Editorial:

Daniele Avila Small
Dinah Cesare
Gabriela Lírio
Henrique Gusmão
Michelle Nicié
Patrick Pessoa

Revisores:

Renan Ji e Mariana Barcelos

Editorial

Vol. VIII, nº 65, agosto de 2015

A edição de agosto de 2015 se dedica às múltiplas possibilidades de reflexão, no campo dos estudos teatrais, a partir das noções de arquivo e legado, que são abordadas em alguns textos da seção de estudos, conversas e traduções. Alguns textos da seção de críticas também abordam o tema.

Na seção de críticas, publicamos textos sobre peças que se apresentaram no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Curitiba. Edelcio Mostaço escreve sobre [Aula Magna com Stálin](#), de David Pownall, encenação de William Pereira, destacando o teor discursivo em torno do realismo socialista.

Luciano Gatti escreve sobre [O terno](#), texto de Can Themba e direção de Peter Brook, discutindo a retomada pelo encenador da concepção de teatro épico e suas consequências para a elaboração de um espetáculo não trágico. Gatti também escreve sobre os espetáculos da [Ocupação SozinhosJuntos](#), dos Irmãos Guimarães, pensando a relação entre teatro e performance, e a relação entre as artes quanto à fidelidade ao texto beckettiano. Patrick Pessoa escreve sobre [Ilíadahomero](#), projeto de Octavio Camargo, fazendo uma análise panorâmica da encenação de dez cantos homéricos apresentados no Festival de Curitiba de 2015.

Do Rio de Janeiro, Dinah Cesare escreve sobre [Sexo neutro](#), refletindo sobre a questão contemporânea exposta pelo universo *trans* na peça escrita e encenada por João Cícero. Mariana Barcelos escreve sobre [Caranguejo Overdrive](#), peça da Aquela Companhia, encenação de Marco André Nunes com dramaturgia de Pedro Kosovski, a partir de conceitos de conflito e sua representação na forma da cena. Outro espetáculo do mesmo grupo, [Laio e Crísipo](#), é analisado por João Cícero a partir da pesquisa anterior do grupo sobre a *Pop art*, discutindo os entrecruzamentos com o aspecto crítico do pastiche.

Renan Ji escreve sobre as peças da [Ocupação Copi](#): *A geladeira*, dirigida por Thomas Quillardet, e *O homossexual ou A dificuldade de se expressar*, encenada por Fabiano de Freitas, à luz do conceito de ator-travesti cunhado pelo próprio Copi para definir sua obra. Sobre [O homossexual ou A dificuldade de se expressar](#), Caio Riscado analisa as escolhas das atuações, trazendo à discussão alguns conceitos da teoria *queer* e de outros estudos. Daniele Avila Small escreve sobre [Krum](#), texto do dramaturgo israelense Hanoch Levin e encenação de Marcio Abreu, identificando procedimentos da encenação que conseguem capturar um estado de atenção no espectador.

A peça da companhia brasileira de teatro também aparece na seção de processos, com texto de Patrick Pessoa sobre o [processo de criação](#), discutindo as questões dramáticas surgidas ao longo das três primeiras semanas de ensaios. Ainda na seção de processos, Alexandre Dal Farra procura mapear as questões que perpassam as suas últimas peças – de *Mateus, 10 a Abnegação I e II* – tentando entender os reais "temas" de que as peças tratam, e apontando um caminho para a escrita da última parte da [Trilogia Abnegação](#).

Na seção de conversas, Cassiana Lima e Fabrício Moser trocam ideias sobre [Laura](#), peça que tem como tema a trajetória de sua avó: o encontro do artista com objetos, relatos e documentos que vêm à cena contar, poeticamente, a trajetória de uma personagem anônima que teve sua história silenciada pela família e pela comunidade, devido ao trágico desfecho de sua existência.

Na seção de estudos, Alessandra Vanucci escreve sobre o legado dos [diretores teatrais italianos no teatro brasileiro](#) da década de 1950, história recontada por diários, contos, roteiros, romances autobiográficos e um filme. Henrique Gusmão propõe uma discussão sobre a obra de Constantin Stanislavski a partir da análise do livro [Stanislavski revivido](#), que reúne as transcrições de conferências e debates promovidos pela SP Escola de Teatro.

Michele Zaltron também aborda o legado do encenador russo, destacando [a prática do *etiud*](#) como meio pedagógico fundamental, considerando sua relação estreita com o Método de Análise Ativa.

Luciana Romagnolli analisa [quatro espetáculos da MITsp 2015](#) a partir das tensões entre teatro e cinema (*Woyzeck; Senhorita Julia; Julia; E se Elas Fossem para Moscou?*). Dinah Cesare escreve sobre as proposições do narrador e o declínio da experiência segundo Walter Benjamin, a partir da performance [O narrador](#), de Diogo Liberano.

Os estudos ainda contam com artigo de Viviane da Soledade sobre [a recepção crítica de um espectador](#) leigo a partir de uma carta de uma sócia de um clube de espectadores criado pelo Espaço Cultural Escola Sesc em Jacarepaguá no Rio de Janeiro

A seção de traduções traz um texto de José A. Sanchez, intitulado [A pesquisa artística e a arte dos dispositivos](#), publicado em maio de 2015 no *Catálogo da 12ª Bienal de La Habana*, sobre o teatro contemporâneo a partir do paradigma da pesquisa. A tradução é de Luciana Romagnolli.

CRÍTICAS

Aula sobre o realismo ideal

Crítica da peça *Aula Magna com Stálin* de David Pownall, encenada por William Pereira

Edelcio Mostaço

Resumo: Comentário crítico sobre o espetáculo *Aula Magna com Stálin*, de David Pownall, encenação de William Pereira, destacando o teor discursivo em torno do realismo socialista.

Palavras-chave: realismo socialista, Stálin, David Pownall

Abstract: This critic review of the play *Masterclass (Aula Magna com Stálin)*, by David Pownall, staged by William Pereira focuses on the discursive aspect of socialist realism.

Keywords: socialist realism, Stálin, David Pownall

Disponível em:

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/09/aulamagnacomstalin/>

Déspotas adoram malvadezas ao som de uma bela trilha sonora. Frederico II recebia Bach para jantares à luz de velas e ao som de um cravo bem temperado; Napoleão não dispensava acordes de Beethoven; Hitler costumava ouvir Wagner em seus momentos eufóricos e Stálin, o ditador soviético de origem georgiana, canções populares de sua terra natal. *Aula Magna com Stálin*, texto de 1983 escrito por David Pownall e encenado por William Pereira, orquestra uma imaginária noite de inverno reunindo quatro figuras chave para a URSS: o cultuado líder de todas as Rússias e Jdanov, seu mais fiel zelador de princípios artísticos, e os compositores Dimitri Shostakóvitch e Sergei Prokofiev. Ao longo de duas horas e meia, entre cálices de vodka e argumentos com uma só direção, eles discutem música. Afinal, como já reconhecera Aristóteles, na *Política*, “a música é o encanto de todos os prazeres da vida.”

Pownall é aqui desconhecido, mas é um popular autor de sucesso nos países anglófonos, tendo escrito, entre outras, *Music to murder by* (1976) e *Richard III, part two* (1977), além de dezenas de radiopeças. *Masterclass*, título original do trabalho referido, foi composta enquanto aprendia música com o compositor Julian Lee, mais tarde seu colaborador em novos trabalhos. A partir das notas estenografadas de uma conferência de compositores ocorrida em Moscou em 1948, ele se pôs a trabalhar sobre o material, tendo ido à Rússia em 1978 para completar suas pesquisas. Toda essa saga foi posteriormente publicada com o título de *Wrighting Masterclass*, em 1983, explicitando o meticuloso trabalho de reconstituição que empreendeu.

Aula Magna com Stálin equaciona as sempre tensas e delicadas relações entre arte e política, motivo suficiente para figurar no rol das realizações que pretendem dimensionar, sob o formato dramático, os possíveis, os claros, os subentendidos, os vetos, as mensagens sutis ou explícitas, as aprovações e os desacordos entre o mundo da criação artística e os do poder instituído – irreconciliáveis na maioria das vezes.

Guerra Fria

Entender o pano de fundo das questões propostas é fundamental. Em 1983, quando da estreia, a peça inscrevia-se na grande onda de derrocada do comunismo soviético, iniciada com a queda do Muro de Berlim em 1979. Era o fim da Guerra Fria, conturbado e tenso período protagonizado pelos conflitos ideológicos que opuseram, durante décadas, a URSS e os Estados Unidos, polos em torno dos quais orbitaram muitas nações do mundo, seja em guerras diplomáticas, seja em feitos e realizações que pretendiam, palmo a palmo, disputar hegemonia no movediço terreno da opinião pública. Falar mal de Stálin estava, então, na moda.

A despeito desse traço, contudo, *Aula Magna* ainda se sustenta enquanto discussão de princípios artísticos, embora seja texto sem maior pretensão enquanto arquitetura ou inovações no terreno da dramaturgia. Na enxuta e funcional encenação de William Pereira, contudo, ele se constitui o principal móvel e potência para instalar a máquina de guerra. De que guerra se fala?

Aquela dos interesses do Partido *versus* as obras compostas pelos músicos. Para se localizar o fio da meada, é necessário regredir aos primórdios da Revolução Russa e verificar como os fatos foram se conformando. Até 1924, o país não teve qualquer dirigismo político ou ideológico no campo artístico, embora cubofuturistas, simbolistas, prolekultianos, construtivistas, produtivistas e neoplasticistas vivessem às turras na defesa de seus respectivos pontos de vista e convivessem, desde 1921, com a censura. Após 1924, com a criação das Associações, o debate começa a tomar novas diretrizes, uma vez que elas almejam criar modelos ou impor preceitos gerais a serem seguidos em cada campo da expressividade artística e em comum acordo com as “necessidades” do Partido. É quando começam a se avolumar as acusações contra adversários e os termos “desvio” e “formalista” tornam-se, senão xingamentos, verdadeiras acusações acobertando tendências políticas em disputa (AUTANT-MATHIEU, 1987).

Vencida a Oposição de Esquerda (Trotsky), em 1928, o governo soviético reconheceu oficialmente a Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária (*Assotsiatsia Khudozhnikov Revolutsionnoi Rossii – AkhRR*), adepta de um cômico naturalismo como tendência visual para retratar o regime, cerceando de modo intenso as demais expressividades – *formalistas, desviantes* ou *depravadas* – que se afastavam desse paradigma. A definitiva ascensão de Stálin ocorre em meio à forte luta de classes (repressão e expulsão dos *kulaks* em benefício da implantação dos *kolkhoses*), envolvendo não apenas o campo mas também as indústrias (intensificação do horário e do regime de trabalho, achatamentos salariais, punições mais drásticas aos técnicos, engenheiros e gerentes), iniciando um processo de expurgos que, lenta e insidiosamente, foi afastando um por um os inimigos. Restrições, censura branca, perda de benefícios e destituição de cargos foram algumas das providências tramadas. Enredamento em processos, prisões, deportações e execuções sumárias passam a ser frequentes, índices das arbitrariedades que configuraram o dia a dia do regime desde então.

Em 1930, Gorki lança a revista *URSS em construção*, fartamente ilustrada e com poucos textos, sequência de imagens cuidadosamente preparada com sorridentes e valorosos camponeses e operários trabalhando duro para impulsionar o primeiro plano quinquenal, então lançado. Alguns artistas, antes ligados à Frente de Esquerda das Artes (LEF), fundada por Maiakóvsky, chegaram a colaborar com a publicação, mas seus ensaios diferiam bastante quanto às abordagens. Antes ligados ao produtivismo, procuravam eles problematizar aquela unanimidade consagrada em termos de conquistas sociais, mas foram rapidamente expurgados do periódico.

Em 1934, finalmente, no Congresso de Escritores, Jdanov faz o discurso que homologou a postura oficial stalinista frente às questões culturais dali para frente: o realismo socialista. Tomados como “engenheiros de almas”, agora não

bastava aos artistas apenas demonstrar uma tendência artística, mas deviam trabalhar ativamente para a construção do socialismo¹.

A acusação de “formalista” foi então empregada a torto e a direito. Na origem, definiram-se como formalistas os adeptos do “método formal”, inicialmente linguistas e depois outros intelectuais e artistas identificados com o modernismo (as múltiplas correntes de vanguarda que pipocaram nas primeiras décadas do século passado). Boa parte deles nutria simpatia por Trotsky, razão pela qual o termo ganhou outra conotação, a de adeptos da revolução permanente, da multiplicidade e rotatividade na composição dos soviets e do não desarmamento da população. Tudo aquilo que Stálin repudiou e lutou contra. Mas há ainda a “questão nacional”, outra espinhosa faceta do problema: os formalistas eram adeptos do internacionalismo, enquanto Stálin defendia o socialismo em um só país. Se o quarteto Maiakóvsky, Tretyakov, Meyerhold e Malevitch representara o auge da experimentação criativa na década de 20, fazendo do cubofuturismo e do construtivismo trampolins para algumas das mais inspiradas e ousadas criações associadas à Revolução, a hegemonia stalinista solidificada na década seguinte incumbiu-se de apagar tal memória e de revestir o termo formalista de grave conotação de traição.

É no rastro desse vento sinistro que, quatorze anos após, Jdanov preside o Congresso dos Compositores em 1948, declarando em alto e bom som: “inovação nem sempre representa progresso” e “nossos formalistas, minando as fundações da verdadeira música, compõem música que é feia e falsa, permeada de sentimento idealista, alheia às amplas massas do povo, e criada não para os milhões de cidadãos soviéticos, mas para indivíduos escolhidos e pequenos grupos, para uma elite” (PERPÉTUO, 2015). Portanto, nada de trios, quartetos, música de câmara ou para balé, mas sim sinfonias, concertos e óperas grandiloquentes louvando os feitos épicos do socialismo em um só país,

¹ O discurso completo de Andréi Jdanov no 1º Congresso de Escritores Soviéticos apareceu em diversas publicações, entre as quais, LOUNATCHARSKY (1971).

capazes de tocar o coração e levar a alma russa às lágrimas. Além de Muradeli, causa próxima que motivara o Congresso, com uma composição apresentada meses antes e considerada “antipovo” e “contaminada”, foram também citados como “desviantes” Khatchaturian, Chebalin, Miaskóvski, Popov – além de Shostakóvitch e Prokofiev, dois festejados e internacionalmente reconhecidos compositores, estes presentes em cena na *Aula Magna com Stálin*.

Eflúvios da vodka

Conhece-se, desde a Antiguidade, o poder mobilizador das melodias sobre a humanidade. Segundo Aristóteles, a música possui quatro funções básicas: servir de estímulo ao trabalho (coordenar ou imprimir o ritmo de deslocamento dos corpos que executam uma tarefa), acompanhar o repouso (após um dia de trabalho ou ao cabo de uma tarefa extenuante), acalmar a alma (harmonizar tensões, retemperar o espírito, livrar-se das emoções deletérias ou brutais) bem como também excitá-la (elevar o ânimo, estimular as paixões, predispor a atenção e organizar o ímpeto). Compreende-se, portanto, porque uma discussão sobre música vai muito além de seus aspectos de gosto para alcançar verdadeiramente o regime de sua partilha: a quem, onde, quando, como e por que, o conjunto de cálculos que organiza a máquina de guerra.

Bebida nacional sorvida num só gole, a vodka pontua, cena por cena, a voragem dramática. Em dois atos, Pownall vai embebedando a narrativa com seus poderes dissuasivos e aliciantes. Jdanov está em cena preparando o ambiente para receber Prokofiev e Shostakóvitch numa sala erma do Kremlin. Delimitada por vetustos arquivos da Polícia Secreta que ostentam nas gavetas arqui-conhecidos nomes de artistas vitimados pelo realismo socialista, o ambiente favorece os encontros íntimos ou secretos. Ele recorda brevemente, para os músicos recém-chegados, os tempos passados e se delicia com uma melodia açucarada que o gramofone emite. Um piano de cauda, ao lado,

sugere que a noitada poderá ensejar acordes ao vivo. A entrada de Stálin é solene, marcando a mudança de ritmo. O compasso se acelera logo nas primeiras perguntas e os dois compositores – um cinquentão no auge da carreira, que já cedera inúmeras vezes às determinações do ditador, e o outro um jovem assustado com tamanho aparato ao redor – respondem, por meio de monossílabos e frases mais evasivas que completas, sobre seus trabalhos.

Como todo *playwrighting* de boa cepa, a tessitura dramática abre lacunas para a intervenção do grotesco, do farsesco, do cômico, da pilhéria, amenizando a tensão crescente instalada. As figuras ganham, assim, contornos humanizados, palavras palatáveis, pistas de decolagem para que os atores alcem voo. Luis Damasceno imprime a Jdanov um tom patético de figura sem autonomia ou livre decisão, subserviente não apenas ao chefe como, igualmente, a um Estado anônimo, mas poderoso; invisível, mas presente, ao qual ele serve de bom grado. Carlos Palma aproveita suas semelhanças físicas com Prokofiev para explorá-las ao máximo, compondo uma figura oscilante, todo o tempo, entre satisfazer exigências com as quais não concorda porém concede, ainda que à contravontade. E o jovem Shostakóvitch, na pele de Felipe Folgosi, emana certa tragicidade à custa de nervos crispados e olhar temeroso que dominam sua presença naquela sala, atingindo momentos tocantes. Fanfarrão e carismático, Jairo Mattos imprime a Stálin não apenas sua presença dominante como, sobretudo, o império de um meticuloso raciocínio político, escolhendo certas palavras, certos ângulos de posicionamento, certa teatralidade estudada que confere a todos os poderosos uma aura sobre-humana.

Em momento algum a expressão realismo socialista é utilizada ou alusões diretas a outras obras adentram o diálogo. Todo o jogo retórico é pontilhado por sugestões, por alusões, por exemplos retirados aqui e ali, dando a entender que tudo não passa de uma conversa entre *connaisseurs*, de velhos camaradas reunidos em torno de cálices e cálices de vodka. No segundo ato, a

coisa começa a ficar mais séria. Já expansivo e menos sutil, Stálin abre os arquivos dos dois músicos e examina seu conteúdo, coletando discos e quebrando-os no joelho. Nada mais precisaria ser dito, caso a conversa não tivesse, até aquele momento, surtido seus almejados efeitos suasórios.

Na última cena, o velho ditador cantarola canções colocadas no gramofone, velhas e anônimas canções georgianas que embalaram sua infância, alertando que aquilo sim era uma bela música e não aquelas horríveis dissonâncias atonais que emanavam das partituras de seus músicos de plantão, camaradas do povo incumbidos de produzir ternura e entusiasmo para uma população que tinha saído vitoriosa da guerra contra o nazismo. Finalmente, refestelado em sua poltrona, o velho Joseph dormita. Jdanov retira sua túnica e cobre o corpanzil de seu comandante, gesto seguido também pelos dois compositores. A luz cai em resistência sobre um quadro que poderia ser, esquecido fosse o que ali ocorrera, uma terna paisagem campestre do Hermitage.

Regressão

O ritornelo é um modo de territorialização, e esta um modo de delimitar um espaço, organizar índices, administrar forças atuantes e potenciais. Nos concertos clássicos, o ritornelo implicava na volta da orquestra completa, depois do trecho de solista ou da parte de um concertino. Na nova acepção que lhe empresta Gilles Deleuze, ele é “um conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais” (DELEUZE, 2012, p. 139), o que podemos, sem pejo, denominar de *socialismo num só país*, se for entendido que as velhas canções georgianas que embalam a beberagem de Stálin circunscrevem um território mítico, infantil, regressivo, adstrito à utopia de sua imaginação que volta, harmônica e bela, assobiável e feliz, como miragem de potência para toda uma nação e agora emanada do gramofone daquela erma sala do Kremlin.

Em conhecido ensaio, Adorno analisou os efeitos regressivos da música na cultura de massas (ADORNO, 1980). Entre outros efeitos deletérios surpreendidos pelo sociólogo alemão está a desconcentração do ouvinte, a audição infantilizada, o êxtase desprovido de conteúdo, o tema melódico central tornado assobiável e palatável e, finalmente, o hábito de ligar o rádio para matar o tempo. Como se pode deduzir, tal tipo de música possui um programa estético a ser cumprido: o quietismo social, merecendo, por parte do analista, o selo de “fetichismo”. Música para saguão de aeroportos, para vender margarina.

Mutatis mutandis, não foi outro o desígnio da música sob o realismo socialista, se for entendido que o *estilo*, por assim dizer, nasceu da mesma necessidade de controle social, massificação cultural, nacionalização da sonoridade e clara intenção de glorificar objetos simbólicos privilegiados pela cúpula soviética daquele momento, que operou uma estetização da política e não uma politização da arte.

Uma vez que, como anota Adorno, “o medo que, hoje como ontem, difundem Schoenberg e Webern não procede da sua incompreensibilidade, mas precisamente por serem demasiadamente bem compreendidos” (ADORNO, 1980, p. 191), no qual “a sua música dá forma àquela angústia, àquele pavor, àquela visão clara do estado catastrófico ao qual os outros só podem escapar regredindo” (idem, p. 191). A produção musical de Shostakóvitch e Prokofiev, a partir de 1948, procurou responder aos preceitos que nortearam aquela aula magna, singular exemplo de arbítrio sobre duas carreiras de compositores que, fora dos limites da URSS, foram e continuam sendo tomados como schoenberguianos renovadores da música que saltou fora dos efeitos de regressão.

Referências bibliográficas:

AUTANT-MATHIEU, Marie Christine. “La dissolution du proletariat dans la masse de travailleurs. Dramaturgie soviétique, 1924-1953”. In: *L’ouvrier au théâtre*, Cahiers théâtre Louvain/Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle/CNRS. Belgique: Louvain-la-Neuve, 1987, pp. 231-268.

ADORNO, Theodor W. “O fetichismo na música e a regressão da audição”. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, pp. 165-191.

LOUNATCHARSKY, A.V. *Théâtre et revolution* (préface d’Emile Copfermann). Paris: Maspero, 1971.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012.

PERPÉTUO, Irineu Franco. Citação do discurso de Jdanov no texto “Stálin: ditando as regras da música”, programa do espetáculo, 2015.

Edelcio Mostaço: pesquisador do CNPq e professor de estética teatral na graduação e na pós-graduação em teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina. Entre outros títulos, organizou *Sobre performatividade* (Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009) e *Para uma história cultural do teatro* (Jaraguá do Sul: Ed. Design, 2010).

CRÍTICAS

O terno: Peter Brook e o teatro épico

Crítica da peça *O terno*, dirigida por Peter Brook

Luciano Gatti

Resumo: O artigo discute a encenação da *O Terno*, com texto de Can Themba e direção de Peter Brook, apresentada no Sesc Pinheiros de São Paulo em abril de 2015. Discute-se a retomada por Brook da concepção de teatro épico, proposta por Bertolt Brecht, e suas consequências para a elaboração de um espetáculo não-trágico.

Palavras-chave: Peter Brook; Bertolt Brecht; teatro épico.

Abstract: The article discusses *The Suit*, a theater play based on a short story by Can Themba and directed by Peter Brook, staged at Sesc Pinheiros in São Paulo in april 2015. It is discussed how Brook resumes Bertolt Brecht's conception of epic theater and its consequences for an untragic show.

Keywords: Peter Brook; Bertolt Brecht; epic theater.

Disponível em:

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/09/o-terno-peter-brook/>

Por volta de 1968, Peter Brook dizia que qualquer espaço vazio poderia ser tomado como um palco. Um homem cruzando esse espaço enquanto outro o observa seria o suficiente para instaurar uma situação teatral. Assim começava “O espaço vazio”, o principal documento teórico do teatro de Brook (BROOK, 1996, p. 7). Em franca polêmica contra o amplo espectro do teatro de sucesso fácil de sua época, chamado por ele de “mortal” ou “mortífero”, ele confrontava o aparato costumeiro que ainda se entendia como uma aparelhagem sofisticada em concorrência com o cinema. Contra o espetáculo composto por cortinas vermelhas, sala escura e grandes refletores, Brook buscava apoio em mestres como Shakespeare e Bertolt Brecht para defender a eliminação de elementos supérfluos, de máquinas e efeitos cenográficos que sobrecarregam a encenação e desviam a atenção dos componentes básicos. O acento na simplicidade, contudo, não decorria de uma petição de princípio nem de purismo minimalista, muito menos de aversão à técnica, mas da convicção de que a função do teatro possa ser simplesmente abrir espaço e assim criar condições para que algo melhor apareça.

Quem assistiu às poucas apresentações de *O terno* no final de abril de 2015, no Sesc Pinheiros de São Paulo, teve a chance de reconhecer que, apesar dos anos que se passaram desde a concepção do texto teórico, Brook ainda continua pensando em como lidar com o espaço vazio. A produção internacional, que traz as marcas de sua colaboração com artistas do mundo inteiro e lhe confere um teor multicultural e cosmopolita, não servia à acumulação de materiais, mas à seleção de elementos mínimos, a serem explorados com o máximo de complexidade. Um grupo reduzido de atores e músicos trabalhando num espaço ocupado por poucos objetos (mesas, cadeiras, cabideiros): é o que bastou a Brook para apresentar a dimensão pública e histórica de um conflito aparentemente restrito à vida conjugal de dois personagens na África do Sul dos anos 1950. No mesmo passo, ele ainda conseguiu colocar à prova uma das grandes tradições do teatro do século XX,

a saber, o teatro épico, de matriz brechtiana. Cabe-nos agora tentar desdobrar alguns desses elementos.

Brook encontrou o material de sua peça no conto homônimo, publicado em 1963, do escritor e jornalista sul-africano Can Themba, o qual já havia sido adaptado duas vezes para o teatro¹. Primeiro pelo Market Theatre de Joanesbugo, em 1994, e depois pelo próprio Brook e por sua colaboradora Marie-Hélène Estienne, que apresentaram uma versão francesa, *Le costume*, em 1999, na sede do teatro de Brook em Paris, o Théâtre des Bouffes du Nord. A versão em inglês, motivada pela insatisfação com a anterior em francês, estreou somente em 2012, após um longo período de maturação e com muitas alterações no texto original. O conto de Themba apresentava uma trama relativamente simples, centrada na personagem de Philemon, o secretário zeloso e marido dedicado que flagra a mulher, Matilda, com o amante. Como punição por trai-lo, Philemon ordena a ela que o terno deixado pelo amante ao fugir somente com a roupa de baixo seja tratado dali por diante como um hóspede do casal, com direito inclusive a um lugar à mesa na hora das refeições. A encenação de Brook difere do conto de Themba por dar tanto peso à Matilda quanto a Philemon. Essa modificação, que instaura um certo equilíbrio no tratamento das personagens, permitiu uma série de considerações a respeito do conflito conjugal e de suas relações com a opressão do apartheid. Uma das marcas da montagem de Brook é o recurso ao tempo passado para encenar os episódios da história do casal. Essa opção já aparece no modo de referir-se ao lugar onde se passam os acontecimentos, os quais são devidamente introduzidos por um narrador com conhecimento prévio do que será apresentado ao público. Tal estratégia retoma a perspectiva de Themba ao escrever em 1963 a respeito de Sophiatown, o subúrbio pobre e

¹ Um conjunto de informações valiosas a respeito da encenação de Brook se encontra na série *Words on Plays*, editada pelo A.C.T. - American Conservatory Theater. Muitas das informações do presente texto foram retiradas desse dossiê, acessado no seguinte endereço:
http://www.act-sf.org/content/dam/act/education_department/words_on_plays/the_suit_wop.pdf

superpopuloso de Joanesburgo onde se desenrola a vida de Matilda e Philemon. Quando ele publica *O terno*, a região ali evocada já era algo do passado. Sophiatown foi até meados dos anos 1950 uma das poucas áreas da cidade que não estavam inteiramente sob controle governamental e também um dos poucos lugares da África do Sul em que os negros tinham direito à propriedade de imóveis. A região não era apenas um subúrbio multirracial, habitado por sul-africanos brancos e negros, além de imigrantes indianos e chineses. Em Sophiatown também se desenvolveu uma vida cultural particularmente rica, a qual se movimentava ao redor dos *Shebbens*, bares ilegais frequentados até tarde da noite por músicos, jornalistas e *gangsters* inspirados na cultura norte-americana. Os *Shebbens* eram lugares propícios tanto ao alcoolismo de trabalhadores mal pagos quanto ao fortalecimento de uma cultura musical influenciada pelo swing e pelo jazz. Política, cultura e criminalidade compartilhavam do mesmo espaço clandestino. Dentre seus frequentadores estavam também os jornalistas da *Drum*, uma revista popular entre leitores negros para a qual Themba começou a escrever em 1953. Além de ficção e artigos sobre jazz, cinema e esportes, ela publicava investigações sobre abusos perpetrados pelos fazendeiros locais e pela polícia contra a população negra, cobrindo os conflitos sociais com uma atenção inexistente na imprensa branca. O importante trabalho do fotógrafo Jürgen Schadeberg era um exemplo destacado desse perfil investigativo.² De modo geral, a *Drum* reunia os temas que constituiriam o material das narrativas de Themba.

Por volta dessa época, o crescimento populacional da região central de Joanesburgo começou a aproximar a cidade branca das fronteiras de subúrbios como Sophiatown. As tensões geradas pela instituição do *apartheid* em 1948 culminaram nos processos de remoção da população negra de Sophiatown entre 1955 e 1959. Durante esses quatro anos, mais de 65.000 pessoas foram

² Uma pequena amostra do trabalho de Jürgen Schadeberg para a *Drum*, incluindo fotografias da própria redação da revista e dos arredores de Sophiatown, pode ser encontrado no dossiê da série *Words on plays* citado na nota anterior.

retiradas de suas casas e transferidas para a região de Soweto. Os *Shebees* foram fechados, a população negra foi expulsa e a vida cultural e intelectual foi rapidamente dizimada. Ao evocar Sophiatown em *O terno*, Themba evoca uma região anterior à convulsão provocada pelos expurgos. Em um conto chamado “Requiem para Sophiatown”, ele ainda rememora a destruição das casas e a fundação de uma nova cidade para os brancos, chamada de “Triomf”. Somente com o fim do *apartheid* em 1994 o subúrbio teria de volta seu antigo nome.

Ao encenar *O terno*, Brook reflete a respeito desses acontecimentos ao situar seus personagens em uma Sophiatown já desaparecida. Esse viés histórico implica necessariamente escolhas de encenação muito específicas. Poderíamos dizer que Brook mimetiza tal perspectiva histórica ao conferir uma dimensão narrativa à peça e, para isso, faz uso de um conjunto de técnicas de distanciamento em diálogo com a concepção de teatro épico desenvolvida por Bertolt Brecht a partir dos anos 1920. Não seria exagero afirmar que o sucesso de suas conexões entre a dimensão privada da vida conjugal e a história de Sophiatown deve muito a tais técnicas. Se começarmos pela cenografia, notamos que os indícios da história coletiva no destino das personagens já se fazem notar na reversibilidade entre espaços públicos e privados. Um conjunto de cadeiras próprio ao espaço doméstico se transforma facilmente em um banco público onde se espera pelo ônibus. O mesmo cabideiro que sustenta o terno do título volta-se para o espaço interior como espelho e para o exterior como porta de saída para a rua ou barra de apoio para os passageiros que viajam em pé no transporte coletivo. A reversibilidade de objetos simples, que facilmente se transformam em outra coisa de acordo com a exigência da cena, também evidencia um outro traço marcante do teatro épico: nele, a função da cenografia não é construir um espaço mágico que seja a representação verossímil de um espaço real; ao contrário, ela é utilizada simplesmente para colaborar no estudo de determinadas situações. Com isso, o artifício mesmo do espetáculo é exposto. Diferentemente do teatro de feitiço realista ou naturalista,

no teatro épico a cena não está pronta, fundida ao cenário, mas é montada a cada vez a partir de seus elementos materiais básicos.

A cenografia prenuncia assim a dinâmica própria à montagem das cenas, que não se sucedem como um fluxo temporal contínuo, calcado no desenvolvimento da ação, mas de maneira intermitente, intervalada, o que confere autonomia aos episódios. Isso naturalmente coloca uma série de desafios aos atores, os quais nunca se identificam inteiramente com seus personagens. A encenação de Brook ecoa muitos dos elementos reunidos por Brecht em textos da década de 1930 como “Uma nova técnica de atuação” e, notadamente, “Cena de rua”, um ensaio que já havia sido retomado por Brook em *O espaço aberto*.³ Brecht tomava uma situação cotidiana como ponto de partida – a narrativa de um acidente de trânsito – e propunha indicações para o “ator-demonstrador” em oposição às técnicas de atuação desenvolvidas por Stanislavski. Referir-se aos acontecimentos no tempo passado e ao personagem na terceira pessoa, por exemplo, incorporando observações a seu respeito, sejam elas formuladas pelo dramaturgo ou elaboradas nos ensaios, eram estratégias que favoreciam a compreensão, primeiro pelo ator e depois, conseqüentemente, também pelo público, do conjunto de variáveis determinando um evento qualquer. Com isso, ator e público são levados, como disse Walter Benjamin, a se espantar com o que veem e a assumir uma posição.⁴ Como o ator não encarna por completo sua personagem, mas a avalia a partir da posição distanciada de um narrador, a identificação afetiva do público com o destino da personagem também é combatida. Sem prejuízo da diversão e das emoções, que devem ser compreendidas, atores e espectadores são tomados como seres pensantes e interessados, que visam ao conhecimento e aprendem com o teatro a discutir as situações apresentadas.

³ Cf. Peter Brook, *The empty space*, p. 94.

⁴ Cf. Walter Benjamin. “O que é o teatro épico?”. In *Obras escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1995, p. 81.

Os momentos iniciais de *O terno* demonstram grande perícia na execução de técnicas épicas de atuação. A cena apresenta um ritual corriqueiro do dia a dia. Philemon acorda às cinco e meia da manhã, levanta-se, veste-se, prepara o café da manhã para Matilda, contente por servi-la, e sai para mais um dia de trabalho. Essas ações não são propriamente representadas. Reduzidos a breves arranjos esquemáticos, cada tarefa, cada gesto, é primeiro anunciado pelo ator para então ser executado. De modo muito preciso, o ator trabalha com dois pontos de vista: um interno à ação, na qual ele desempenha os movimentos de Philemon, e outro externo, a partir do qual ele ressalta a regularidade daquelas ações e as situa na rotina do casal. Nas cenas seguintes, os atores ora anunciam na terceira pessoa o que deverá ocorrer no instante seguinte, ora apresentam a cena como se ela se referisse a um acontecimento já transcorrido.

Em *O terno*, a perspectiva distanciada propiciada pelo teatro épico ainda permitiu a Brook o encaixe de episódios que não decorrem necessariamente da ação principal, mas, na sua contiguidade, desempenham a função de comentário. Alguns merecem ser mencionados. Primeiro, a brincadeira da atriz com o terno, um número digno de um *clown*, que tanto pode ser apreciado independentemente das demais cenas quanto referido ao conflito principal, como uma maneira da personagem de Matilda resistir, pela zombaria, à convivência com o terno. Depois, duas cenas protagonizadas por Philemon e seu amigo Maphikela. Numa delas o amigo narra a Philemon a história do violonista torturado e morto pela polícia, uma espécie de história de jornal que poderia figurar dentre as reportagens da revista *Drum* de Can Themba. Em outro episódio, ambos encenam, como um número à parte, a tentativa de assistir ao serviço religioso em igrejas frequentadas por brancos. A história de Maphikela tem por base uma reportagem escrita pelo próprio Themba a partir de suas tentativas de visitar as igrejas e estabelece um diálogo com um dado importante da ação principal. Até então as escolas eram dirigidas pelas

missões religiosas e financiadas pelo Estado. Após o Ato Educacional de Bantu, de 1953, que consolidou a segregação no sistema educacional, o financiamento ficou condicionado à adoção de um currículo racialmente discriminatório. Transformar-se em um clube cultural foi o modo encontrado pela escola da missão anglicana para escapar ao controle governamental. São as reuniões desse clube que Matilda passa a frequentar em busca de alívio para sua situação doméstica, envolvendo-se em discussões sobre os problemas das mulheres e encontrando um espaço no qual pode exercitar sua vocação de cantora.

No conjunto desses episódios, as diversas canções compõem um grupo especial. Como nas peças de Brecht, elas são acompanhadas por músicos no palco que, ocasionalmente, também fazem as vezes de figurantes. Elas não só conectam-se com a biografia de Matilda e sua aspiração à música como também inserem uma perspectiva mais ampla para a evocação dos problemas coletivos evocados pela peça: “Forbidden Games” e “Malaika”, por exemplo, remetem a performances de Miriam Makeba, uma das grandes vozes de oposição ao *apartheid*, enquanto que “Strange Fruit” se tornou, na voz Billie Holiday, uma das canções centrais a respeito da violência contra os negros norte-americanos, além de também remeter à importância do jazz para a cultura musical de Sophiatown.

Inseridos nos intervalos entre as cenas do entrecho principal tais episódios ampliam a perspectiva perante o conflito entre Matilda e Philemon. Eles se coordenam com a declaração, feita pela atriz de Matilda, de que tais acontecimentos estão estreitamente ligados à história de Sophiatown. Nos termos do teatro épico, eles ajudam a mostrar, nas palavras de Brecht, “os processos por trás dos processos”, ou seja, explicitam as questões sociais que perpassam a relação de Matilda e Philemon. Um dos méritos de Brook foi ter feito um uso extremamente produtivo dos elementos do teatro épico, atingindo um rigoroso controle da atuação, das emoções e do humor de sua encenação.

O *terno*, contudo, não é a mera aplicação de um método prévio. Como Brook já reconhecia em *O espaço aberto*, os procedimentos mais diversos podem ser empregados para atingir o chamado “efeito de estranhamento” e somente a particularidade de cada produção pode decidir o que funciona ou não. Nesse sentido, *O terno* apresenta uma configuração peculiar das técnicas de distanciamento e necessariamente coloca a questão de sua atualidade, uma vez que as atuais circunstâncias de encenação são muito diferentes daquelas enfrentadas por Brecht.

No teatro brechtiano, esses elementos serviam à desnaturalização de processos sociais, dos quais o teatro era parte. Contra o teatro de viés naturalista e em consonância com as vanguardas, Brecht ressaltava, como já indicamos, o artifício na construção do espetáculo, de modo a despertar a postura crítica do espectador, que deveria tomar posição perante o espetáculo e as situações sociais ali apresentadas. A desnaturalização tinha como ponto de fuga o caráter histórico e, portanto, transformável da exploração capitalista. Na esteira do marxismo, Brecht não entendia tal transformação, assim como a exploração, como processos individuais, mas decorrentes das classes sociais organizadas. Submetida à desnaturalização, a doutrina burguesa do indivíduo livre, cerne do drama burguês, se mostrava como ideologia, enquanto que o teatro épico e seu público passavam a se compreender como coletivos organizados. A ascensão do fascismo representou um duro golpe nas expectativas emancipatórias vinculadas ao teatro épico. O diagnóstico a respeito do caráter histórico da dominação social, porém, mantém-se como um dado imprescindível à consciência crítica.

Muitas décadas mais tarde, pode ser um tanto redundante dizer que cabe ao teatro mostrar ao espectador que os processos históricos não são naturais. Após anos de luta histórica, quem ainda poderia acreditar que as condições de exploração, como aquelas do *apartheid* e de suas doutrinas raciais, sejam forças da natureza? Simultaneamente, muitas técnicas de distanciamento

foram incorporadas e neutralizadas pela indústria cultural. O palco vazio e a cenografia despojada, por sua vez, são cada vez mais moeda corrente no teatro contemporâneo. Difícil é encontrar um palco ilusionista intacto. Consciente dessas mudanças, o espetáculo de Brook optou por trabalhar com dimensões menos evidentes dessas questões, sustentando assim que o distanciamento ainda se faz necessário.

As cenas iniciais, nesse sentido, não são marcadas apenas pelo emprego de técnicas de atuação não naturalistas, mas também pelo estranhamento de um ponto de vista corrente a respeito da vida privada, o qual é sustentado pela personagem Philemon. Como ele confessa à esposa durante o café da manhã, seu prazer em servi-la decorre do caráter voluntário dessa ação, por oposição à obrigação de servir seu empregador. Philemon vê nessa civilidade entre quatro paredes uma proteção contra as condições adversas do mundo do lado de fora, ou uma compensação por elas. Ele destaca a separação entre os domínios público e privado, e não as mediações entre sua gentileza com a esposa e a submissão necessária às condições de trabalho. O tratamento dado por Brook ao adultério de Matilda vai contra o ponto de vista de Philemon, pois a traição também tem suas mediações sociais: em *O terno*, ela é indissociável da condição submissa das mulheres de Sophiatown. Matilda tem afeição pelo marido, mas a estreiteza da vida doméstica pesa. Tanto o adultério quanto a música e o posterior envolvimento com o clube cultural são válvulas de escape de uma situação opressora, marcada pela impossibilidade mais geral de as mulheres de Sophiatown encontrarem emprego e se emanciparem da vida doméstica. O lar conjugal não é imune a esses problemas, como, de resto, lembra o próprio terno deixado pelo amante. Símbolo do adultério, ele também é o vestuário representativo da vida pública e urbana, que confere respeitabilidade ao funcionário nas horas em que se submete à rotina de trabalho. Ao ordenar à mulher que ele seja tratado como um hóspede,

introduzindo um terceiro elemento na vida conjugal, Philemon involuntariamente explicita a fragilidade de sua resistência ao mundo exterior.

Seria fácil ao espetáculo estimular o público a identificar-se com um ou outro ponto de vista. O papel secundário da mulher na ordem doméstica e a humilhação cotidiana pela lembrança do adultério parecem exigir do espectador a reprovação do comportamento de Philemon. A traição de um marido relativamente dedicado e que não reage ao adultério com violência física ou com o fim do casamento poderiam justificar, por outro lado, que a conduta de Matilda seja censurada. Brook, entretanto, mantém distância do juízo moral sobre suas personagens e convida o espectador a fazer o mesmo. O teatro épico já assumiu configurações doutrinárias, como se sustentasse que a função crítica do espetáculo residisse na assimilação pelo público das mensagens progressistas transmitidas pelos atores em cena. O objetivo do teatro épico, porém, não reside em convencer o espectador disso ou daquilo. Uma tarefa mais apropriada à sua dimensão crítica – e também mais difícil de realizar com sucesso – consiste, ao contrário, em criar as condições para que o público avalie por si mesmo os acontecimentos mostrados. Nesse contexto, tomar o partido de um ponto de vista, como se a peça representasse algum deles, significaria optar pela identificação afetiva com um destino individual e abrir mão da dimensão mais ampla propiciada pelo distanciamento. Resistir à empatia e ao juízo moralizante permite a Brook reenviar o conflito conjugal à dinâmica do conflito coletivo. Philemon e Matilda têm suas razões e não se trata de justificar umas ou outras, mas de reconhecer como elas são formadas em um processo social. A mais íntima célula do ambiente doméstico também se mostra, ao contrário do que desejava Philemon, perpassada pela opressão social sob o domínio do *apartheid*.

No momento de maior alegria da relação entre ambos, durante a festa que Matilda oferece aos amigos do clube cultural, Philemon a lembra da história do terno, humilhando-a publicamente. A cena se desfaz, Philemon sai com

Maphikela, e Matilda, sozinha em casa, retira a própria vida. Como interpretar seu suicídio? A superação da traição e a reconfiguração da vida do casal seria impossível? Ou, ao contrário, seria mais razoável esperar pela reconciliação após a reconsideração de Philemon durante a conversa com Maphikela? Por que Brook se decidiu pelo retorno tardio de Philemon, quando o suicídio de Matilda já se encontrava consumado? Se tudo leva a crer que Philemon e Matilda não resistem diante de suas próprias fraquezas e da adversidade geral, a infelicidade seria inevitável e a peça necessariamente terminaria com um desfecho trágico.

Nesse contexto, cabe questionar como fica a aspiração maior do teatro épico a um teatro não trágico. Brecht se opôs ao trágico ao sustentar que destino humano não é natural e necessário, nem produto de forças indiscerníveis, mas o resultado de ações e decisões de homens envolvidos no processo social. Se os destinos são históricos, eles não são inevitáveis. A posição de Brecht remete à caracterização do conflito trágico na tragédia grega, tal como caracterizado, por exemplo, por Peter Szondi em sua interpretação de *Édipo Rei*, de Sófocles. Trágico ali não é simplesmente a derrocada de Édipo, mas o fato de que é justamente o caminho tomado por ele para escapar da própria ruína que o leva a ela. Segundo Szondi, é a unidade de salvação e aniquilamento que constitui o traço fundamental de todo trágico. Tão importante quanto a interferência da divindade no destino humano seria o fato de essa intervenção ocorrer por solicitação humana; em *Édipo*, por recurso ao oráculo, que faz do saber divino um saber humano e assim dirige a ação dos homens.⁵ Brecht, inspirado em Marx, toma o partido da liquidação moderna do trágico em virtude do conhecimento das causas – sempre históricas, nunca divinas ou naturais – da ruína e do sofrimento. Com esse conhecimento, o conflito entre a autonomia individual e a dimensão ética e coletiva não poderia mais ser caracterizado como trágico, pois ele traz consigo o discernimento dos

⁵ Cf. Peter Szondi. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro, Zahar, 2004. p. 89.

elementos capazes de colocar os homens como sujeitos da própria libertação. Historicizar a tragédia termina por coincidir com sua liquidação. Como se vê, a oposição ao trágico está na raiz da desnaturalização brechtiana e dos diversos procedimentos de encenação responsáveis pelo efeito de estranhamento.

Nos debates teatrais recentes, Hans-Thies Lehmann retomou essa definição do trágico pela natureza do conflito, mas não circunscreveu o fenômeno do trágico teatral exclusivamente a ela.⁶ Ao lado do “modelo do conflito”, ele caracteriza um “modelo da irrupção”, o qual remete a elementos da tragédia clássica, mas adquire um significado singular em experiências teatrais contemporâneas. São os espetáculos que ele denomina de pós-dramáticos. Nesse modelo, o trágico aparece como uma irrupção violenta, como manifestação da ausência de medida e do excesso, forte o suficiente para ameaçar o sujeito com a perda de si e com o auto-aniquilamento. Lehmann detecta fontes teóricas desse segundo modelo no dionisiaco nietzscheano, na teoria da transgressão de Bataille e na interpretação feita por Lacan da Antígona. Enquanto o modelo do conflito tem afinidades com o drama em sentido estrito, Lehmann sustenta que o modelo da irrupção teria ampla penetração em espetáculos avessos aos elementos constituintes da forma dramática, como a fábula e o conflito intersubjetivo, e próximos de outras artes como a performance, a dança e as artes visuais de modo geral.

Embora não caiba aqui discutir a pertinência do conceito de pós-dramático, é possível dizer que a moldura mais sóbria do espetáculo de Brook situa *O terno* à margem do espectro de um teatro de irrupções e intensidades, recolocando a discussão a respeito da morte trágica no domínio esquadrinhado pelo teatro épico. Na tragédia, a morte do herói é necessária diante da relação do mundo dos homens com o dos deuses. Na caracterização de Walter Benjamin, “ela é um sacrifício expiatório que segue a letra de um antigo direito, morte sacrificial

⁶ Cf. Hans-Thies Lehmann. “Tragödie und postdramatisches Theater”, in Bettine Menke e Christoph Menke (orgs.).

Tragödie – Trauerspiel – Spektakel. Berlin, Theater der Zeit, 2007. p. 214-225.

que inaugura uma nova comunidade, no espírito de uma justiça vindoura” (BENJAMIN, 2011, p. 115). Nos termos do teatro épico, tal necessidade foi eliminada pelo conhecimento histórico, conferindo caráter circunstancial à morte, compreensível – e evitável – no contexto de certas relações.

Brook encena a morte de Matilda com técnicas do teatro épico. A atriz, sentada à meia luz, retira os brincos e a pulseira usados na festa e pende o pescoço para baixo, sugerindo o suicídio por enforcamento. Essa cena é justaposta a uma outra, em que Philemon, durante conversa com Maphikela, reconsidera a punição imposta à mulher e se prepara para a reconciliação, mas já é tarde demais. A opção de Brook por concluir com o ato extremo de Matilda pode ser interpretada de várias maneiras: o suicídio seria uma maneira de enfatizar a opressão vivida por Matilda em seu ambiente doméstico, as quais iam além do sofrimento suportável. A peça convergiria então no destino de Matilda como vítima da punição de seu marido. Isso exigiria uma inflexão no que foi colocado acima a respeito do teatro épico, como se Brook terminasse por questionar sua viabilidade. Se, por outro lado, a ênfase recair no atraso do marido em rever sua posição, a casualidade da morte de Matilda é realçada, indicando que uma mudança oportuna das circunstâncias – a mudança da posição de Philemon – evitaria a tragédia a tempo. Com isso, o espetáculo vai ao encontro dos princípios do teatro épico. Ambas as leituras, dentre outras, são possíveis, mas talvez nenhuma delas seja inteiramente satisfatória.

Diante disso, a própria noção de um desfecho convincente, que arremate a trama e satisfaça o público, parece ter sido questionada por Brook. É aqui, supomos, que se encontra o grande mérito de sua encenação. O espetáculo não forma uma unidade com o desfecho da ação, mas submete esse desfecho a um distanciamento, de modo a estimular o público a questionar se a peça teria mesmo que terminar assim ou se o destino das personagens não poderia ter sido outro. Ao fazer do suicídio de Matilda uma questão em aberto, sujeita à discussão, Brook sugere ao público que refaça as conexões que ele procurou

estabelecer entre o destino particular do casal e as condições de opressão da população negra vivendo sob o *apartheid*. Se a opressão inscreve o destino individual na vida coletiva, a resistência a ela também depende dessas conexões mais gerais. Não é por outra razão que os momentos de maior fragilidade – o adultério, a punição, o suicídio – são aqueles em que os personagens se descobrem sós. Transmitir ao público a responsabilidade de percorrer mais uma vez os vínculos entre o individual e o universal, sem dizer a ele o que concluir a respeito, foi a maneira encontrada por Brook de reatar com o teatro épico e reintroduzir o espectador no processo de encenação.

Referências bibliográficas:

A.C.T. - American Conservatory Theater. *Words on Plays*. [Http:// www.act-sf.org/content/dam/act/education_department/words_on_plays/the_suit_wop.pdf](http://www.act-sf.org/content/dam/act/education_department/words_on_plays/the_suit_wop.pdf)

BENJAMIN, Walter. “O que é o teatro épico?”. In *Obras escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1995.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte, Autêntica, 2011.

BROOK, Peter. *The empty space*. New York, Touchstone, 1996.

LEHMANN, Hans-Thies. “Tragödie und postdramatisches Theater”, in Bettine Menke e Christoph Menke (orgs.). *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*. Berlim, Theater der Zeit, 2007.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro, Zahar, 2004.

Luciano Gatti é doutor em filosofia pela UNICAMP e professor do departamento de filosofia da UNIFESP. É autor de *Constelações: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno* (Loyola, 2009) e *A Peça de Aprendizagem. Heiner Müller e o Modelo Brechtiano* (Edusp, 2015).

CRÍTICAS

Ocupação Sozinhos Juntos: Samuel Beckett segundo o Coletivo Irmãos Guimarães

Crítica do conjunto de espetáculos intitulado *Ocupação Sozinhos Juntos*, concebido pelo Coletivo Irmãos Guimarães.

Luciano Gatti

Resumo: O artigo discute três espetáculos da *Ocupação Sozinhos Juntos*, concebida pelo Coletivo Irmãos Guimarães no Sesc Belenzinho de São Paulo: *Quadrado*, *Sopro* e *Fôlego*. O texto busca colocar em questão a relação entre teatro e performance proposta pelo Coletivo, de modo a debater tanto a relação entre as artes quanto a fidelidade ao texto beckettiano em encenações recentes de sua obra.

Palavras-chave: Samuel Beckett; performance.

Abstract: The article discusses three works by the Coletivo Irmãos Guimarães during the *Ocupação Sozinhos Juntos* presented at Sesc Belenzinho in São Paulo: *Quadrado*, *Sopro*, *Fôlego*. It questions the relation between theater and performance art proposed by the artists in order to debate the connection between different art forms as well as the fidelity to Samuel Beckett's writings in recent stagings of his work.

Keywords: Samuel Beckett; performance.

Disponível em:

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/09/ocupacaosozinhosjuntos/>

Durante os meses de maio e junho de 2015, o Coletivo Irmãos Guimarães apresentou no Sesc Belenzinho, em São Paulo, um conjunto de encenações, performances e discussões, todas elas tendo por eixo a obra de Samuel Beckett. Com o título inspirado num dos textos encenados (*Improviso de Ohio*), a *Ocupação Sozinhos Juntos* evidencia a relevância crescente para a cena contemporânea brasileira da confluência de duas trajetórias: a recepção entre nós do escritor e dramaturgo irlandês e o trabalho de pesquisa e encenação levado a cabo pelos irmãos Adriano e Fernando Guimarães. Estabelecidos em Brasília, eles não são de modo algum novatos na exploração da obra de Beckett. Muito pelo contrário, frequentadores obsessivos desse universo, eles são responsáveis por um número respeitável de espetáculos, devidamente documentados no site do Coletivo (www.coletivoirmaosguimaraes.com). Qualquer interessado pode ali conferir o registro de encenações que vão da primeira incursão no teatro de Beckett, com a montagem de *Dias Felizes*, em 1998, ao reiterado enfrentamento das peças curtas da fase tardia do dramaturgo, entre elas *Ir e Vir*, *Catástrofe*, *Jogo*, *Balanço* e, mais recentemente, na presente *Ocupação*, *Passos* e *Improviso de Ohio*. Quem assistiu aos espetáculos ou consultou essa documentação, pôde constatar que o trabalho dos Irmãos Guimarães não se resume à encenação dos textos dramáticos de Beckett. Um espetáculo do Coletivo é usualmente composto pela conjunção de encenações das peças e trabalhos próprios, originais, mas que guardam uma profunda relação com a obra beckettiana, desdobrando suas questões num terreno expandido, em que se transita do teatro à performance, com passagens pela dança, pelas artes visuais, pela música e pela literatura. O Coletivo desafia a demarcação rígida dos gêneros e das artes e propõe uma concepção própria de espetáculo.

No mesmo movimento, os Irmãos estimulam a pensar o que ainda é possível fazer com um autor e com peças que aparentemente permitem tão pouca

liberdade ao encenador. São notórios os episódios em que Beckett desautorizou ou mesmo tentou impedir encenações que propunham intervenções significativas nos textos¹. Morto o autor, os responsáveis por seu espólio continuam vigilantes diante do trabalho de encenadores, podendo autorizar ou não uma nova montagem. Tais restrições desapareceriam com a entrada da obra em domínio público, mas outras continuariam desafiando os encenadores. À medida que Beckett se tornava um experimentado diretor das próprias peças, sua escrita dramática adquiria tamanha consciência da composição da cena que seu texto se especializava na composição de imagens, partituras sonoras e movimentos corporais milimetricamente coreografados. O drama já trazia a cena prefigurada num sentido muito preciso e detalhado. Durante os ensaios, por sua vez, o texto dramático era mais uma vez corrigido na ponta do lápis. Mesmo após a publicação das peças em livro, a ocasião dos ensaios para uma nova encenação ensejava novas alterações. O controle extremo paradoxalmente abalava a ideia de um texto teatral definitivo, como atestam os preciosos *Theatrical Notebooks* editados por Stanley Gontarski, James Knowlson e Dougald MacMillan. Tais documentos de direção, acompanhados de registros em vídeo das encenações feitas pelo autor, ajudaram a criar, senão um cânone, ao menos referências incontornáveis para qualquer encenador. Tais peças funcionariam de outra maneira? Seria possível retirar ou acrescentar elementos sem descaracterizá-las? Tais questões perpassam os trabalhos do Coletivo Irmãos Guimarães e voltaremos a elas após uma breve incursão nos três espetáculos da *Ocupação SozinhosJuntos*.²

¹ Jonathan Kalb discutiu alguns desses episódios no seu livro *Beckett in Performance* (1989), p. 71-94.

² Além dos três espetáculos comentados a seguir (*Quadrado, Sopro e Fôlego*), a *Ocupação* apresentou três performances (*Nada se move, 59 minutos e 59 segundos* e *99 a 1*) e promoveu um ciclo de palestras.

Quadrado

Apresentado nos dois primeiros fins de semana da *Ocupação*, *Quadrado* retoma no título e na configuração geométrica duas peças conexas produzidas por Beckett para a televisão pública alemã em 1982: *Quadrat 1+2*. O Coletivo não realiza propriamente uma montagem das peças em outro meio, mas um espetáculo distinto daquele que o inspira, lidando de forma própria com questões que alicerçam o projeto beckettiano, tais como o esforço físico e a repetição, sem falar da atenção à presença do corpo humano em cena.

Quadrat 1+2 dedicavam-se à exploração exaustiva de procedimentos seriais e repetitivos em trabalhos de cunho fortemente coreográfico, sem recurso a textos literários. Tratava-se ali de duas peças simétricas para quatro instrumentos percussivos e quatro atores que percorriam uma série de caminhos rigorosamente traçados em um cenário quadrangular. Os quatro cantos da TV em tubo desdobram-se em quatro figuras, quatro cores (as três cores primárias e o branco), quatro pontos de entrada e saída do cenário³. Eles entravam e saíam alternadamente de cena, compondo séries que atingiam seu ponto máximo de tensão nos momentos em que os quatro atores estavam presentes, desviando-se simultaneamente do ponto central do quadrado. As séries compunham uma coreografia que só se mostrava inteiramente no momento em que as quatro figuras estavam em cena, revelando que o movimento de cada um era determinado ou controlado pelo movimento de todos, mesmo quando se estava só em cena. A repetição ou a combinatória de séries era a responsável pelos dois aspectos formais determinantes da coreografia: o controle extremo do tempo e do movimento, que impedia o choque entre as figuras, e a falta de finalidade ou de sentido dos movimentos,

³ Apesar da simetria entre as peças, a segunda delas se diferenciava da primeira em alguns pontos: filmagem em preto e branco, ausência dos instrumentos percussivos, movimentação mais lenta dos atores e menor tempo de duração.

os quais deviam repetir-se infinitamente, sem resolução, como um jogo sem propósito pré-determinado.

O *Quadrado* dos Irmãos Guimarães mantém a demarcação de um terreno quadrangular, amplificado pelo espaço também quadrangular da sala de espetáculos do Sesc Belenzinho, uma espécie de caixa escura propícia a encenações avessas à disposição convencional de palco e plateia. Distancia-se, contudo, em pontos essenciais de seu modelo, entre eles a diferença de meio, marcada pela substituição da televisão por um espetáculo que conjuga teatro, dança e performance, ou melhor, que faz da performance o terreno expandido para o diálogo com as demais artes. O serialismo coreográfico de Beckett, que instaura permutações repetíveis ao infinito e abole as demarcações de início e fim, é referido ao longo do espetáculo, mas cede lugar a uma outra configuração, organizada em função de quatro cenas ou episódios e de um sofisticado trabalho de iluminação, responsável por fazer o espetáculo aparecer e desaparecer diante do público.

Assim que os espectadores ocupam seus lugares e a porta é fechada, os atores nus, que compartilham os assentos com eles, assumem sua posição no palco. A sala é escurecida para então ser lentamente iluminada, apresentando os contornos dos corpos entrelaçados na formação de um novo corpo, único, instável, múltiplo. O mínimo movimento de um corpo repercute sobre os demais e sobre a lenta movimentação conjunta do agrupamento pelo palco sob a iluminação de intensidade variante. Esse coletivo se dissolve, ou melhor, se desenlaça e a partir daí os atores passam a movimentar-se pelo quadrado, vestindo e despindo as roupas retiradas de caixas ou abandonadas pelos demais. Os movimentos prosseguem até o esvaziamento das caixas e o encobrimento do quadrado pelas peças de roupa. Ao contrário da peça de Beckett, em que a movimentação é rigorosamente coreografada, de modo a determinar trajetórias regulares e evitar a colisão entre os atores, aqui os

movimentos, assim como a escolha das roupas, são aleatórios, não seguindo prioridade de trajetórias, tamanhos ou modelos. O ponto de vista privilegiado da audiência, fornecido pela câmera *plongée* da peça televisiva, também está ausente. Cada espectador, sentado num ponto distinto das três laterais, via o conjunto de um ângulo distinto. Na cena seguinte, os atores voltam a se encontrar e, entrando um na roupa do outro, compartilhando a mesma peça, passam a compor esculturas corporais que são feitas e desfeitas em várias configurações. Por último, o entrelaçamento inicial, com os corpos nus sobre o palco despido, é retomado, mas com o acréscimo de copos e garrafas d'água, em que o esforço para servir um ao outro se torna um novo motor do movimento coletivo.

Beckett recorreu ao meio televisivo para interrogar, por meio de uma extrema literalização, procedimentos artísticos já desenvolvidos por seus trabalhos em prosa e para o teatro. O novo meio, por sua vez, diferentemente do que ocorria com a prosa e com o teatro, conferia um feitiço inédito a antigas interrogações, permitindo a ele realizar em *Quadrat 1+2* uma obra unicamente a partir da tematização do procedimento serial. No seu conjunto, as peças para televisão confrontavam diversas convenções da estética televisiva: os sombreamentos da imagem em preto e branco, o comentário da voz em *off*, a sobreposição de imagens pela edição, o enquadramento, os movimentos de câmera que aproximam e distanciam o objeto em foco, entre outros elementos que conferem ao meio seu caráter pretensamente realista ou documentarista. No contexto da obra de Beckett, esse enfrentamento se delineava juntamente com o desenvolvimento de um novo meio de produção artística.

Apesar das diferenças de meio, o *Quadrado* dos Irmãos Guimarães possui afinidades com alguns desses aspectos dos projetos televisivos de Beckett. Se estes retomam questões da prosa e do teatro, reformulando-as em um novo meio, seria possível dizer que o Coletivo também retorna à obra beckettiana

com o intuito de explorar suas consequências para uma outra prática artística, distinta dela. Trata-se, em suma, de repensar a performance a partir do desdobramento de potencialidades inscritas na experiência cênica beckettiana. É certo que isso implica realçar algo bem distinto das convenções dramáticas usuais: não se encontra em Beckett a imitação de uma ação sustentada por personagens em conflito, assim como não se faz uso de técnicas de encenação de feitio naturalista, em que um ator encarna personagens adentrando um universo ficcional nitidamente distinto das circunstâncias de encenação presenciadas pelos espectadores. Beckett, desde o início e de maneira mais intensa e concentrada em sua produção tardia, propõe outra equação entre representação e performance. O corpo em cena não está ali para ocupar o lugar de um corpo ficcional ausente. Muitas personagens demonstram consciência de sua teatralidade, trazendo o espetáculo para o interior do drama. Com isso, ele abala a tendência do teatro à representação. Abala, certamente, mas não a elimina, pois seria ingenuidade simplesmente substituí-la pela pura presença, como se esta conferisse força e estabilidade ao que aparece em cena. O outro lado da moeda, pretensamente mais contemporâneo, não é mais verdadeiro que sua metade mais tradicional. O interesse da cena beckettiana, assim como a dificuldade em lidar com ela, consiste na reversibilidade constante entre performance e representação, entre presença e ausência, reversibilidade em que um termo é insistentemente convocado para se pensar o outro e colocá-lo em questão.

Dito isso, seria necessário concluir que tais questões exigem um encaminhamento nos limites da prática teatral e dramatúrgica? O Coletivo Irmãos Guimarães responde que não. Sem contar histórias ou aludir a narrativas implícitas, mas também sem apologias dos corpos em cena, *Quadrado* ficou à altura das questões propostas por Beckett justamente por manter o equilíbrio entre elementos tão instáveis. É o que se nota pelo sucesso

em sustentar o caráter instável e transitório das composições corporais (vários corpos? um corpo coletivo?), que se formam à medida que se desfazem, conferindo estatuto transitório à forma, sempre à beira do informe. E também por um trabalho de iluminação impecável: ao esculpir a cena e pintar corpos com luz, ele combina concretude física e material com a imaterialidade da presença evanescente. A intermitência de presença e ausência tornava-se assim o cerne da experiência cênica e trazia à tona, anunciando os espetáculos seguintes, esse entrelaçamento fundante do trabalho beckettiano entre esforço físico e imagens evanescentes.

Sopro

Segundo espetáculo da *Ocupação SozinhosJuntos*, *Sopro* reuniu uma reformulação original do *Ato sem Palavras I* à encenação de *Passos*, um dos dramáticos (o termo é de Beckett) da fase tardia, peças caracterizadas pelo emprego concentrado de poucos recursos e, notadamente, pelo caráter fortemente imagético da cena. Nessa peça, uma personagem feminina, May, percorre, no movimento pendular de ir e vir, os nove passos que a levam de uma extremidade a outra da cena, enquanto dialoga com a voz em *off* de uma mulher mais velha. Num primeiro momento, May, ao chamar pela mãe, estabelece um diálogo com a voz. A conversação esparsa sugere uma situação dada pela relação da filha com a mãe idosa, doente e acamada. No momento seguinte, May apenas escuta enquanto a voz, a partir de um distanciamento épico, além de criar a aparência de um diálogo entre ambas, confere indicações de cena a May, observando e coordenando seu movimento. A voz, para além da configuração de uma personagem fictícia, passa a ser também um dispositivo de encenação. Como afirmou um comentador de Beckett, “a peça dentro da peça feita pela voz é um drama se fazendo, pois seu roteiro contém direções de palco e informações de bastidores marcadas por tentativa

e erro e sujeita à revisão” (BRATER, 1987, p. 55). Desse modo, ao chamar nossa atenção para a presença em cena de May, a voz nos faz lembrar que estamos no teatro.

Posteriormente, a palavra é retomada por May, que passa a narrar a história de Amy e de sua mãe. O monólogo provoca uma duplicação de May em narradora e personagem (Amy como anagrama de May; o W de Mrs. Winter como a reversão do M de mãe), assim como do par inicial formado por mãe e filha. May evoca em sua fala imagens que estabelecem conexões com a situação vivida por ela no palco. A exemplo do monólogo da mãe, ela hesita, se corrige e prossegue sem saber ao certo como sua história termina. Como Beckett indicou a Hildegard Schmahl, a atriz que fez o papel de May na encenação de 1976 no Schiller Theater der Berlim: “Você está compondo. Não é uma história, mas uma improvisação. Você está procurando as palavras, você se corrige constantemente. Você está na igreja com a menina. A voz é a voz de um epílogo. No fim ela não tem como continuar. É só um fim” (BRATER, 1987, p. 54). No modo de narrar e nas possíveis sobreposições entre a situação em cena e o teor da narrativa, a dupla May/mãe se aproxima de Hamm, o fabulador de *Fim de partida*. As duplicações internas, por sua vez, remetem à série de duplos que povoam os textos em prosa de Beckett, em particular a trilogia formada pelos romances *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*. Em May há vestígios dos narradores que contam e abandonam histórias a respeito de personagens que podem ser duplos deles mesmos. Além do diálogo interno à obra, tem-se aqui um indicativo de como a obra tardia reformula a relação entre os gêneros no espetáculo teatral.

Enoch Brater propôs uma interpretação instigante da peça a partir da relação entre presente e passado, ou seja, entre o presente da encenação e seu diálogo com a voz originária do passado. O ponto merece discussão, pois envolve alguns dos problemas centrais dos trabalhos de Beckett, dentre eles a

origem da voz e a conexão entre fábula e memória. Caso se assuma que a voz da mãe venha do passado, originária da memória de May, a encenação se caracterizaria pela materialização sonora dessa voz interna. É em seu interior que a voz da mãe reverberaria e se duplicaria, no monólogo da mãe, entre May e a mãe. Beckett estaria assim operando uma cisão do monólogo interior entre a voz da personagem e a voz ressoando em sua mente. O palco, por sua vez, representaria uma expansão desse espaço interior. Nesse caso, recorrer à voz de uma outra atriz em *off* seria um modo de enfatizar a cisão interior de May.

A impossibilidade de se afirmar se a fala de May é produto da memória ou da invenção coloca algumas dificuldades a essa hipótese. O mesmo pode ser dito a respeito da voz em *off* e naturalmente da história de Amy. É um problema semelhante ao das histórias contadas por Hamm em *Fim de partida*, que podem ser tanto a evocação de um momento anterior à convivência no abrigo com Clov, quanto o mero esforço de produzir algum sentido à existência presente por meio do recurso à fábula. Tamanha instabilidade da voz, em que tudo o que é dito tem origem e referência nebulosas, alude também aos paradoxos em que se enredava o narrador de *O Inominável*, ao constatar que todas as vozes, que poderiam ser dele, eram vozes de outros. Se a voz em *off* de *Passos* remete à memória da mãe ou se não passa de uma dentre outras invenções de May, é algo que permanece no escuro. Diante dessa indeterminação, a utilização da voz em *off* se torna algo mais que um modo de enfatizar uma cisão interna da personagem. Ela passa a ser um poderoso recurso cênico, empregado com o intuito de borrar as fronteiras entre presente e passado, fábula e memória, interior e exterior, monólogo e diálogo, confrontando a presença física em cena com o alto grau de imaterialidade das imagens evocadas e das indicações de cena ali contidas.

Essa instabilidade pode ser notada na concepção mesma da peça. Beckett trabalhou em diversas versões do texto, alterando-o durante os ensaios em

Londres e em Berlim, de modo que só a versão publicada nos *Theatrical Notebooks* traz o texto que passou pelo processo de encenação⁴. Um detalhe presente em algumas das versões publicadas é a indicação de uma linha vertical iluminada no fundo do palco, possível alusão ao cômodo onde a mãe repousaria. May caminharia assim por um corredor em diálogo com a voz da mãe no quarto contíguo. Durante os ensaios, Beckett eliminou essa indicação de cena, possivelmente porque ela conferia nitidez àquilo que a peça cuida de tornar nebuloso. Na encenação apresentada durante a *Ocupação SozinhosJuntos*, essa possível referência a um cômodo por trás de May como provável origem da voz foi mantida pelos Irmãos Guimarães, associando-se a diversas outras escolhas que vão na contracorrente de uma tendência à nebulosidade inscrita na peça. A alusão a um quarto ao fundo torna mensurável a distância espacial entre May e a mãe. Da mesma maneira, o registro de voz de Liliane Rovaris no papel de May, próximo demais ao registro natural da fala cotidiana, impedia a crescente indistinção entre May e a mãe ao longo da peça, uma indistinção que já se encontra no texto, mas poderia ter sido amplificada ainda mais pela encenação. A iluminação, por sua vez, também mereceria algum reparo. Ainda que privilegiasse o tablado por onde May caminhava, deixando a parte superior de seu corpo na penumbra, ela conferia um grau de nitidez excessivo ao conjunto. Ao contrário do que foi atingido por *Quadrado*, em *Passos* a iluminação não colaborou para a sobreposição de materialidade e imaterialidade proposta pela peça.

May é, antes de tudo, uma imagem espectral que está e não está lá, assim como a voz com a qual contracena. Nesse sentido, *Passos* é um trabalho em estreita conexão com projetos para televisão como *...but the clouds...* e *Nacht und Träume*, peças em que Beckett se utilizaria de outros recursos técnicos para também explorar o caráter evanescente das imagens. Quando se assiste

⁴ Para uma discussão pormenorizada dessas circunstâncias, cf. C. J. Ackerley e S. E. Gontarski, *The Faber Companion to Samuel Beckett*. London: Faber & Faber, 2006, p. 201-203.

ao registro da encenação de Beckett com Billie Whitelaw no papel de May, é possível notar o quanto a cena pode ser fantasmagórica⁵. Não se trata aqui de comparar a montagem recente com um modelo canônico, dado por seu próprio autor, mas de notar elementos que poderiam intensificar a reflexão a respeito da utilização dos recursos cênicos. Enquanto Beckett veste sua atriz com um manto que a inscreve na superfície de luz sobre a qual ela caminha, os Irmãos Guimarães, ao contrário, optam por um vestido mais curto, que deixa à mostra os pés de May, e pela construção de um tablado perfeitamente visível e delimitado no interior do espaço cênico. Com isso, não se ouvem somente os passos, mas também a madeira rangendo sob cada um deles. Enquanto a ênfase de Beckett recai sobre a imaterialidade da cena como um todo, como se a personagem estivesse prestes a se desmaterializar na luz ou a fundir-se com a superfície iluminada abaixo dela, reforçando o caráter espectral da apresentação, o Coletivo salienta uma certa precariedade ou fragilidade da situação, em possível alusão à antiga casa materna por onde ressoam os passos de May. Por esses motivos, essa encenação de *Passos* fica um tanto aquém dos mecanismos de produção de som e imagem disponibilizados pelo texto beckettiano.

O mesmo não pode ser dito do experimento produzido a partir do *Ato sem Palavras I*. Apesar do título homônimo, o Coletivo produziu um exercício próprio, distinto da pantomima de Beckett. No original, um homem se encontra numa paisagem desértica e é constantemente provocado por assobios e por objetos que descem do alto da cena. Uma árvore é ali inserida, mas sua folhagem, que daria alguma proteção contra o sol a pino, permanece recolhida. A seguir um jarro d'água também entra cena, mas a uma altura impossível de ser alcançada. Sombra e água fresca, logo ali à mão, são insistentemente oferecidas e negadas. Outros objetos são colocados ao alcance do homem

⁵ O registro encontra-se disponível no youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=RGvwqERVkFw>

para ajudá-lo a apanhar o jarro d'água. Primeiro, dois cubos, sobre os quais ele sobe sem atingir a altura do jarro; e depois, uma corda, com a qual ele também tenta sem sucesso alcançá-lo. O homem, uma espécie de *clown* atônito encenando o mito de tântalo, tenta, mas necessariamente fracassa, menos por incompetência própria que pela sabotagem dos elementos de cena que fogem ao seu controle. Ele ainda tenta usar a corda para se enforcar, mas a árvore recolhe o galho onde ele pretendia pendurar-se. Finalmente os objetos saem de cena, deixando-o ocupado em contemplar as próprias mãos.

Esse esforço de realizar tarefas simples na contramão de forças incontroláveis é reaproveitado de maneira engenhosa pelo *Ato I* dos Irmãos Guimarães. O tablado de *Passos* é mantido em cena e, por trás dele, delinea-se uma segunda passarela, duplicando o tablado em primeiro plano e reativando o movimento de ir e vir da peça anterior. Ao lado esquerdo, um móvel discreto, espécie de púlpito ou estante musical, mas sem função numa peça privada de música ou palavras. No ponto médio da passarela, uma estreita estante vertical onde é guardado um aparelho de chá. Ao lado direito, por sua vez, uma mesa retangular e uma cadeira. Por fim, na extremidade direita, um enorme ventilador, da altura da atriz Yara de Cunto. Enquanto ela, em movimento pendular de ir e vir entre mesa e estante, prepara a mesa para o chá, arrumando a toalha e a louça, para finalmente sentar-se e servir-se, o ventilador funciona em velocidade crescente, tornando-se cada vez mais um obstáculo à realização daquela cerimônia cotidiana e banal. As folhas de papel sobre o púlpito são derrubadas pelo vento e passam a circular pela cena como num verdadeiro vendaval, o qual, ao final, terminará por arrastar tudo: açúcar e açucareiro, xícara, bule e o próprio chá escorrendo pelo ar. Sem palavras, o *Ato I* é um verdadeiro drama em sua encenação do conflito entre forças opostas: a intensidade crescente do instrumento técnico contra a obstinação da tarefa fisicamente desempenhada pelo elemento vivo do espetáculo, a saber, o

corpo da atriz. Com isso, o Coletivo colocou em cena o conflito entre corpo e maquinário próprio a todo espetáculo digno de autorreflexão. Quanto mais Beckett se tornava um diretor experimentado, mais ele transformava o teatro no âmbito de reflexão a respeito dos elementos constituintes da cena. O Coletivo retoma essa lição a respeito da técnica e do artifício teatral, evidenciando o quanto a presença física em cena resulta de sua interação com o aparato técnico. Num espetáculo em que a técnica chega ao ponto extremo de horizontalizar a força da gravidade, fazendo com que tudo seja impelido da direita para a esquerda, nada mais é natural. Mas, diferentemente da regularidade e do controle próprios à encenação beckettiana, o Coletivo foi suficientemente hábil para, a despeito da força do maquinário, abrir espaço ao instante (talvez?) casual que arremata o espetáculo: embora fosse possível controlar a intensidade do ventilador, não haveria como prever ao certo quando a força do vento venceria o atrito dos objetos na mesa, arrastando tudo consigo, inclusive a própria toalha que, ao cair no chão, finaliza a peça como se fosse a cortina de boca de cena.

Fôlego

Fôlego, o espetáculo seguinte, reúne, tal com o anterior, uma peça tardia – o *Improviso de Ohio* – a um *Ato sem palavras*. Mais uma vez, não se trata de uma junção arbitrária, mas de uma escolha que chama a atenção para esses dois aspectos fundantes da cena beckettiana, o esforço físico e a imagem evanescente, trabalhados pelo Coletivo ao longo de toda a *Ocupação SozinhosJuntos*. O *Ato sem palavras II* é, como o anterior, uma pantomima com forte exploração da fisicalidade, dessa vez para dois atores que não chegam a contracenar, mas se espelham na realização de ações semelhantes. O tema do duplo, uma recorrência na produção de Beckett, é aqui tratado na vizinhança da tradição dos *clowns*, uma marca das primeiras peças –

Esperando Godot e Fim de partida – das quais os *Atos* são contemporâneos. No início do segundo *Ato*, cada um dos personagens dorme num saco. Um deles acorda, vestido só com uma camisa, sai do saco, reza, toma um comprimido, se veste com as roupas dobradas deixadas ao lado do outro saco, dá uma mordida numa cenoura tirada do bolso do casaco, e inicia o que parece ser sua tarefa diária: carregar os dois sacos – o seu próprio e aquele onde dorme o segundo ator – até um outro ponto do palco. Despe-se, reza e retorna no saco para dormir. Feito isso, o segundo ator sai do saco e realiza o seu ritual, ligeiramente diferente do anterior: ele faz exercícios, penteia o cabelo, escova os dentes e a roupa, veste-se, se olha no espelho, abre e fecha um mapa, e carrega os sacos um pouco mais adiante, sempre consultando um relógio de bolso entre cada uma dessas muitas ações. Depois se despe, faz mais exercícios e entra em seu saco. A peça termina com a iluminação diminuindo enquanto o primeiro ator realiza pela segunda vez seu ritual. Beckett indicava que cada um teria o mesmo tempo, mas um número bem distinto de tarefas a realizar, o que exigiria comportamentos também distintos. Enquanto o primeiro é lento, desajeitado e distraído, realizando várias gags durante o vestir-se e despír-se, o segundo é rápido e preciso.

Diferentemente do que fizeram com o *Ato I*, o *Ato II* dos Irmãos Guimarães segue de perto o roteiro de Beckett, embora com modificações. A primeira é a inversão dos personagens. Aqui o primeiro é ágil e metódico, enquanto o segundo é lento e preguiçoso. Essa modificação é complementada por alguns detalhes cenográficos, como uma caixa onde estão guardados os itens de toalete e a transparência do saco onde dormem. A segunda modificação importante está na nudez dos dois atores, o que retoma *Quadrado* na introdução desse elemento no universo beckettiano, que pode ser entendido como um acento na fisicalidade da presença em cena, extensamente trabalhada em *Quadrado* e nos dois *Atos*.

Se o expediente do duplo é submetido à exploração física no segundo *Ato*, o *Improvisado de Ohio* o traz ao palco sob o viés da imobilidade. Como nas demais peças tardias, a cena produz uma imagem que pouco se altera ao longo da apresentação. Duas figuras tão parecidas quanto possível – leitor e ouvinte – estão sentadas à mesa com o rosto apoiado na mão, como se um fosse a imagem especular do outro. Sobre a mesa apenas um chapéu e um livro. O leitor inicia sua leitura enquanto o ouvinte dá comandos com batidas na mesa, produzindo pausas e repetições das últimas palavras lidas. Durante a leitura, um movimento do ouvinte impede uma única vez que o leitor retorne a uma página anterior referida no texto. No final, terminada a leitura, o livro é fechado, eles colocam as mãos sobre a mesa e, descobrindo o rosto, se encaram.

A narrativa contida no livro esboça a história de um casal e de sua dissolução. Aquele que resta, em busca de alívio para a dor, se muda para um local não familiar, não povoado pelas lembranças da vida passada a dois. Em sonhos, o rosto da pessoa querida havia aparecido a ele e o advertido contra aquela mudança, dizendo que sua sombra o reconfortaria no local onde tinham estado sozinhos juntos. Sua decisão, contudo, como toda decisão tomada sozinho, não poderia ser revertida e ele continuaria sem alívio em suas noites de insônia. Uma noite aparece um homem enviado pela pessoa querida, lê para ele até o amanhecer e então desaparece. Ele volta a aparecer em outras noites até uma vez em que toma a palavra para dizer que a pessoa querida dissera a ele que não haveria mais necessidade de retornar. Na história lida, ele lê a história pela última vez e ambos permanecem sentados um diante do outro.

Como em outras peças de Beckett (*Fim de partida*, *Passos*), a narrativa interna à cena dialoga com ela, podendo ser uma reconstituição de uma história pregressa que culmina na situação ou na imagem configurada no presente de encenação. Emulando a concentração de um drama clássico, o espetáculo começa próximo ao fim e termina com sua conclusão, transcorrendo entre duas

marcações temporais registradas no texto lido em cena: tudo se passa entre o “resta pouco a dizer” e o “nada resta a dizer”, como se coubesse à apresentação levar de um ponto a outro, referindo-se ao passado e antecipando o futuro. Nenhuma curva dramática, contudo, nenhuma ação concluída, pois tudo levaria a crer – ou ao menos é plausível – que aquela leitura noturna poderia ser um evento repetido todas as noites, uma eventual referência à reapresentação noturna de um mesmo espetáculo teatral. É um dado de autorreflexão interno à cena que não é estranho ao teatro beckettiano e que tem antecedentes em uma peça como *Fim de Partida*. O texto lido não indica, assim, apenas a composição de um universo ficcional que explica a cena retrospectivamente, subordinando-a a ele. Pela dinâmica da leitura e da escuta, o texto e seu universo fabular são submetidos à dinâmica da cena, enquanto que as direções de cena são incorporadas à cena na forma de uma narrativa. Isso só é possível num universo teatral em que há imbricação entre encenação e dramaturgia, como se uma fosse o espelho da outra. *Improviso de Ohio* assim encena um processo de duplicação entre a história no livro do leitor e a cena insólita em que o ouvinte recebe a visita noturna, entre a imagem ouvida e a imagem vista, entre a progressão da narrativa e a repetição das batidas na mesa, emolduradas, por fim, pelas mínimas variações sobre a (quase) imobilidade gestual do conjunto da cena.

Num universo de tamanha precisão, Beckett desenvolveu mecanismos de encenação que trazem marcas de seu trabalho para a televisão⁶. Da iluminação ao enquadramento, o caráter pictórico da cena é fortemente enfatizado por meio de sombreamentos, contrastes de claro e escuro e o destaque de uma zona iluminada em meio à escuridão circundante. No delineamento dos atores no palco, a encenação confere ao rosto humano o aspecto de uma máscara. As figuras especulares do *Improviso de Ohio*, de

⁶ Cf. Brater, 2015, p. 112.

longos cabelos grisalhos e casacos compridos, assim como o rosto e o perfil de Billie Whitelaw nas encenações do próprio Beckett de *Passos* e *Balanço*, remetem à figura de *Trio-Fastasma*, sua peça para televisão de 1975. Diante disso, uma encenação como aquela de Charles Sturridge com Jeremy Irons para o projeto *Beckett on Film* torna-se bem discutível. Com as mãos abaixadas, os rostos ficavam descobertos para a troca constante de olhares, tornando-se o veículo privilegiado de uma expressividade psicológica que pouco ou nada tem a ver com a máscara da personagem beckettiana.

A encenação dos Irmãos Guimarães segue de perto as indicações de Beckett, iluminando a mesa e deixando os atores na penumbra, com os rostos parcialmente cobertos pelas mãos. A ausência dos longos cabelos brancos marcava uma diferença de caracterização, afetando a composição das máscaras referidas acima. A interposição de uma certa distância entre a mesa e os espectadores, porém, compensava essa modificação, propiciando um distanciamento de outra ordem. Apesar dos acertos de cenografia e iluminação, o conjunto ficou um tanto comprometido pelo trabalho de voz, que mereceria um outro encaminhamento. O problema é semelhante ao da encenação de *Passos*. Cada palavra se encontrava organicamente integrada ao movimento de frase, como se essa última fosse movida por uma intenção interna, dada por um sentido a ser comunicado. Num nível micrológico, a frase construída e pronunciada como veículo para o sentido mimetiza o impulso da ação dramática em direção a um desenlace. A finalidade dá coesão às cenas, de modo que a resolução do conflito ao final seja paulatinamente construída ao longo do drama.

O teatro de Beckett, desde *Esperando Godot*, peça em dois atos em que nada acontece, dispensou esse modelo de ação dramática. Em *Godot*, como mais de um crítico já observou, nada acontece duas vezes. *Fim de partida*, por sua vez, transforma em tema a impossibilidade de encontrar um desfecho

convincente. De tal posição perante a ação – o alicerce do teatro aristotélico – decorre a exploração de repetições, séries, impasses e paradoxos. Os efeitos repercutem em todos os elementos constituintes do espetáculo e do texto teatral. A recorrência da contagem dos passos de May em *Passos*, a intermitência das batidas na mesa e do “resta pouco a dizer” em *Improviso de Ohio*, que impelem a voltar atrás apesar do prosseguimento da leitura, são elementos que também estruturam a composição da frase beckettiana. Cada palavra tem peso próprio, subvertendo pontuação e respiração a despeito de um eventual sentido da frase. Caso não se note isso, os elementos particulares, ao invés de potencializar o conjunto, o enfraquecem. Imagens cênicas tão fortes e inusuais como as de *Passos* e *Improviso de Ohio* podem ser descaracterizadas por uma dicção próxima à fala de feitio mais cotidiano, para não dizer naturalista. O problema afetou as encenações das duas peças e ainda foi agravado na última delas pela projeção mais fraca da voz, que impedia que ela atingisse como deveria seus outros ouvintes, os espectadores. Num conjunto de muitos pontos altos, a voz, um elemento essencial da cena e da prosa beckettiana, se mostrou o calcanhar de Aquiles da *Ocupação SozinhosJuntos*.

Performance

Ao reunir encenações das peças de Beckett a trabalhos originais, a *Ocupação SozinhosJuntos* propõe uma discussão a respeito de uma forma de espetáculo que tangencia a performance e o teatro, mas possui contornos próprios num terreno de imbricação das diversas artes. A questão possui inúmeras ramificações e vai muito além desse conjunto de espetáculos ou da prática artística dos Irmãos Guimarães. No âmbito mais restrito dos trabalhos aqui considerados, ela também se traduz em interrogações incontornáveis a respeito de como encenar uma peça de Beckett. Recentemente, em um artigo

para a revista *Literatura e Sociedade*, Stanley Gontarski, estudioso de destaque da obra beckettiana e também encenador de suas peças, discutiu a questão a partir de uma hipótese a respeito de espetáculos híbridos como os do Coletivo Irmãos Guimarães⁷. Seu ponto de partida é a preocupação, motivada pelo sucesso mundial de Beckett, com o adestramento de sua dimensão vanguardista. A conversão em clássico e a incorporação a cânones seria um possível sinal de domesticação da obra. Na contramão do cânone, Gontarski identifica um grupo de artistas responsáveis por recuperar tal dimensão vanguardista e retomar uma tradição teatral experimental, o que, segundo ele, não entra necessariamente em conflito com a conversão do autor em clássico. Tais artistas conseguiriam evitar tanto a descaracterização da obra beckettiana por encenações adulteradoras, quanto a mera reprodução de produções anteriores, entre elas as do próprio Beckett. Gontarski, em suma, se interroga a respeito de como reinscrever tais textos na produção artística contemporânea, contornando restrições colocadas primeiro por Beckett e, posteriormente, pelos executores de seu espólio literário.

Atom Egoyan, JoAnne Akalaitis, Christopher McElroen e os Irmãos Guimarães se destacam no panorama de Gontarski por não se resumirem a fornecer novas encenações de Beckett: “eles não só 'dirigem' a obra de Beckett. Eles também a redirecionam para suas raízes imagísticas e dessa forma restauram sua dimensão experimental e até mesmo política” (GONTARSKI, 2015, p. 168). O artigo de Gontarski busca caracterizar esse “redirecionamento” revisitando vários dos trabalhos dos artistas mencionados. Sob esse viés, o Coletivo não está sozinho, mas é parte de um campo mais vasto da cena contemporânea. Atom Egoyan, por exemplo, utiliza o vídeo de sua encenação de *A última gravação de Krapp*, realizada para a série *Beckett on Film*, numa instalação própria, exposta no Museu do Homem de Londres, com conexões formais e

⁷ Stanley E. Gontarski. “Beckett em sua época / Beckett em nossa época”. In: *Literatura e sociedade*, n. 18, 2015, p. 167-176.

temáticas com a peça teatral de Beckett. Gontarski reconhece na instalação de Egoyan, assim como nos trabalhos dos Irmãos Guimarães, uma forma de reencontrar o espírito vanguardista da obra de Beckett e fazê-la avançar num novo âmbito de práticas artísticas. Essa forma consiste em tomar o texto beckettiano, ou mesmo o registro de uma encenação, como um *ready-made*, ou seja, um achado ocasional. Texto ou encenação podem aparecer, por exemplo, como uma relíquia em processo de deterioração, como é o caso do registro em vídeo de *Krapp* na instalação de Egoyan, ou então adentrar sem adulteração em um novo espaço poético, como na arte performática dos Irmãos Guimarães. Por esse caminho tais artistas levariam Beckett adiante, a um novo século das práticas artísticas, ao mesmo tempo em que contornariam a camisa de força da montagem fiel à letra tal como exigida pelos detentores dos direitos autorais. Assim seria possível afirmar “a heterogeneidade da encenação beckettiana sem violar os ditames de contratos firmados com os proprietários dos direitos” (GONTARSKI, 2015, p. 176).

A referência ao *ready-made* é estimulante e merece ser discutida. Gontarski denomina de *ready-made* o estatuto dado por esses espetáculos à encenação respeitosa, fiel ao contrato e ao texto do autor. Como os administradores do espólio impedem a adulteração, resta aos artistas encenar segundo o manual. O rompimento com a ortodoxia se dá assim menos nas escolhas para a montagem de uma peça particular e mais em sua inserção num campo, por assim dizer, expandido, cujas coordenadas são dadas pelo desdobramento do espetáculo teatral no âmbito das artes visuais. Esse é o sentido do desdobramento do texto em *ready-made*, identificado por Gontarski nos artistas de sua predileção. Diante disso, cabem algumas questões.

Primeiro, é pertinente chamar o texto dramático ou a encenação respeitosa de *ready-made*? Cem anos atrás, tomar o objeto escolhido ao acaso como obra de arte, conferindo a ele uma assinatura ou inserindo-o em um espaço tradicional

de exposição como o museu, resultava no enfrentamento do conceito de obra de arte e da arte como instituição autônoma. A ideia não era produzir novas condições para a compreensão daquele objeto casual. O urinol, a pá de neve ou a roda de bicicleta de Duchamp eram manifestações contra a arte entendida como criação individual de obras únicas e originais, mas não objetos a serem vistos de outro modo, esteticamente valorizados, a partir de então. Sua posição hoje no interior de um museu é de ordem prioritariamente documental, quando não uma transformação do conceito mesmo de *ready-made*⁸. Nos espetáculos e instalações analisados por Gontarski há certamente o rompimento com limites rígidos entre as várias artes, mas dificilmente algum ataque à instituição como um todo por meio de sua desestetização. Ao contrário, defende-se a manutenção de espaços adequados à fruição estética.

Sua referência parece reter do *ready-made* um outro aspecto, ou seja, o objeto produzido em série que surte um certo efeito quando arrancado de seu contexto e inserido em outro. No caso, a encenação é tirada do teatro e trazida para novos espaços de exposição, próprios às artes visuais e performáticas. Mas seria o caso de sustentar que toda encenação fiel ao texto e às direções de cena do autor é apenas mais um termo da série, idêntico aos demais? Elas

⁸ A *Teoria da vanguarda* de Peter Bürger defende que o fracasso das vanguardas históricas em liquidar a arte como atividade separada da práxis vital, assim como as práticas das neovanguardas da década de 1960, resultaram em uma institucionalização das vanguardas históricas. A exposição de objetos dadaístas em museus e galerias é uma consequência desse processo. Se Bürger extrai desse fracasso consequências interessantes para se pensar o conceito de obra de arte num contexto posterior às vanguardas, sua afirmação de que a institucionalização confere retrospectivamente ao *ready-made* o estatuto de obra de arte autônoma é um tanto exagerada. Seria mais razoável interpretar uma exposição de *ready-mades* como uma documentação. O caráter fortemente efêmero de um *ready-made*, tal como o de uma performance, de um *happening* ou de uma apresentação teatral, torna-o indissociável das circunstâncias de sua primeira recepção. Em outras palavras, ele pressupõe certas condições de exibição, implicando um arranjo cênico e, conseqüentemente, algum grau de teatralidade. Observar hoje o urinol em uma galeria é algo semelhante a assistir ao registro em vídeo de uma performance ou de uma manifestação. A provocação modificou a autocompreensão da arte, mas as condições de recepção de um acontecimento passado permanecem distintas daquelas próprias à recepção de obras de arte autônomas. Cf. BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008, p. 109-110 e p. 117-124. Sobre a mudança das condições de exibição do *ready-made*, vale a pena consultar a discussão do conceito de indiferença estética proposta por Lorenzo Mammì a partir da exposição de réplicas dos *ready-mades* na década de 1960. Cf. MAMMI, Lorenzo. *O que resta*. Arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 87-92.

deixariam de ser resultados de processos individuais ou autônomos de produção simplesmente por serem obedientes ao texto? Com isso, o interesse suscitado por tais encenações seria nulo, pois não suscitam nada de novo, incluindo aqui o *Krapp* de Egoyan e as montagens de *Passos e Improviso de Ohio* discutidas acima. É sempre pertinente chamar a atenção para a historicidade e para o envelhecimento de formas de encenação e de recepção estética, mas isso não as identifica a produtos em série. Também não se observa aqui o efeito visado pelo *ready-made*, a saber, colocar em questão a instituição em que é exibido.

Além disso, como a conversão do texto em *ready-made* parece depender das restrições legais à adulteração, seria possível questionar também se Gontarski não dá um peso excessivo aos limites impostos pelos direitos autorais. De acordo com seu argumento, encenações fiéis dificilmente despertam algum interesse hoje. Elas contribuem para a canonização do autor, mas não para sua inscrição na dinâmica da produção contemporânea. Ademais, parecem existir somente porque não seria lícito fazer de outra forma. Ele defende que montagens de peças específicas produzem algo novo desde que extravasem as indicações do autor ou ocorram num novo ambiente, como o *Godot* encenado por Susan Sontag em Sarajevo. Gontarski parece tomar as circunstâncias de um exemplo bem sucedido como condição para todos. Inversamente, parece excluir do raio de possibilidades inovadoras a montagem integral de texto e rubricas. Essa questão certamente atinge as encenações examinadas. Se as observações mais críticas aqui feitas a respeito de aspectos da *Ocupação SozinhosJuntos* têm pertinência, seria razoável dizer que os problemas ali apontados decorreriam em última instância da necessidade de fidelidade ao texto? O argumento foi justamente no sentido contrário, indicando uma exploração do texto aquém de suas potencialidades.

Com base nisso, valeria a pena considerar também uma outra hipótese. Encenar Beckett implica decerto uma série de dificuldades a quem não pretende seguir o texto à risca, mas estas não decorreriam primariamente das restrições impostas pelos direitos autorais, mas das características formais das próprias peças. Tomemos Shakespeare como contraponto. É possível conceber inúmeras versões de *Hamlet*, do monólogo à grande produção, e todas elas continuariam sendo *Hamlet*. Mesmo um experimento como *Hamletmaschine* de Heiner Müller poderia ser reconhecido como um *Hamlet*. O texto shakespeariano não só permite o recorte como também o exige, pois sua dimensão já coloca de antemão a dificuldade de montá-lo por inteiro. O recorte é o ponto de partida do encenador. A margem de manobra em Beckett, ao contrário, é muito mais estreita, notadamente nas peças tardias. A alteração de um mínimo componente do delicado e preciso mecanismo seria suficiente para descaracterizá-lo. Caberiam ao encenador outros desafios, esquivando-se das alterações substanciais e reconhecendo que o sucesso pode estar no investimento concentrado em detalhes mínimos. É um equilíbrio entre autoria e fidelidade difícil de atingir, capaz de afastar encenadores afeitos a intervenções marcantes. As encenações recentes de *A última gravação de Krapp e Dias Felizes* por Robert Wilson, surpreendentemente próximas ao texto e simultaneamente muito autorais, são exceções num panorama de grandes interventores. Diante desse caminho tortuoso é compreensível a atração exercida pela encenação dos textos em prosa. Na ausência de indicações prévias, transpor a prosa para o palco parece uma atividade mais aberta à experimentação. Não é à toa que tais encenações já somam uma parcela significativa da recepção de Beckett nos palcos⁹. É uma alternativa à resistência do texto dramático beckettiano à intervenção, assim como aos trabalhos dos Irmãos Guimarães em diálogo com Beckett. No contexto da

⁹ Uma discussão interessante a esse respeito é a proposta por Jonathan Kalb, op. cit., p. 117-143.

Ocupação SozinhosJuntos, são justamente eles os mais bem sucedidos. O sucesso do Coletivo em concretizar um espetáculo de feito próprio, desdobrando a experiência teatral beckettiana em um terreno avesso às demarcações rígidas entre as artes, resulta paradoxalmente da resistência desses textos à intervenção. Por via negativa, é um sinal da produtividade de Beckett para a produção contemporânea.

É essa mesma resistência que permite aos Irmãos Guimarães recolocar a performance em discussão e buscar um lugar de destaque na arte contemporânea brasileira. Ao que tudo indica, os tempos heroicos da performance ficaram para trás. Ela não representa mais um ataque contundente à instituição artística, como eram as primeiras manifestações dadaístas no Cabaré Voltaire, nem um manifesto público ou um risco de vida para o performer. Como indica a recente exposição *Terra Comunal* de Marina Abramović no SESC Pompeia, mesmo os grandes representantes do pós-guerra estão sujeitos a substituir a exploração de limites físicos e artísticos por práticas autorreferenciais de cunho terapêutico. O trabalho dos Irmãos Guimarães extrai sua força desse refluxo. É um movimento de interiorização em que a performance é trazida para o espaço fechado da sala de espetáculo. O sentido desse retorno, contudo, é uma expansão no bojo do qual a performance busca um novo lugar pela conexão com as demais artes. As fronteiras entre elas são ultrapassadas e as dimensões performáticas de artes tão diversas como o teatro, a literatura e as artes visuais são potencializadas. Simultaneamente, pelo recurso reiterado à obra de Beckett, os trabalhos do Coletivo conferem instabilidade à performance, o que faz pensar criticamente a respeito de suas antigas pretensões mais afirmativas e combativas. É, sem dúvida, uma contração, mas com potencial de reformulá-la por dentro. Num contexto em que a postulação do caráter público e político da arte se tornou tão suspeita de apologia quanto a defesa de um espaço circunscrito para a

experiência estética, a persistência dos Irmãos Guimarães em suas antigas obsessões tem fôlego e produz mais que bons espetáculos.

Referências bibliográficas:

ACKERLEY, C. J.; GONTARSKI, S. E. *The Faber Companion to Samuel Beckett*. London: Faber & Faber, 2006.

BRATER, Enoch. *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theater*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

GONTARSKI, Stanley E. "Beckett em sua época / Beckett em nossa época", in *Literatura e Sociedade*, n. 18, 2015.

KALB, Jonathan. *Beckett in Performance*. New York: Cambridge University Press, 1989.

MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta. Arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Luciano Gatti: Doutor em filosofia pela UNICAMP e professor do departamento de filosofia da UNIFESP. É autor de *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno* (Loyola, 2009) e *A Peça de Aprendizagem*. Heiner Müller e o Modelo Brechtiano (Edusp, 2015).

CRÍTICAS

A pulsão rapsódica de Octavio Camargo

Crítica do projeto *Ilíadahomero*

Patrick Pessoa

Resumo: O projeto *Ilíadahomero*, criado por Octavio Camargo, tem por objetivo a apresentação integral dos 24 cantos da *Ilíada*, de Homero, na tradução de Manuel Odorico Mendes, na Grécia, em agosto de 2016. O presente texto propõe uma análise panorâmica da encenação dos dez cantos apresentados no Festival de Curitiba de 2015.

Palavras-chave: *Ilíada*, Homero, Odorico Mendes, rapsódia

Abstract: The project *Ilíadahomero*, conceived by Octavio Camargo, has as its main goal the fully presentation of the 24 chants of Homer's *Iliad*, from the Brazilian translation by Manuel Odorico Mendes, in Greece, August 2016. This text proposes a panoramic analysis of the ten chants presented in the Festival of Curitiba in 2015.

Keywords: *Iliad*, Homer, Odorico Mendes, rhapsody

Disponível em:

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/09/iliadahomero/>

“O modo como o ensaio se apropria dos conceitos seria comparável ao comportamento de alguém que, em terra estrangeira, é obrigado a falar a língua do país, em vez de ficar balbuciando a partir das regras que se aprendem na escola. Essa pessoa vai ler sem dicionário. Quando tiver visto a mesma palavra trinta vezes, em contextos sempre diferentes, estará mais segura de seu sentido do que se tivesse consultado o verbete com a lista de significados, geralmente estreita demais para dar conta das alterações de sentido em cada contexto e vaga demais em relação às nuances inalteráveis que o contexto funda em cada caso.”

Theodor Adorno, “O ensaio como forma”

O nascimento da crítica em sentido moderno, que remonta ao final do século XVIII, pode ser lido como uma rebelião contra a pretensão das poéticas neoclássicas de estabelecerem critérios a-históricos para o julgamento das obras. No lugar de regras *a priori* para a produção e a avaliação das criações artísticas, os pais da crítica (e aqui me refiro especialmente a Novalis e aos irmãos Schlegel) postularam que cada obra precisa ser compreendida em seus próprios termos, com base em uma análise imanente que não sucumba à tentação dogmática de simplesmente emitir juízos sobre seu (bom ou mau) acabamento, mas sim que assuma a responsabilidade de amplificar o seu alcance. De juiz pretensamente imparcial do trabalho dos outros, o crítico é convertido em coautor das obras que se propõe a abordar. Sua tarefa, análoga à do artista, é a de propor novos arranjos dos elementos presentes em uma obra, tornando visíveis camadas de sentido que de outro modo teriam permanecido condenadas à inexistência.

A potência desses novos arranjos é em larga medida determinada pela situação histórica do próprio crítico. Em qualquer trabalho de crítica da crítica, não se trata de averiguar se o crítico descobre a verdade oculta e imutável da obra – como nos mostrou Iser em sua genial análise da novela *The figure in the carpet*, de Henry James, tais verdades não existem! (ISER, 1996, p. 23-48) –,

mas sim de investigar até que ponto a nova leitura proposta por ele permite entrever na obra originária possíveis caminhos para o enfrentamento das questões do presente. Na bela formulação de Roland Barthes, “a crítica não é uma ‘homenagem’ à verdade do passado, ou à verdade do ‘outro’, ela é construção da inteligência do nosso tempo” (BARTHES, 2013, p. 163).

Se, por um lado, essa aproximação entre crítica e criação redefine o atual papel social do crítico, que deixa de ser um guia para o consumidor de cultura e se torna um parceiro do artista na lida com a precariedade de uma linguagem que não se contenta em repetir quaisquer padrões canônicos, por outro ela torna visível o quanto também os artistas, e especialmente os diretores de teatro, precisam criticar as obras que se propõem a encenar para realizar o seu próprio trabalho. Se todo crítico tem um quê de criador, todo criador tem um quê de crítico.

Essa afirmação, enquanto permanece apenas teórica, não passa de uma generalização problemática – como, aliás, qualquer generalização. Mas, no caso específico do teatro, e no caso ainda mais específico de encenações contemporâneas de textos clássicos, ela pode ser um fio condutor privilegiado para o trabalho da crítica. Diante de uma nova montagem de um clássico, sou perseguido obsessivamente pelas seguintes questões: até que ponto esse trabalho diz algo novo sobre o original do qual parte? Até que ponto vai além da mera transposição do enredo no qual se inspira? Até que ponto torna visíveis outras camadas de sentido da obra originária que, sem a mediação dessa montagem, eu jamais teria sido capaz de enxergar? Até que ponto se relaciona com as questões mais prementes do presente? Em suma: até que ponto essa peça de teatro é um ensaio sobre a obra original, mais do que a tentativa de reproduzi-la... acriticamente?

No fundo de todas essas questões, pulsa a provocativa formulação de Deleuze em seu ensaio sobre o teatro de Carmelo Bene:

A respeito de sua peça *Romeu e Julieta*, Carmelo Bene diz: “É um ensaio crítico sobre Shakespeare”. Mas o fato é que CB não escreve sobre Shakespeare: o ensaio crítico é uma peça de teatro. Como conceber essa relação entre o teatro e sua crítica, entre a peça originária e a peça derivada? (DELEUZE, 2010, p. 27)

Uma empreitada homérica

A proposta do diretor curitibano Octavio Camargo é trazer Homero de volta ao repertório teatral, de modo que sua poesia se torne novamente familiar, próxima, habitual, popular, e não mais apenas clássica, distante, um tanto quanto hierática ou erudita. Para isso, ainda em 1999, concebeu uma empreitada literalmente homérica: montar na íntegra os 24 cantos da *Ilíada*, de Homero, com 24 atores, cada qual ficando responsável por um canto. Tendo em vista o seu apreço pela materialidade altamente musical da poesia homérica, o diretor tomou a decisão de utilizar em sua encenação a tradução de Manuel Odorico Mendes (1799-1864), considerado por ninguém menos que Haroldo de Campos “o patriarca da tradução criativa – da ‘transcrição’ – no Brasil” (CAMPOS in HOMERO, 1992, p. 11).

Dezesseis anos depois do nascimento do projeto *Ilíadahomero*, no último Festival de Curitiba o diretor apresentou os cantos que já conseguiu levantar, dez no total¹. A ideia é concluir a montagem dos 24 cantos a tempo de apresentá-los em Atenas, na Grécia, simultaneamente aos Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro, em 2016, o que, por si só, já exprime ironicamente uma posição política. Tendo em vista que a obra como um todo ainda não está completa, as

¹ Os dez cantos apresentados em Curitiba foram os seguintes: Canto 1, por Claudete Pereira Jorge; Canto 3, por Lourinelson Vladimir; Canto 7, por Helena Portela; Canto 8, por Célia Ribeiro; Canto 13, por Kátia Horn; Canto 14, por Eliane Campelli; Canto 15, por Regina Bastos; Canto 16, por Richard Rebello; Canto 22, por Patrícia Reis Braga; Canto 24, por Andressa Medeiros. Dada a relativa autonomia de cada apresentação, seria muito interessante fazer análises mais pormenorizadas de cada uma, realçando suas semelhanças e diferenças, mas esse trabalho foge ao escopo deste ensaio.

apresentações ao longo do Festival de Curitiba foram batizadas pelo próprio diretor como “em processo”.

Para mim, que havia fracassado na tentativa de ler a tradução de Odorico Mendes da *Ilíada* – em comparação com a (aparente) dificuldade do texto de Odorico, Trajano Vieira e o próprio Haroldo de Campos parecem escrever num português de novela... –, e que por isso tinha sérias dúvidas quanto à possibilidade de trazê-la à cena, foi irresistível a tentação de ir assistir a uma empresa que, de antemão, me parecia uma temeridade comparável à de heróis gregos como Ícaro ou Níobe. E, no entanto, na sala mofada do Memorial de Curitiba, na qual vi os dez cantos apresentados, tive uma das experiências teatrais mais intensas da minha vida.

Mesmo sabendo que é sempre muito difícil traduzir em palavras o que nos arrebatava em uma obra de arte, ou em uma pessoa que amamos, meu propósito é tentar entender algumas das razões desse arrebatamento. Como já terá ficado claro ao leitor, minha estratégia será a de mostrar por que a série de espetáculos a que assisti materializa cenicamente um dos mais interessantes ensaios críticos sobre Homero a que já tive acesso – e talvez mesmo sobre poesia em um sentido mais amplo. Um ensaio crítico que, como os de Carmelo Bene sobre Shakespeare, é uma peça de teatro. Como então conceber essa relação entre o teatro e sua crítica, entre a peça originária e a peça derivada?

A questão da adaptação: por um outro ensaísmo teatral

“*Definitio negatio est*”, disse algum medieval de cujo nome já não me recordo. Se toda definição implica a tarefa de delimitar a natureza de algo a partir daquilo que esse algo não é, a primeira coisa que chama a atenção na “adaptação” de Octavio Camargo é o fato de ele (1) não ter cortado nenhuma linha do original; (2) não ter inserido nenhum comentário metalinguístico em

sua encenação; (3) não ter abandonado a primazia da palavra de Homero, isto é, não ter cedido à tentação fetichista de produzir imagens autônomas com relação ao texto (à moda das artes plásticas, do vídeo ou da dança); e, finalmente, (4) não ter pretendido simplificar a linguagem do original, não ter recuado diante da tarefa hercúlea de nos restituir com radicalidade o tecido complexo da poesia de Homero.

Essas opções tornam visível a singularidade da *Ilíada* de Octavio Camargo, sobretudo quando sua encenação é contrastada com uma série de adaptações recentes de textos clássicos.

No Brasil, ao menos desde a década de 1990, ocorreu um *boom* de montagens desconstrutivistas de clássicos da dramaturgia ou mesmo da literatura universal. Nessas montagens – e aqui tomo como “exemplos exemplares” os seminais *Ensaio.Hamlet* e *Gaivota: tema para um conto curto*, ambos dirigidos por Enrique Diaz –, o texto originário era o ponto de partida (1) para a montagem de fragmentos seletos das obras-base, sem qualquer compromisso com a sua totalidade; (2) para inúmeros jogos metalinguísticos dos atores, que não se cansavam de refletir sobre a dificuldade de encenar textos tão distantes no tempo, de denunciar a ilusão teatral e de propor possíveis interpretações contemporâneas, mais próximas do mundo dos espectadores, das ideias trazidas à cena; (3) para a produção de verdadeiras performances, ou mesmo de instalações, na fronteira com as artes visuais e dotadas de uma potência expressiva largamente independente das sugestões contidas no texto-base; e, finalmente, (4) para uma atualização da linguagem dos clássicos, no sentido de torná-la mais coloquial e imediatamente acessível.

Em todas essas opções feitas pela Companhia dos Atores e posteriormente por diversos outros grupos que a macaquearam, era possível entrever todo um pensamento cênico que, alimentado por uma pulsante inquietude formal, queria tornar o teatro mais vivo, mais físico, mais surpreendente, mais

contemporâneo. O inimigo declarado era o textocentrismo do drama convencional. As duas montagens a que me refiro atingiram um resultado tão potente que, durante muito tempo, tornaram-se elas próprias canônicas. Se, por um lado, foram um exemplo luminoso de como uma peça de teatro pode ser um ensaio sobre Shakespeare – caso de *Ensaio.Hamlet*, que traz essa proposta embutida no próprio título – ou um ensaio sobre Tchekhov – caso de *Gaivota: tema para um conto curto*, cujo subtítulo ostenta o abandono da ideia moderna de totalidade em nome de uma tomada de partido que se poderia dizer pós-moderna ou pós-dramática –, por outro lado essas montagens geraram uma “nova onda de ensaísmo teatral” cujos frutos nem sempre conseguiram preservar o seu sabor. Na esteira dos criadores a que me refiro, assistiu-se a uma enxurrada de encenações puramente estetizantes, em que o prazer narcísico dos atores, o fetiche pela metalinguagem e pela construção de imagens e frases de efeito, o gosto excessivo pela ironia como insígnia social de inteligência (possivelmente tirado das *sitcoms* americanas), e o uso de projeções e objetos engraçadinhos tendiam a calar a potência ética e política do teatro.

Pensando dialeticamente, é indiscutível que essa “nova onda” possibilitou invenções cênicas e descobertas formais muito fecundas, além de não raro instaurar uma cumplicidade entre palco e plateia que o drama mais tradicional havia virtualmente perdido. No entanto, é igualmente forçoso reconhecer que o abandono de uma exploração mais consistente do alcance poético, político e ideológico dos textos originários muitas vezes redundou em infantilismo. A ironia, a volubilidade e a avidez pela imagem em detrimento da palavra, características de um certo culto à adolescência, tenderam a reputar como “chata” ou ultrapassada qualquer tentativa de construir um ensaísmo teatral mais maduro, mais disposto a encarar de frente a complexidade dos clássicos, sem apelar para atualizações simplificadoras.

Nesse contexto, tornava-se urgente a invenção de um outro ensaísmo teatral. Um ensaísmo que, ouvindo o conselho de Rilke ao jovem poeta, fosse capaz de escolher o caminho mais difícil, o caminho da escuta do texto, caminho que não implica necessariamente o abandono de uma cena visualmente expressiva. Um ensaísmo que, ouvindo Walter Benjamin, reconhecesse que “a distância histórica amplifica o poder das obras” e que, por isso, desconfiaria das atualizações redutoras. Um ensaísmo, em suma, que, ouvindo Nelson Rodrigues, levasse a sério o célebre “Jovens, envelheçam!”.

Esse outro ensaísmo é o praticado por Octavio Camargo em sua encenação da *Ilíada*. Se já discutimos o que ele não é, cumpre agora descrever o que ele é.

No princípio, era o Verbo

Deixar a palavra de Homero soar, apostar que sua música e suas imagens continuam “audiovisíveis” para espectadores de outro tempo e outro lugar, acreditar na potência encantatória e psicagógica da poesia, na força pedagógica da oralidade: esses foram os princípios que tornaram possível a encarnação da *Ilíada* em Curitiba.

Como suporte para a palavra de Homero, a direção optou por uma cena minimalista. Ainda que com variações nos nove cantos a que assisti, os atores movimentavam-se sutilmente sobre o palco vazio, apenas o suficiente para que seus mínimos gestos e movimentos corporais tornassem eloquentes as variações rítmicas de uma poesia ciosamente recitada. Para além da admiração imediata com a mnemotécnica dos atores, o cuidado com a elocução, especialmente notável nos casos de Lourinelson Vladmir (canto 3) e Patricia Reis Braga (canto 22), prova aos arautos de um certo teatro contemporâneo que o coloquialismo naturalista não é o destino inexorável da linguagem teatral.

Quanto aos figurinos, eram todos negros e discretos sob fundo preto, sem datação cronológica explícita, e convertiam as partes expostas do corpo dos atores – cabeça, boca e mãos (em alguns casos, também os braços) – em fragmentos escultóricos de memória ancestral.

Quanto à música, só a das palavras e dos silêncios, nada de temas incidentais sublinhando certos sentidos e tentando manipular afetivamente os espectadores, entregues a uma confortável (e rara!) liberdade.

Coroando o apuro formal da cena, a luz de Beto Bruel não apenas servia à produção de quadros vívidos de cores e intensidades variadas, mas sobretudo marcava rigorosamente as transições entre narração e diálogo no texto de Homero, deixando sempre claro quem falava: o narrador ou alguma das centenas de personagens que tomam a palavra na *Ilíada*. (Apenas no canto 24, por exemplo, apresentado por Andressa Medeiros, há 119 mudanças na posição do elocutor e, conseqüentemente, 119 mudanças de luz). A luz aparece, assim, como elemento cênico articulador de todos os demais, promovendo um casamento feliz entre a sensação e o sentido.

Se, como demonstrou Eric Auerbach em seu célebre ensaio sobre Homero (AUERBACH, 1996, p. 3), sua poesia se caracteriza pela pulsão apolínea de tornar tudo visível, não deixando nada na sombra, marcando ciosamente os limites e as diferenças entre as coisas, os homens e os deuses, o projeto *Ilíadahomero* como um todo é profundamente homérico ao propiciar ao espectador a possibilidade de ver com os ouvidos, isto é, de se deixar atravessar pelo fluxo musical de uma linguagem a princípio difícil de seguir sem as referências cênicas e dramáticas necessárias para manter aceso o desejo de seguir ouvindo – um desejo que, não custa repetir, eu não fui capaz de manter enquanto apenas tentava ler a tradução de Odorico Mendes da *Ilíada*.

O fato de que Octavio Camargo não tenha optado por uma tradução mais “fácil” da *Ilíada* comprova a radicalidade de seu projeto: o entendimento, no teatro, tem antes a ver com uma escuta que respeita o tempo necessário à digestão do que é ouvido, em toda a sua estranheza, do que com a decodificação imediata que reduz o estranho ao familiar e, portanto, não promove qualquer transformação no ouvinte. O fato de se propor a montar um espetáculo de 24 horas de duração deixa claro o quanto a transmissão das experiências verdadeiramente significativas, e mesmo úteis para nossa vida prática – “o passado é nossa bússola”, sintetizou o diretor – depende da possibilidade de convivemos com as obras. Só da convivência pode nascer o amor, que não é um dado natural, imediato. O amor, como bem sintetizou Alain Badiou, “tem menos a ver com o acaso do encontro do que com o trabalho de fazê-lo perdurar” (BADIOU, 2009, p. 41). Um trabalho que depende, como o provam os 16 anos de gestação do projeto *Ilíadahomero*, da possibilidade de reaprendermos uma capacidade pouco valorizada pelos homens modernos: a capacidade de ruminar.

A pulsão rapsódica² de Octavio Camargo

Apenas com base nas decisões formais tomadas pela direção, seja na disposição dos elementos cênicos, na opção pela tradução de Odorico ou na tarefa de nos restituir na íntegra a totalidade do poema de Homero, torna-se claro que, em seu ensaio sobre Homero, Octavio Camargo demonstra um raro respeito pela inteligência de seus espectadores. Na contracorrente de diretores

² O título deste ensaio dialoga com o conceito de rapsódia de Jean-Pierre Sarrazac, cujas características são “ao mesmo tempo a recusa do belo animal aristotélico, caleidoscópio dos modos dramático, épico, lírico, inversão constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico, colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramento de uma subjetividade alternadamente dramática e épica (ou visionária)” (SARRAZAC, 2012, p. 152). Ocorre que, a despeito dessa inescapável referência ao maior teórico do teatro ainda em atividade, procurei enfatizar mais, segundo fecunda indicação de Jean-Luc Nancy, a ambiguidade contida na figura do “rapsodo como intérprete”: a um só tempo ator e explicador das obras cujo caráter híbrido não se cansa de sublinhar.

que se preocupam o tempo todo em fazer concessões que simplifiquem ou atualizem a linguagem dos clássicos e em criar efeitos espetaculosos para satisfazer um público pensado como “cliente” – por trás dessa aparente generosidade, encontra-se a perniciosa pressuposição de que o público é estúpido, a qual acaba servindo justamente para fomentar essa estupidez, constituindo um círculo vicioso que tem vitimado boa parte da produção atual –, o encenador curitibano deixa claro que a tarefa do artista é criar uma relação com seu material que o faça aparecer sob nova luz, sem se deixar orientar por qualquer consideração prévia à sua sempre imponderável recepção. No caso do projeto *Ilíadahomero*, essa “nova luz” foi literal: por intermédio das marcações precisas de Beto Bruel, tornou-se fisicamente claro para mim o quanto Homero é, essencialmente, um poeta dramático. (Ou melhor: o quanto sua obra contém em si o germe do futuro, na medida em que é toda feita da mistura dos gêneros épico, lírico e dramático, antecipando Brecht e mesmo os chamados “pós-dramáticos”). E o quanto a convivência com sua poesia depende da transmissão oral. Assim, o teatro é valorizado como lugar privilegiado para a eternização da poesia e, simultaneamente, eterniza-se ele próprio contra os catastrofistas que insistem em vê-lo como “uma invenção sem futuro”.

Ocorre que, na série de apresentações dos dez cantos em Curitiba, o próprio diretor valeu-se do fato de se tratar de uma “mostra do processo” para, antes da apresentação de cada um dos cantos, subir ao palco para ele mesmo contar, em uma linguagem coloquial e prenhe de humor, o enredo de cada um dos cantos que seriam apresentados na sequência. Valendo-se das prerrogativas de uma abordagem informal da matéria clássica, Octavio Camargo não se restringia a apresentar o enredo dos cantos. Esmerava-se também em explicar as origens do projeto *Ilíadahomero* e os princípios ideológicos que nortearam a sua gênese.

Dentre as muitas informações com que brindou o público nesses seus prólogos, duas me parecem dignas de destaque. A primeira diz respeito a uma possível analogia entre o português algo castiço de Odorico e o grego de Homero. Como frisou o diretor, para as plateias da época clássica, no século V a.C., o grego de Homero já era uma língua estranha, antiga, distante da linguagem cotidiana. Nesse sentido, a distância histórica entre o grego de Homero e o grego da época clássica seria análoga à nossa distância histórica com relação à língua de Odorico. Assim, a opção pela tradução com sabor clássico de Odorico, e não por uma mais moderna, teria a vantagem adicional, para além de sua força poética intrínseca, de nos colocar em uma atmosfera semelhante à do público habitual de Homero à época dos grandes concursos de homeristas. As multidões que acorriam a esses concursos, ao contrário de nós, não se sentiam constrangidas pela dificuldade linguística dos poemas. Isso se devia ao fato de que, desde a infância, conviviam com a linguagem de seu poeta maior. O hábito e a familiaridade cultural com um poeta já então “clássico” e um tanto “erudito” tornavam-no popular, a despeito de sua complexidade. Dessa constatação, é possível tirar uma lição valiosa: não há obra intrinsecamente difícil, assim como não há língua que não se possa aprender. Octavio Camargo mencionou inúmeras vezes as crianças chinesas, que dominam com perfeição uma língua para nós quase impossível. Tudo é uma questão de convivência. E de acesso. Sob essa ótica, o problema da educação para e pela poesia é redimensionado: em vez de perdermos tempo pensando em estratégias facilitadoras, mister é formarmos um público habituado ao fato de que, diante das verdadeiras obras de arte, precisamos proceder como quem aprende uma língua estrangeira sem dicionário. Quanto mais vezes somos expostos a essa língua em seus próprios termos, mais seremos capazes de compreendê-la e, assim, fruí-la. No fundo, portanto, a disputa entre o erudito e o popular, ou entre o teatro dito experimental e o teatro dito comercial, não tem como ser decidida em termos objetivos (qual

teatro seria essencialmente melhor) nem em termos subjetivos (o que a maioria das pessoas gosta). Precisa ser decidida em termos políticos. Quanto mais o Estado garantir o acesso do público a obras formalmente mais exigentes, menos elas serão experimentadas subjetivamente como impenetráveis. E assim, em algum momento, a distinção entre o erudito e o popular deixará de fazer sentido. Só por esse caminho indireto a ideia de “popularização dos clássicos” é louvável. Os caminhos diretos são, nesse caso, um rebaixamento tanto dos próprios clássicos quanto de seu possível público.

A segunda informação está intimamente associada à primeira. Diz respeito ao reconhecimento, por parte dos próprios gregos da época clássica, de que o hábito apenas não seria o suficiente. Esse reconhecimento está ligado às funções do rapsodo, protagonista dos concursos de homeristas que levavam multidões aos teatros, *performers* no sentido mais contemporâneo do termo, verdadeiros *pop-stars*. Íon, imortalizado no diálogo homônimo de Platão diversas vezes citado por Octavio Camargo em seus prólogos, foi um deles. Na cultura grega, o rapsodo era o intérprete dos poemas épicos, que conhecia de cor. Protoator que fazia todos os papéis, o rapsodo servia também de “explicador” das passagens mais obscuras dos poemas a um público que já se encontrava distante no tempo de sua fonte original, sendo por isso aparentado aos sofistas e, como eles, alvo dos ataques de Platão. No diálogo *Íon*, o filósofo procura demonstrar que os rapsodos, justamente porque falavam por “possessão divina”, eram capazes de produzir discursos de grande beleza, mas não possuíam verdadeiros conhecimentos sobre aquilo de que falavam – essa acusação é bastante grave se levamos em conta que, como intérpretes dos poemas épicos e sobretudo de Homero, o “pedagogo da Grécia”, eles eram em larga medida responsáveis pela educação do povo, posto pretendido pela *nouvelle vague* dos recém-surgidos filósofos.

Independentemente do contexto da disputa entre Platão, os sofistas e os poetas miméticos, o fato é que, na Grécia do período clássico, quando a língua de Homero já soava distante, a “interpretação” de Homero resguardava dois sentidos complementares: era a interpretação no sentido teatral e musical do termo, pensada como atualização performática de obras preexistentes; mas era também a interpretação no sentido de explicação, que pressupunha a consciência, por parte do artista, de que o nível de consciência de seu público exigia, para além do espetáculo cênico, alguma forma de mediação discursiva que tornasse mais potente a palavra dos poetas.

Curiosamente, por mais que eu tenha insistido ao longo deste ensaio na homenagem feita por Octavio Camargo à inteligência de seu público ao recusar, em sua encenação dos dez cantos, quaisquer procedimentos redutores da complexidade de Homero, obrigando o público a conviver com a estranheza do clássico nos seus próprios termos e construindo um dispositivo cênico tão apolíneo quanto a própria poesia homérica, é digno de nota que, ao menos nas apresentações realizadas no festival de Curitiba, o próprio diretor tenha sentido a necessidade de uma mediação discursiva prévia aos cantos. Se tomarmos os rapsodos clássicos como paradigma, a estratégia de Octavio Camargo foi a de apostar em uma divisão do trabalho rapsódico: os atores ficaram responsáveis pela interpretação como apresentação performática e o próprio diretor ficou responsável pela interpretação como mediação discursiva. Evidentemente, o contraste dos estilos salta à vista, já que o rigor que dirige as atuações destoa da simpática informalidade do próprio diretor.

Como se trata de um trabalho ainda em processo, eu arriscaria duas sugestões opostas: ou bem o diretor permanece fiel à sua pulsão rapsódica no sentido de construir para si próprio um dispositivo cênico que enquadre com maior rigor os seus prólogos; ou bem, cedendo à mesma pulsão rapsódica e mimetizando talvez o duplo trabalho dos antigos rapsodos, transfere para os próprios atores

a responsabilidade pela mediação discursiva dos aspectos mais obscuros de seus respectivos cantos.

Em todo caso, uma coisa parece certa: em encenações contemporâneas de Homero, investir numa reatualização da figura do rapsodo que contemple ambos os aspectos de sua função original é algo de sumamente desejável. Tendo em vista a elogiável radicalidade na opção pela tradução de Odorico Mendes, eu diria que as duas metades complementares desse trabalho apontam na direção de uma crítica que não se esgote apenas na imanência das opções cênicas, mas que, sem medo de uma discursividade mais solta e próxima da linguagem do presente, assuma que, em se tratando dos clássicos, a autonomia da obra de arte não é ferida pela incorporação explícita da crítica ao texto originário. Uma incorporação que, não podendo se confundir com as facilitações metalinguísticas contemporâneas, ainda está por ser inventada. Se algum diretor brasileiro possui as ferramentas necessárias para essa reinvenção madura da figura do rapsodo, esse diretor é Octavio Camargo.

Referências bibliográficas:

ADORNO, T. “O ensaio como forma”. In: *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, ed. 34, 2003.

AUERBACH, E. “A cicatriz de Ulisses”. In: *Mímesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BADIOU, A. *Éloge de l’amour*. Paris: Flammarion, 2009.

BARTHES, R. “O que é a crítica”. In: *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”. In: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2009.

DELEUZE, G. “Um manifesto de menos”. In: *Sobre o teatro*. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

- HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Cotia, SP: Ateliê editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Edusp; Ars Poetica, 1992.
- ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético (vol. 1)*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- NANCY, J-L. “Le partage des voix”. In: *Ion*. Traduction par Jean-François Pradeau. Paris: Ellipses, 2001.
- NIETZSCHE, F. “Zur Genealogie der Moral”. In: KSA, Band 15. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Berlin/New York: de Gruyter, 1993.
- PLATÃO. *Íon*. Tradução de Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- SARRAZAC, J-P (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

Patrick Pessoa: Professor do Departamento de Filosofia da UFF, crítico e dramaturgo.

CRÍTICAS

Uma trans-dialética

Crítica da peça *Sexo neutro*, direção e dramaturgia de João Cícero

Dinah Cesare

Resumo: O texto reflete sobre a questão contemporânea exposta pelo universo Trans que localiza a alma pelo seu diferimento do corpo. A carpintaria dramática se vale de uma dialética menos convencional, uma dialética sensível, que dá uma feição de abertura às questões propostas na temática Trans.

Palavras-Chave: Transexualidade; Gênero; Dialética; Corpo; Imagem

Abstract: This paper reflects on the contemporary issue exposed by Trans universe that locates the soul through his body deferral. The dramaturgical carpentry relies on a less conventional dialectic, a sensitive dialectic, which gives an opening feature to the questions proposed in the thematic Trans.

Keywords: Transsexuality; Gender; Dialectic; Body; image

Disponível em:

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/sexo-neutro/>

A escrita como (des) propósito

Sabemos que a renovação moderna do teatro liberou encenadores e críticos para uma existência mais livre em relação ao texto. Na medida em que um diretor de teatro não é aquele que encena uma dramaturgia e um crítico também deixa de ser (se é que realmente tenha tido essa sua tarefa) aquele que vai averiguar, julgar se o diretor conseguiu interpretar materialmente o que o dramaturgo escreveu; todo este trabalho vai ficando mais complexo. Por exemplo, um dos equívocos ainda em prática é uma análise que procura ver o lastro que uma dramaturgia constrói sobre um determinado tema. Um texto não é a escrita sobre um tema, um texto é uma escrita do tema. Isso já é uma diferença substancial para analisar a dramaturgia de *Sexo neutro*. Digamos então que um bom texto não é aquele que trata as palavras como um esclarecimento de ideias - o artista é mesmo aquele que sabe da irreduzibilidade do ser às ideias - mas sim, uma escritura que lida com a resistência das palavras em dizer do ser. A noção de existência nos trabalhos de arte não pode estar associada a uma linha de progresso e esclarecimento (já sabemos isso também), mas justamente à opacidade e a espontaneidade infinita da existência. Inspiração que vem de Sartre:

É por isso que a obra de arte não se reduz à ideia: em primeiro lugar, porque é a produção de um *ser*, isto é, de alguma coisa que nunca se deixa ser inteiramente *pensada*; em seguida, porque esse ser é totalmente impregnado por um *existência*, isto é por uma liberdade que decide quanto à própria sorte e ao valor do pensamento (SARTRE, 2004, p. 89).

Esta primeira interlocução com a literatura pode ser vista de duas formas: como um lugar comum e como um despropósito. Proponho que aceitemos os dois para construir um lugar crítico com a peça *Sexo neutro*. No primeiro sentido, por que alinhamos a literatura e o texto dramático aqui analisado como

práticas históricas que se investem de retomadas de direções sociais para o que está em curso em nosso mundo. O comum aqui quer dizer compartilhamento, tornar comum alguma coisa. A literatura ao longo de sua existência sempre esteve engajada nos processos históricos, nos revelando uma ação essencial entre as contingências históricas e os imperiosos morais, seu cunho metafísico e sua *doxa* quase inalienável e norteadora dos nossos modos de ser. Acredito (tenhamos algumas crenças!) que esta tensão sempre assolou o desejo e a escrita dos autores. O despropósito está no fato de que, mesmo que o escritor tenha em mente seu público (vejamos, por exemplo, quando nos referimos ao público leitor de Paulo Coelho), a história tem tantas facetas e apreensões que, muitas vezes os escritores morrem sem poder alcançar seu público. O caso de Baudelaire é um deles.

Portanto, é deste modo que entendo *Sexo neutro*, como um endereçamento em despropósito. Um endereçamento que se formula no tema da transexualidade, mas que ao mesmo tempo organiza outra dimensão por meio de uma escrita dialética que não encontra um fim em uma síntese, mas expõe uma dialética infinita. Uma escrita de dialética infinita é um endereçamento problemático justamente na medida que se reconhece como algo que não comunica um significado, que se alia a um tom menos revelador e mais a um causador de aberturas no pensar. Então cabem muitos temas: o da transexualidade, da imortalidade, do feminino, do masculino, da alma, do corpo, da mercadoria e ainda uma voz que remete ao metafísico em sua lírica. Não seria este mesmo o lugar da língua, o lugar possível em que as diferenças se aproximam? A resistência das palavras à significação impõe a dialética da dramaturgia de *Sexo neutro*, sobretudo por que se filia originalmente a uma imagem alegórica da personagem. O fracasso ao dizer o tema em definitivo quer sugerir um modo de presença política insistentemente em errância, que nos leva sempre em direção de um outro e de nós mesmos. Mas o nó da

questão é que é um outro nos corpos. Então, a peça é a exposição de uma tensão muito difícil de resolver, uma tensão ontológica entre alma e corpo. A questão Trans expõe este vínculo metafísico: falar da alma pelo corpo numa diferenciação que ao mesmo tempo se deseja igualar. Acrescento que a operação que continua a doer é a da transformação em abismo da alma que sempre se sentirá inadequada no mundo contemporâneo.

Uma *physis* contemporânea: sentimento imanente por toda parte

A peça expõe a história de Márcia/Cléber, personagem que realiza uma cirurgia de redesignação sexual (CRS), termo usado para os procedimentos cirúrgicos em que a aparência física de uma pessoa e também a função de suas características sexuais são transformadas para as do sexo oposto. Na verdade, a CRS é parte de um tratamento que prescreve pelo menos dois anos de psicoterapia e um processo de administração hormonal que causa uma paulatina transformação visível no corpo. Para a realização da CRS a idade mínima é de 21 anos. Márcia é uma professora que, casada com Claudio teve o filho falecido ainda na primeira infância. Na peça, ela realiza um inventário de sua vida e os motivos que a levaram a fazer a CRS, porém, suas memórias se tornam o instante mesmo da locução em que sua figura de mulher e de homem se alternam/misturam sem tempo lógico entre o dois atores, Cristina Flores e Marcelo Olinto.

A cenografia é bastante sóbria no espaço do Teatro III do CCBB: um acetato roxo suave e dois microfones. O figurino privilegia o uso de uma única peça para cada ator deixando sempre uma parte do corpo à mostra, provocando uma leitura entre o estranhamento e a naturalização da vestimenta masculino/feminino (os homens podem mostrar o dorso nu, mas os atores figuram homem e mulher). O uso das perucas invocam o universo pop que de algum modo traz a questão da serialização do único como uma crítica de todos

os modos de unicidade, como também da reificação do mundo moderno. O desenho de luz provoca recortes no corpo que aludem à operação (CRS) e ao sentido operatório em termos de subjetividade e transformação, à fragmentação do corpo e à crise de identidade. As regiões de penumbra são como uma busca de si que não vai resultar. A peça não procura resolver problemas identitários, mas expô-los.

Dividida em dois atos, o primeiro trata a experiência do homossexualismo enquanto mulher e o segundo a experiência depois da CRS realizada pela personagem. Esta dualidade nos indica, mesmo que ela seja problematizada e proponha outros sentidos ao longo da peça, o trabalho acintoso de uma linguagem das instituições, dos discursos, das formações domésticas e de todo um biopoder de manutenção da vida como máquina de produção heteronormativa. Denuncia já de uma tacada todo um mecanismo de produção da sexualidade na referência com o corpo social que constrói biologicamente a noção natural de gênero feminino e masculino. Na peça, Márcia inicia seu inventário anunciando um perfil biológico, mas paradoxalmente nos conta uma fábula sobre o poder de falsificação do morango nos produtos industrializados. Se aparece a potência de simulacro do corpo e uma metáfora sexual, a fábula carrega também uma profunda questão de cunho social que constrói nossas subjetividades no mais puro sentido do azedo do morango-fruta. Ora, qual é a verdade que vem dos corpos, senão uma profunda contradição? Que potência é esta que fala de uma alma de homem em corpo de mulher num mundo eminentemente-corpo? O corpo é como um espelho ou uma expressão no sentido daquilo que pressiona para o externo? Se o corpo virou mercadoria de valor de troca, não se quer com a vivência Trans tocar um novo lugar de valor de uso do corpo-mercadoria na esfera social?

O passado e o presente, os personagens homem e mulher oscilando entre os dois atores sugere termos e imagens para a questão da diferença. A

ambiguidade que aparece por meio da imagem prenante dos dois atores simultaneamente em tempos distintos sugere as identidades como traços, como resquícios, ou transpasse entre os gêneros. Se existe uma certa falência - lembrando que os motivos que Márcia enumera para sua redesignação sexual são fracos, parecem resíduos de outros eventos mais profundos - esta faz da imagem do corpo uma pegada, um campo de alternâncias de relevos, uma escrita para cegos. Este sentido nos faz pensar um aspecto original da imagem do corpo na sua feição de mediação. Feição que lhe é própria. Viviane Matesco em *Corpo, imagem e representação* nos diz que a imagem ocidental do homem está intimamente ligada com a criação do nu na Grécia em que “a própria imagem do corpo pôde ser pensada”(MATESCO, 2009, p. 7). O significado disto é o fato que na concepção cultural do corpo está implicada a questão da imagem e da representação.

Assim como na referência clássica (na medida em que existe um pensamento implícito para a questão do corpo nesta relação), imagem e representação do homem se alinham de forma problemática no modelo judaico-cristão em que a origem dele – imagem e semelhança de Deus – é assimétrica, lembrando que o homem é objeto do sensível e Deus não tem medida ou reconhecimento nessa esfera. O pecado original introduz a dessemelhança de uma imagem decaída e o que restou (o corpo) se organiza por meio de uma subordinação, já que fixa uma cópia semelhante ao seu modelo, cujo inverso não é possível e até proibitivo (daí a assimetria). Como afirma Matesco, o que aparece é uma irremediável questão filosófica que dá a ver que o homem (seu ser-corpo) surge no Ocidente já mediado:

O nó filosófico da questão da semelhança e da figura humana consiste na evidência que reveste uma característica de interdição exemplar: quando se diz que duas coisas ou duas pessoas se assemelham, supomos, normalmente, que elas não se tocam, que elas permanecem num distanciamento material mais ou menos afirmado, ou seja, a matéria não deve tocar sua forma (Op. Cit., p.17).

Então existe uma denúncia das formas que julgamos naturais, denúncia da fabricação de conceitos biológicos na afirmação da dramaturgia que oferece à recepção uma tal ordem concreta de mistura de gêneros entre os dois atores que só pode ser captada por uma imagem mental. Como sinaliza o programa da peça ao materializar passado e presente nos atores-personagens, assim como as identidades flutuantes entre eles, ela aposta justamente na possibilidade da convenção teatral como denunciante substancial de um campo minado entre o natural e a construção social do corpo quando abandona os recursos do puro realismo. Aqui a convenção teatral é a própria forma da crítica e sua vanguarda. É o lugar por excelência de uma possibilidade de leitura da imagem decaída do homem em que a semelhança é um diferimento.

Uma conversa crítica

Quando eu fiz este personagem eu logo vi que era uma alegoria e que de certa forma o título é o emblema. Sexo neutro é um emblema, não é nome próprio, ou de uma ação, ou de um sentimento (João Cícero).

A dramaturgia de João Cícero escolhe o neutro de Roland Barthes como lugar-desprendimento. O neutro para Barthes é uma profusão de figuras e uma vasta bibliografia, mas podemos eleger algumas, assim como ele o fez. Um primeiro lugar digamos em que a dramaturgia se situa (e deseja nos situar também) é para fora de um quadro que expõe um arco dramático. Sua estrutura é uma exposição descontínua e mesmo que possamos acompanhar a história da personagem Márcia, ela é criada por uma imagem alegórica que articula um espaço projetivo. É um não querer-agarrar com a suavidade de não se desesperar com os desejos de transformação de si: uma personagem sem

grandes ambições que talvez, simbolize nossos tempos hostis em que afirmações não sejam possíveis.

É quase uma novela, mas uma novela dobrada, não tem um arco, não é um quadro em perspectiva como aquele arco romano que conta uma boa história. Tem dobras pra você identificar as alegorias. Eu uso este personagem em crise de identidade pra falar de outras coisas, de outros preconceitos, de outras relações, mas só que isto está dobrado, tem que ser visto como se fosse uma colagem e não como se fosse um quadro. Eu comecei a perceber que as pessoas de um modo geral relacionam a dramaturgia com o modelo da arquitetura, que é um modelo da arquitetura depois do Renascimento, que a boa dramaturgia é aquela que faz uma arquitetura, que cria um espaço perspectivo bem arquitetado. Mas existe uma revolução que as artes visuais têm. Como é que você não analisa um espaço de composição e colagem? Por quê uma obra dramática boa não pode ser uma colagem de tensões? (João Cícero).

A experiência da colagem é uma possibilidade concreta para a recepção justamente pelo processo de composição mental, seu fator propulsor de imagens. A colagem da dramaturgia faz aparecer elementos justapostos e contrapostos no eixo temporal da história reconhecíveis em nossa época de simultaneidade. O que me parece mais desafiador é a estrutura de dobragem ser a própria condição de existência da dramaturgia. A meu ver, não se trata de um *a priori* de escolha, mas a única condição da questão mesma ser tratada como abertura e não como preceito.

Se considerarmos a alegoria aqui no sentido definido por João Afonso Hansen: "A alegoria (...) diz b para significar a" (HANSEN, 2006, p. 7), podemos dizer que há neste sentido de alegoria uma presença indiscutível da linguagem se testando a si mesma, checando seus limites, seu modos de significar. O que é uma linguagem que se experimenta a si mesma? O quê estaria

experimentando a linguagem na experimentação de si? Como seria a recepção dessa experimentação? Na esteira destas questões uma primeira coisa é que a linguagem pode ser pensada assim muito além de um elemento instrumental que se destina a transmitir conteúdos. Se a linguagem se experimenta e se testa na alegoria, ela não aparece como meio, mas em sua potência de medium, ou seja, um meio enquanto matéria que, embora mantendo seu caráter de meio não tem como visada uma finalidade exterior. A questão difícil para a linguagem nestes termos é que ela tem uma autonomia em relação aos fins.

O gesto de medialidade do texto é uma forma de burlar o silêncio permanente como diz Barthes, mas de um modo investigativo em abismo. Nos termos da temática Trans, a medialidade não é algo puramente performativo que as implicações sociais vão naturalizando em nós, mas uma política, antes de tudo, que acontece na materialidade dos corpos. A cisão da personagem é uma cisão na fala, uma diferença no discurso. Lembramos aqui de Deleuze em *Conversações* ao dizer que "é preciso rachar as palavras ou as frases para delas extrair os enunciados. E o enunciável numa época é o regime da linguagem, e as variações inerentes pelas quais ele não cessa de passar" (DELEUZE, 2010, p. 124). Mas qual seria o fundamental de tal diferença em *Sexo neutro*? Não se evidencia na história da peça uma felicidade com a transformação de Márcia e no mínimo não podemos pensar em uma finalidade nessa transformação - talvez, isso nos atente para o fato de que nosso prazer sexual esteja aprisionado pelos limites concretos da carne. A personagem continua num território movediço cheio de dobras em que alma e corpo aparecem como um par sempre em movimento e sem conciliação.

Pensando o corpo do ator em *Sexo neutro*, ou melhor, o continente que dá forma à cada indivíduo por meio da ideia de traço, algo que não impõe um limite fixo, mas cambiável, mutante, chegamos à noção de "dobra". Deleuze

afirma em *A dobra*: “O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito”, sendo “as redobras da matéria e as dobras da alma” (Deleuze, 1991, p. 13). Com Deleuze é possível dizer que o visível do ator (o corpo físico) é ao mesmo tempo performance do invisível (a chamada interioridade), pois,

embaixo a matéria é amontoadada como um primeiro gênero da dobra, sendo, depois, organizada de acordo com um segundo gênero, uma vez que suas partes constituem órgãos [dobrados diferentemente e mais ou menos desenvolvidos]. No alto, a alma canta a glória de Deus, uma vez que percorre suas próprias dobras, sem chegar a desenvolvê-las inteiramente, [pois elas vão ao infinito] (Deleuze, Op. Cit.).

A linguagem se experimentando na dramaturgia de *Sexo neutro* numa história em que a personagem não apresenta uma linha temporal lógica baseada num percurso de progresso (permanece melancólica, instável, sua vida sexual passa a ser uma experiência gay dentro de seu próprio casamento hétero) sugere a imagem da vida como eterno retorno, assim como denunciam as duas mortes que são narradas em repetição ao final. O sentido possível para aquilo que retorna é a percepção de pequenas diferenças, de uma esfera de transformação micropolítica que a concretude dos corpos experimenta, ou que só se faz possível aí nessa região. Afinal, como nos disse Spinoza em sua *Ética*, ninguém sabe exatamente o que pode o corpo.

Referências bibliográficas:

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Trad: Luiz B.L.Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Unicamp, 2006.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.

Dinah Cesare: Teórica do teatro, Professora Assistente no curso de Artes Visuais da EBA-UFRJ, doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (EBA-UFRJ) dentro da Área de Teoria e Experimentações em Arte — Linha de Pesquisa Poéticas Interdisciplinares, e é mestra em Artes Cênicas pela UNIRIO.

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/2015/08/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 Manguebeat 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 Manguebeat, 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.agoracriticateatral.com.br/criticas/22/caranguejo-overdrive>

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

CRÍTICAS

Laio e Crísipo: a Pop e o esquecimento

Crítica da peça Laio e Crísipo, texto de Pedro Kosovski e direção de Marco André Nunes

João Cícero Bezerra

Resumo: A crítica reflete acerca de uma pesquisa anterior da Aquela Companhia sobre a Pop-art no espetáculo *Edypop*, ligando-a ao exercício de montagem de uma obra que tematiza o esquecimento de um mito antigo acerca do relacionamento amoroso entre Laio e Crísipo. Além disso, discutem-se os entrecruzamentos com o aspecto crítico do pastiche utilizado pela obra.

Palavras-chave: pop, esquecimento, pastiche, paixão

Abstract: The paper reflects on the Aquela Companhia's previous research on Pop Art in the play *Edypop*, linking it to the exercise of a work about the oblivion of an old myth that tells the story of the relationship between Laius and Chrysippus. In addition, we discuss the intersections caused by critical aspects concerning the usage of pastiche in the play.

Keywords: pop, oblivion, pastiche, passion

Disponível em:

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/laio-e-crisipo/>

O espetáculo *Laio e Crísipo*, escrito por Pedro Kosovski e dirigido por Marco André Nunes, surgiu como um prolongamento criativo de questões já presentes no processo de pesquisa de *Edypop*. É sabido que, em *Édipo Rei* de Sófocles, Laio aparece apenas como um referente mítico de um crime do passado, não sendo, pois, agente da tragédia. Esse fato deve ser observado na peça anterior da companhia, pois, diferente da obra sofocliana, Laio (interpretado por Remo Trajano) já ocupava um espaço privilegiado na trama.

O título da peça, *Edypop*, nos dava pistas, em parte, da necessidade de Laio na obra anterior. Interessava construir não somente uma leitura de Édipo no texto de Sófocles, mas também refletir sobre a forte pregnância da imagem desse herói no mundo ocidental, entendendo as bifurcações de seu mitologema. Um dos ecos fortes dessa presença se encontrava no hipercitado Complexo de Édipo, cunhado por Freud, no qual Laio ocupa o lugar do esposo rejeitado (e infanticida) que perde o amor da mulher para o filho.

Ecos libertários de músicas pop tomavam conta do espetáculo e o sentido do crime de Édipo era expandido, metaforicamente, para mostrar a própria crise e morte da Arte gerada pela Pop, presente na invasão do *Kitsch* no horizonte do gosto das massas (ampliado, reflexivamente, pela peça, na alusão direta ao surgimento das passeatas do ano de 2013). Sendo assim, o *Pop* do nome *Edypop* formava uma camada a ser arrazoada e compreendida pela obra em questão. Criava-se, portanto, uma ontologia a partir da qual se debatia numa direção o mitologema de um Édipo freudiano, e noutra o próprio fenômeno democrático e errático da Pop-art.

Em *Laio e Crísipo*, a questão que se impõe é outra: o esquecimento. Por que a paixão de Laio e Crísipo fora apagada do cânone mítico das tragédias (operação que envolve até mesmo a perda dos arquivos de obras trágicas que trataram esse tema)? Qual o interdito que permeava a desatenção dada a essa história? A aposta da dramaturgia é a de que o veto ocidental à

homoafetividade se constituiu como um empecilho para que essa história fosse contada. Sendo assim, cabe ao espetáculo apresentar a trama desse mito abafado.

Como contar essa fábula esquecida? Essa é a pergunta que o espetáculo faz desde o seu início. Recriando o mitologema antigo, a peça segue um procedimento próximo ao utilizado pela tragédia clássica, o de encaminhar o já dado do mito na sequência dos acontecimentos, propondo, em contrapartida ao modelo grego, uma tensão mais analítica do que dramática. Esse aspecto desponta já no jogo das primeiras falas da peça:

LAIO: Sabe esse estranho prazer em contar o final da história? Eu sou um desses estraga-prazeres. Quando compro um livro, vou direto para última página e leio o último parágrafo, a última frase, a última palavra. E fim. É uma obsessão. Imagina se você começasse a sua vida sabendo como será o seu fim? Pensa rápido: é melhor ir pouco a pouco se desfazendo ou ser violentamente apagado? (texto da peça cedido pelo autor)

Nessa fala de Laio, localizamos como a autoconsciência da ficção percorre as personagens da peça, que confabulam sobre sua natureza de personagens de um cânone cuja anterioridade é explicitamente refletida na obra; sendo ela, ao mesmo tempo, um drama sobre a paixão humana e uma reflexão acerca da ação de esquecimento no mito. Na fala de Laio sobre contar o final da história, há um jogo com os acontecimentos da peça. E se na tragédia grega o já dado era justificado pela ação do Destino no mito, aqui, nota-se que o *a priori* se relaciona diretamente à reflexão analítica acerca desse mitologema, cuja voz ensaística se disfarça pela delicada e quase transparente película da ficção da obra.

A peça se inicia com uma música ambiental (tocada ao vivo por Felipe Storino) que toma conta de todo o tablado juntamente com a silhueta dos três atores,

Erom Cordeiro (Laio), Carolina Ferman (Jocasta) e Ravel Andrade (Crísipo), iluminados por uma luz violeta que dentro de três cabines compõe a atmosfera de um *peep show*. No caso, o tablado torna-se uma espécie de espaço de desnudamento e de exposição de taras, em que os corpos são representados por meio de um clichê de erotismo próprio a filmes B, cuja vontade de contemplação erótica nunca permite que o sexo se personifique a partir de uma crueza pornográfica.

Na atmosfera de erotismo dos corpos belos dos atores, a iluminação e a direção sublinham as imagens de Jocasta, Laio e Crísipo como fetiches do feminino e do masculino. Ela, um ícone de beleza que está entre a pulsão da morte e da vida, como podemos ver na cena em que o gesto lascivo das mãos entre os seios e o pescoço se torna um estrangulamento, aludindo e revisitando, perversamente, a morte de Jocasta no cânone de Sófocles. Já eles, a expressão da virilidade, como visto nas lutas e na corrida de moto que travam no tablado.

O tempo todo, o que se observa são fantasmagorias. Se o clima da encenação flerta com o ridículo de um imaginário de quinta categoria sobre o erotismo gay e sexista, isso se dá pelo fato de que Pedro Kosovski e Marco André Nunes observam que esse universo fantasioso processa uma falta que nunca se completa. A peça não chega a ser pornográfica por conta da sublimação gerada por meio da idealização de um corpo-fetice, corpo projetado para a beleza e gerador de fantasia – que se confirma na atuação entre sentimental e cínica dos três atores. Erom Cordeiro constrói um Laio narcisista e apaixonado. Ravel de Andrade faz um jovem Crísipo que sente a dor do esquecimento. E Carol Ferman intensifica erotismo e tragicidade em sua atuação. Os três atores seguem muito bem na proposta de serem personagens de uma trama amorosa e de um jogo erótico para a plateia.

É uma peça sobre a paixão? Sim, na medida em que se percebe a autoconsciência que a obra tem do quanto a paixão não deixa de ser uma ficção do próprio imaginário. Assim sendo, *Laio e Crísipo* não é apenas uma obra sobre o esquecimento de um mitologema homoafetivo da antiguidade grega, mas a percepção absurda do aspecto mitológico das paixões humanas.

Nas tragédias gregas, o homem se via emaranhado no furor de uma *hybris* que era inconsciente. Em *Laio e Crísipo*, o processo parece ser inverso. Se, por exemplo, pensarmos na tragédia de Sófocles como contraste, notaremos que o que amarra as três personagens dessa peça é a autoconsciência do fim e não a ingenuidade acerca do destino. Autoconsciência vivida na obra como pastiche.

O elemento cênico icônico e emblemático deste pastiche é o drink de abacaxi. Aludido no início da obra em fala de Jocasta, (“soa falso se digo: aquele drink no abacaxi que tomamos juntos foi mesmo inesquecível, meus amores”), ele segue em algumas outras falas da peça como neste diálogo entre Laio e Crísipo:

LAIO: Você quer dizer que me promete um verão nas ilhas gregas e nós dois deitados em confortáveis espreguiçadeiras tomando um drink bem cafona, desses que são servidos na casca do abacaxi com miniguardachuvinhas por garçons vestidos de marinheiros.

CRIS: Eu prometo a minha morte mais cedo, mas se não for assim, eu prometo te abandonar quando a situação pesar e você adoecer porque você é mais velho, e eu sou mais jovem e jamais desperdiçarei minha juventude para cuidar de você.

LAIO: Você quer dizer que o drink no abacaxi é a metáfora da nossa felicidade: amor doce com uma pitada de embriaguez dentro de um mundo cascudo e espinhoso (texto da peça cedido pelo autor).

O *drink* de abacaxi se torna, ao mesmo tempo, o referente de uma bebida cafona associada a uma indústria do turismo na qual a Grécia se oferece como paraíso terrestre e a metáfora do amor do casal. Metáfora refletida pela própria experiência de afeto em que os dois, em um gesto de carinho abraçados no chão do tablado, confabulam sobre o futuro. No diálogo, algo de cínico é dito em tom de profundo amor e delicadeza. Crísipo diz para Laio que prefere a própria morte a ter de entregar a sua juventude ao companheiro. Essa fala complexifica o ícone, pois o mesmo assume um aspecto crítico. Ele passa a ser uma metáfora para o romantismo do casal cheio de imaturidade, já que a morte é preferível à perda da juventude.

Esse ícone vai acompanhando o desenrolar da fábula. Numa fala simbólica mais próxima do final da peça, Laio diz: “Só um abacaxi. Eu vou descascar e vocês fiquem à vontade”. Despretensiosa, a piada não deixa de ser um nó analítico da trama. Nela, a tragicidade de Laio, o seu destino amoroso, é transformado em pastiche. O dito popular “descascar um abacaxi” que significa “resolver um problema” passa a ser metáfora para a triangulação amorosa entre os três personagens.

Logo, a obra encena o mito dessa paixão esquecida com recursos próprios à Pop, como é o caso da utilização do rebaixamento discursivo característico do gosto da massa. Se a Pop e a arte eram objeto de reflexão em *Edypop*, em *Laio e Crísipo* a paixão passa a ser inquirida como um amálgama discursivo de fantasias. Nesse caso, a Pop, sem ser explicitamente citada, apresenta-se pelo tratamento dado a questão erótica tanto pela direção coesa e precisa de Marco André Nunes, recortando os corpos, como numa Polaróide ou nos *screen tests* de Warhol, quanto no texto sintético de Pedro Kosovski, que flerta conscientemente com o ordinário.

Nesse sentido, a peça mostra um amadurecimento de questões teóricas do grupo, que, distante do juízo de melhor ou pior espetáculo, seguem em um

processo de pesquisa acerca de uma releitura do trágico na contemporaneidade. No caso, a revisitação passa a não ser apenas do cânone, mas da própria tragicidade da Pop. Tragicidade experimentada pela constatação de falta de substância do mundo histórico:

De fato, a inteligência Pop é de ordem mais Abstrata do que a maioria da arte dita abstrata, presa já às Figuras da Abstração. Uma aguda consciência reflexiva da materialidade da arte e uma concepção altamente abstraída do seu sentido histórico estão na raiz da operação pop – suas figuras assim abstratas por excelência, põem em xeque a própria substância, o seu valor mesmo enquanto linguagem instituída (BRITO, 2005, p. 209).

Nessa passagem, Ronaldo Brito nos fala sobre a natureza abstrata da Pop, que não se dá estilisticamente por um efeito abstrativo, mas como uma percepção latente da crise que ela deflagra diante de um mundo absolutamente imagético, em que a própria figura perdeu os contornos seguros de sua identidade. Assim, o problema passa a não ser do referente, mas sim da incerteza gerada pelo valor de substância do mesmo. Não há uma interioridade preenchida, mas forjada por uma inteligibilidade radical acerca dos problemas da representação de uma realidade que passa a ser sempre desacreditada.

Longe de qualquer efeito ou referência explícita à Pop, a peça percorre melancolicamente o sentido da mesma. Sem a esperança de uma massa revolucionária como em Edypop, a visão sobre a paixão é mais cínica. Laio, Jocasta e Crísipo são vistos como fragmentos discursivos acerca do fato de a paixão existir, apesar da certeza de sua falta de verdade. Sem sentido, o amor segue ocupando um lugar de destaque em nosso imaginário, ou seja, sendo um abacaxi a ser descascado.

Referências bibliográficas:

BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

João Cícero Bezerra: crítico e teórico de arte e teatro, dramaturgo e escritor. Formado em Teoria do Teatro pela UNIRIO, é Mestre em Artes Cênicas pela mesma instituição e Doutor em História Social da Cultura pela PUC-Rio. Desde 2008, leciona Estética e História da Arte no bacharelado de Artes Visuais do Senai-Cetiqt.

CRÍTICAS

O *trans* e a *trans*: fábula mundo

Crítica das peças *O homossexual* ou a dificuldade de se expressar e *A geladeira*

Renan Ji

Resumo: Crítica dos espetáculos *A geladeira* e *O homossexual, ou a dificuldade de se expressar*, de Raul Damonte Botana, mais conhecido como Copi, à luz do conceito de ator-travesti cunhado pelo próprio artista e retrabalhado nas encenações dirigidas, respectivamente, por Thomas Quillardet e Fabiano de Freitas. Os trabalhos fizeram parte da Ocupação Copi ocorrida no SESC Copacabana e no Museu de Arte do Rio, em julho deste ano.

Palavras-chave: Copi, transgênero, ator-travesti

Abstract: Critical review of the plays *A geladeira* and *O homossexual, ou a dificuldade de se expressar*, written by Raul Damonte Botana, known as Copi. Both works – the former directed by Thomas Quillardet and the later by Fabiano de Freitas – shape their own reading of the concept of the “transvestite actor”, a concept created by Copi to define most of his work. The plays were part of the event Ocupação Copi, that took place last July in Rio de Janeiro.

Keywords: Copi, transgender, transvestite actor

Disponível em:

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/o-homossexual-a-geladeira/>

Observo no google as imagens do argentino Raul Damonte Botana (1939-1987), e tento imaginá-lo em proximidade e concretude. Travestido de *drag* ou de modelo Tom of Finland, ele incorpora o que normalmente conceberíamos como o “ator-travesti”, conceito cunhado pelo próprio artista para definir estética e ideologicamente boa parte de seus trabalhos. Contudo, acredito que nas imagens do cotidiano podemos também flagrar esse conceito tão central na obra do autor. Vejo no olhar risonho, sardônico mesmo nas poses mais despretensiosas e contidas, uma espécie de humor irreverente que parece denunciar em germe o ator-travesti por trás do corpo franzino e pálido, tão branco que sua avó o chamará “copito de nieve”, originando mais tarde o apelido / nome artístico com que ficaria conhecido: Copi. O olhar do autor de *Loretta Strong* parece resistir como o próprio enigma do ator-travesti – enredado nos fluxos metamórficos e transitórios, entre as diversas identidades, gêneros e sexualidades –, mas encerrando sempre um inevitável gosto pelo riso debochado e pela crítica ferina dos costumes.

O apelo político da figura do ator-travesti é notável e latente. Na maioria das vezes, esse aspecto toma à dianteira nos comentários acerca da ficção e da dramaturgia de Copi. No entanto, gostaria de elaborar algumas consequências e potências, na cena teatral, desse humor singular que antevejo nas fotografias e, principalmente, no olhar que o autor nos dirige em cada registro. Em outras palavras, desejo enxergar o ator-travesti como fator de criação, repercutindo no campo da dramaturgia e da ficção. Falo do humor implacável (presente, de resto, nos cartuns de Copi), exuberantemente barroco e, ao mesmo tempo, ridículo e galhofeiro, como se viu nas montagens de *A geladeira* e *O homossexual, ou a dificuldade de se expressar*, apresentadas no SESC Copacabana no mês de julho.

As peças fizeram parte da Ocupação Copi, evento que agregou às montagens teatrais oficinas, palestras e performances, com o objetivo de celebrar e divulgar a obra de Copi no Brasil. Encabeçado por Fabiano de Freitas (diretor

de *O homossexual...*) e Thomas Quillardet (diretor de *A geladeira*), o projeto da Ocupação Copi, claro, não nega a atualidade política da obra do escritor argentino, ainda mais em tempos em que a questão *trans* vira emblema na luta por visibilidade e igualdade de direitos por parte de diversos grupos, em meio a uma animosidade social que, assustadoramente, persiste. Além disso, a Ocupação também cumpre papel importante na divulgação de um artista pouco conhecido na cena brasileira, montando dois textos seus inéditos no país¹.

Não obstante, gostaria de chamar a atenção sobre como o pensamento e o universo de Copi se concretizam nos espetáculos, e como neles se depreende uma espécie de conceito estético que suporta não só a dramaturgia das respectivas montagens, mas também as une num mesmo contínuo. É certo que os textos de *A geladeira* e *O homossexual...* certamente se prestam à alegorização política, pois estamos diante de personagens isolados do convívio social ou até mesmo açoitados por ele. O ex-manequim que delira com suas próprias fantasias do primeiro texto, e a comunidade de párias transexuais do segundo são ensejos a partir dos quais se fala da marginalização daqueles que não se conformam aos moldes político-sexuais estabelecidos. O confinamento num pequeno apartamento (em *A geladeira*), assim como a cenografia em formato de jaula (com tubos que cercam a ação do drama, em *O homossexual...*), são dados da materialidade da cena que sugerem esse aspecto. Mas acredito que os espetáculos dão a ver outras possibilidades além do elemento criticamente político.

Nas montagens em questão, deparamo-nos com mundos já dados, plenamente configurados. Em que pese sugerir espaços que reverberam a marginalização

¹ Além das montagens cariocas, o Coletivo Angu de Teatro, de Pernambuco, mantém projeto de encenar *O homossexual...*, com consultoria de dramaturgia e texto traduzido de Renata Pimentel, pesquisadora pioneira da obra de Copi no Brasil. No campo da ficção, a editora Rocco lançou recentemente *O uruguaio*, volume que reúne duas novelas de Copi – “O uruguaio” e “Um estrangeiro argentino” – com tradução de Carlito Azevedo. Já na dramaturgia, a editora 7Letras publicou em 2007 três textos teatrais de Copi, *Eva Perón*, *Loretta Strong* e *A geladeira*, traduzidos respectivamente por Giovanna Soar, Ângela Leite Lopes e Maria Clara Ferrer.

social – um apartamento cheio de bichos empalhados, o telefone como única ligação com o mundo exterior, em *A geladeira*; uma Sibéria infestada de lobos e ameaças de prisão, alegoria ambiental da transfobia, em *O homossexual... –*, o palco, seja ele dirigido por Thomas Quillardet ou por Fabiano de Freitas, traz ao espectador a visão plena de um universo imaginativo. Nele, testemunha-se o lugar privilegiado de desenvolvimento de seres singulares, proporcionando um empoderamento cênico dos mesmos, ainda que estigmatizados socialmente por diversos motivos.

Tentarei desenvolver melhor essa ideia: em *A geladeira*, o pequeno apartamento de L., longe de sugerir claustrofobia, é o cenário expandido dos delírios do protagonista, que pula incessante e vertiginosamente de uma ilusão à outra, exigindo do ator Marcio Vitto e da orientação corporal de Marcia Rubin certo virtuosismo físico para abarcar o fluxo de diferentes vozes, imagens e narrativas sucessivas. Ali se observa o lugar por excelência da criatividade do ator-travesti, que dá livre vazão às suas fantasias sem contornos precisos ou linearidade. Em meio a elas, uma geladeira comicamente se projeta como o grande mistério da narrativa. Presenteada pela pérfida mãe do protagonista, o temido eletrodoméstico nunca é aberto e enfrentado em seu conteúdo. Torna-se, então, o umbigo em torno do qual gravitam diversos fragmentos de um universo pessoal, configurando uma espécie de Outro, que é ao mesmo tempo alteridade – passaporte para o inimaginável fora de tudo – e fonte do mais profundo psiquismo.

Em *A geladeira*, o imaginário de um indivíduo singular jorra através do texto e da encenação, em que se misturam referências da cultura pop, gay e do universo do próprio Copi. O fato de enxertarem, no texto da montagem, fragmentos de outras peças como *Loretta Strong*, potencializando a comicidade *nonsense* do monólogo, sugere um emparelhamento com a esfera fabular e pessoal do autor, e tal parece ser a intenção da direção de Thomas Quillardet. Enxergo nesse espetáculo um caráter de panorama poético, uma tentativa de

resumo cênico da obra de Copi. Estaríamos, assim, diante de um quase prólogo, como se nos preparasse para o mergulho mais denso e ficcionalmente circunscrito de *O homossexual...*, peça que podia ser assistida logo em seguida, no mesmo Espaço SESC. Nesse ponto de vista, a suposta inversão cronológica proposta pela Ocupação Copi é o que menos importa: *A geladeira*, texto de 1983, tornar-se-ia preâmbulo ao universo insano e distópico de *O homossexual...*, uma das primeiras peças de Copi, de 1967.

Se o monólogo de Marcio Vitto, portanto, desnuda, descortina e até mesmo celebra o universo imaginativo do personagem L. e, de certa forma, de seu próprio autor, encontramos em *O homossexual...* uma outra medida de empoderamento cênico. O enredo da peça de 67 fala de seres que foram submetidos, por vontade própria ou não, à operação de mudança de sexo. Foram, assim, despachados para as fronteiras gélidas de uma Sibéria cuja aspereza climática remete diretamente ao ambiente de repressão política e social. Contudo, em meio ao som dos ventos cortantes que enregelam a atmosfera da montagem de Fabiano de Freitas, um “microcosmo *trans*” se estabelece e todo um regime de existencialidade se concretiza.

Em *O homossexual...*, estamos diante de um espaço distópico em que as transexuais planejam fugas, aliciam parceiros, concebem e expõem filhos, amam e transam entre si, e com vários outros. Na Sibéria marginal de Copi, as hierarquias se desfazem ou até mesmo se invertem, e o que impera é uma concepção de corpo e do desejo alheia aos padrões dominantes. Num nível mais superficial, essa “distopia *trans*” se desenha bem ao gosto dos melodramas contemporâneos da cultura de massa, em que abundam histórias de futuros ou passados idealizados, das tramas intrincadas e aberrantes de *Game of Thrones* até os *Jogos Vorazes* juvenis. Porém, logo se vê que o espetáculo se notabiliza por uma particularização estética, afinada ao universo dos transgêneros, das travestis e das *drags*.

Na falta de melhor palavra, vejo ali uma espécie de “inconsciente”, manancial de imagens oníricas disformes (próximo até mesmo da acepção freudiana do sonho como produto do inconsciente), em que nos deparamos com realidades hiperbólicas e farsescas. Os corpos facilmente ganham e perdem órgãos sexuais, bebês são concebidos por entranhas masculinas e eliminados pelas fezes, como numa versão alternativa do que Freud chamava de teorias sexuais das crianças². Trata-se, portanto, da encenação caricatural e alucinatória de um universo cultural específico, mas que é revelado na singularidade intrínseca da sua capacidade de fantasiar, exposto como forma de sentir, ver, agir e, principalmente, criar.

Em *O homossexual...*, o ator-travesti se reveste de elementos de uma contracultura LGBT e projeta um melodrama insano e cômico, que condensa todo um mundo de referências sob a forma de dramaturgia, encenando uma “existencialidade *trans*”. Nesse sentido, percebo que a montagem de Fabiano de Freitas resvala do questionamento político (sem evidentemente negá-lo) e atinge um nível ideal, não tanto no sentido de perfeito, e sim no de imaginativo e vivencial. A disputa e, em seguida, a aliança entre Senhora Simpson e Madame Garbo para conquistar e cuidar da jovem Irina, planejando uma viagem de fuga tresloucada para a China, torna-se o microcosmo em que, a despeito das trevas da marginalidade, as “rainhas-reis” da Sibéria dão as cartas. As personagens Simpson e Garbo, interpretadas respectivamente por Renato Carrera e Leonardo Corajo, se apresentam em cores e gestos intensificados, apresentando-nos uma quase fábula que, apesar de se passar nas estepes frias da Sibéria, se desenrola com tanto mais ímpeto quanto o desejo se torna mais soberano. É nessa perspectiva que falo de empoderamento cênico, pois acredito que, por entre as grades do

² As colocações de Sigmund Freud acerca desse conceito são tão esparsas em sua obra quanto os momentos em que tece colocações acerca da sexualidade infantil. Dentre vários os textos que tratam da questão, destaco alguns nas recomendações de leitura.

enjaulamento político, permanece na encenação da *cia*. Teatro de Extremos o desejo de integrar o espectador ao drama *trans*, ao desejo *trans*, ao amor *trans*. E conseqüentemente, no seu limite, ao drama, ao desejo, ao amor.

Enfim, nos diversos *tableaux* conformados pela luz de Renato Machado, a dramaturgia afirma personagens fortes e, acima de tudo, *presenças* fortes, que descortinam a máquina-corpo que é o ator-travesti, bem como o seu fantástico universo existencial e criativo. Nesse universo, a metamorfose parece ser o princípio fundamental, encarnado nos corpos masculinos do elenco, travestidos pelos figurinos extravagantes (de Antônio Guedes) e pelo gestual afetado e melodramático. O caráter delirante, de fábula grotesca, de *O homossexual...* se apoia na capacidade metamórfica do personagem ficcional e do próprio ator em cena, que, amalgamados, amplificam a existência e o imaginário do ator-travesti.

O contínuo das montagens de *A geladeira* e de *O homossexual...* parece se dar sob esse princípio da metamorfose. O monólogo de Quillardet o internaliza predominantemente como narrativa (apesar da notável concepção corporal de Marcio Vitto, de roupas casuais masculinas, barba e maquiagem), enquanto a fábula nas estepes geladas de Freitas o faz como melodrama cômico encarnado no corpo dos atores. Entretanto, é importante dizer que o aspecto metamórfico, cerne da visão de mundo do ator-travesti que perpassa os espetáculos, não se resolve como realidade ficcional coesa. Ao contrário, é levando o princípio de transformação ao seu limite que as peças atingem um segundo nível de expressividade para o espectador, fato esse que motiva uma última digressão.

Se a narrativa *trans* de *A geladeira* não se resolve, rondando este último portal que ameaça e atrai L. para o limite da encenação – a geladeira presenteada por sua mãe –, em *O Homossexual...*, é a personagem de Irina que opera uma fratura no tecido ficcional da peça. É inclusive por meio dela que o caráter político da encenação (que até agora vinha relegando a segundo plano) retorna

de maneira súbita no espetáculo. Trata-se de uma interpelação urdida pela montagem de Fabiano de Freitas, que fura a teia de ilusão que vinha sendo construída, lançando um dedo em riste ao público e falando da “dificuldade de se expressar”.

Note-se que Irina (interpretada pelo ator Mauricio Lima), objeto de desejo para o qual converge o mundo passional da peça, é o ator-*trans* por excelência, agente cujos motivos insondáveis desafiam as convenções e as tentativas de domínio de suas duas amantes-mães, bem como sua própria integridade física. Elaboração mais extrema do ator-travesti, a jovem *trans* Irina cai e se machuca sem motivo, entrega-se à vida sexual com toda sorte de pessoas, apresentando-se ao longo da história de forma mais e mais cômico-grotesca (defecando, despindo-se, cortando-se, inserindo coisas em si mesma). Como se testasse o amor que lhe dedicam Senhora Simpson e Madame Garbo, ela vai revelando aos poucos a precariedade de sua condição metamórfica. Questionada sobre a causa que motivou sua operação de mudança de sexo, a jovem apenas diz “Porque sim!”, como se blindasse uma tentativa de solução para o princípio condutor do ator-travesti. Nessa perspectiva, ser travesti, ou melhor, estar no espectro insondável do *trans*, num eterno estágio de transição entre os extremos identitários e de gênero, não é algo cuja causa possa ser inquirida, é algo que se é.

No ápice de sua trajetória corporal, Irina se encontra coberta de sangue, e as suas guardiãs suspeitam que tenha mordido a própria língua, ou inserido um rato no próprio ânus, atos totalmente concebíveis dentro do *ethos* anárquico da peça. Contudo, a essa altura, vemos que na cena o corpo de Irina é dissolvido ao corpo nu de Mauricio Lima, mostrando que o nível de atrocidade da peça aumenta e quase desfaz a fábula de cores fortes que vinha sendo narrada até então. Nesse momento, um dos mais notáveis do espetáculo, um procedimento análogo de desconstrução da ilusão faz com que Senhora Simpson ceda lugar a Renato Carrera, ou ainda ao ator-travesti, que vocifera para o público três

vezes, em direções opostas da arena do SESC: “Não é a língua, é o cu!”. A contundência dessa estratégia demole de um só fôlego a estrutura melodramática da fábula, e aponta que o problema de Irina não é a fala, não é ter mordido a língua. O problema, como sempre, é mais embaixo: ser ator-travesti é mais do que poder falar, é expressar o cu, é dizer sempre mais e mais fundo.

Nessa perspectiva, o grito desse complexo Renato Carrera/Senhora Simpson/ator-travesti assume um inaudito teor político, que se imiscui à estética e à mitologia próprias ao texto de Copi. Dessa forma, vejo ao fim que quanto mais plenamente representado no palco o *ser-trans* – um mundo em que o corpo e o cu ganham dimensão fabular e cênica, em toda a sua potência performática, ficcional e teatral –, tanto mais forte será o desafio político que os espetáculos da Ocupação Copi dirigirão a nós. Apesar de ter tentado ao longo de todo este texto separar a fábula *trans* do aspecto imediatamente político, constato então que a afirmação dessa mesma fábula é em última instância um grito para o hoje. É a mensagem numa garrafa jogada por Copi em nossa direção, conforme afirma Fabiano de Freitas no programa da peça. A partir de uma fantasia exuberante e em direção à história, Copi nos ensina: não é a língua, é o cu³.

Recomendações de leitura:

COPI [Raul Damonte Botana]. *Eva Perón / Loretta Strong / A geladeira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. *O uruguaio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

FREUD, Sigmund. “Associações de uma criança de quatro anos de idade”; “Duas mentiras contadas por crianças”; “Lembranças de infância e lembranças encobridoras [4º capítulo de “Psicopatologia da vida cotidiana”]”; “Três ensaios

³ Nessa mesma edição da Questão de crítica, o texto de Caio Riscado sobre *O homossexual, ou a dificuldade de se expressar* parece prolongar a minha conclusão, levando a leitura política do espetáculo a outras e interessantes direções.

sobre a teoria da sexualidade”; “Romances familiares”. In: _____. *Edição standard das obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

Renan Ji: Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Colaborador regular da Revista *Questão de Crítica* e membro das comissões julgadoras dos Prêmios *Questão de Crítica* e *Yan Michalski*.

CRÍTICAS

Dedando Copi – considerações sobre o cu e o fracasso em *O Homossexual ou a dificuldade de se expressar pelo Teatro de Extremos*

Crítica da peça de Copi encenada por Fabiano de Freitas

Caio Riscado

Resumo

O presente artigo traça considerações a respeito do cu e da ideia de fracasso na dramaturgia de Copi a partir da montagem de *O Homossexual ou a dificuldade de se expressar* realizada pelo Teatro de Extremos. Analisa as escolhas da encenação ao comentar a atuação dos atores Renato Carrera e Mauricio Lima, suas estratégias de enunciação e operações cênicas. Os conceitos que embasam essa escrita são oriundos da Teoria Queer, dos estudos subalternos, das teorias da performance e do teatro contemporâneo.

Palavras-chave: Copi, dramaturgia, cu, queer, fracasso

Abstract

This article draws considerations towards the asshole and the idea of failure in Copi's dramaturgy through the staging of *O Homossexual ou A Dificuldade de se Expressar* by Teatro de Extremos. It analyses the scene while commenting on the performance of actors Renato Carrera and Mauricio Lima, their enunciation strategies and scenic operations. The concepts that grounds this writing come from Queer Theory, subaltern studies, performance theories and contemporary theater.

Keywords: Copi, dramaturgy, asshole, queer, failure

Disponível em:

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/dedando-copi/>

Não é a língua, é o cu! – berra o ator Renato Carrera na montagem de *O homossexual ou a dificuldade de se expressar* de Copi, com realização do Teatro de Extremos (Rio de Janeiro, SESC Copacabana, junho/2015). O texto expõe a saga de Senhora Simpson (Renato Carrera) e Irina (Mauricio Lima) que estão exiladas na Sibéria e sugere a transexualidade das personagens como causa para tal desvio de rota. Além delas, Madame Garbo (Leonardo Corajo), professora de piano com quem Irina mantém relações sexuais, seu ex-marido Oficial Garbenko (Higor Campagnaro), também amante de Irina, e o General Pouchkine (Fabiano de Freitas) completam a trama. As cinco personagens se envolvem em uma possível fuga para a China e no entre da relação sobre ficar ou partir deixam-se revelar.

Não é a língua, é o cu! Posicionado sozinho no centro do espaço, Carrera berra a frase por três vezes e a cada repetição se volta para uma direção da arena. Está tudo ali: na firme voz do ator, em seu gesto preciso e movimentação militar (destaco aqui o trabalho feito por Marcia Rubin na direção de movimento do espetáculo), na escolha da direção pelo uso da centralidade, na luz marcada de Renato Machado e na reação indigesta movida pelos outros atores. Nesse momento, Carrera é como uma explosão, uma metralhadora de sentenças – a afirmação de um discurso.

A frase (re) dita pelo ator rompe o desenho da encenação, convidando o fora para olhar mais perto, pertinho. A hipotética paisagem ficcional se desnuda e derrubamos juntos, atores e espectadores, a suposta quarta parede que até então se fazia presente. Ainda entorpecidos pelo chamado de Carrera, observamos as suas mãos que apontam e evidenciam o óbvio que insiste em não ser visto: não é a língua, é o cu. Numa só frase: a falsa liberdade do poder falar e tocar (tanto o cu quanto a língua, dedar ou beijar), nosso equivocado plano de comunicação e também educação.

Garbo: Você está maluca! Ela está perdendo muito sangue.

Madre: E se foi o rato que mordeu o cú dela! *Não é a língua, é o cú!*

Garbo: É a língua!

Madre: Será que foi com os dentes que ela se cortou?

Garbo: Me ajude a levá-la!

Madre: Eu a conheço, ela não quer. Irina, pára de sangrar.

Garbo: Você está maluca!¹

A partir da passagem citada, nota-se que a repetição da frase destacada (grifo meu) é uma criação atoral, ou de autoria do coletivo em questão, e não uma recomendação do autor. Não há no texto de Copi, pelo menos na tradução de Giovana Soar que me foi disponibilizada pela equipe do espetáculo, nenhuma rubrica que sugira tal efeito. A frase, é claro, veio do autor. Mas se é a língua que está sangrando, não há nenhum motivo lógico para que a personagem Madre pense no cu. No nível do texto há uma incongruência intencionalmente fabricada por Copi. Não uma, mas muitas, pois em sequência, repare, a Madre ordena que Irina pare de sangrar.

É através da leitura realizada pela equipe criativa, na sua cumplicidade coletiva, no arranjo cênico composto para a encenação, que as incongruências copianas atingem êxito. A palavra cu ganha notória materialidade e o seu destaque é determinante para o desenrolar da dramaturgia cênica do espetáculo. E, através das operações de atuação realizadas por Carrera, entramos em contato com boa parte dessas escolhas.

Não é a língua, é o cu. A fala seria da personagem Madre (Senhora Simpson) se não fosse antes de Carrera. É que, ao contrário do que parece ser ensinado

¹ Não há publicação em português do texto *O homossexual ou a dificuldade de se expressar* de Copi. As passagens citadas foram retiradas da tradução realizada por Giovana Soar disponibilizada pela equipe do espetáculo para escrita desse artigo.

em algumas escolas de atuação, o ator faz uso da personagem para se expressar. Quem fala não é a mãe, nem Copi ou a direção de Fabiano de Freitas (Dadado). Falam todos. Mas, para além de todo o aparato cênico-dramatúrgico, quem fala é o performer, seu corpo, sua trajetória. A personagem funciona como veículo, meio pelo qual o ator descortina a palavra e solta o verbo. A repetição, como recurso, não só sublinha o discurso como também estranha o ouvido daquele que o recebe. A palavra cu se expande, cria território e quase podemos tocá-la. Mas não precisamos da palavra. Afinal, temos o cu.

A atuação apresentada por Carrera localiza-se no vasto campo da performatividade, fazendo vida e obra confluírem. Movido pelo ator, o texto copiano ganha caráter de enunciado-alerta, portanto de destaque, delimita um discurso e só o faz porque há alguém, para não falar em sujeito, movimentando-se na linha de frente. De forma sutil, a sentença é autoficcionalizada. Mas como esse texto não pretende se aprofundar nas questões relacionadas aos efeitos do real, bem como seus possíveis desdobramentos em estratégias de enunciação cênicas que friccionam noções de realidade e ficção no teatro contemporâneo, basta dizer que nessa encenação o cu de Carrera também está na reta.

Nas palavras do próprio ator: “Não é a língua, é o cu! A palavra corpo-copi é uma flecha saída do arco-boca. Um buraco sem solução e sem respostas. Rompe-se o estabelecido. Sem dizeres rubricais, sem língua. Depois da cabeça vem o sopro, a boca, o corpo e o cu!” (texto retirado do programa do espetáculo).

A repetição sinaliza que é preciso voltar-se para o cu e para a marginalidade que lhe é imposta, seu estigma, sua geografia periférica. Se o problema é o cu e não a língua e se somos o cu do mundo, então, quem é a cabeça? A buceta e o pau do mundo? Quem são? Aposto que não são brasileiros e que devem

morar lá pra cima e falar como quem enrola a língua. Apesar do texto da peça ter sido escrito por um argentino, radicado em Paris, quem grita em cena é a bicha carioca, suburbana e negra. A voz que ouço é de uma filha da barbárie, fruto do espalhafatoso vento dos trópicos.

Para alargar o cu, recorro ao parecer da pesquisadora e cientista social Larissa Pelúcio que expõe algumas das razões de seu enquadramento como órgão inferior, mas ao mesmo tempo transgressor:

Por sua associação com dejetos, aqui [no Brasil], como em outros lugares, ele [o cu] está associado a palavrões, a ofensas, ao que é sujo, mas também a um tipo de sexo transgressivo, mesmo quando praticado por casais heterossexuais. Porém, no imaginário sexual local, o sexo anal está estreitamente associado à homossexualidade masculina. O cu excita na mesma medida em que repele, por isso é *queer* (PELÚCIO, 2014, p. 10).

O problema do cu está justamente no que clareia Pelúcio: na dualidade que lhe foi imposta pelo organismo de poder dominante, em sua produção de prazer e repulsa, desejo e culpa, usufruição e sacrifício. Se o problema não é a língua, mas o cu, penso que a questão está localizada no corpo daquele que não age pelo cu e por esta razão teme o desconhecido. O cu tratado como zona distante ou viagem proibida colabora com o sistema que insiste em reprimir aquilo que não compreende como centro ou natural. E também por isso o cu é queer.

E se a questão da teoria queer é o abjeto, seu problema também é o cu. Pensando a abjeção como “espaço a que a coletividade costuma relegar aqueles e aquelas que considera uma ameaça ao seu bom funcionamento, à ordem social e política” (MISKOLCI, 2012, p. 24), pode-se dizer que ao cu é reservado esse mesmo espaço e discurso que legitima e autoriza a violência contra ele. Sua usufruição é criminalizada e patologizada.

Quando mocinha, eu não conhecia o trabalho do professor Guy Hocquenghem, logo eu não poderia imaginar que o cu era revolucionário. Mas sempre me perguntei o porquê de tudo acabar no cu. Tomar no cu, enfiar no cu, vigiar o cu. Somos obcecados pelos “cus” alheios. Em que pese os elementos acachapantes dados ao cu, uma outra injustiça delegada ao campo da nossa reconstrução subjetiva é nos definirem como um grande cu, expelindo o abjeto e o espúrio. Que delícia poderia ser um cu não normatizado, livre de barreiras higienistas e com a atribuição de comportar todos os políticos corruptos ou indecentes de nosso país. No cu não Brasil, sempre pensava ao ouvir um “ei fulano, vai tomar no cu” (RIBEIRO, 2015, p. 103).

Como bem sabemos um cu não anda sozinho. São as pessoas em movimento que *colocam o cu pra jogo*, em circulação. O cu, ou corpo-cu, é um gerador de atividades, um conjunto de práticas, uma zona produtora de reflexão, ou seja, de saber/prazer. São muitos cus em fluxo de pensamento-ação. Assim sendo, a dita minoria monstruosamente se transforma em maioria e percebemos com a ajuda de Preciado que se o problema é o cu é porque ele é uma multidão:

(...) a sexopolítica torna-se não somente um lugar de poder, mas, sobretudo, o espaço de uma criação na qual se sucedem e se justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais... As minorias sexuais tornam-se multidões. O monstro sexual que tem por nome multidão torna-se queer (PRECIADO, 2011, p. 14).

Ao se apropriar de forma intensa da escrita Copiana, Carrera expressa em sua construção atoral não só o seu próprio cu mas um aglomerado de cus silenciados, uma multidão. Sua atuação é horizontal na medida em que não faz uso apenas de uma identidade, que poderia ser rotulada ou universalizada, mas de muitas construções sociais que carregam nomes muito mais específicos de acordo com as suas singularidades. Justapondo inúmeros

clichês e estereótipos vinculados a homossociabilidade, principalmente brasileira, o ator apresenta ao público uma personagem em trânsito, que não é/está acabada.

A bicha carioca, suburbana e negra que grita em cena é também a bicha cabeleireira, a dona de bar, camelô, passista, da novela, afetada, afeminada, poc-poc, empoderada, travestida, rasgada, desbocada, por vezes masculina, autoritária, assumida, qua-qua, queima rosca, florzinha, menininha, mulherzinha, aloka, pão com ovo, nova rica, da balada, da esquina, lacrativa, comportada e/ou sem modos, senhora poderosa mesmo, fechativa, que roda bolsinha, que dá de quatro, paga boquete, cobra pela transa ou que se afunda em cobranças... Múltiplos corpos, infinitas conexões.

As travestilidades, quando expressam singularidades, se efetuam pela perspectiva do nomadismo, pelos modos de subjetivação que se apoiam na diferença das diferenças, ou seja, a própria diferença é nômade, porque não se totaliza em uma marca identitária, mas se apresenta como fluxo; e, se por acaso ousarmos falar em identidade, será sempre transgressora, transitória, razão pela qual está sempre aberta para novas conexões, para experimentações existenciais que se atualizam pelo viés da diversidade estética em suas variações, sociais, raciais, sexuais, culturais, gendradas, políticas, de modo a negociar a circulação e a ocupação tanto de territórios geopolíticos quanto de territórios existenciais (PERES, 2012, p. 542).

A Senhora Simpson (ou Madre) de Carrera é nômade, passeia pela paisagem dos signos e se (re)faz quase que a cada diálogo. Como numa espécie de composição o que vemos em cena são conexões, faíscas² daquilo que

² No dia 19 de junho de 2015 levei os alunos da disciplina Encenação, do curso de graduação em Licenciatura da UNIRIO, para ver o espetáculo e bater um papo com a equipe. No pequeno mas proveitoso debate Renato Carrera falou das dificuldades de compor essa personagem, destacando, principalmente, o seu caráter fugidio. O ator usa a palavra “traço” para definir sua construção e lembra que Copi além de dramaturgo era também cartunista. O desenho da personagem se dá por traços,

acreditamos saber o que é. Mas não.

Nessa mesma estrutura parece operar a dramaturgia de Copi. Seu quebra-cabeça é incompleto, e algumas peças tidas como essenciais são justamente as que foram perdidas ou propositalmente deixadas de lado. A linearidade narrativa bem como a lógica interna, ou externa, das personagens evocam outro tipo de arranjo. Seu jogo é o da imprecisão, certezas provisórias, declarações momentâneas bombásticas, mas que logo deixam de sê-lo. Copi nos provoca a perda da referencialidade rabiscando um mundo que parece sempre um vir a ser. Assim como Irina, personagem do ator Mauricio Lima.

A dramaturgia copiana só pode ser construção se for ao mesmo tempo destruição. É no desfazimento, tanto do nó de enredo como das personagens, que ela cria mundo e instaura sensação. Irina, na encenação metaforizada pela direção de Dadado e pelo figurino de Antônio Guedes, está em decomposição. A personagem não quer comer, quer cagar mas não quer se limpar. Ela enfia o rato no cu, cai, cai de novo, não pode se mexer, quebra a perna e não pode mais andar. Irina sangra porque cortou a língua e por isso também não pode mais falar.

Pobre Irina! Pobre Mauricio que no gelo fictício de uma Sibéria distante, não menos incômodo que o frio ar-condicionado do espaço SESC, se desfaz, aos poucos, de suas peças de roupa. Irina perde a blusa, a calcinha do tio Pierre, a saia, a meia e o calçado. Irina perde tudo, mas só corta a língua porque não pode cortar o cu. O sangue da boca, menos ordinário, percorre o corpo do ator banhando mamilos, umbigo, pelos pubianos e genitália à procura do cu. É no entre das pernas que o sangue se (re)faz, pinga no chão e marca o teatro.

As cicatrizes de Mauricio também estão presentes, seu corpo magricelo e maltratado pela cena (por coreografias de surra e gestos precisos) contribui

pequenos estímulos reconhecíveis. Carrera nos diz ainda que o ator precisa sugerir e o público é quem fica responsável por juntar os traços e elaborar o seu próprio quadro.

para a encenação. É nesse desaparecimento continuado de Irina que o deslocamento das personagens se faz impossível. A vontade de fugir, ir embora, fica na instância do desejo, na força transformadora de manter o próprio desejo como desejante. E é justamente nesse movimento de tentativa que Copi revela a vida, a vida e a impossibilidade que lhe parece intrínseca. Nas palavras de Mauricio:

É sobre o fracasso./ É sobre a tentativa./ É sobre deixar os desejos serem combustível/ para um trenó quebrado./ Chama no meio do deserto. De gelo./ É sobre partir e ficar./ Sobre o que não se mede. De tão grande,/ ou de tão microscópico./ É sobre a imensidão pra dentro./ É sobre o tempo./ Uma Moscou latino-parisiense-soviética./ É sobre esqui na estepe. Esqui no sertão./ O deserto de novo./ É sobre a comunicação e tudo aquilo que lhe falta./ Tudo aquilo que lhe falha./ Sobre a capacidade criativa de gerar o infinito/ a partir de um número certo de.../ É sobre o que não lhe cabe./ É sobre o caminho./ Sobre todas as estradas./ É cachorro uivando./ É silêncio./ É sobre a palavra./ E como disse o verbo:/ “a cada palavra subsiste um crime”./ É sobre atirar contra o próprio espelho./ É sobre matar e morrer (texto retirado do programa do espetáculo).

Nesse ir e vir característico da tentativa, na fuga que nunca se realiza, as personagens revelam a interdependência das relações afetivas. O fracasso é um lugar seguro e mais satisfatório do que a vitória. Vencer sozinho parece não ter graça quando podemos nos reconhecer juntos em nossas falhas, em nossa inabilidade para sermos humanos. A crueldade da palavra copiana denuncia que em toda relação de amor há também, e por que não?, uma forte dose de ódio.

Se o oposto do amor é a indiferença e não o ódio, pode-se verificar que nas relações movidas pela odiosidade alguma espécie de ligação entre os sujeitos ainda se faz presente. As personagens de Copi parecem se detestar, mas

nunca se calam ou escapam ao diálogo. Nas farpas da linguagem expressam sua dependência e constroem chão para suas amorosas maldades. Da armadilha que não funciona ao plano mal executado é o fracasso o que sobressai.

Copi parece militar pelo direito de errar e pela beleza existente no que não pode dar certo. Permanecer no erro, no deserto sem salvação, assim como colocou Mauricio. Se é sobre partir e ficar, matar e morrer, é também sobre ampliar o espectro binarista e elaborar novos quadros que não se restrinjam ao isso ou aquilo, sim ou não, rosa ou azul. Se é sobre o caminho, sobre todas as estradas, é também sobre processo. Sobre o próprio ato de caminhar e se deixar contaminar pela paisagem ao mesmo tempo em que a reconhece. Caminhar, então, para produzir (des)caminho, conexões outras – atirar contra o próprio espelho.

Matar a imagem ou, pelo menos, duvidar da imagem primeira. Ampliar o campo e colecionar incertezas. Irina diz sim como quem diz não e nega como quem afirma saber o lugar que ocupa ou deseja estar. Entre tantas respostas, ela parece estar sempre no meio, ainda sendo formulada, buscando compreender aquilo que acredita ser. Mauricio, atualizando Irina, é um bom jogador, brinca com as palavras e nos oferece um vasto cardápio de possibilidades. O ator aceita o convite feito pela dramaturgia de Copi e traveste-se em imprecisão. Sua única certeza é o não saber. Mas não um não saber desavisado ou fora de propósito. Ao contrário, sua oscilação tem local: sai do corpo e para ele retorna.

Volto à imagem do corpo banhado de sangue para pensar sobre o seu potencial travesti. Para além da relação com os inúmeros corpos cotidianamente violentados pelo sistema heteronormativo, branco, de classe média e cristão, o travestimento da imagem também pode endereçar outras

localidades. Na oficina “O ator travesti”³, ministrada por Fabiano de Freitas e Thomas Quillardet, aprofundou-se a noção do travestimento na dramaturgia de Copi, frisando que o conceito não estaria só relacionado à imagem da *travesti urbana* – para usar da expressão cunhada pelosicineiros.

Antes mesmo de adentrar o campo da sexualidade e as questões relativas às identidades de gênero, a travestilidade em Copi pode estar relacionada ao desejo de travestir-se em um gesto, um movimento, uma expressão ou, até mesmo, um objeto; travestir-se num detalhe, um órgão, uma curva e um animal; travestir-se para ocupar, mesmo que provisoriamente, um outro corpo e uma outra forma – múltiplas corporeidades. Em entrevista publicada no dia 24 de junho de 2015 no site do Jornal do Commercio, de Recife, o diretor Fabiano de Freitas comenta:

É uma desconstrução desse ator que ele [Copi] se autointitula. É um pensamento mais amplo, um ator sempre pronto para mudança de pele. Ele dominava muito os jogos teatrais, que colocavam o ator nesse nível de mutação. O ator-travesti rompe com a visão binária de homem que se veste de mulher e mulher que se veste de homem. É o tirar dessa carapaça que a sociedade impõe, afirmando um jogo livre. Copi é repleto de liberdade (FREITAS, 2015).

Dito isso, o sangue pode não só nos remeter a imagens de violência como também às de pacto, ritual, pintura, automutilação, erotismo, pornografia e práticas subversivas. Ao mesmo tempo em que o sangue silencia Irina, ele também a cobre de textura e prazer. Seu corpo é atravessado com outra cor, um manto de carmim, sugerindo outra corporeidade para sua pele que é, agora, como uma nova forma. Ensacada em sua própria pele ensanguentada e

³ A Oficina “O ator travesti” teve duração de três semanas, totalizando 60 horas de duração. Guiada por Fabiano de Freitas e Thomas Quillardet, a oficina fez parte da programação da Ocupação Copi, realizada no Sesc de Copacabana, RJ, nos meses de junho e julho de 2015. A programação contava também com o espetáculo “A Geladeira”, de Copi, dirigido por Thomas Quillardet.

em micromovimentos, Irina se despede dos marcadores sociais que tanto judiaram de sua identidade desviante.

Irina se despede mas não vai embora.

A imagem de Mauricio/Irina, recortada pela luz desenhada de Renato Machado, não deixa dúvidas: depois de derramado o sangue ainda há incerteza e penumbra. A morte não se faz solução, pois, nunca foi tratada, especialmente por Copi, como ponto de chegada ou partida. A morte é só mais um travestimento ou deboche para com aqueles que insistem em dizer que “iremos dessa para uma melhor”. Irina quer fazer “o melhor” vingar no aqui e agora desse instante – mesmo que para isso seja preciso dar de sua própria carne. O corpo-pele-língua-cu morto está vivo em sua impossibilidade de representar a ideia de fim.

O espetáculo acaba, mas Irina não nos deixa.

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, a imagem que fecha o espetáculo poderia muito bem fazer parte do seu prólogo. A última imagem é também a primeira e, assim, numa espécie de paisagem conceitual que opera por ciclos intermináveis, a cadela morde o próprio rabo até perder-se de vista. O autoboicote é uma ferramenta constante no projeto dramaturgico de Copi que parece querer sempre ver de novo, renovar uma mesma sentença ou imagem.

O homossexual ou a dificuldade de se expressar seria um texto repetitivo se não se utilizasse da renovação como operação recorrente. Voltamos sempre ao mesmo problema, mas com novas palavras e contornos, parece que já nos conhecemos... Mas não. Eu ainda não me apresentei.

Prazer,

Referências bibliográficas

FREITAS, Fabiano. “Copi: o teatro transbarroco sai do armário”, *Jornal do Commercio*, matéria online, 2015. Disponível em: <http://jconlineblogs.ne10.uol.com.br/terceiroato/2015/06/24/copi-o-teatro-transbarroco-saiu-do-armario/> - último acesso em 24/06/2015.

MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; UFOP, 2012 (Série Cadernos da Diversidade 6).

PELÚCIO, Larissa. “Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?”, *Revista Periódicus*, Salvador, Vol. 1, No 1, 2014.

PERES, William Siqueira. “Travestilidades Nômades: A explosão dos binarismos e a emergência queering”, *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 20(2), 2012.

PRECIADO, Beatriz. “Multidões Queer: notas para uma política dos anormais”, *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, 19(1), 2011.

RIBEIRO, Vinícios. “Meu cu faz milagre ou Je suis Jaciras”. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (Orgs.). *Catálogo New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política*, 2015.

Caio Riscado: Doutorando em performance pela UNIRIO, Mestre em processos e métodos da criação cênica pela UNIRIO, Diretor Teatral formado pela UFRJ, artista pesquisador, professor, performer e membro fundador de MIÚDA – núcleo de pesquisa continuada em artes do Rio de Janeiro.

CRÍTICAS

O teatro, o cinema e a pintura; a presença, a atenção e a escuta

Crítica de Krum, encenação de Marcio Abreu, texto de Hanoch Levin

Daniele Avila Small

Resumo: Análise da peça Krum, do dramaturgo israelense Hanoch Levin com encenação de Marcio Abreu, que estreou no Rio de Janeiro em 2015. A crítica procura identificar procedimentos da encenação que conseguem capturar um estado de atenção no espectador e sua disponibilidade para a escuta.

Palavras-Chave: dramaturgia contemporânea, encenação teatral, recepção teatral

Abstract: Analysis of Krum, a play by Israeli playwright Hanoch Levin staged by Marcio Abreu, which premiered in Rio de Janeiro in 2015. The review aims to identify procedures of the staging of the play that succeeds in capturing the spectator's state of attention and his willingness to listening.

Keywords: contemporary drama, theatre staging, theatrical reception

Disponível em:

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/krum/>

Depois da estreia no Oi Futuro Flamengo no Rio de Janeiro e da temporada no Sesc Consolação em São Paulo, muito já foi dito sobre a relevância e as qualidades de Krum, espetáculo mais recente da companhia brasileira de teatro (o grupo usa letras minúsculas no seu nome). Se pensássemos a crítica como um mero mecanismo para apontar trabalhos bons e ruins, seria irrelevante publicar mais uma crítica de Krum – a não ser que se quisesse problematizar a quase unanimidade da recepção da peça. Não é o caso desse texto. O que se quer com essa reflexão é procurar entender os porquês, tentar identificar o que acontece na cena, na materialidade do espetáculo, que garante uma espécie de eficácia na relação com o espectador. Eficácia não é um termo confortável, mas vamos assumir o risco. A proposta aqui é identificar dispositivos da cena e tentar entender como eles afetam o espectador – como são efetivos em causar impacto, capturando a atenção e instituindo uma disponibilidade para a escuta.

Partimos do pressuposto de que nada é óbvio, nada está dado, para não cairmos numa tautologia do elogio: é bom porque é bom. Ou, pior: é bom e ponto. Não podemos cair também em uma tautologia metonímica, dizendo que o espetáculo é bom porque todas as suas partes são boas. Mas por que é bom?

As peças de teatro são coisas complexas – e isso não é óbvio para quem não participa de processos criativos. Quando a complexidade é assumida como condição de possibilidade de uma criação original, estabelece-se uma relação complexa com o espectador também. Quando os artistas tomam o trabalho como algo que se resolve com um ou outro truque, a relação com o espectador também fica restrita a uma troca simples. O fato de que a eficácia de Krum não pode ser respondida com exclamações tautológicas é sinal de que a relação criada com o espectador é bastante complexa, embora pareça simples. O espectador de Krum não é subestimado, mas dele não se pede nenhum conhecimento prévio. Basta a atenção. Para verificar isso, tratamos

principalmente da visualidade do espetáculo e do encadeamento narrativo que se percebe com o que se vê e com o que se escuta.

Para começar, devo dizer que a encenação de *Krum* por Marcio Abreu e a companhia brasileira de teatro é, em alguma medida, pictórica. Nesse sentido, *Krum* me remete a uma peça da encenadora italiana Emma Dante, *As irmãs Macaluso*, espetáculo a que tive oportunidade de assistir em março desse ano na MITsp e sobre o qual escrevi sob essa mesma perspectiva, a condição pictórica da encenação. O que quero dizer com isso é que há algo na visualidade do espetáculo que tem a ver com a pintura. Não apenas por ter um apuro visual ou por seus momentos de beleza plástica, mas porque vejo nas imagens uma disposição, uma economia pictórica. Isso se dá em especial por conta do fundo preto e da relação de *chiaroscuro* na qual as figuras aparecem sobre o fundo. Mas não é a quase ausência de elementos cenográficos que faz o fundo preto. O preto do palco de *Krum* é um preto trabalhado, um preto construído, uma substância: não se trata de uma ausência. Como num Caravaggio.

No entanto, a visualidade de *Krum* não é apenas pictórica, mas também cinematográfica. Logo no início, a alternância entre o fundo preto e as figuras em foco – que aparecem e reaparecem e em seguida desaparecem, cedendo lugar a outras que também passam pelo mesmo processo – é uma espécie de montagem cinematográfica. Vemos uma série de quadros dispostos aos olhos do espectador, um panorama de personagens em situações sintéticas: os primeiros traços de uma narrativa. Os fragmentos não estão isolados, o mesmo fundo faz com que eles estejam no mesmo universo. A iluminação de Nadja Naira tece os primeiros fios do enredo justamente pelo uso mínimo da luz, assumindo um papel narrativo na medida em que se encarrega da montagem. O espaço iluminado é caravaggesco porque não cria um ambiente reconhecível. A ênfase na artificialidade da luz e a discrição da cenografia de

Fernando Marés criam um espaço de cena, um lugar autônomo de expressão das figuras, no lugar de um cenário descritivo no qual as personagens poderiam estar inseridas.

Outra característica que remete ao pictórico e especificamente a Caravaggio é o trabalho sobre as figuras. A aparência dos personagens é construída como síntese. O pouco que revelam é preciso. Mesmo o que há de excesso é trabalhado na medida, não ultrapassa o limite do contorno estabelecido. Essa primeira impressão, esse primeiro tratamento das imagens, vai dar o tom do deslocamento dos personagens na trama: eles estão marcados pelo contorno que os prende. Seus corpos são tudo o que têm. Não à toa, chama a atenção o trabalho da direção de movimento de Márcia Rubin. Os corpos estão presentes como pensamento do espetáculo. Algo faz com que eles atuem como vasos comunicantes entre as sensibilidades dos personagens e as sensibilidades dos espectadores. Esse “algo” é resultado uma elaboração artística sobre si mesmo, uma combinação sofisticada de disponibilidade, experiência e trabalho.

Cris Larin, Danilo Grangheia, Edson Rocha, Grace Passô, Inez Vianna, Ranieri Gonzalez, Renata Sorrah, Rodrigo Bolzan e Rodrigo Ferrarini compõem o elenco com um trabalho de construção de uma linguagem em conjunto para a atuação no espetáculo. Embora os trabalhos individuais sejam muito fortes e também mereçam atenção, a sintonia com a linguagem em grupo parece mais relevante, pois se trata de uma conquista rara no nosso modo de produção teatral atual, mesmo em grupos que têm um trabalho continuado. Mais comum é identificar desequilíbrios, o que talvez até contribua para o vício chato de crítica de ficar procurando quem está melhor do que quem. Nesse caso, o equilíbrio é a estrela, o que parece até no projeto gráfico da peça, concebido pelos designers Fábio Arruda e Rodrigo Bleque, do Cubículo, que atuam regularmente no teatro carioca: a imagem de capa do programa nos mostra

uma montagem de partes dos rostos de todos os atores, com cabelos, barbas, olhos e traços de faces misturadas em uma criatura-síntese.

Com o trabalho do elenco nesse nível de eficácia, me parece que há uma operação circular do espetáculo. Num primeiro momento, a elaboração da visualidade da cena se descola do que poderia se considerar mais característico do “teatro” no sentido convencional do drama não problematizado. Nesse descolamento, a peça flerta com técnicas do cinema e da pintura, carregando as tintas nos artifícios de luz e som, mas é justamente nesse processo que a peça constrói as bases para o que há de mais potente no teatro, a presença da carne, do corpo vivo dos atores, em relação dinâmica com o presente, com o tempo de convívio com os espectadores na sala de espetáculos – aquilo que o crítico argentino Jorge Dubatti tenta descrever como “teatralidade singular do teatro”:

O espectador percebe de maneiras diversas a teatralidade, por exemplo, quando sente no meio da sessão que “não poderia estar fazendo nada melhor” e que tudo o que está acontecendo na cena e no público adquire dimensão de inexorabilidade, isto é, não poderia ser de outra maneira, nada parece fortuito. Peter Brook fala de “teatro vivo”, isso que ocorre no acontecimento teatral e parece ter vida própria. Inexorabilidade do acontecimento. Como um espectador identifica a manifestação da teatralidade? Pela intensidade de percepção (chama a atenção, gera assombro, surpresa, agita a memória e os sentimentos, estimula o pensamento e a afetação física etc., funda uma zona de experiência e subjetividade em uma nova territorialidade) (DUBATTI, 2014, s/p).

Giulio Carlo Argan, em *Imagem e persuasão*, no capítulo intitulado “O realismo na poética de Caravaggio”, nos mostra como o modo de iluminar de Caravaggio, com o reforço dos escuros e o espaço tenso e sem horizonte que ele cria, encena uma situação que não é traduzível em imagem literária, ou

seja, que não pode ser confortavelmente descrita. O discurso de sua descrição é necessariamente “truncado, assintático, icástico, não literário”, ou seja, os fatos apresentados não são historicizados, não são inseridos em um contexto verossímil, descritível (ARGAN, 2004, p.194). Entendo isso na relação que tento estabelecer com *Krum*, como uma ausência de ambientação cenográfica realista, como uma escolha de não-representação da peça como uma narrativa que tem lugar em um tempo e espaço específicos que possam “ajudar” o espectador a “entender” o que faz os personagens agirem dessa ou daquela maneira. O discurso não é completamente fluido e persuasivo, a trama não se desenrola como uma argumentação sem arestas. O quadro é seco e não explica. O que se vê é um embate direto entre as figuras. É na relação com as figuras (ou no trabalho sobre os atores/personagens) que a encenação é icástica, ou seja, no caso, não recorre a artifícios e adornos de criação/imitação de uma suposta semelhança – o que também faz sentido quando ouvimos os personagens sendo designados por epítetos. Não parece haver um esforço para “parecer” um personagem. Grace Passô, por exemplo, não trabalha para parecer mãe do Danilo Grangheia e o esforço no sentido contrário não faria nenhum sentido para a montagem. Os figurinos de Ticiania Passos também não trabalham sobre a ideia de semelhança a algo exterior à cena, não tentam “caracterizar” os personagens de maneira sublinhada.

A forma da encenação não é uma escolha óbvia diante das possibilidades do texto. A peça de Hanch Levin é um drama, apresenta um encadeamento narrativo que se dá em uma progressão, com situações plausíveis entre personagens que se relacionam e dialogam entre si. Há um contexto que pode ser explicado, descrito, compreendido. E aqui não me refiro apenas ao contexto dos pequenos detalhes da narrativa ficcional. O contexto do autor, do seu país e da sua época, pode vir à tona para dar uma estrutura aos comportamentos e personalidades das figuras ali retratadas. É também por isso que considero o

fundo preto da cenografia, da concepção mesma do espaço cênico, um escuro trabalhado. A escuridão, repito, não é ausência, é substância. Uma substância do que pode ser irrepresentável. Quando um contexto político, cultural, social, faz diferença justamente porque é tão relevante quanto complexo para se apresentar e se descrever, a opção por não representá-lo não vem sem riscos, mas pode ser o pulo do gato, como acredito ser o caso. As figuras de *Krum* brotam daquele contexto, mas elas são tudo o que vemos. Estão confinadas ao particular, a uma dimensão mínima de espaço e tempo. Nesse sentido, a encenação escapa do que há de confortável no drama – como as telas de Caravaggio escapam da natureza e da história na “treva informe”, para usar uma expressão de Argan.

O drama como forma do teatro parece ter uma tendência a ficar colado sobre si mesmo. Encenar um drama é difícil justamente por isso. A impressão que temos diante de um drama bem escrito é que está tudo ali. Fazer uma criação original a partir de um texto que se encaixe nesse gênero para fazer disso algo contundente e autônomo de uma relação com um contexto dado exige trabalho sobre a elaboração formal.

Me parece que a direção de Marcio Abreu opta pela ênfase na presença dos atores embora não deixe de lado a atenção ao fluxo de encadeamento narrativo. Para falar disso recorro a uma elaboração sobre as imagens, encontrada no ensaio *A câmara clara*, de Roland Barthes, referência sempre presente na minha relação com o teatro.

Barthes divide a sua relação com a fotografia em *studium* e *punctum*, termos emprestados do latim. Identifico no *studium* a relação que mais comumente temos com o drama no teatro, o modo como pensamos as situações, os processos de identificação com a subjetividade dos personagens, os contextos, os conflitos da ação, aquilo que conseguimos lembrar e descrever sem tropeços.

O primeiro [o *studium*], visivelmente, é uma vastidão, ele tem a extensão de um campo, que percebo com bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura. (...) Desse campo são feitas milhares de fotos, e por essas fotos posso, certamente, ter uma espécie de interesse geral, às vezes emocionado, mas cuja emoção passa pelo revezamento judicioso de uma moral e política. O que experimento em relação a essas fotos tem a ver com um afeto *médio*, quase com um amestramento. Eu não via, em francês, palavra que exprimisse simplesmente essa espécie de interesse humano; mas em latim, acho que essa palavra existe: é o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação a alguma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular (BARTHES, 1984, p. 44).

Já o *punctum* é um modo de relação mais direto e por isso mesmo mais complexo, porque implica um silêncio de surpresa. A descrição de uma imagem que nos pega via *punctum* pode ser meio estabaneada, tateante, e pode não fazer um sentido facilmente explicável.

O segundo elemento vem quebrar ou escandir o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo, é ele que parte da cena, como uma flecha e vem me trespassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas, são precisamente pontos. A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere) (BARTHES: 1984, p. 46).

Acredito que a natureza do impacto de *Krum* possa ser bem mais próxima do *punctum*. O que me pega não é a narrativa do homem que volta para sua terra natal sem ter adquirido nada no estrangeiro, sem que sua viagem tenha sido uma “jornada”, e reencontra a sua mãe, a ex-namorada e os amigos, contada por um escritor israelense na década de 1970. O que me move na peça são as sensações que ela me provoca, o tipo de relação de atenção que a peça estabelece com a minha sensibilidade, a forma como ela me flecha e eu demoro meses para escrever os porquês.

A encenação pinta de preto o que poderia de imediato estabelecer uma relação de *studium*. Mas o pintar de preto não é uma tentativa de apagamento, e sim uma forma de dar presença, ainda que uma presença negativa. Assim, apesar da forma dramática do texto, temos bem menos o que compreender da peça e bem mais com o que nos afetar com ela. Em vez de apenas situar, apresentar, narrar e descrever, a peça atira.

Uma vez atingido ou fisgado, o espectador passa a um estado de prontidão. Essa prontidão produzida pela sensação do *punctum* não é como uma iluminação ou um insight. É quase como uma rasteira no entendimento. É algo que prende a atenção deixando-a o mais solta possível porque não é possível seguir o rastro do que fez o corte. A atenção não é direcionada, não é uma atenção de quem está “entendendo”, mas uma atenção de quem não está mais preocupado em entender. É um estado, não um entendimento.

O começo da peça (e os começos das peças são muito determinantes) estabelece os modos de ver e escutar. Em um primeiro momento, o foco é nítido e fechado. Aos poucos, o campo vai se abrindo e o espectador pode começar a escolher onde prefere deter os olhos. Depois, mais tarde na peça, o olhar pode deslizar de uma extremidade a outra do palco. Mas os focos fechados do início dão a medida da atenção, a precisão do olhar. O mesmo acontece com a escuta. Nesse processo de montagem com os focos e a

escuridão, as falas dos atores sobram ou se interpelam no escuro, apontando a necessidade de apurarmos os ouvidos.

Outro dispositivo que sustenta a atenção sobre a peça é o que identifico como um jogo com a mediação. As imagens da peça, como já vimos, são construções de uma artificialidade. Os conteúdos estão mediados e esta mediação é explícita (embora nada explicada). Há alguns elementos da cena que evidenciam essa operação: os degraus entre o palco e a plateia, que recebem o mesmo tratamento que o palco (os degraus também são espaço cênico, não são acesso ao palco); os microfones e os efeitos sonoros sobre as vozes dos atores, as cadeiras de plateia que são parte do cenário (tanto as que ficam em cima do palco quanto as que formam uma fileira cenográfica diante da primeira fileira de espectadores); as legendas para as falas do personagem italiano.

A mediação é o próprio teatro. Não há encenação que possa transmitir qualquer coisa de maneira pura. A ideia mesma de encenação diz respeito a isso, um pensamento/prática que dá forma a algo que a priori não tem uma materialidade. Trata-se de uma articulação de materialidades (o espaço, a luz, o som, as roupas ou a ausência delas, os corpos e vozes dos atores, aquilo que eles dizem, seus silêncios). Pode-se encenar uma peça sem grande elaboração sobre as materialidades, mas também com determinado tipo de elaboração que também trabalhe sobre o próprio apagamento, como as encenações hipernaturalistas. A atuação naturalista, por exemplo, trabalha pelo apagamento da elaboração, da mediação da técnica, o que pode causar, por exemplo, a impressão de que o ator não está atuando, ou seja, que seus gestos e atitudes são espontâneos e não milimetricamente planejados e construídos. Em *Krum*, não há tentativa de apagamento dos efeitos de teatralidade. A encenação nos mostra seus dispositivos.

Um exemplo disso é uma cena em que Truda (Renata Sorrah) e Krum (Danilo Grangheia) estão em uma cena íntima e Tachtich (Rodrigo Ferrarini) os observa – não só como se estivesse no mesmo ambiente, mas por fazer parte da mesma peça. Em um determinado momento, Truda, Tachtich e Krum estão cada um em um degrau. Em outros momentos, também podemos perceber que um ator/personagem assiste à cena, mesmo que apenas por alguns instantes. É claro que isso também pode ser interpretado como um comentário de ordem temática, do significado, do contexto. Mas prefiro – porque assim experimento a peça – atentar para esses corpos-espectadores como sinais de presença, como agentes de escuta. Eles atuam como “repetidores”. Se há em cena um corpo que está ali para apenas ver e escutar, as ações de ver e escutar se aguçam no meu corpo. Aquele corpo que está dentro, mas meio fora da cena, me coloca mais para dentro da cena, me captura. O momento em que me recordo especificamente dessa sensação é ao final da cena no cinema, quando se inicia um diálogo entre os personagens de Danilo e Renata, mas Rodrigo Bolzan (nem como Shakita, nem como Bertoldo) permanece sentado na plateia do cinema por um pouco mais de tempo e sai ainda escutando os outros dois.

Outro exemplo de mediação enfatizada pode ser apontado quando Felicia (Cris Larin) e Dolce (Edson Rocha) fazem perguntas para a mãe de Krum (Grace Passô). Ela está em pé no centro do palco, iluminada por um foco. Eles estão sentados em uma fileira lateral de cadeiras, iluminada separadamente, e se dirigem a ela através de um microfone. É como se o eixo palco-plateia girasse até estar perpendicular, como se o público comesçasse a ver um corte longitudinal da relação palco-plateia no teatro, embora Felicia e Dolce não estejam exatamente assistindo à mãe de Krum, mas conversando com ela. Já em outro momento, quando Tviztzi, (outra personagem de Grace) visita Dupa (Inez Viana): dá-se a impressão de que os personagens estão assistindo à “cena” da extravagante Tviztzi com o seu amante italiano, Bertoldo (Rodrigo

Bolzan); soma-se a isso a projeção de legendas para as falas desse personagem. A cena faz um Raio X do encantamento por personagens cuja vida parece ser exceção, pela viagem a outros países, a riqueza dos outros, a liberdade dos outros, um exame da relação do público com o cinema comercial ou com o teatro que ostenta uma espécie de luxo material, ou mesmo com a novela na televisão. À direita, vemos figuras que são objetos de desejo; à esquerda, sentados nas cadeiras de uma plateia, vemos corpos que desejam, mas que se sabem distantes.

A cena do cinema é mais uma ênfase na mediação. A descrição do filme feita por Krum é o oposto do real. E os atores se posicionam de frente para a plateia, espelhando a condição dos espectadores, como se a peça desse mais uma volta sobre o próprio eixo. Parece-me que tais operações explicitam a artificialidade do teatro, a artificialidade que é “contar uma história” e, com isso, a encenação tem um ganho de teatralidade sobre um material prévio, um texto dramático, sobre o qual se poderia pensar que não demanda tanta elaboração. Assim, o drama salta da sua própria forma, como um gênero ampliado.

Há ainda outros artifícios de descolamento. Os efeitos sonoros do espetáculo, criados pelo autor da trilha da peça, Felipe Storino, desnaturalizam as falas e operam recortes de formas e conteúdos. Consequentemente, esses efeitos desnaturalizam a escuta – e isso é uma conquista imensa, tendo em vista que ouvir sem escutar é um fenômeno comum da vida urbana contemporânea e consequentemente do teatro. O trabalho da peça sobre a escuta muito se deve à continuidade da pesquisa da companhia brasileira de teatro e de Marcio Abreu, que costuma falar sobre esse problema em debates e entrevistas sobre teatro.

A música e as citações em língua estrangeira também são artifícios que dão um efeito de suspensão à peça. A música cantada por Edson Rocha e pelo elenco ao fim da festa de casamento é praticamente uma ode ao intempestivo,

provoca um corte, abre a narrativa, fazendo-a respirar. A música pode ser um truque para a emoção, efeito antecipado pelas falas iniciais de Tugati (Ranieri Gonzalez), que quer usar a música para chorar e, com isso, relaxar e se sentir melhor. Mesmo quando o ator começa a cantar, ele não antecipa, não anuncia, a abertura que a música vai provocar – o que provavelmente contribui para a sua efetividade. Não se pode prever, diante de um contexto tão duro, de vozes graves, escuridão, precisão de movimentos e frases secas e violentas, que vá irromper tão solar epifania.

A imagem mesma do piano como elemento cenográfico que ganha destaque na segunda metade da peça também sinaliza o impulso lírico da encenação. Sua presença bagunça as molduras do olhar. O piano não é da casa de um personagem. Não parece que um dos personagens é músico e vai se apresentar para os demais. O piano é elemento de cena, não de narrativa.

Por fim, também podemos apontar que o destaque para determinadas frases nos mostra uma dramaturgia que também é um pouco epifânica. Pelo menos em alguma medida. Por essas frases, parece que a peça tem um discurso – não necessariamente um discurso que se fecha, que resolve questões – mas um discurso no sentido do comentário. Algumas frases não parecem frases de personagens, são frases de escritor, têm um tratamento literário, nada naturalista no sentido do teatro, mesmo quando parecem banais. Vale lembrar que só podemos enxergar isso por causa do trabalho da tradução experiente de Giovana Soar, que é tradutora de teatro, não está exercendo a função momentaneamente e nem por acaso. A forma como algumas frases são ditas, meio suspensas da cena, sutilmente separadas daqueles que falam, pode ter um efeito interessante de endereçamento aleatório. Elas são emitidas como se não fossem endereçadas a ninguém especificamente, mas é justamente isso que faz com que elas acertem o alvo da escuta do espectador.

Referências bibliográficas:

ARGAN, Giulio Carlo. “O “realismo” na poética de Caravaggio”. In: *Imagem e persuasão – Ensaios sobre o barroco*. Org. Bruno Contardi. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 193 a 109.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DUBATTI, Jorge. “A poética teatral em marcos axiológicos: critérios de valoração”. Trad. Luciana Romagnolli. In: *Questão de Crítica* Vol. VII, nº 62, junho de 2014 Disponível em <http://www.questaodecritica.com.br/2014/06/a-poetica-teatral-em-marcos-axiologicos-criterios-de-valoracao/>

Daniele Avila Small: Doutoranda em Artes Cênicas pela UNIRIO, Mestre em História Social da Cultura pela PUC-Rio e Bacharel em Teoria do Teatro pela UNIRIO. Autora do livro *O crítico ignorante* (Editora 7Letras, 2015) e da peça *Garras curvas e um canto sedutor* (Cobogó, 2015).

ESTUDOS

A missão italiana. Arquivo e representação do legado dos diretores italianos na “renovação” do teatro brasileiro.

Alessandra Vannucci

Resumo: A presença de diretores teatrais italianos como protagonistas do teatro brasileiro da década de 1950 remete ao campo teórico de “memória do teatro”, isto é, de sua representação por meio de registros históricos que fixam uma ou outra versão dos processos de modernização da cultura. Movida por missão pioneira (a instalação da direção em cena), a viagem de pessoas e idéias que confluiu na “renovação” da cena moderna no Brasil oferece recorte temático privilegiado, pois nela o sonho moderno coincidiu com a modernização. Seu legado, intuições e oportunidades perdidas podem ser investigados em amplo acervo de documentos inéditos que regressaram com os artistas para o país de origem, como um espetáculo desmontado e armazenado em baús repletos de memórias. Anos mais tarde, a viagem foi narrada de novo, reinventando a versão oficial em outro “teatro da memória” constituído por diários, contos, roteiros, romances autobiográficos e até um filme.

Palavras-chave: missão, legado, arquivo, direção teatral, emigração italiana

Abstract: The presence of italian directors (Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Luciano Salce, Flaminio Bollini, Gianni Ratto, Alberto d’Aversa) in the renewal of Brazilian theatre in the 50’s refers to studies in the field of culture modernization processes. Motivated by the pioneering mission of implementing theatrical direction, this journey of people and ideas offers a surprising perspective of the “modern dream” that moved them when narrating facts about the modernization of art in Brazil. Its intuitions, its legacy, lost chances and opportunities can be investigated in a large collection of undisclosed documents. These “chest” produced, later, a “theater of memory”. Deconstructing the official version, their journey was represented again, in diaries, novels, film subject and an auto-biographic movie.

Keywords: mission, legacy, archive, stage direction, italian emigration

Disponível em:

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/a-missao-italiana/>

Na trajetória de uma vida, o processo de narração autobiográfica se realiza como ajuste perpétuo entre projeto e fragmentos de subjetividade. A reelaboração da memória é função essencial na constituição da identidade social do indivíduo, pois, amarrando trajetória pessoal e patrimônio convivido, fornece sentido a um passado histórico comum a narrador e ouvintes – passado que também é produtor das circunstâncias do presente. Mesmo quando solitário, esse teatro da memória é um resgate estratégico de fatos pessoais organizados, encenados, editados por cada narrador, de modo a destacar a sua peculiar missão no seio da comunidade. No caso dos artistas, a dimensão íntima desse teatro da memória se choca com a versão pública, por vezes tão afamada que escapa ao controle do protagonista. A história de vida de um artista – especialmente se for ator, por força do “dever ser vendável” imposto pelo ofício – é formulada com anseio de reconhecimento: é montada, desde o início, como história para a mídia, para os arquivos, para a posteridade. Como História. Qualquer nova versão é confeccionada com o cuidado até mesmo involuntário de corroborá-la e não contradizê-la. “Vida de artista, a história de vida se transmuda em versão de vida”, como sugere Tania Brandão (2009, p. 35). No entanto, a “versão de vida” nem sempre dá conta da idiosincrasia típica dos indivíduos. As verdadeiras razões, nem sempre confessáveis, ficam guardadas num bizarro arquivo de dissonâncias sintomáticas, digamos, um baú de fatos pessoais capazes de corrigir e até desmentir a versão pública dos mesmos episódios. Um pesquisador curioso deve, assim, suspeitar de todas as versões de vida, inclusive as mais notórias, buscando desvendar os porquês de sua fixação em história. Como ensinam os historiadores dos *Annales*, qualquer representação é ideológica – ao passo que fixa o caos dos acontecimentos em panorama, manipula-o.

O panorama aqui tratado é o da primeira geração italiana de diretores teatrais formados profissionalmente no começo da década de 40, alguns dos quais no

fim da mesma década emigraram para o Brasil. São eles: Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Luciano Salce, Flaminio Bollini, Alberto D’Aversa e Gianni Ratto, aos quais dediquei o estudo *A missão italiana* (2014). Sua formação em instituições financiadas pelo regime fascista, na Itália do final da década de 30 – fora Jacobbi e Ratto, autodidatas, todos os outros estudaram na Accademia de Arte Drammatica de Roma – provocou neles um contrapercorso de resistência aos valores totalitários que alimentavam o vocabulário fascista, especialmente no que diz respeito ao ofício da *regia* (direção). Um diário coletivo (*L’educazione teatrale*), redigido na década de 40 por Luciano Salce e Vittorio Gassmann, que faziam parte da mesma geração e turma, apresenta sintomático caos de crises estéticas, incompreensões políticas e triunfos sem celebração, aos quais os autores dão nome de “fatos pessoais”, descortinando a ousada contracena desses jovens no cenário conformista da Itália em guerra. Foi uma resistência intelectual que acabou determinando uma radical inversão de tendência no pós-guerra e implementou o projeto do teatro moderno na Itália, com base na direção, sim, mas crítica e democrática. Sob essa nova luz, os tais “fatos pessoais” ganharam sentido épico: sua narração se fixou em mitologia de fundação, uma fenomenologia heroica que orientou como uma bússola os diversos percursos profissionais desses artistas na passagem à fase adulta, indicando objetivos e recursos para alcançá-los. Virou a “missão” da geração, motivando fortemente aqueles que emigraram para o outro lado do oceano. Foi assim que o Brasil, fantasiado de território virgem onde a “missão” poderia melhor se concretizar, pareceu-lhes desde o início um destino, mais do que uma destinação. E o Brasil os acolheu como uma segunda pátria onde projetar sua instância de refundação democrática do teatro, oferecendo-lhes grandes oportunidades para implantar as ideias trazidas da Itália. Glamorosos, em algum caso bonitos, festejados e ainda amados pelas mais lindas atrizes, esses jovens homens de teatro se tornaram em breve protagonistas da cena moderna brasileira, naquela frenética e fascinante arena da modernização das

artes que foi a década de 50, especialmente em São Paulo. Sua ação entre cinema, teatro, televisão e jornais, mesmo na variedade das vocações e ideologias (pois a nacionalidade pareceu manter a turma dos italianos bastante compacta em volta do Teatro Brasileiro de Comédia, com seu lendário empresário Franco Zampari), foi uma aventura artística de alto impacto experimental, incomparável seja ao tranquilo desenvolvimento da turma de origem, seja ao preguiçoso mercado do espetáculo brasileiro da época.

Em um telão de amplidão intercontinental, que hoje se chamaria global, cujo contorno é ditado pelo fim da Segunda Guerra, vivenciaram um capítulo sem precedentes na história das artes cênicas, passando de uma Itália em escombros, que tentava prudentemente se reconstruir em bases artesanais e associativas, para uma América em que o *business* do espetáculo já se organizava em bases industriais, com empresários loucamente otimistas investindo em fundos acionários e visando um público de massa. Medidas as recíprocas ambições, os que ficaram a ver navios em Roma começaram a alcunhar os amigos “brasileiros” da “quinta coluna” da geração, no sentido romano dos soldados que exploram e armam alianças nos postos avançados, para abrir lugar à armada. “Queremos ou não estender entre Roma e São Paulo um mapa de ideais e trocas e distribuir entre nós, como *quadrumviri*, as tarefas para refundar o nosso império?”¹, desafiava o ambicioso Gassman, que certa hora também quase se mudou para São Paulo. A vontade de poder ditava lances bandeirantes, um eufórico pioneirismo teatral, sem inicialmente atender aos equívocos embutidos em toda ideologia cosmopolita: o Brasil julgado artisticamente virgem, por comodidade, como um Novo Mundo à espera dos que o fecundassem; a “missão”, uma proposta cênica moderna embasada no legado europeu, principalmente, mas não exclusivamente francês, centrada no texto e no domínio da direção sobre o estrelismo dos

¹ Carta para Salce de março de 1950, Arquivo Salce, Roma.

atores, validada como internacionalmente eficiente mesmo que sua aplicação tropical exigisse a desqualificação de hábitos e gostos fixados pela tradição teatral local.

Com base nos depoimentos de testemunhas, como colegas de trabalho, espectadores, alunos e ainda de críticos, como Décio de Almeida Prado e Sábado Magaldi, todos claramente emitindo opiniões pessoais, lançou-se uma representação que se tornou hegemônica, por ser coerente e referenciada por publicações, do que passou a ser chamado de Renovação – ou seja, uma seleção de fatos tratados pela mídia como eventos relevantes, ao passo que outros eram omitidos ou desqualificados. Essa representação em caixa alta, monumentalizada, da contribuição dos diretores italianos ao teatro moderno brasileiro, moldou seja a recepção dos fatos seja sua estabilização histórica, pois, ao serem publicadas no decorrer da década, tais opiniões de fontes secundárias passaram a valer como fontes primárias, objetivas e indiscutíveis, para futuras pesquisas. Mesmo sendo uma entre muitas, essa versão se tornou “versão pública” e só encontrou opositores na geração sucessiva que, mesmo informada e formada pela Renovação, surgiu questionando a postura colonizadora da “missão” e seu desinteresse pela realidade nacional. De modo que, para futuros pesquisadores, a sinopse do filme inteiro recitaria: “um grupo de jovens italianos revoluciona o teatro no Brasil, aplicando ideias de ruptura que por algum tempo fazem enorme sucesso; poucos anos depois, porém, tais ideias são superadas e eles, esquecidos”.

Entretanto, ao abrir os baús dos acervos pessoais dos diretores italianos, entre prêmios à carreira, pacotes de cartas, diários e esboços de pequenos contos, cartões postais e recortes de jornais, fotografias e perucas de personagens que, sabe-se lá por que razão, foram conservados de uma mudança para outra – indícios surgem e sugerem outras possíveis representações. À memória do teatro, consagrando uma versão oficial dos eventos, se contrapõe um inédito

teatro da memória que traz leituras divergentes dos mesmos eventos. Com evidência, é a mística da “missão” que fornece significado à trajetória brasileira, inclusive gerando a sensação de frustração e esgotamento que induziu alguns deles, mesmo no ápice da consagração, a regressar para a Itália. Além dos desapontamentos pessoais, uma sensação geral de frustração e esgotamento sintomatiza a percepção comum de que a missão havia realizado só aparentemente suas premissas; quanto aos alvos estéticos, essenciais à fenomenologia da formação, a terra de chegada engajava cada vez mais os viajantes em uma dialética outra, muito vinculada a conceitos nacionais, menos modernos (como a *brasilidade*). No final da década de 50, a coisa toda que inspirava a “missão” começou a cheirar a mofo se comparada com o que então acontecia na cena europeia – Beckett em Paris, Kantor em Cracovia, Svoboda em Praga, Grotowski em Opole, só para citar alguns. O regresso dos italianos, então, inexplicável ao grande público e mesmo a observadores atentos, revelaria a necessidade de reformular seu projeto de vida diante da acumulação caótica e perturbadora de “fatos pessoais”.

Além de uma viagem de ideias, a “missão” havia significado uma viagem de toques e perfumes, paisagens deslumbrantes, encontros marcados, amores, traições e separações, cigarros americanos um pouco amargos, sapatos desusados, dias mal humorados, enfim, uma vida. A cotidiana descoberta do Brasil alterava as trajetórias de quem tinha intenção de *fazer a América*: a condição de emigrantes trazia implicações de adaptação necessárias a ambientes, hábitos e conteúdos, em um mercado do espetáculo que, como acontecia então precocemente no Brasil, ia se tornando indústria. Por outro lado, para justificar a emigração, a rebeldia juvenil com que expressariam suas inquietações, de forma talvez modesta ou marginal, se tivessem ficado presos à terra natal, provocava um superinvestimento autoafirmativo. O vaivém entre projetos e práticas induzia a uma dupla representação de si, como um objeto

entre dois espelhos, ao mesmo tempo velho e novo, antigo e moderno, conservador e inovador: condições não contraditórias, mas conversíveis, como reversível é qualquer processo de aculturação, especialmente na tradição da ruptura que caracteriza o ciclo moderno. A crise existencial descreve uma passagem, ou melhor, a evolução entre diversas representações do mesmo momento histórico. A dupla viagem dos diretores italianos – sua viagem ao Brasil e sua viagem ora progressiva ora regressiva para dentro do teatro do século – apresenta-se também como um fenômeno resultante de uma transculturação, em que significados são negociados com o processo de adaptação existencial. A coerência e a objetividade que caracterizam a versão consagrada da Renovação são postas em crise pelas narrativas dos protagonistas, destinadas ao público íntimo e, por isso, atrevidas ao ponto de pôr sintomáticas aspas na palavra “renovação”.

Textos redigidos em tempos e lugares sucessivos, idealmente prosseguindo o diário da turma da Accademia (*L'educazione teatrale*), tentam recompor os cacos de vivências individuais em uma representação coletiva que, com o vocabulário esotérico, compartilha a promessa da “missão” agora carregada de despeitas, traições, reivindicações e reinvenções. É competitivo o lance da reorganização ficcional dos fragmentos de vida, cada um querendo merecer papel de destaque na enésima narrativa grupal. Aos viajantes, especialmente, importa recontextualizar sua extraordinária aventura em uma comunidade de ideias e realizações em que os fundamentos da reforma cênica italiana influem mais do que se esperaria; além disso, eles sofrem da urgência de reinscrever a sua ação na história do teatro brasileiro, a título de passagem orgânica e não como episódio superado. Voltando a encenar os fatos como os vivenciaram intimamente, com variantes omitidas na versão pública, visam recolocá-los na perspectiva da geração, como provas de fidelidade à “missão” ou como álibis por tê-la traído.

Fuçar nos baús dos artistas viajantes revela que eles dificilmente dispersam, abandonam ou doam seus arquivos; ao contrário, conservam-nos de forma bem mais obsessiva do que os que permanecem. Objetos aparentemente insignificantes, papéis avulsos, fotografias rasgadas e flores secas na página de um diário são testemunhas às vezes únicas de sua vida no outro lugar, provas necessárias à conservação da memória singular, que vai perdendo o nexos com a memória coletiva, ao passo que sua geração se dispersa ou se esvazia – até que tudo parece perder qualquer sentido. Apesar da saudade, os diretores que regressaram à Itália (Celi, Salce, Bollini e Jacobbi, este último fugido do Brasil após perseguição política, em 1960) não voltaram a cruzar o oceano, a não ser por motivos ocasionais. Celi voltou ao Rio de Janeiro cinco vezes, entre 1964 e 1980, para dirigir óperas e participar (como ator) de dois dos oitenta e oito filmes que movimentaram sua carreira no cinema internacional. Os que ficaram, como Gianni Ratto, ficaram de vez, apesar da ditadura militar, elaborando suas razões para tanto (Ratto declarava ter “a paixão de um italiano e o estilo de um brasileiro”).

Diversamente das fontes produzidas pelo depoimento voluntário de testemunhas nem sempre imparciais, as fontes avulsas acumuladas no fundo dos baús foram, em algum momento, inconscientemente selecionadas para conservação, segundo critérios pessoais nem sempre domesticados à versão hegemônica dos fatos que registram. São acervos que retêm o fulgor do lapso, o relampejar do segredo. O epistolário dos anos 1946-1952 entre Salce, Celi, Bollini, Luigi Squarzina e Vittorio Gassman, que eram colegas de turma na Accademia, revela a manutenção do clima de competição juvenil, encaminhando os propósitos da “missão” nos bastidores de opções artísticas sucessivas que se desafiavam de um ao outro lado do oceano. Celi se orgulha de estreitar sua carreira de diretor em São Paulo montando pela terceira vez *Nick Bar* de Saroyan, título que já o havia consagrado como o mais talentoso

de sua turma, em Roma e Milão, nos anos da guerra, mas agora em chave de realismo poético e rejeitando o comprometimento político da arte elaborada sob os bombardeios. Salce festeja a feliz coincidência de encontrar no palco do Teatro Brasileiro de Comédia a mesma peça que acabara de dirigir em Paris (*Fils d'Eduard*) e inaugura, nas segundas-feiras do TBC, um sonho engavetado pela turma da Accademia, o Teatro de Casa. Nas folhas soltas de um diário redigido em português em 1959 e finalizado pela sintomática reflexão “estou fora da Itália até agora dez anos e cinco meses”, Celi tenta organizar o caos de acontecimentos que o havia levado à partida, uma década antes, em uma sequência narrativa que dê sentido a um eventual retorno. Salce descreve a fremente São Paulo da época de sua chegada (1950) só que em italiano e na terceira pessoa, criando situações e personagens alusivas aos fatos e pessoas que as inspiram. Da complicada trama de ambições, invejas, hipocrisias e intrigas pelo poder, com muito dinheiro e pouca arte, emerge um panorama humano cujo franco julgamento não poderia ser comunicado publicamente por Salce, indivíduo dotado de renomada delicadeza. Mas, vejam como traça o perfil correspondente ao amigo Celi, sob o pseudônimo de Alano: “italiano, diretor de cinema, ama Lydia [pseudônimo para Cacilda Becker], mas a deixa. Dirige o primeiro filme e é saudado como gênio, depois demolido. Anseio de entrar na sociedade. Complexo por assistir ao sucesso do Ratto [sob nome verdadeiro]. Muda-se de São Paulo, tenta o Rio. Lá, para consagrar-se, obrigado a aliar-se à imprensa, faz concessões, escola de teatro. Perde tempo. Sente-se outro. Tentado pela política e pelo panorama. Come de pé. Tira fotos artísticas”. O *selfie* do autor, sob pseudônimo de Paolo, em sua festa de despedida, é ainda mais patético: “No fim, na boite, é injuriado com dureza na frente de todo mundo: italiano ladrão estrangeiro filho da puta. Paolo não reage”.

Outros documentos ficcionais de Celi, escritos ao longo dos vinte anos que ele viveu às voltas com o Brasil, desenvolvem um estilo figurado, entre autobiográfico e alegórico. De seu primeiro roteiro para cinema (*Caiçara*) escrito na onda neorrealista, inicialmente para ser filmado na ilha de Capri e finalmente realizado na Ilhabela em 1951, onde possivelmente traça uma enigmática parábola da “missão”, passa a devolver uma versão irônica de sua aventura brasileira no filme *Álibi*, realizado em 1969 na Itália, em parceria com os velhos amigos Vittorio Gassman e Luciano Lucignani. A sinopse de *Caiçara*: numa ilha mal-assombrada, uma pobre órfã alforria-se do ciúme doentio do marido pescador, graças ao amor de um marinheiro, que em seguida se integra como líder dos *caiçaras* e se torna agente de sua emancipação. A ilha é metáfora do Brasil selvagem em vias de se tornar moderno, graças à intervenção de um estrangeiro – personagem vitorioso com quem o diretor simpatiza. Apesar de fantasiada de melodrama, a “missão” é reconhecível: desassombrar o futuro e desbravar a América, figurada por uma ilha selvagem. De *Álibi*, Celi escreve especialmente um episódio, “Il retorno” (A volta), na primeira pessoa e atuando no papel de si mesmo, assim como os colegas Gassman e Lucignani. Trata-se de um acerto de contas entre velhos amigos chegando à maturidade (no estilo *Amici miei*): mas o que emerge por trás das narrativas é um testamento coletivo da geração dos diretores, encenando a “missão” – sua herança, derrotas, intenções frustradas e álibis – em diálogos, brigas, memórias juvenis e até duelos esportivos. Certa hora, Celi canta aos amigos a saudade de sua ilha selvagem, exibindo o cinematográfico panorama do Rio, inacreditáveis mar e morros filmados em um voo de helicóptero e ainda animados por uma excitante batucada: “Olhem: o Brasil é!” (apud GAMBETTI: 1969, p. 34). Outra hora, retrata-se em veste de caçador na mata virgem, com capacete e fuzil e até mesmo encarando uma onça, quando recebe um telegrama em que Gassman o convida a voltar para a Itália. Recusa, tingindo o lápis no sangue da fera. Outra mensagem tentadora do amigo o alcança na

escadaria de uma igreja mineira, enquanto interpreta o pai dos *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello, angustiado pelo drama de sua família mambembe. Na última fase de sua brilhante carreira de diretor no Brasil, Celi, diante da impossibilidade de se manter no circuito Rio-São Paulo, havia sido forçado a assumir um hábito tradicional que o aborrecia: o de “mambembar” no interior do país com sua companhia quase familiar (com Tônia Carrero e Paulo Autran). Eis como descreve a cena em *Alibi*:

Alguém me entrega uma carta de Vittorio: “Na Itália explosão total. Todo mundo tem mansões, carros de luxo, mulheres. Imbecil, o que você está fazendo aí? Volte antes que seja tarde demais”. Me surpreendo com a carta na mão enquanto estou recitando. Observo o público: gente simples, que veio na praça para ver Pirandello, assim como viria assistir à banda da cidade passar. Crianças, velhos, jovens, velhas, mulheres e mendigos me olham com cuidado e espanto. Um grande orgulho toma conta de mim. Sinto que estou cumprindo a missão, que essas pessoas precisam de mim. Amasso a carta de Vittorio e a jogo fora. Esse é o meu destino: ficar nesse país. É como se eu fosse brasileiro. Falo a língua deles, me visto como eles. Sou como eles: ingenuamente otimista e eufórico (CELI apud GAMBETTI, 1969, p. 47).

Do diálogo ficcional de Celi, em São Paulo, com o motorista do bonde, interpretado por Grande Otelo, emerge que este tom *ingênuo, otimista e eufórico* é a chave para abrir aquele mundo bucólico e destinado a ser favorável.

- Bom dia! Diz o motorista - Bom dia, respondo.
- Quer subir? - Obrigado, respondo, prefiro ir a pé.
- Mas é grátis! - O senhor é muito gentil, respondo surpreso, estou mesmo com vontade de caminhar. Trabalhei a noite toda e quero esticar um pouco as pernas! Ele me acompanha, como um bom amigo.

- Onde é que o senhor trabalha? - Eu sou um diretor de teatro, grito eufórico. Vim para fazer teatro aqui.
- Ah! Teatro! O senhor é de onde? - Da Itália.
- Imaginei. Minha mãe também era italiana. Dá para notar?
- Dá, sim.
- Ela também era uma artista. Cantava ópera no Theatro Municipal. Uma vez cantou até no Coro da *Traviata*. - Que bom. Meus parabéns.
- O teatro aqui é uma coisa muito importante. Todos nós adoramos o teatro. O senhor aqui vai ter muita sorte. O Brasil é o país do futuro. - Muito obrigado, digo. Vou lembrar das suas palavras. Tínhamos chegado ao terminal numa pracinha.
- Eu tenho que voltar. Seguindo em frente, o senhor encontra o centro da cidade. Não desanime. Tudo dará certo. Se não der certo hoje, vai dar amanhã. Deus é brasileiro! (*idem*, p. 51)

Cruzando referências bem-humoradas às suas duas pátrias, Celi buscava atingir espectadores dos dois países – entretanto, ninguém viu o filme no Brasil à época² e poucos lhe deram atenção na Itália em 1969. Era o ano de *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, apresentado no Festival de Veneza; o ano da explosão da febre italiana por Glauber Rocha. Era também o ano da Bossa Nova e da seleção de Pelé – e aquela visão bucólica e paternalista do Brasil parecia inferior ao vigor do gigante. Foi tachado de colonialista, talvez vítima do efeito bumerangue de toda pedagogia hegemônica – que acaba sendo elitista e regressiva.

Em outro caso, ao passar e repassar a fronteira e se ver “de fora”, enquanto europeu, um sujeito visceralmente hermenêutico como Jacobbi se esforçava em enxergar os mapas heterogêneos da modernidade em um panorama global, entre tradições e pós-vanguardas, em que a tendência devoradora e

² O filme chegou ao Rio somente em 2002, por ocasião da homenagem a Adolfo Celi, no Festival Rio-BR de Cinema. Em seguida, foi exibido na mostra “Adolfo Celi e Gianni Amico”, Rio de Janeiro, 2007.

antropofágica latino-americana, longe de ser deficiente versão das ideias de moderno canonizadas pelas metrópoles, adquiria função de tática comunicativa pós-moderna *ante-literam* – inclusive, capaz de acolher o legado humanista europeu destroçado pelas guerras. Tais intuições estão espalhadas na imponente produção crítica, redigida em português e italiano, seja durante a jornada brasileira como depois, já na Itália, atuando como ensaísta, poeta, romancista, tradutor e professor. Entre outros feitos, em 1956 fundou na Universidade Federal do Rio Grande do Sul o primeiro curso de Teatro do país e em 1979 fundou na Università La Sapienza em Roma a primeira cátedra italiana de Literatura Brasileira. Destaca-se na militância como jornalista (para a *Folha da Noite*, *Estado de São Paulo*, *Última Hora* e *Correio do Povo* de Porto Alegre), acompanhando toda a década da renovação com uma voz que de alternativa e um tanto escandalosa, se tornou herética e, justamente por isso, referencial para a geração sucessiva.³ Sua maior heresia – que lhe custou ser apartado do clima consensual da época e ser omitido pela historiografia teatral sucessiva – foi justamente pôr irônicas aspas na “renovação”. Alertava Jacobbi de que a “missão” estaria esquecendo sua essencial tarefa: a de ser democrática, contribuindo à formação de um povo e de uma cultura nacional popular. Modernização teatral sem atitude modernista, com os corolários da exclusão do teatro épico dos repertórios e da inexistência de políticas públicas que fomentassem o acesso ao teatro do público massivo, o mesmo que em poucos anos agigantou o impacto da televisão. Jacobbi era um intelectual de bastidores, curioso como uma espécie de explorador da contemporaneidade, atento ao sentido das exceções, dos fracassos, das invenções desperdiçadas e dos “fatos pessoais” na contramão das versões hegemônicas. O registro cotidiano do panorama teatral da década em que Jacobbi também agia como

³ Parcialmente recolhida pelo próprio autor, nos volumes *A expressão dramática* (Rio de Janeiro: 1956), *Goethe, Schiller, Gonçalves Dias* (Porto Alegre: 1958) e *O espectador apaixonado* (Porto Alegre: 1961), a produção crítica de Jacobbi foi por mim republicada no volume *Crítica da razão teatral* (VANNUCCI, 2004).

diretor de teatro, televisão e cinema, faz emergir mil estratégias de adaptação dos projetos às práticas possíveis que se destilam em discurso crítico, transitando entre palco e plateia, artistas e sociedade. Seu arquivo mostra a Renovação pelo avesso. Uma crise é lida como sintoma de transformação, pois descreve o processo histórico muito melhor que um sucesso; um espetáculo fracassado na bilheteria seria bandeira para um caminho de renovação muito mais do que um “marco”, consagrado pela mídia e imediatamente aceito pela plateia.

A vocação pedagógica, mesmo nas atitudes mais desconfortáveis e dissonantes, fazia a diferença: em tudo que escreve, Jacobbi compartilha suas “heresias” como pílulas em que os tais “fatos pessoais” se tornam objeto de reflexão pública e política. Finalizando um longo ensaio em italiano dedicado ao *Teatro no Brasil* – uma das suas primeiras atividades após o regresso à Itália e a primeira publicação italiana no gênero – escreve:

Lembrarei, a título simbólico, mais um fato pessoal. Recentemente tenho brincado de escrever um romance de ambiente brasileiro. Bem, os meus personagens vão muito ao teatro, discutem de teatro, ajustam as recordações de suas vidas aos acontecimentos teatrais do momento. Se eu tivesse escrito um romance de ambiente italiano, atual, semelhante coisa jamais me viria à cabeça. É o melhor elogio que eu possa fazer ao jovem teatro no Brasil; e é o resultado espontâneo de uma verdade que não admite réplicas: este teatro, com todos os seus defeitos, pertence radicalmente ao processo democrático do país, à ação de emancipação de um povo (JACOBBI, 2012, p. 170).

Idealmente selando o arco de vida que viveu no Brasil (“a parte mais importante da vida de um homem”, declara, “pois, mesmo sendo jovem, eu tinha alguma coisa a ensinar. Humanamente, porque eu vinha da experiência da guerra, da resistência ao nazismo e tecnicamente, porque eu tinha levado o

meu aprendizado teatral muito a sério. Mas, sendo jovem, eu tinha muitíssimo a aprender e eu aprendi no Brasil”)⁴, o texto de 1960 “fecha” um ciclo de reflexões autobiográficas iniciado em 1948, ano em que Jacobbi aportou (literalmente, pois chegou de navio) ao Rio de Janeiro. O texto de 1948, em italiano e português, preparado para uma palestra na SBAT, tem por título *Longa viagem para dentro do teatro*⁵, enquanto o texto de 1960, redigido em italiano, inicialmente como texto para o programa da peça *Gimba*, da Cia. Maria Della Costa em turnê e sucessivamente incluído no volume *Teatro in Brasile*, tem por título *Imagem do Brasil*. Brasil e teatro haviam se unido indissolivelmente para aquele que aprendera a não omitir de sua arte as emoções, os clamores, as pequenas descobertas e os encontros, enfim, os fatos pessoais que estão por trás e iluminam a imagem das coisas. É o diferencial do arquivo de Jacobbi e de seu modo de narrar a História do Teatro Brasileiro: a sensibilidade concreta, atenta não só aos textos, aos estilos de encenação e de cenário, mas também aos resíduos de vida presos na memória do tablado, sua poeira, rangidos, tábuas remendadas que são testemunhas de uma outra história: a história do encontro cotidiano entre artistas e plateia. Memórias do palco como registro enciclopédico de uma específica civilização teatral.

As datas e a presença de um “eu” autobiográfico, em ambos os textos, revelam a urgência de Jacobbi em testemunhar esse encontro e narrar sua jornada, lançando mão da total diversidade de sua experiência no outro lugar. O testemunho de 1948 narra sua formação intelectual na Itália destroçada pela guerra e nele se pergunta o que deve fazer, como literato humanista e homem de teatro; o testemunho de 1960 descortina o panorama histórico e moderno brasileiro, culminando no fascinante jogo de forças das décadas de 50 e 60, em que o autor se inclui como um dos protagonistas. Sua plataforma é a

⁴ Entrevista com Julio Lerner, Roma, 10/3/1981, São Paulo: TV Cultura, 1981.

⁵ Publicado em português em *Teatro no Brasil*, juntamente ao texto com este título.

construção de um teatro de arte consistente, apoiado pelo Estado e dirigido a um público amplo e popular – uma outra “missão” capaz de converter a catástrofe da civilização ocidental em anúncio de novas configurações, que poderão ter como matrizes as contraculturas periféricas e sua estética antropofágica. Descrevendo-se como sujeito fragmentado, em trânsito entre chegadas e partidas, Jacobbi mostra perceber que sua experiência de migrante, bem-aventurado na diáspora entre velho e novo continente, deve vir a ser mais regra do que exceção em um futuro não distante.

Ao lado do acervo de produção crítica (escrita para ser publicada e lida), um gigantesco acervo de produção “noturna” (escrita no tempo da alma, nas noites habitadas por uma monstruosa insônia e pelo ronronar dos ventiladores) é atravessado por esta percepção da viagem como única pátria e condição de reconhecimento de si na babel das cidades em que esse migrante radical viveu. “Parto daqui, fico aqui, sou eu mesmo o Aqui” (JACOBBI, 1980, p. 1) escreve na abertura de um dos livros publicados do infindo arquivo poético⁶ redigido em português, italiano e francês, nas décadas de 1950 e 60. O calhamaço, que o autor deixou perfeitamente organizado em cinco coletâneas sob o título geral de *Quaderno dell’insonnia*, apresenta-se ao leitor como diário íntimo, em que o caráter naturalmente autobiográfico da poesia (aparecendo sob a forma do Eu ou de heterônimos) alia-se à expressão em línguas diversas – menos por adequação ao lugar da escrita do que pela necessidade de recriar a voz ressoante na memória, na língua a cada vez mais apropriada. Tantos heterônimos políglotas aliados, no caso do autor Jacobbi, ao gênero noturno da escrita, abrem uma janela indiscreta sobre a pluralidade genial desse homem

⁶ As coletâneas publicadas pelo autor são: *Poemi senza data* (Porto Alegre, 1955, em italiano), *Angra* (Gela: 1973); *Novecento letto&erario* (Roma, 1975), *Despedidas* (Pisa, 1976, em port. e it.), *Le immagini del mondo* (Veneza, 1978), *E dove e quando e come* (Veneza, 1980), *Privato minimo* (Roma, 1980). Poemas dos anos em que esteve no Brasil foram publicados em revistas italianas. O poema “Exilado em Copacabana”, com 22 trechos em português datados Rio de Janeiro, 1946-1949, saiu em *Habitat*, São Paulo, n. 12, abr. 1954. Uma primeira antologia póstuma saiu com o título *Aroldo in Lusitania e altri libri di poesia*, organização de Anna Dolfi, Roma: Bulzoni, 2006, contendo poemas escritos de 1936 a 1969.

de palco e de poesia, de público e de solidão. Uma solidão metafísica, quase um exílio, aparece no poema em prosa “Diario di Copacabana” como vinculada à memória do viajante, gerada pela “noite estultíssima e enorme” em que “tudo o que atordoia é lembrança”⁷.

O arquivo de Jacobbi é uma oficina de literato: contos, ideias generativas e variantes de roteiros, publicados ou confluídos em outros projetos, como as versões de contos de ambientação paulista que alimentam o roteiro cinematográfico *Samba da 4 soldi* (Samba dos Quatro Vinténs), datado “Roma, 27 de julho de 1960”, em que narra a história de um emigrante italiano que encontra no Brás sua verdadeira pátria. Finalmente, Jacobbi escreveu o romance sobre as noites brasileiras e também um plano de romance atendendo ao título: *As noites de São Paulo*. Deste último, consta em seu arquivo uma listagem de 80 personagens indicados pelo nome real e portanto, em sua maioria, reconhecíveis, como Trigueirinho, Nydia [Lycia], Saudade [Cortesão], Clô [Prado], Miroel [Silveira], Dinah [Lisboa], Guastini, Cavalcanti, Calvo, Kleber [Macedo], Nicette e Leonor [Bruno], Paulo G. [Goulart], Vera N. [Nunez], [Benedito] Corsi, [Eduardo] Guarnieri. Acompanha a turma um sintomático “Eu” (entre aspas) provavelmente na função de um narrador autobiográfico-ficcional presente aos fatos que seriam contados. O outro romance, redigido em português e italiano, concluído e inédito, traz o título *Notti di Copacabana* (As noites de Copacabana), junto a uma apostila em que o autor define os anos e lugares da escrita, justificando as duas línguas de sua redação (entre 1957 e 1967, quando ele viveu em Porto Alegre, São Paulo, Milão, Lisboa, Roma), donde conclui: “o livro, que conta a história de uma década, tem ele mesmo uma história de dez anos de escrita”⁸. Ao que parece, então, o autor narra suas noites brasileiras entre 1949 e 1954, na voz de

⁷ *Arte e Poesia*, n. 1, jan.-fev. 1969, p. 12-20. Em português, cf. VANNUCCI, 2004, pp. IX-XV.

⁸ Documento inédito conservado no Arquivo Jacobbi, Fundo Contemporâneo do Gabinetto Vieusseux, Firenze.

diversos heterônimos e usando um único modo/tempo verbal (só condicional imperfeito, só futuro, só interrogativo do presente etc.) para cada noite. A natureza díspar das cenas, a fragmentação do sujeito, a grade espaço-temporal desconstruída revelam, além da reconstrução memorial de sua vida na década de 1950, uma ambição experimental estruturalista própria da década seguinte. O impertérito “io” semeado pelos cantos das páginas aparece em função de montagem e desmontagem, criando nexos e curtos-circuitos entre as diversas representações noturnas do Brasil.

É recente e autoral a produção autobiográfica de Gianni Ratto, em que este genial artesão da cena monta e remonta fragmentos de sua longa vida, em perpétuo trânsito entre fronteiras, lugares e estilos, acumulando-os em uma metafórica *mochila do mascate* – assim o título (1996). No caso, o tempo permitiu elaborar diversas versões para dar sentido aos traumas das partidas, das rupturas e das crises – como a que provocou sua partida da Itália, em 1954, abandonando o Piccolo Teatro em fase de ascensão; sua saída do Teatro Brasileiro de Comédia e separação da turma dos colegas italianos em 1958, só parcialmente devida a dissonâncias estéticas; a interrupção da companhia que havia fundado com Fernanda Montenegro e Fernando Torres (Teatro dos Sete); seu afastamento de um ano de toda e qualquer atividade teatral (foi morar no litoral paulista com um cachorro), após a invasão do Teatro Novo no Rio de Janeiro por tropas militares, em 1969; e finalmente sua opção de fixar residência no Brasil, cortando os vínculos com o mercado e a vida italiana na década de 70. Atrás do caráter autárquico desse teatro da memória, em que até os agentes biográficos são reinventados ao gosto do autor, emerge uma sintomatologia comum às outras escritas que apresentamos.

Mesmo consagrados publicamente, os artistas viajantes carregam sua singularidade irreduzível, de estrangeiros e desenraizados, como uma fronteira interna visível. Nem a familiaridade adquirida por uma longa permanência

elimina essa fratura antropológica (quase uma patologia) entre duas partes (dois corações, duas memórias, duas linguagens, duas pátrias) que eles buscam somar numa única linha biográfica e comunicar para quem nunca passou da fronteira. A encenação obsessiva da memória, assim como a acumulação de provas de sua vida no outro lugar, são muito mais que simples externalizações nostálgicas: são táticas para o migrante dominar seu desajuste. Por um lado, a exaltação do fato de ser estranho e diferente, e, por outro, um nacionalismo específico do imigrante “italo-brasileiro”, grato por ser acolhido no sonho da América, alimentam essa retórica ficcional-autobiográfica. A urgência compulsiva de narrativas destinadas aos amigos da época da formação configura um primeiro momento, quase uma necessidade de confissão íntima, nos mínimos detalhes, de sua crise. Uma vez passada a fronteira, a conquista da estabilidade profissional provoca o tempo inevitável das incompreensões e da desagregação que faz com que, mesmo com o grupo reconstituído, eles permaneçam descentralizados, fronteirizos, incapazes de voltar inteiramente àquele lugar que um dia lhes pertenceu. Então, seja após a partida (para a segunda pátria), seja após o seu regresso, a voz dos artistas viajantes produz dissonâncias significativas e instigantes, já que escapam às definições hegemônicas, mostrando o seu avesso.

O estatuto ficcional das narrativas que analisamos, muito menos condicionado à coerência e ao consenso do que, por exemplo, um depoimento, permite capturar o sujeito em intervalos de inconsciente sinceridade, vislumbrar sua fragmentada geografia interior e colher o nexo de contradições que compõe sua imagem pública. Acontece que, como dissemos, os diretores que voltaram para a Itália levaram quase tudo consigo, para guardar durante décadas, com obsessão; enquanto os que ficaram deste lado do oceano, como Gianni Ratto, dispersaram seus arquivos com fúria não menos obstinada. Imaginem agora um ou outro, descido em uma sonolenta tarde de domingo para buscar uma

garrafa de tinto no porão, a se deparar com o esquecido baú brasileiro, com aquela incôgrua coleção de objetos que, diversamente empilhados, dariam diversíssimas hierarquias de importância, hora sentimental, hora artística, hora de sucesso e hora de irremediáveis incompreensões e desperdícios. E ficar ali horas a fio, sozinho, a montar e desmontar com fúria esse teatrinho da memória, murmurando palavras em uma língua ininteligível a qualquer um dos familiares lá em cima, sentados à mesa, à espera do vinho...

Referencias bibliográficas:

BRANDÃO, T. *Uma empresa e seus segredos*. Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GAMBETTI, G. (Org). *Alibi*. Roma: Lerici, 1969.

GASSMANN, V.; SALCE, L. (orgs.). *L'educazione teatrale*. Roma: Gremese, 2004.

JACOBBI, R. *E dove e quando e come*. Veneza: Rebellato, 1980.

_____. *Teatro no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2012 (orig. Bologna: Cappelli, 1961).

RATTO, G. *A mochila do mascate*. São Paulo: Hucitec, 1996.

VANNUCCI, Alessandra. *A missão italiana. Histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. *Crítica da razão teatral. O teatro brasileiro visto por Ruggero Jacobbi*. São Paulo: Perspectiva: 2004

Alessandra Vannucci: Docente de direção teatral, diretora e dramaturga. Publicou *Uma amizade revelada* (Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2004), *Crítica da razão teatral* (São Paulo: Perspectiva, 2005), *Brasile in scena* (Roma: Bulzoni: 2005), *Un barítono ai tropici* (Reggio Emilia: Diabasis, 2008) e *A missão italiana* (São Paulo: Perspectiva, 2014).

ESTUDOS

Sobre Stanislavski. Precisão histórica, circulação e mobilidade das proposições do encenador russo

Henrique Gusmão

Resumo: Proponho, nesse texto, uma discussão sobre a obra de Constantin Stanislavski a partir da análise do livro *Stanislavski revivido*, que reúne as transcrições de conferências e debates promovidos pela *SP Escola de Teatro*, no momento em que se completaram 150 anos do nascimento do encenador. Analiso as questões mais recorrentes nas falas, destacando as tentativas de recuperação das precisas condições históricas de produção do teatro stanislavskiano, e o estudo das formas de circulação, apropriação e mobilidade de sua obra.

Palavras-chave: Constantin Stanislavski (1863-1938), legado, circulação de bens simbólicos, apropriação

Abstract: I propose in this paper a discussion on Constantin Stanislavski's work through the analyses of the book *Stanislavski revivido*, which brings together the transcriptions of conferences and debates promoted by the *SP Escola de Teatro* in the occasion of the 150 years of the director's birthday. I analyze the most frequent questions that appear in the debates, highlighting the attempts to rescue the precise historical conditions of Stanislavski's theater and the study of the forms of circulation, appropriation and mobility of his work.

Keywords: Constantin Stanislavski (1863-1938), legacy, symbolic goods circulation, appropriation

Disponível em:

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/sobre-stanislavski/>

Em janeiro de 2013, completaram-se 150 anos do nascimento de Constantin Stanislavski. A partir dessa data, uma série de eventos, em diferentes locais do mundo, foi realizada em homenagem ao artista russo, assim como se ampliaram os debates em torno de sua obra e de seu legado. No Brasil, em dezembro desse ano de 2013, foi realizado o “Seminário 150 anos de Stanislavski na SP Escola de Teatro”, espaço que vem empreendendo uma série de contribuições aos estudos teatrais contemporâneos, por meio de palestras, encontros e debates. Seis pesquisadores¹, ao longo de três dias, apresentaram diversas questões ligadas ao teatro stanislavskiano e, ao final de suas falas, debateram com a plateia presente. O livro *Stanislavski revivido* (2014), organizado por Ney Piacentini e Paulo Fávani, é o resultado desses três dias de discussões, trazendo para um público mais amplo as transcrições de todas as falas proferidas, assim como dos debates.

Através deste texto, não tenho por objetivo a produção de uma resenha no seu sentido clássico, em que um livro é apresentado a partir de sua estrutura e, de certa forma, avaliado tendo em vista suas opções formais e intelectuais. Não irei, tampouco, tecer comentários gerais sobre cada uma das falas do evento que gerou a publicação. Recorro a *Stanislavski revivido* para destacar e discutir questões que parecem marcar o campo dos estudos stanislavskianos dos dias de hoje. A partir das palestras dos pesquisadores convidados pela *SP Escola de Teatro*, é possível identificar uma série de problemas que vem ganhando força entre aqueles que se dedicam ao estudo da obra de Stanislavski em suas múltiplas manifestações, assim como encaminhamentos originais para estes problemas. Como afirma Ivam Cabral, diretor da instituição que abrigou o

¹ Eis os títulos das conferências e seus autores: “O que podemos, ainda hoje, aprender do teatro e do sistema de Stanislavski”, por Marie-Christine Autant-Mathieu; “Um trabalho com Stanislavski”, por Sérgio de Carvalho; “Stanislavski e Meierhold: simetrias e assimetrias – da pedagogia à cena, da cena à pedagogia”, por Maria Thaís; “Não fosse a incongruência nas idades e uma ou outra questão referente às diferenças nas línguas, qualquer um poderia jurar que Stanislavski era brechtiano”, por Marco Antonio Rodrigues; “Reforma ou revolução: algumas reflexões sobre a atualidade do Sistema de Stanislavski”, por Diego Moschkovich; “Das leituras de Stanislavski à prática teatral”, por Eduardo Tolentino.

evento, as reflexões ali realizadas “introduzem frescor à bibliografia stanislavskiana” (p. 9)², o que me mobiliza a continuar tratando do assunto e buscar compreender o momento em que esse campo de estudos se encontra. Há muitos “Stanislavskis” em questão nas 126 páginas do livro: o revivido, o vivo em seu tempo, o deturpado, o apropriado de maneiras diversas, o Stanislavski das ações físicas, aquele considerado tradicional na sua relação com o texto dramático etc. São essas múltiplas perspectivas que parecem mobilizar tantos a continuar falando sobre Stanislavski.

Uma primeira questão claramente identificável nas discussões está relacionada à dificuldade de se aproximar das “proposições originais” (p. 45) do encenador, como nos chama a atenção a professora Maria Thaís. Esta é uma preocupação que atravessa diferentes falas e que aponta para a necessidade de um novo tipo de entendimento do teatro stanislavskiano. Nas palavras da pesquisadora francesa Marie-Christine Autant-Mathieu, que abriu o evento com sua palestra, espera-se que, hoje, este entendimento deve ser “‘desempoeirado’, ‘descanonizado’, ‘recontextualizado’” (p. 20), ou seja, mais próximo das condições efetivas em que esse teatro foi produzido.

Essa busca por uma maior precisão histórica dos trabalhos stanislavskianos, certamente, exige que seus analistas operem com a noção de “contexto”. Nas diferentes falas do evento em questão, é destacada a importância de uma análise mais rigorosa do contexto em que Stanislavski produziu sua obra, em suas diferentes fases. Até mesmo porque, como nos lembra Marco Antonio Rodrigues, em sua fala, o contexto sócio-político-econômico vivido por Stanislavski, entre 1863 e 1938, é bastante particular, marcado por “profundas alterações, somadas à Revolução Socialista e à Primeira Guerra Mundial, que é o primeiro grande genocídio da história” (p. 58). Antes, entretanto, de discutir

² Indicarei apenas as páginas dos trechos citados de *Stanislavski revivido*. A referência completa do livro se encontra nas referências bibliográficas.

essas relações históricas identificadas nos estudos stanislavskianos, recorro a uma reflexão de Stephen Greenblatt, em que ele, preocupado com a relação entre texto literário e contexto histórico, evita que esta se estabeleça a partir de uma acepção tradicional de contextualização. Certamente, a reflexão também pode ser útil para os estudos de fenômenos teatrais. De acordo com o intelectual norte-americano, seria fundamental, nessa busca por uma precisão do entendimento das práticas que geraram obras no passado,

entender as circunstâncias que se entrecruzam, não como um pano de fundo estável e pré-fabricado contra o qual se projetam os textos literários, mas como uma densa rede de forças sociais em evolução e muitas vezes em conflito. A ideia não é encontrar fora da obra de arte uma rocha para nela amarrar com segurança a interpretação literária, mas sim situar a obra em relação a outras práticas representacionais operativas na cultura, em um determinado momento tanto de sua história como da nossa. Na formulação apropriada de Louis Montrose, a meta tem sido apreender simultaneamente a historicidade dos textos e a textualidade da história (GREENBLATT, 1991, p. 251).

Tendo forte adesão a essa perspectiva exposta por Greenblatt, tão determinante na formulação dos princípios de seu “novo historicismo”, entendo que uma concepção dinâmica da relação entre agentes e mundo social é necessária para que se evitem os determinismos que ainda podem ser encontrados nos estudos históricos quando se trabalha com o par obra/contexto.

Assim sendo, o debate do teatro stanislavskiano a partir de um contexto amplo e reificado, como, por exemplo, o “de transição entre o modo de produção feudal e o capitalista” (p. 76), proposto por Diego Moschkovich, parece menos operacionalizável, tendo em vista os pressupostos aqui apresentados, do que toda a discussão realizada, inclusive pelo próprio Moschkovich, a respeito das

formas de relação estabelecidas por Stanislavski e pelos artistas do Teatro de Arte de Moscou com as radicais alterações político-sociais do período. Autant-Mathieu, em diversos momentos de sua fala, apresenta essa relação tensa estabelecida entre o artista e as instituições políticas. Segundo ela, Stanislavski teria buscado diferentes estratégias para manter suas atividades diante do endurecimento do governo de Stálin (com quem trocou cinco cartas, como nos revela a pesquisadora), o que acabou gerando formatos específicos para seu trabalho e sua pesquisa. Diante da dificuldade de se adequar às pressões para a produção de um teatro de cunho mais militante, Stanislavski teria, estrategicamente, reforçado um aspecto de sua prática artística já bastante relevante: o trabalho pedagógico. Ao longo dos anos 1930, ele se torna, nas palavras de Autant-Mathieu, o “primeiro *encenador-pedagogo*” (p. 23)³ em função de pressões ideológicas com as quais precisava se relacionar estrategicamente. Certamente, essa valorização de uma dimensão pedagógica do seu trabalho fortalece um aspecto das reflexões do encenador destacado por muitos dos expositores do evento: a questão ética. Segundo Marco Antonio Rodrigues, os preceitos éticos stanislavskianos estavam colocados já na prática da “observação e percepção do mundo, das relações com o outro” (p. 59), aspectos estes determinantes na esquematização pedagógica de suas experiências artísticas.

Dessa maneira, é evidente a busca, entre os estudiosos do teatro em questão, por um entendimento mais rigoroso das relações do artista com seu ambiente político e social, escapando de uma percepção a-histórica e essencialista de suas obras. Entretanto, não apenas os fenômenos políticos ligados à lógica do Estado formam o contexto dessa produção. Seguindo a proposição de Greenblatt no trecho citado, identifico no livro em análise a formação de

³ Maria Tháís, debatendo o caráter pedagógico da experiência teatral de Stanislavski, entende que o pedagogo, nessa perspectiva, seria “aquele que conduz o grupo de artistas a percorrer e chegar, juntos, na obra artística” (p. 54), afastando-se da imagem do mestre portador de um conhecimento a ser transmitido para o aluno que, simplesmente, absorveria tais conteúdos.

múltiplos contextos com os quais Stanislavski dialogava e que se embaralhavam a todo o momento em seu cotidiano. Além do propriamente político, podemos pensar também no contexto das referências a partir do qual suas encenações e escritos são produzidos.

Se, nos últimos anos, a progressiva abertura de arquivos da antiga URSS torna cada vez mais claras as relações do Teatro de Arte de Moscou com o ambiente político-social russo e mundial, o problema dos balizamentos culturais e intelectuais do Teatro de Arte parece ainda aguardar um desenvolvimento mais profícuo. Cito quatro referências mencionadas pelos conferencistas e, a meu ver, pouco desenvolvidas diante da potencialidade da questão. Marie-Christine Autant-Mathieu, na página 25, indica que a ioga e a filosofia oriental seriam matrizes fundamentais das práticas stanislavskianas, sem, entretanto, especificar as tendências, os autores, as obras ou mesmo o tipo de legado que elas oferecem ao encenador. Diego Moschkovich, por sua vez, trata de uma “acepção de drama emprestada de Aristóteles” (p. 76) por Stanislavski, que é apresentada com maior atenção, mesmo sendo indicado que um detalhamento maior dos conceitos e procedimentos da *Poética* apropriados pelo artista ainda está por ser feito. Nessa mesma conferência, num outro momento, é destacada a importância da montagem do romance *Grilo na lareira*, de Charles Dickens, em 1914, para a formulação do famoso sistema de interpretação stanislavskiana. Certamente, as relações desse trabalho de ator com a estrutura formal da prosa de ficção podem ser investigadas muito mais a fundo. Por fim, um quarto exemplo também nos é dado por Moschkovich, que, na nota 22, cita o caso da presença de orientandos de Ivan Pavlov em alguns momentos de trabalho de Stanislavski. Ou seja, as referências à ioga e à filosofia oriental, à tradição poética aristotélica, ao romance moderno europeu e a múltiplas concepções de subjetividade também formam um contexto com o qual Stanislavski se relacionava e impõem uma série de desafios àqueles que

buscam uma análise histórica rigorosa de sua obra. Acredito que, nas falas transcritas no livro, esse contexto ainda é pouco sistematizado e se apresenta como um espaço de investigação dos mais instigantes do campo, ainda mais no Brasil, onde alguns desses quadros de referências nos são tão pouco acessíveis.

A busca pela precisão das proposições de Constantin Stanislavski não pode deixar de passar pelo problema do vocabulário usado e criado pelo artista, formando este também um contexto – linguístico – específico. Tal questão é diretamente abordada por Autant-Mathieu, Maria Thaís e Moschkovich. A primeira pesquisadora, no debate realizado após sua conferência, ao tratar do fato de que Stanislavski manipulava, criava e transformava termos ao longo de sua trajetória artística, chama a atenção para o constante problema semântico que o pesquisador da obra do artista deve enfrentar, agravado em função das traduções pouco precisas dos termos em russo. Segundo a francesa, “traduzir é realmente difícil porque há esse vocabulário que ele inventou e é necessário encontrar os termos corretos” (p. 37), que não necessariamente estão dados ao pesquisador. Dessa forma, o sentido dos termos usados por Stanislavski, seja na língua russa ou em suas traduções, é alvo de constantes disputas e distintas apropriações por parte de seus estudiosos, assim como sua obra, de maneira geral, como discutiremos adiante.

Maria Thaís, também no momento do debate posterior às palestras, deteve-se mais na questão semântica e identificou a significativa quantidade de imprecisões que marcam os debates sobre a terminologia empregada por Stanislavski: “É uma barafunda” (p. 67), afirma ela. Tomando partido das disputas que marcam o entendimento mais preciso desse vocabulário, a pesquisadora lembrou o esforço feito por Anatoli Vasiliev, em 2010, quando este esteve no Brasil, no sentido de revalorizar termos simples, porém mal traduzidos ou mal empregados nos círculos de estudos e pesquisas

stanislavskianos, tais como ação, tarefa e meta. No momento desse debate, Maria Thaís conseguiu, por meio de um exemplo, deixar bem claro o prejuízo que um equívoco no uso de determinado termo pode gerar ao entendimento das proposições do diretor.

Há aspectos em Stanislavski que são profundamente ligados a um pensamento filosófico que não dominamos. Quando ele diz: “a vida do espírito humano”, espírito, para o russo, não é o mesmo que para um francês. Na Rússia, espírito e corpo não estão separados, por exemplo. Não muda tudo? (p. 67)

Por fim, ainda em relação a esse contexto que chamo de linguístico, cito duas expressões empregadas no livro para caracterizar, de forma geral, o trabalho proposto pelo encenador: “gramática teatral para criadores teatrais” (p. 59) e “gramática do ator” (p. 76), o primeiro utilizado por Marco Antonio Rodrigues e o segundo por Diego Moschkovich. Nos dois casos, os palestrantes não se referiam diretamente ao problema do vocabulário empregado por Stanislavski, mas, de alguma forma, acabam abordando uma das relações que, certamente, pode mobilizar importantes discussões nesse campo de estudos: aquela que se estabelece entre experiência e linguagem, ou mesmo entre experiência e palavra. Se há, em Stanislavski, um esforço de gramaticalização de ações e formas de comportamento, há também, com todo o rigor, a construção de um léxico adequado a esta gramática. Pensar essas duas dimensões em conjunto pode potencializar os sentidos das práticas propostas pelo encenador russo.

Um outro possível contexto da obra stanislavskiana analisado no evento é aquele das relações estabelecidas entre o encenador e outros artistas que lhe eram contemporâneos. Certamente, essas múltiplas relações marcam sua obra e determinam as tantas viradas e formatos específicos de momentos do seu trabalho. Muitas dessas interações podem ser estudadas mais de perto. As clássicas parcerias estabelecidas entre Stanislavski, Anton Tchekhov e

Nemirovitch-Dantchenko, talvez por sua maior divulgação, pouco são discutidas no livro. A controversa relação entre Stanislavski e Meyerhold, por sua vez, é analisada por Maria Thaís, que busca tensionar a obra dos dois artistas numa relação de “oposição complementar” (p. 47). Nesse sentido, a estrutura de sua fala, marcada pelo entendimento de simetrias e assimetrias entre suas obras, pode tornar mais flexível a relação entre os dois artistas russos, relação esta ainda vista de forma radical seja pelos defensores de seus aspectos divergentes, seja pelos defensores das suas convergências e proximidades. A tentativa de relativizar disputas e lugares muito definidos no ambiente teatral indica uma boa chave para a construção desses outros tantos contextos construídos a partir da relação que Stanislavski estabeleceu com um ambiente artístico tão pulsante.

Um outro aspecto incontornável decorrente da produção de uma narrativa histórica precisa sobre a trajetória de Stanislavski é a percepção de que sua obra não deve ser entendida de maneira unívoca, e sim a partir de suas diferentes fases. Nesse sentido, chama a atenção como, entre as palestras do evento em análise, é destacado o momento final do trabalho do diretor. Isso se deve, possivelmente, tanto ao fato de que, no Brasil, essa ainda é uma etapa pouco ou mal conhecida de sua trajetória, como às possibilidades mais prementes de sua aplicação no teatro contemporâneo. No momento final da vida de Stanislavski, ganhou força, em seu trabalho, a noção de “*linha das ações físicas*” (p. 21), discutida diretamente por Autant-Mathieu, que via no procedimento de construção dessas linhas de ação uma forma de o ator ter um acesso mais concreto à experiência criativa. Maria Thaís, por sua vez, identificou nesse momento da pesquisa de Stanislavski uma crítica à “imaterialidade da emoção”, que não se localizaria em um local específico, “ao contrário dos nervos, que passam por todo o corpo” (p. 69).

Um material mais detalhado para a discussão do trabalho sobre ações físicas é oferecido ao leitor no apêndice do livro, que traz alguns exercícios propostos por Lidia Novitskia, assistente de Stanislavski justamente nos últimos anos de sua vida⁴. Numa das propostas apresentadas, por exemplo, o ator é convidado a procurar um objeto escondido na sala de ensaio e, após encontrá-lo, repetir a operação seguindo detalhadamente a “lógica de sua ação” (p. 98). Numa outra, os atores são provocados a cumprirem tarefas bastante delimitadas: “expulsar o parceiro da mesa” ou “amarrar-lhe as mãos nas costas” (p. 106), de forma a encontrar todas as etapas que levam à veracidade da missão. Solicita-se que a ação seja “verdadeira, eficaz” (p. 107). Verdadeira porque eficaz, uma vez que cumpre com todas as etapas que levam ao seu objetivo; mas também eficaz porque verdadeira: articulação esta bastante significativa nessa linha de trabalho. Outros tantos exercícios propõem que o ator deva encontrar seu centro de gravidade, seus focos de tensão física, produza e se relacione com diferentes tipos de ritmos em seu corpo ou realize ações com objetos imaginários. Em todos os exemplos, privilegia-se o corpo como o *locus* do trabalho do ator, devendo ser operado com objetividade e precisão.

Certamente, esses tipos de exercício não estão em busca de uma performatividade virtuosística ou ginástica, até mesmo porque, como o próprio texto indica, eles se estruturam a partir de objetivos que se tornam cada vez mais complexos e que estão em articulação inseparável com situações psíquicas e dramáticas. Nesse sentido, é pertinente destacar, mais uma vez, a importância que Diego Moschkovich atribui a uma matriz aristotélica do conceito de ação, ressignificada pelo Teatro de Arte de Moscou. Segundo o pesquisador, “ação, para Stanislavski, existe em três planos simultaneamente: no plano físico, no psíquico (ou seja, comportamental) e no plano verbal” (p.

⁴ Esses exercícios já haviam sido publicados, anteriormente, em francês, no livro *La ligne des actions physiques*, de Marie-Christine Autant-Mathieu, ainda não publicado no Brasil. Cf. referências bibliográficas.

79)⁵. Assim, a meu ver, essa necessária complexificação da noção de ação avança, no livro, quando o conceito é tensionado com a dimensão textual do teatro stanislavskiano (que não está limitada, evidentemente, ao texto dramático). Alguns dos palestrantes percebem um novo estatuto do texto nos últimos anos do trabalho do encenador, como Sérgio de Carvalho e Marie-Christine Autant-Mathieu, que chamam a atenção para o fato de que, nesse momento, a pesquisa física passa a anteceder o estudo de qualquer palavra do texto dramático, fazendo com que se comece a introduzir as “*improvisações antes da análise*” (p. 21). No entanto, a antecipação do trabalho físico em relação à análise literária não é o único elemento desse novo lugar do texto no trabalho proposto aos atores. O procedimento dos *études*, citado também por alguns dos palestrantes, aponta para uma dinâmica mais intensa entre ação física e lógica narrativa, uma vez que eles buscam um entendimento do texto através da articulação entre sua análise literária e sua experimentação prática, fazendo com que uma alimente a outra. Como nos esclarece Moschkovich, a partir desse trabalho, “volta-se à mesa para ler, com um acúmulo prático e volta-se a mais um *étude*, em uma aproximação por etapas ao material em questão” (p. 94). Esse ir e vir estabelecido entre texto e ação também pode ser identificado nos exercícios apresentados no apêndice do livro, quando se evidencia uma narrativização cada vez maior das ações propostas. Nas últimas páginas do livro, os exercícios expostos só podem se configurar a partir do diálogo com uma estrutura narrativa. Por exemplo, na página 110, é proposto que os atores experimentem realizar uma ação simples – vestir uma roupa – a partir das mais diferentes formas e dos mais diversos objetivos: vestir-se para encontrar uma pessoa desagradável, para um encontro elegante, para uma

⁵ Diego Moschkovich, em um momento de sua fala, defende que o trabalho sobre ações físicas não teria significado uma grande virada na trajetória de Stanislavski, fato este que ele entende como “um mito divulgado no Ocidente por Grotowski e, depois, por Barba” (p. 77). A noção de ação física, nessa perspectiva, teria norteado o trabalho do encenador desde seus primeiros momentos, tendo apresentado apenas diferenças específicas de sentido e formato ao longo de sua trajetória.

reunião de trabalho etc. As diferentes qualidades e formas de fazer que cada uma das situações traz à ação estão ligadas e dialogam com as relações que os atores estabelecem com outros personagens imaginados (como a pessoa desagradável com quem ele encontrará), com os diversos objetivos em jogo, com as hesitações que marcam os pensamentos e os desejos etc. Ou seja, o detalhamento dessas formas de fazer e agir se orienta pela minúcia da narrativa que o ator constrói para si e vice-versa. Assim, texto e ação se tornam inseparáveis e, de alguma maneira, a ação se torna também texto, o que indica um aspecto bastante inquietante do legado stanislavskiano.

A partir desse debate em torno da fase final do trabalho do diretor russo, os pesquisadores presentes no *Seminário 150 anos de Stanislavski* deram destaque ao aspecto processual de sua obra. Ivam Cabral, na introdução do livro, já caracteriza o “sistema de Stanislavski” a partir de seu “caráter experimental, em que nada era visto como definitivamente pronto e concluído” (p. 9). Em outras falas, é realçada a inventividade flexível do encenador, marca que, segundo Eduardo Tolentino, aproxima-o de seu contemporâneo Sigmund Freud, que “passou a vida questionando o que havia descoberto” (p. 82). Certamente, essa perspectiva de valorização da mobilidade de seu trabalho contribui com a relativização dos olhares canônicos e mitificadores sobre a figura de Stanislavski⁶; olhares estes que também são confrontados, ainda mais fortemente, com o estudo das formas de circulação e apropriação de seu teatro, tema ao qual me dedico nessa parte final do meu texto.

Como largamente se sabe, foi muito ampla a divulgação das pesquisas de Stanislavski pelo mundo, fazendo com que seus textos se tornassem uma

⁶ É curioso observar como a constante percepção de uma mobilidade da obra de Stanislavski convive, no livro, com a representação canônica de sua figura: fala-se dele como uma “figura mítica” (p. 9), comparado a um cometa (p. 12), indicado como o responsável por uma “revolução copérnica” (p. 45) (num resgate da expressão de Jacó Guinsburg) ou por uma “revolução paradigmática” (p. 75).

espécie de clássico entre estudantes e pesquisadores de teatro. Sérgio de Carvalho evidencia esse estatuto da obra de Stanislavski em sua fala:

Sobre ela paira a impressão de um conhecimento *a priori*. Citada pelos que não a leram, julgada e condenada sem ter sido posta em prática, elogiada por razões erradas, é uma obra incontornável para quem se aproxima do teatro com interesse na experiência do século XX (p. 28).

Certamente, como o trecho acima deixa claro, tal amplitude de divulgação do trabalho stanislavskiano fez com que possamos, hoje, encontrar as mais diversas formas de apropriação e de relação com sua obra, inclusive por aqueles que tiveram um contato mais superficial com ela. Diferentes lugares de fala se estabelecem para tratar de Stanislavski. Eduardo Tolentino, por exemplo, em sua palestra, frisa que aborda o encenador a partir da experimentação prática que ele realizara de suas proposições, o que seria, em seu entendimento, a forma de abordagem mais precisa, uma vez que longas reflexões teóricas sobre a obra poderiam levar a equívocos. Percebemos, então, que o legado stanislavskiano, tão evidente no teatro contemporâneo, é submetido às mais variadas disputas.

Dessa forma, chegamos num ponto bastante interessante do momento atual do campo de estudos do teatro em questão. Se, por um lado, como vimos, é evidente todo um esforço de pesquisadores e instituições para que se entenda tal obra com o rigor de sua historicidade, por outro, é inevitável que se identifique que as formas de uso e de apropriação das proposições stanislavskianas são as mais diversificadas e, certamente, alteram alguns dos significados originalmente construídos no Teatro de Arte de Moscou. Na minha perspectiva, é pouco produtivo o tom de denúncia das distorções sofridas pela obra. Mais inquietante é perceber as formas de mobilidade que essa obra sofre ao longo do seu processo de ampla circulação, até mesmo porque,

inevitavelmente, a circulação de bens culturais leva a ajustes, adaptações e transformações destes. Nesse sentido, o estudo das configurações diversas que as proposições de Stanislavski ganham, pelo mundo, pode gerar significativas contribuições à investigação das complexas dinâmicas de circulação de obras culturais, rompendo com uma espécie de fetiche pela origem da pesquisa do encenador, mas, ao mesmo tempo, valorizando, de outra forma, o rigor da abordagem histórica da experiência artística aqui analisada.

O livro *Stanislavski revivido* enfrenta, em muitas de suas páginas, essa questão das diversas formas de apropriação da obra do artista, chamando a atenção para os modos específicos de circulação de seus textos e trabalhos. Diego Moschkovich, tratando do assunto, afirma que as disputas em torno do legado stanislavskiano podem já ser identificadas no Teatro de Arte de Moscou, entre seus alunos, logo após sua morte. Segundo ele, é evidente a diferença entre as perspectivas de trabalho adotadas por Maria Knebel e Kedrov, que acabou sendo nomeado diretor da instituição. Essa divergência teria sido importante, inclusive, para se entender as formas de entrada da obra no Brasil, porque, ainda segundo Moschkovich, Eugenio Kusnet, importante divulgador de Stanislavski em nosso país, teria tido aula com Knebel e sido fortemente marcado por seu trabalho.

O problema das formas de entrada da obra stanislavskiana no Brasil é discutido mais diretamente por Eduardo Tolentino, que afirma que importantes formadores de artistas de teatro que aqui atuam ou atuaram, como Glorinha Beuttenmüller, Amir Haddad, Klauss Vianna, são, todos, “um pouco filhos de Stanislavski” (p. 81). Entretanto, também é identificada, na própria fala de Tolentino, uma tentativa de afirmação de uma maior legitimidade da interpretação particular de cada um desses artistas a respeito do trabalho do encenador russo ou mesmo do pioneirismo da divulgação de sua obra no

Brasil: ele relata que Beatriz Segall pedira que fosse lembrado ao público, no evento, que Sadi Cabral fora o primeiro a trabalhar com Stanislavski em nosso país.

Quando debatida a chegada da obra stanislavskiana no Brasil, também são abordadas, evidentemente, as formas materiais de sua circulação. A principal delas é a tradução americana dos livros de Stanislavski. No entanto, outras podem ser identificadas, como, por exemplo, livros de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Thomas Richards, citados por Sérgio de Carvalho em sua fala. Carvalho ressalta a importância dessa via de publicação pelo fato de ela ter conseguido superar os evidentes problemas da edição americana, iniciando tantos brasileiros no debate stanislavskiano a partir do olhar e da interpretação de outros artistas estrangeiros.

Uma outra forma de circulação bastante curiosa da experiência artística proposta por Stanislavski é narrada, mais uma vez, por Moschkovich. Trata-se do caso de Richard Bolelawski e Maria Ouspenskaya, atores do Teatro de Arte de Moscou, que, numa turnê pelos Estados Unidos, optaram por não voltar para a Rússia e viver na América. Ali, eles formam importantes nomes do teatro e do cinema americanos, como Sanford Meisner, Stella Adler e Lee Strasberg (p. 95). No entanto, como o conferencista ressalta, essa forma de divulgação das propostas de Stanislavski, que se tornou famosa nos Estados Unidos, está ligada a um momento específico do trabalho do encenador, que ainda passará por tantas reformulações até sua morte. Cria-se, assim, uma forte imagem do sistema de interpretação, marcada pelas discussões e formas de trabalho de um momento específico em que dois dos seus atores abandonaram uma turnê.

Através desses exemplos, podemos observar um processo de formação de espécies de famílias de seguidores de Stanislavski, marcadas por histórias e trajetórias específicas e ligações particulares com o encenador em diferentes

momentos de sua pesquisa. O legado de Stanislavski, assim, pode ser entendido a partir das perspectivas de Kedrov, Knebel, Grotowski, Strasberg, Kusnet, chegando a tantos outros divulgadores de sua obra, que, inclusive, mesclam essas várias perspectivas que se espalham pelo mundo. Como já indiquei, se essa dispersão não é vista a partir da idealização de um trabalho que tem uma essência e que deve permanecer intacto ao longo do tempo, ela pode ser estudada como um fenômeno bastante dinâmico e produtivo.

Ainda em relação a essas formas de circulação, cabe destacar um problema já aqui citado que ganha força em diferentes falas do *Seminário 150 anos de Stanislavski*: a questão da tradução americana de seus livros. Os problemas ligados a essa tradução, que foi a matriz de tantos leitores interessados no tema pelo mundo, são recorrentemente citados: seus objetivos claramente comerciais; os prejuízos decorrentes das alterações realizadas pelos editores, já evidentes no próprio título das publicações⁷; as traduções imprecisas etc. Todos esses problemas, bastante conhecidos e recorrentes nos debates teatrais, podem ser vistos como ainda mais graves quando se percebe o próprio estatuto desses textos diante do legado stanislavskiano, o que também foi discutido no encontro. Maria Thaís se detém mais nesse debate, indicando que os livros produzidos por Stanislavski “necessitam de um leitor iniciado na cultura teatral” (p. 53), não cumprindo uma função prescritiva tampouco servindo como “receituários” (p. 53). “São talvez”, afirma ela, “mestres das leituras, que nos iniciam nos segredos da arte teatral” (idem). Tanto Maria Thaís como Sérgio de Carvalho⁸, seguindo essa perspectiva apresentada, categorizam os livros do encenador como romances de formação, o que pode

⁷ No debate da segunda noite, Diego Moschkovich nos esclarece a respeito dessas alterações realizadas no título dos livros: “Os livros de Stanislavski que conhecemos como *A preparação do ator* e *A construção da personagem* se chamam, nos originais: *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criativo da experiência do vivo* (primeiro volume) e *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criativo da corporificação* (segundo volume)” (p. 88).

⁸ Essas referências estão presentes nas páginas 28 e 53.

ser uma chave interpretativa bastante eficaz para se pensar as tantas relações possíveis entre escrita e prática teatral no caso de Stanislavski.

Um comentário a respeito dos usos de Stanislavski por destacados encenadores do século XX merece lugar neste levantamento de questões que realize, até mesmo porque temos nesse âmbito, também, uma clara disputa em torno de seu legado. Se em Grotowski encontramos uma adesão mais evidente ao trabalho sobre ações físicas e aos princípios gerais do modelo interpretativo proposto por Stanislavski, em Brecht esta ligação parece menos evidente ou direta. Marco Antonio Rodrigues confere mais espaço a essa questão em sua fala, intitulada “Não fosse a incongruência nas idades e uma ou outra questão referente às diferenças nas línguas, qualquer um poderia julgar que Stanislavski era brechtiano”. Rompendo com a ideia de um possível antagonismo entre os dois encenadores, ele busca tanto identificar pontos de contato entre suas obras (como a percepção de que a noção stanislavskiana de “superobjetivo” traria um nível de ideologização para seu trabalho, o que poderia interessar a Brecht)⁹, como articular os dois artistas a partir de suas oposições: “Brecht trabalha com os conceitos de identificação desenvolvidos por Stanislavski, porque trabalha pela superação destes conceitos, portanto deles depende” (p. 62). Assim sendo, também se evidencia como um campo de disputas privilegiado do legado de Stanislavski e de seu uso mais preciso (mesmo que esse uso seja apenas de alguns aspectos pontuais de sua obra, conferindo diferentes e novos lugares a ela) as apropriações de seu teatro por variados diretores dos séculos XX e XXI.

Os tantos formatos que, como vemos, as proposições stanislavskianas podem adquirir fazem com que os mais diversos estatutos também sejam atribuídos a

⁹ Sérgio de Carvalho, que também se dedica à reflexão sobre possíveis articulações entre o trabalho dos dois artistas, identifica no trabalho de Stanislavski sobre ações físicas um princípio dialético que poderia aproximar sua pesquisa das inquietações brechtianas. Segundo Carvalho, nesse momento da pesquisa do diretor russo, “a personagem chora porque se esforça para não chorar” (p. 32), criando aí um tipo de tensão e operação possivelmente apropriadas por Brecht.

elas; estatutos esses que, muitas vezes, são determinantes para a caracterização desse trabalho em círculos mais amplos. Eduardo Tolentino aborda mais diretamente essa questão, construindo uma breve história da recepção de Stanislavski no Brasil e identificando como sua obra foi sendo considerada, progressivamente, reacionária e conservadora. No final dos anos 1970, diante do cenário político nacional e da valorização do teatro de matriz brechtiana, essa imagem começa a se colar ao trabalho do diretor russo. Para Marco Antonio Rodrigues, até os dias de hoje “o trabalho de Constantin Stanislavski é associado a uma prática antiga e mofada” (p. 57)¹⁰. Provavelmente, a construção dessa identidade de seu trabalho no Brasil e em muitas partes do mundo pode estar ligada a uma questão que escolho para encerrar esse texto: a perspectiva realista da pesquisa stanislavskiana.

A importância dessa questão se evidencia por sua recorrência na fala dos diferentes especialistas presentes no evento. Todos eles, de formas distintas, buscam desconstruir a ideia de que Stanislavski seria um propagador de um realismo simplista ou vulgar. Segundo Sérgio de Carvalho, sua atitude realista estaria “longe de ser a simples reprodução da aparência do real empírico” (p. 31). Seguindo a mesma perspectiva, Tolentino percebe que as propostas stanislavskianas não teriam “a pretensão de reproduzir a vida” (p. 86), ao contrário do que buscaria o cinema americano. Identifica-se, então, no trabalho proposto por Stanislavski, uma relação específica entre cena e experiência vivida, atravessada por preceitos estéticos, evidentemente, mas também por uma refinada compreensão do funcionamento das relações humanas. Nesse sentido, nas palavras de Maria Thaís, “pensar o realismo como retrógrado é um erro, pois ele foi vanguarda e, ainda hoje, é extremamente complexo construir

¹⁰ É curioso observar como, mesmo diante da força das críticas às premissas que guiaram o trabalho de Stanislavski, este ainda é considerado útil ao cotidiano dos atores. Tal observação se torna evidente nas perguntas do público presente no Seminário. Muitas das questões colocadas aos debatedores, no momento do debate, estavam em busca de soluções para impasses bastante específicos do trabalho artístico, o que coloca as proposições do encenador num lugar prescritivo e ainda utilitário nos dias de hoje por boa parte dos artistas.

uma obra de arte realista que, na concepção russa, não se reduz ao que é visível” (p. 73). Assim, seguindo determinadas concepções presentes em outras manifestações artísticas russas (e, aqui, mais uma vez, retorna a necessidade da compreensão de um preciso contexto artístico em torno do encenador), Stanislavski adota como missão “tornar visível o invisível (...) [tratando] da vida no sentido mais elevado, mais precioso” (p. 73).

Certamente, a noção de vida, nos textos do encenador, merece uma atenção especial, uma vez que, assim como tantos outros conceitos, porta uma forte carga semântica, sem a qual o entendimento do seu realismo pode se tornar superficial e distorcido. Por ora, seria possível perceber que essa vida que se encontra fora do palco e que se busca reconstruir em cena seria, no mínimo, espessa, tensa, difícil de ser observada a partir de um ponto de vista mais estável. Nesse sentido, é possível, mais uma vez, tensionar Stanislavski e Aristóteles, percebendo como a noção de *mimesis* – esta também polissêmica e dotada de uma historicidade de longa duração – foi ressignificada pelo diretor e como esse procedimento foi determinante em sua trajetória artística. Talvez, para Stanislavski, faça sentido a complexa relação estabelecida entre representação de acontecimentos e verossimilhança proposta pelo narrador dostoiévskiano do romance *Os demônios*, que afirma: “Como cronista, eu me limito a representar os acontecimentos de forma precisa, exatamente como se deram, e não tenho culpa se eles parecem inverossímeis” (DOSTOIEVSKI, 2004, p. 74). No limite, uma determinada forma de representação detalhada das vivências pode levar seus objetivos ao paroxismo, rompendo como uma ideia tradicional de verossimilhança. Não me parece que Stanislavski, leitor de Dostoiévski, esteja distante dessa perspectiva. É por essa via que, para mim, faz sentido o elogio de Sérgio de Carvalho ao “velho e maravilhoso impulso mimético” (p. 40) proposto pelo tipo de teatro em questão. A possibilidade de, mais uma vez, atualizá-lo em cena, de maneira vigorosa, parece estar

indissociavelmente ligada à vocação deste que é, na feliz expressão de Moschkovich, um “teatro no campo de resistência das relações humanas” (p. 80).

Referências bibliográficas:

- ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. *K. Stanislavski: La Ligne des actions physiques. Répétitions et exercices*. Montpellier: L'Entretemps Éditions, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 319-347.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Os demônios*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- GREENBLATT, Stephen. *Shakespearean Negotiations: the circulation of social energy in renaissance England*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- _____. “O novo historicismo: ressonância e encantamento”. *Estudos Históricos*, v. 4, n. 8, 1991.
- FÁVARI, Paulo; PIACENTINI, Ney (orgs.). *Stanislavski revivido*. São Paulo: Giostri, 2014.
- GROTOWSKI, Jerzy. “Resposta a Stanislavski”. Tradução de Ricardo Gomes. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 9, jan. abr., 2001.
- KNÉBEL, María. *El último Stanislavsky*. Análisis activo de la obra y el papel. Madri: Fundamentos, 1996.
- KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro – Ministério da Educação e Cultura, 1975.
- RICHARDS, Thomas. *At work with Grotowski on physical actions*. Nova Iorque: Routledge, 1995.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na arte*. São Paulo: Anhembi, 1956.
- _____. *El trabajo del actor sobre sí mismo*. El trabajo sobre sí mismo en el proceso de la encarnación. Buenos Aires: Quetzal, 1979.

_____. *El trabajo del actor sobre sí mismo*. El trabajo sobre sí mismo en el proceso de las vivencias. Buenos Aires: Quetzal, 1994.

_____. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

TAKEDA, Cristiane Layher. *O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2003.

TOPORKOV, Vasily Osipovich. *Stanislavski in rehearsal*. Nova Iorque: Routledge, 1998.

Henrique Buarque de Gusmão: Professor de Teoria e Metodologia da História da UFRJ, atuando também no Programa de Pós-Graduação em História Social desta universidade, onde realiza pesquisas sobre práticas teatrais. É membro da companhia teatral Studio Stanislavski, dirigida por Celina Sodré, e sócio do Instituto do Ator. Em 2006, defendeu uma dissertação de mestrado, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, sobre as concepções de subjetividade no trabalho de ator proposto por Constantin Stanislavski.

ESTUDOS

A prática do *etiud* no “sistema” de Stanislavski

Michele Almeida Zaltron

Resumo: O artigo aborda a prática do *etiud* como meio pedagógico fundamental, considerando sua relação estreita com o Método de Análise Ativa, tanto para o conhecimento prático do “sistema” de Stanislavski quanto para a própria criação artística. A prática do *etiud*, que pode ser traduzido como estudo, constitui um exercício de investigação da ação que envolve o aparato psicofísico do ator em sua totalidade física, mental e emocional. O *etiud*, como “núcleo criativo”, possibilita o aperfeiçoamento do trabalho do ator ao acionar todos os elementos do “sistema” para a realização da ação.

Palavras-chave: *etiud*, Método de Análise Ativa, sistema, Constantin Stanislavski

Resumen: El artículo aborda la práctica del *etiud* como medio pedagógico fundamental, llevando en cuenta su estrecha relación con el Método de Análisis Activo, tanto para el conocimiento práctico del “sistema” de Stanislavski cuanto para la propia creación artística. La práctica del *etiud*, que puede ser traducido como estudio, constituye el ejercicio de investigación de la acción que envuelve el aparato psicofísico del actor en su totalidad física, mental y emocional. El *etiud*, como “núcleo creativo”, posibilita el perfeccionamiento del trabajo del actor al accionar todos los elementos del “sistema” para la realización del actor.

Palabras clave: *etiud*, Método del Análisis Activo, sistema, Constantin Stanislavski

Disponível em:

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/a-pratica-do-etiud-no-sistema-de-stanislavski/>

A prática do *etiud*¹ consiste na investigação artístico-pedagógica, por meio do trabalho ativo e criativo do ator, que concretiza cenicamente o Método de Análise Ativa, metodologia desenvolvida nos últimos anos de vida de Constantin Stanislavski. Em sua essência, como pedagogia teatral, a prática do *etiud* objetiva a educação/formação do ator pelo aprimoramento em “si mesmo” dos elementos do “sistema” de Stanislavski.

A palavra russa *etiud* (этюд) deriva do francês *étude* e significa tanto estudo, análise, como esboço e composição. Todos esses significados podem ser aplicados ao propósito de utilização do *etiud* na prática artística. Além da arte teatral, o *etiud* também pode ser encontrado na música, nas artes visuais, na literatura e na dança. O *etiud* pode ser praticado como metodologia de aprendizagem e aperfeiçoamento das habilidades técnicas do artista, e também pode ser aplicado no próprio processo criativo, na composição da obra de arte.

Desse modo, o objetivo da utilização do *etiud* na criação cênica não difere de seu uso em outras artes, já que consiste em um meio para o desenvolvimento do domínio artístico do aprendiz e também pode ser utilizado no processo investigativo para a criação do espetáculo teatral.

Segundo Nair Dagostini², a prática do *etiud* foi amplamente trabalhada no Estúdio de Ópera Dramática, entre os anos de 1935 e 1938. Stanislavski, nesse último Estúdio, estava voltado para a experimentação de meios para colocar em prática a sua nova metodologia, o método das ações físicas. Nesse momento de suas pesquisas, ele não estava preocupado com uma possível *mise-en-scène*, mas com o desenvolvimento da individualidade criativa do ator

¹ O tema da prática do *etiud* e sua relação com o Método de Análise Ativa foi abordado por mim, em um primeiro momento, na dissertação de mestrado: *Imaginação e desconstrução em K. Stanislávski* (UFF, 2011). No presente trabalho, retomo a esse tema trazendo contribuições de acordo com a minha pesquisa atual.

² Cf. DAGOSTINI, 2007, p. 98-99.

e com o fortalecimento de sua linha de ação, para que ela se tornasse firme e ininterrupta, pela lógica e coerência.

O Método de Análise Ativa e a criação de *etiud*

Após a morte de Stanislavski, diferentes vertentes da aplicação do *etiud* dentro do Método de Análise Ativa se formaram na Rússia. Neste estudo, abordo brevemente as pesquisas de Maria Knébel e de Gueorgui Tovstonógov, que foram desenvolvidas em Moscou e em São Petersburgo, respectivamente, e de Nair Dagostini, que desenvolve suas pesquisas no Brasil.

Maria Knébel, herdeira direta dos ensinamentos de Stanislavski e de Nemiróvich-Dântchenko, junto a Aleksey Popov, aplicou e desenvolveu o Método de Análise Ativa no GITIS – Academia Russa de Arte Teatral, tendo como discípulos Anatoli Vassiliev e Gueorgui Tovstonógov. Este último, juntamente com Arkádi Katzman, representa o desenvolvimento desse conhecimento prático no LGITMiK, atual SPGATI – Academia Estatal de Arte Teatral de São Petersburgo, e teve entre seus discípulos Nair Dagostini, que prossegue com suas pesquisas pedagógicas e artísticas a partir do Método de Análise Ativa.

Reflexões sobre a abordagem da Análise Ativa e a criação de *etiud* conforme Maria Knébel

Maria Knébel foi atriz, diretora e pedagoga. Discípula direta de Stanislavski, também foi aluna de Nemiróvich-Dântchenko, Evguêni Vakhtângov e Mikhail Tchekhov. Participou do Segundo Estúdio e de espetáculos do Teatro de Arte de Moscou. Em 1936, passou a integrar o Estúdio de Ópera Dramática, acompanhando de perto as últimas pesquisas de Stanislavski.

Para compreender o Método de Análise Ativa e a criação por meio de *etiud*, antes de tudo, é preciso entender como Stanislavski chegou a essa prática. Conforme Maria Knébel:

Ao aperfeiçoar seu método artístico, ao desenvolver e aprofundar o sistema, Stanislavski descobriu zonas de sombra no trabalho de mesa. Uma delas era o desenvolvimento da passividade do ator que, no lugar de buscar ativamente desde o começo do trabalho um caminho que o aproximasse do papel, encomendava ao diretor a responsabilidade da criação desse caminho. E, com efeito, durante o longo período de mesa, o papel mais ativo passa ao diretor que explica, relata, seduz, enquanto que o ator se adapta às respostas que o diretor-chefe dá por ele a todas as perguntas relacionadas com a obra e o papel (KNÉBEL, 1996, p. 14, tradução da autora).

Durante muitos anos, Stanislavski utilizou o chamado “ensaio de mesa”, que acontecia durante meses, como ponto de partida do processo de montagem de seus espetáculos teatrais. No decorrer de suas incansáveis investigações acerca do “sistema”, foi percebendo que essa abordagem de criação, conforme nos diz Knébel, afastava o ator da descoberta da ação em sua própria integralidade psicofísica, limitando, assim, as possibilidades criativas que surgem pela exploração ativa do ator em cena desde o início do processo de ensaios. Além disso, o conhecimento mental, que prevalecia no ator no decorrer dos “ensaios de mesa”, acabava indo em direção contrária ao objetivo mais caro a Stanislavski em relação à arte teatral – a busca pela autonomia criativa do ator.

A inquietação artística e a permanente investigação cênica levaram o mestre russo ao Método de Análise Ativa e a prática do *etiud*, que se encontram profundamente interligados. Pela prática do *etiud* o conhecimento da obra e a criação do ator se dão, necessariamente, pelo fazer, pela realização da ação

nas circunstâncias dadas, no “aqui e agora” da cena. Para Stanislavski, no trabalho pedagógico da criação de *etiud*:

Os exercícios e o *etiud*, na medida do possível, são selecionados das peças do futuro repertório, sendo que no texto não se toca, se toma somente a linha da ação física, com a ajuda da qual gradualmente vai se estabelecendo a linha transversal de ação. O superobjetivo de cada peça deve ser delineado secretamente pelo professor, porque isso não pode ser feito de modo público, ao menos não no começo das aulas, enquanto os alunos não estão preparados para a percepção e o entendimento do superobjetivo. Neste método é importante que cada pequeno exercício ou *etiud* tenha sempre seu superobjetivo e sua ação transversal, com os quais se evita o mais importante: as incorreções e dificuldades dos *etiuds* escolares. O *etiud* em si e para si não pode ter nem sentido nem vida. No procedimento proposto, todos os *etiuds*, inclusive os menores, estarão animados por dentro, em todo momento, pelo superobjetivo e ação transversal (STANISLAVSKI, 1990, p. 325, tradução da autora).

Maria Knébel se refere à Análise Ativa realizada por meio de *etiud* como “estudos com texto improvisado” (KNÉBEL, 1996, p. 69, tradução da autora). De acordo com ela, por meio da Análise Ativa é possibilitado ao ator que “comece a imaginar claramente o que seu personagem faz na obra, o que quer alcançar, contra quem luta e a quem se alia, como se relaciona com os demais personagens” (idem, p. 69).

Desse modo, a partir da Análise Ativa são esclarecidos ao ator suas ações, objetivos, obstáculos e as relações com os demais personagens dentro de cada acontecimento. Quando o que o ator necessita fazer em cena para alcançar os objetivos do papel se torna concreto, é possível iniciar a criação a partir de “si mesmo” nas circunstâncias dadas, isto é, de acordo com suas próprias referências vivenciais e conforme os estímulos que surgem durante o

processo, a cada momento. O ator deve se colocar ativamente em todas as circunstâncias da vida da personagem, de modo que, tendo compreendido as ações da personagem, torna-se livre para investigar e descobrir, por meio da improvisação, a lógica e a coerência dessas ações e as relações com seus *partners*.

Quanto à palavra, no trabalho de criação de *etiud*, Knébel ressalta que a aproximação do ator às palavras escritas pelo autor do papel também acontece pela improvisação: “(...) o trabalho com o *etiud* coloca o ator em condições de mudar as palavras do autor, porém o obriga a conservar as ideias do autor” (idem, p. 73). A abordagem do texto acontece, assim, a partir das próprias palavras do ator, desde que se respeite a ideia do autor. Depois da realização do *etiud*, o ator deve tornar a ler na obra o acontecimento trabalhado para verificar não apenas a “correspondência lógica do texto improvisado com as ideias do autor” (idem, p. 73), mas também para avaliar se compreendeu “o que é que engendra a agitação poética do autor, o que é que serve de alimento à vida da personagem quando fala” (idem, p. 74) e se conseguiu atingir o conteúdo da obra pela improvisação da palavra.

Desse modo, Knébel afirma que, em relação à palavra, “a finalidade perseguida pelo *etiud* é conduzir o ator até o texto do autor” (idem, p. 75). E, em sentido mais amplo, “que o objetivo do *etiud* não é outro que a profunda introdução [do ator] na essência da obra” (idem, p. 76), considerando que, para a realização de um *etiud*, o ator não precisa, necessariamente, fazer uso da palavra.

A criação de *etiud*, por meio da Análise Ativa, se constitui, portanto, em uma via orgânica de conhecimento profundo, ativo e artístico da obra.

Considerações sobre a Análise Ativa e a criação de *etiud* na visão de Gueorgui Tovstonógov

Gueorgui Tovstonógov³ ressalta que a sua compreensão sobre o Método de Análise Ativa provém do conhecimento adquirido no GITIS com seus mestres A. Popov, A. Lobanov e M. Knébel, discípulos de Stanislavski, e do desenvolvimento de seu próprio trabalho prático e artístico como pedagogo e diretor teatral. Deve-se considerar também que teve a oportunidade de se encontrar com Stanislavski e de assistir a suas conferências, bem como a suas encenações no Teatro de Arte de Moscou. A partir desses referenciais, criou uma metodologia própria para o trabalho com a Análise Ativa.

A essência do Método de Análise Ativa, para Tovstonógov, em consonância com o pensamento de Stanislavski, reside na possibilidade de reproduzir em cena a “intrincada ‘vida do espírito humano’ por meio da mais simples das sequências de ações físicas” (TOVSTONÓGOV, 1980, p. 375, tradução da autora).

Segundo Tovstonógov, para conduzir a criação a partir do Método de Análise Ativa é preciso que o diretor tenha uma ampla compreensão do conflito central e das circunstâncias dadas da obra: “cada segundo da ação supõe uma confrontação ininterrupta. O diretor deve se lembrar de que não existe vida cênica sem conflito” (idem, p. 379). Para ele, o conflito não deve ser entendido apenas como um choque entre pontos de vista diferentes, pois engloba também as diferentes circunstâncias nas quais se encontram as personagens, circunstâncias estas que criam obstáculos para que as mesmas revelem o seu conflito. É necessário descobrir esses conflitos ocultos, que compõem a sustentação da cena; sem isso, não se pode pensar em uma “ação verdadeira”

³ Cf. TOVSTONÓGOV, 1980, p. 375-388.

(idem, p. 380). Em cada personagem, existe uma linha de conflitos internos que cria a linha de ação, que gera a atmosfera da cena.

A respeito do processo de criação do espetáculo segundo o Método de Análise Ativa, Tovstonógov defende que se trabalhe diretamente sobre a cadeia lógica dos acontecimentos divididos na estrutura da obra, desde os principais até os secundários, para que se possa chegar, em um processo conjunto do diretor com os atores, à unidade da obra. Isso não impede que durante os ensaios essa sequência de acontecimentos possa ser alterada. Para ele, a busca pela criação de ações psicofísicas acontece a partir do choque entre as linhas de conflito estabelecidas na Análise Ativa. Nessa busca, a criação de *etud* se faz necessária quando é preciso despertar a imaginação dos atores, levando-os a uma compreensão mais clara do conflito.

Saliento também, com base no pensamento de Tovstonógov, a importância da improvisação para o trabalho do ator sob o Método de Análise Ativa. Para ele, todo o elenco deve se encontrar “em um constante estado de improvisação criadora” (idem, p. 384). O Método de Análise Ativa, que tem como meio a improvisação, requer flexibilidade e contínua adaptação dos atores, exigindo um artista criador. Nessa metodologia de trabalho, não cabe ao diretor decidir como o ator vai realizar a sua ação, pois as adaptações surgem da busca ativa do ator por concretizar suas ações e relações em cena.

No que diz respeito ao trabalho com a palavra, Tovstonógov afirma que, de acordo com os ensinamentos de Stanislavski, os atores não devem aprender o texto por meio de uma memorização mecânica. O texto do autor surgirá no decorrer dos ensaios a partir da realização de ações psicofísicas e das próprias palavras do ator, desde que expressem a lógica contida na obra: “ao expressar a ideia do autor por meio de palavras próprias, às vezes mesmo com falta de destreza, o ator alcança o sentido da obra através da ação, desenvolvendo o significado da peça até a sua conclusão lógica” (idem, p. 387).

Nesse processo criativo, a imaginação “tem que ser flexível, ativa e capaz de reagir diante dos estímulos concretos” (idem, p. 393). De acordo com Tovstonógov, a imaginação é um dos elementos fundamentais do trabalho criativo, tanto o ator como o diretor devem acumular em si um depósito de observações e reflexões sobre as coisas da vida, buscando vencer o utilitarismo ao qual estamos normalmente ligados no dia a dia. A esse depósito, Tovstonógov chama de combustível da imaginação.

A Análise Ativa na criação de *etiud* partindo da abordagem de Nair Dagostini

Para aprofundar o estudo sobre a criação de *etiud* e a sua relação com o Método da Análise Ativa, em abril de 2011, realizei uma entrevista com a Prof^a. Dr^a. Nair Dagostini, cuja prática está embasada no conhecimento recebido de seus mestres Gueorgui Tovstonógov e Arkádi Katzman, herdeiros da tradição de Stanislavski. De 1978 a 1981, a diretora e pesquisadora teatral realizou pós-graduação no LGITMiK – Instituto Estatal de Teatro, Música e Cinema de Leningrado, sendo a primeira brasileira a estudar no mesmo.

Os ensinamentos de Stanislavski constituem uma tradição elaborada pelo fazer teatral, por esse motivo, esse conhecimento deve ser transmitido na prática – de mestre para aprendiz. Desse modo, quando a leitura da obra de Stanislavski acontece separada da experiência prática, há grande possibilidade de mal entendidos.

O conhecimento sobre o Método de Análise Ativa e a prática de *etiud* foi transmitido a mim por Nair Dagostini durante a minha formação em Direção e Interpretação Teatral no Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da UFSM, entre os anos de 1998 e 2003. De 2005 a 2007, aprofundei os estudos dentro dessa prática ao participar, como assistente de direção e atriz, do processo de

criação do espetáculo teatral *A Dócil*, da obra de F. Dostoievski, dirigido por Nair Dagostini em sua pesquisa de doutorado. Sigo desenvolvendo minha prática pedagógica e pesquisas acadêmicas com base nesse conhecimento.

A reflexão de Nair Dagostini exposta neste trabalho foi impulsionada pelo seguinte questionamento: que relações podemos estabelecer entre a Análise Ativa, as ações físicas e a prática do *etiud*?

De acordo com Nair Dagostini:

O *etiud* é um núcleo de criação que contém a estrutura dramática de um acontecimento, como se fosse um “microespetáculo” criado no processo de educação e formação do diretor e do ator, e constitui a base de criação artística de uma obra. O *etiud*, além de investigar a ação, expressa o conteúdo do acontecimento, desvelando o caráter da personagem e as suas relações. O seu conteúdo fica claro por meio da ação do ator e de seu comportamento em cena (DAGOSTINI, 2011).

Segundo Dagostini, o *etiud* pode ser criado a partir de qualquer material, de uma ideia, de um tema, de um texto, que vai receber um tratamento artístico através da ação do ator no desenvolvimento de um acontecimento dramático.

Na estrutura do *etiud*, é necessário, em sua primeira etapa, criar o momento inicial que esclarece o universo no qual o acontecimento vai se desenvolver, ou seja, é preciso criar cenicamente o que acontece antes do surgimento da circunstância que dará início ao conflito (idem).

Desse modo, para esclarecer esse universo no qual o acontecimento se desenrola e concretizá-lo cenicamente, é preciso considerar as circunstâncias desse núcleo criativo que será trabalhado pelo diretor e pelo ator. Com o surgimento da principal circunstância dada, é gerado o começo do conflito:

Na segunda etapa, chamada de fundamental, inicia-se e desenvolve-se o processo de luta para alcançar o objetivo, através da ação (idem).

Com o esclarecimento do universo inicial e o surgimento da principal circunstância dada, é possível compreender e visualizar as forças opostas que formam o conflito que impulsionará o desenvolvimento do *etiud* rumo ao momento central.

Segue-se, então, o terceiro momento, chamado de central, que constitui o ápice da tensão dramática e, como consequência desse desenvolvimento, é gerado o momento final (idem).

Desde o momento fundamental, passando pelos momentos sequenciais, até o central, o desenrolar do conflito é traçado pela linha transversal de ação⁴. Esta linha direciona o objetivo das personagens para o ápice do conflito do *etiud*.

Cada um desses momentos funde-se com o subsequente com a entrada de novas circunstâncias, as quais obstaculizam a ação a ser realizada para o cumprimento da tarefa proposta. Esses momentos que constituem o processo de evolução da ação dramática dentro do acontecimento sofrem mudanças qualitativas através da entrada de novas circunstâncias, portadoras de sinais, que se constituem em obstáculos, os quais levam a reações, reconhecimentos e valorizações por parte do ator (idem).

No processo da Análise Ativa na criação de *etiud* é de suma importância perceber o surgimento de novas circunstâncias no decorrer do acontecimento, pois o desenvolvimento da trama depende do aprofundamento das circunstâncias, que provocam maior complexidade ao conflito. Em vista disso, o

⁴ Segundo Nair Dagostini, a *linha transversal de ação* do espetáculo consiste em uma linha ininterrupta que liga todas as ações realizadas pelos atores, reunindo todos os elementos, as diferentes partes e objetivos, num único fecho, dirigindo-os para o objetivo geral (DAGOSTINI, 2007, p. 32-33).

ator é obrigado a solucionar esses obstáculos que o impedem de alcançar o seu objetivo e, desse modo, é impulsionado a agir.

Com relação à Análise Ativa, a partir de um texto na criação de *etiud*, existe uma desconstrução da obra para desvelar a sua estrutura e, então, passar à sua recriação pelo ator:

A estrutura do *etiud*, ou seja, do acontecimento, é composta das mesmas etapas da análise geral da obra. Essa microestrutura do *etiud* corresponde à macroestrutura da obra, que sofre um procedimento similar de desestruturação, ou seja, de decifração do sistema do autor pelo diretor, que parte do geral para o particular, dos grandes acontecimentos da obra que compõem a sua totalidade (*idem*).

A Análise Ativa, de acordo com a sistematização que me foi transmitida por Nair Dagostini, contempla o desvendamento dos seguintes elementos da análise geral da obra⁵:

- Universo inicial: consiste no contexto em que a história está inserida e no qual inicia o seu desenvolvimento, considerando época, questões culturais, sociais, éticas, filosóficas e todas as informações que têm relação com a obra em sua totalidade.
- Acontecimento inicial: consiste na soma de circunstâncias que abrange o contexto no qual a história está inserida. Esse acontecimento concretiza cenicamente o universo inicial da obra.
- Principal circunstância dada: consiste na circunstância que dá origem ao conflito, gerando o acontecimento fundamental.

⁵ Ressalto que não pretendo realizar aqui um estudo detalhado acerca desses elementos, o que necessitaria de uma extensa reflexão sobre os mesmos. Para um conhecimento aprofundado sobre a Análise Ativa e seus elementos vide DAGOSTINI, 2007.

- Acontecimento fundamental: acontecimento que dá início à história gerada pela principal circunstância dada, pela entrada do conflito. É nele que se inicia a linha transversal da obra.
- Acontecimento central: consiste na realização cênica do ápice do conflito da história, em que termina a linha transversal de ação.
- Acontecimento final: acontecimento de finalização que se dá no grande círculo, no universo geral da obra, como resultado da história. Ainda existe o acontecimento principal, que pode coincidir ou não com o acontecimento final, no qual se concretiza o superobjetivo da criação pelo diretor e pelo ator.
- Acontecimentos sequenciais: são acontecimentos que se encontram entre os grandes acontecimentos – inicial, fundamental, central, final e principal.
- Grande círculo: corresponde ao geral, ao universo que contém a obra em sua totalidade.
- Médio círculo: corresponde ao particular, à esfera que contém o desenvolvimento do conflito, abrangendo a história desde o acontecimento fundamental até a finalização do acontecimento central.
- Pequenos círculos: correspondem ao singular, a cada acontecimento da obra.
- Ideia: consiste na elaboração de um pensamento que contemple a complexidade da obra, a sua síntese, abrangendo o universo inicial, o tema, a linha transversal de ação, o acontecimento central, o acontecimento final e o acontecimento principal.
- Tema: é apreendido dos acontecimentos da trama da história. Está ligado à fábula.
- Superobjetivo da obra e do espetáculo: a concretização cênica da ideia do autor e do diretor.

- Superobjetivo de cada personagem: consiste no principal objetivo almejado pela personagem e concretizado pelo ator.
- Linha transversal de ação da obra: consiste na linha ininterrupta da obra que atravessa todos os acontecimentos para concretizar o seu superobjetivo.
- Linha transversal de ação de cada personagem: consiste na linha de ações traçada ao longo dos acontecimentos, na luta de cada personagem para alcançar a realização de seu superobjetivo.
- Linha transversal de contra-ação da obra: encontra-se no grande círculo e se opõe à principal circunstância dada que dá origem à história situada no médio círculo. Consiste em um contínuo obstáculo à realização da linha transversal de ação, sendo responsável pela manutenção do conflito da obra.
- Objetivo de cada acontecimento: cada acontecimento possui um objetivo/tarefa que contribui para o desenrolar da obra e da história.
- Circunstância geradora de cada acontecimento: a circunstância que origina o acontecimento deve se opor ao objetivo deste, gerando o conflito que dá origem à ação.
- Objetivo de cada personagem dentro do acontecimento: dentro de cada acontecimento, cada personagem possui um objetivo, que estabelece a luta contra as circunstâncias dadas do acontecimento.

Da análise para a criação de *etiud*

Conforme o trabalho artístico e pedagógico desenvolvido por Nair Dagostini, após a análise da obra realizada pelo diretor, passa-se à criação de *etiud* pelo ator, em que são improvisados os acontecimentos selecionados na obra, bem como os tangenciais ao texto, considerados estes necessários para o entendimento da totalidade da vida das personagens. Cada *etiud*, ou

acontecimento trabalhado, deve possuir uma totalidade: momento inicial, fundamental, central, final e principal, pois “a microestrutura do *etiud* corresponde à macroestrutura da obra”. O *etiud* deve contemplar o processo de desenvolvimento de um acontecimento, isto é, deve apresentar a travessia de uma linha de ação desde o seu início até o final.

Ao improvisar o *etiud* o ator deve tornar concretos os círculos de atenção grande, médio e pequeno, por meio da imaginação, nos diferentes momentos de sua ação. (...) Ao recorrer a essas imagens concretas, situadas na totalidade da obra, por meio dos círculos de atenção, o ator concretiza a imaginação através da ação (DAGOSTINI, 2011).

A consciência desses círculos de atenção ajuda a orientar o ator em sua criação durante a improvisação do *etiud*, de modo a tornar a sua ação concreta, com imagens e focos de atenção claros e precisos no momento presente, evitando uma atuação geral.

Para a realização da Análise Ativa em uma obra, é necessário uma verdadeira desconstrução para, em uma segunda etapa, iniciar o processo de recriação pelo ator. Como ressalta Nair Dagostini, na decomposição da obra é exigido do diretor conhecimento profundo da natureza humana, imaginação e capacidade analítica. Para conduzir esse complexo processo de criação, é preciso liberdade criativa por parte dos atores na investigação da ação, da sua lógica e coerência, da relação entre os *partners*, durante a improvisação do *etiud*. Para que o diretor possa conduzir esse processo, é necessário que ele possua o domínio sobre a arte do ator.

A prática do *etiud* possui alguns princípios gerais na sua aplicação: a ação, o seu desenvolvimento lógico e coerente; as circunstâncias; os acontecimentos; o estabelecimento do conflito nas relações entre as personagens; a geração da palavra em cena pela improvisação dos atores; o ator como agente criativo e o

diretor como condutor desse processo. Esses são elementos e princípios que fazem parte da essência do Método da Análise Ativa desenvolvido por Stanislavski e seus seguidores.

A Análise Ativa, realizada por meio do *etiud*, contempla o “trabalho do ator sobre si mesmo” idealizado e posto em prática por Stanislavski. Pois a criação de *etiud*, além de proporcionar a conquista das habilidades que refletem no domínio da arte do ator, revela a singularidade de cada ser humano/ator, suas particularidades. O que acontece por meio de um grande trabalho para o alcance da ação viva, lógica e coerente, um trabalho para ser realizado por toda a vida do artista.

Finalizo este estudo com a seguinte afirmação de Stanislavski, realizada durante as aulas-ensaios sobre *Hamlet*, de William Shakespeare, no Estúdio de Ópera Dramática, em 26 de outubro de 1937:

(...) através de simples ações físicas vocês conseguem acordar a inteligência, a vontade e o sentimento e fazê-los trabalhar. Quando vocês os puxarem, surge o sentimento de verdade e a imaginação. Uma vez que há imaginação e sentimento de verdade, significa que surge a crença. Atraindo, no trabalho, toda sua vida psicológica, vocês estendem a linha, que necessitam. (...) Vocês têm possibilidade de trabalhar qualquer peça pela linha física, fazer *études* em qualquer linha da peça (...) (STANISLAVSKI apud DAGOSTINI, 2007, p. 127).

Referências bibliográficas:

DAGOSTINI, N. *O Método de Análise Ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, FFLCH, São Paulo, 2007.

DAGOSTINI, N. Entrevista concedida a Michele Almeida Zaltron. Porto Alegre, Abril, 2011.

KNÉBEL, M. *El último Stanislávski*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1996.

STANISLÁVSKI, K. *Sobránie Sotchinénii: V 9 tomakh. Rabota aktera nad soboi. Tchast' 2: Rabota nad soboi v tvórtcheskom protsésse voplochtchénia. T. 3*. Moskvá: Iskusstvo, 1990.

TOVSTONÓGOV, G. *La profesion de diretor de escena*. La Habana: Arte y Literatura, 1980.

Michele Almeida Zaltron: Doutoranda em Artes Cênicas pelo PPGAC – UNIRIO, Bolsista CAPES, sob a orientação da Profa. Dra. Tatiana Motta Lima. Realizou Estágio de Doutorado Sanduíche no Exterior – PDSE/CAPES na Escola-estúdio do Teatro de Arte de Moscou (Moscow Art Theatre School), Rússia. Mestre em Ciência da Arte pelo PPGCA – UFF e Bacharel em Direção e Interpretação Teatral pela UFSM.

ESTUDOS

Tensões entre teatro e cinema: notas a partir da MITsp e de experiências de infância

Luciana Eastwood Romagnolli

Resumo: A partir da análise de quatro espetáculos apresentados na MITsp 2015 – *Woyzeck*; *Senhorita Julia*, *Julia* e *E se Elas Fossem para Moscou?* –, a autora analisa relações entre teatro e audiovisual, considerando as tensões entre presença e ausência, corporificação e desincorporação, territorialização e desterritorialização, tempo real e tempo ficcional, passado e presente. Na segunda parte do artigo, investiga outras relações possíveis entre cinema e teatro pela perspectiva das diferentes experiências propiciadas ao espectador.

Palavras-chave: Teatro, cinema, infância, convívio, tecnovívio

Resumen: Con base en el análisis de cuatro piezas presentadas en MITsp 2015 – *Woyzeck*; *Miss Julie*, *Julia* e *E se Elas Fossem para Moscou?* – la autora del artículo analiza relaciones entre teatro y audiovisual, teniendo en cuenta las tensiones entre presencia e ausencia, corporificación e desincorporación, territorialización y desterritorialización, tempo real y ficcional, pasado e presente. Em la segunda parte del artículo, investiga otras relaciones posibles entre el cine y el teatro desde la perspectiva de las diferentes experiencias que ofrecen al espectador.

Palabras-clave: Teatro, cine, infancia, convivio, tecnovivio

Disponível em:

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/tensoes-entre-teatro-e-cinema/>

1. Quatro cenários para corpos, tempos e espaços ambivalentes

Primeiro cenário: enquanto os atores ocupam nichos transparentes, como aquários, no nível do palco, três telões no alto e ao fundo exibem imagens praticamente iguais às que ocorrem ao vivo, exceto por algum detalhe, alguma mudança no espaço revelada pelo enquadramento.

Segundo cenário: a grande tela em suspenso no alto exhibe o filme que está sendo produzido ao vivo pelos atores e técnicos no palco.

Terceiro cenário: por uma porta aberta, vemos os atores contracenarem diante de uma câmera, enquanto a imagem nos é dada por completo (?) no telão ao lado.

Quarto cenário: as atrizes representam entre câmeras uma situação convivial com o público, enquanto na sala ao lado outra plateia assiste à mesma representação cujas imagens são montadas como um filme.

Quatro¹ configurações distintas de um teatro que acolhe o vídeo ou o cinema como parte integrante de sua dramaturgia (por vezes, é o dispositivo central) vistas na MITsp 2015 – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo: *Woyzeck* (direção de Andriy Zholdak, Ucrânia); *Senhorita Julia* (Katie Mitchell, Inglaterra/Alemanha), *Julia* e *E se Elas Fossem para Moscou?* (Christiane Jatahy, Brasil). A partir delas, pretende-se pensar sobre as relações entre o teatro e o cinema na contemporaneidade, considerando que algumas das principais marcas dessa interação ou justaposição são as tensões entre presença e ausência, corporificação e desincorporação, territorialização e desterritorialização, tempo real e tempo ficcional, passado e presente. Tensões irreduzíveis, não excludentes, que encontram potência justamente na experiência simultânea ou

¹ *Arquivo* (Arkadi Zaides, Israel) poderia constar como quinto exemplo dentro da programação da MITsp. Contudo, não foi vista pela autora deste ensaio.

oscilante dos dois polos dos binômios – ou ainda na dissolução da estrutura de polaridade.

Vamos ao primeiro caso. Mas, antes, um aparte: toda escrita sobre teatro, toda crítica, deveria ser uma admissão da perda. Ao menos quando se liberta da projeção de um espectador ideal ou de uma apresentação ideal para debruçar-se sobre a efemeridade precária que é constitutiva do teatro. Neste ensaio, cuja escrita está distante dois meses já das apresentações das peças ora analisadas, o tempo age sobre a memória, e interessa menos escrutinar incansavelmente os meandros das encenações do que deixar reverberarem algumas questões específicas, que indagam sobre o estatuto da imagem no teatro do nosso tempo em sua faceta multimídia, no entrecruzamento com o cinema. A referida tensão entre a imagem do corpo presente e a imagem do corpo ausente.

Woyzeck é encenado sob o signo do caos, intensamente polifônico. Na profusão de estímulos, visuais sobretudo, os três telões são somente mais uma fonte a compor o grande quadro pelo qual o espectador adentra, passando literalmente por dentro de uma sala-cenário, para depois sentar-se frontalmente diante do palco em posição contemplativa, enquanto a sala preambular torna-se acessível somente por meio de imagens projetadas nos telões. Acesso, aliás, é uma palavra-chave para uma das (inúmeras) possibilidades de recepção criativa² do espetáculo. Tanto os “aquários” quanto os telões podem ser vistos como mediações entre o espectador e a ação, quando não é o próprio meio que, mais do que recortar a realidade e permitir vê-la sob

² Autores como Jorge Dubatti (2007) e, antes dele, estudiosos da Teoria da Recepção empregam as expressões *produção criativa* e *produção receptiva* para denominar e distinguir os trabalhos, respectivamente, de quem faz o espetáculo e de quem a ele assiste. Opto, contudo, pelas expressões *produção criativa* e *recepção criativa*, por considerar que ambos os trabalhos envolvem a criatividade e a imaginação, além do repertório particular de cada espectador (seu *horizonte de expectativas*), sendo o que os distingue a posição de propositores ou receptores no acontecimento teatral. Nesse sentido, a recepção destitui-se de uma concepção passiva quando se pensa o espectador como um sujeito a priori emancipado e capaz, com quem a encenação não deve estabelecer uma relação de embrutecimento.

determinado prisma, configura a ação e o (efeito de) *real*. Nesse sentido, a escolha por projetar em telas – em vez de qualquer outro: parede, corpos, etc. – propicia a vinculação imediata com os meios de comunicação de massa que se utilizam do mesmo suporte em nossa sociedade espetacularizada.

Nas projeções, ora aparecem imagens do fora do espaço cênico que não seriam acessíveis à visão da plateia senão pela mediação tecnológica, ora simulacros mais ou menos fiéis do que se está a ver naquele mesmo instante em um dos cantos do palco. Então, quando se colocam simultaneamente diante do olhar do espectador a cena em carne e osso dos atores percorrendo os aquários e a mesma cena descarnada, fantasmagórica, dos vídeos projetados, o que nos olha são as diferenças: um enquadramento que ressignifica a ação, uma mudança de cenário que fornece novos signos ou qualquer sinal de que não se trata da reprodutibilidade ao vivo da performance dos atores, mas, sim, de outro espaço, outro tempo, outros sentidos, simulando reproduzir algo que o olhar atento identificará como diferente.

A que (não) temos acesso em uma cena que se passa diante dos nossos olhos, mas que, no entanto, é recortada e interposta por uma camada de acrílico? E a que (não) temos acesso em uma cena que é recortada e mediada pelas tecnologias audiovisuais? No paradigma cinematográfico, o ângulo câmera, o campo de visão, a montagem e a edição impõem-nos silenciosamente um modo de ver, sob a aparência de olhar direto. No contraste entre as duas cenas, a naturalização do artifício se desfaz. Mas não há solução dada: é mais verdadeira a imagem enquadrada na tela ou encenada aquário? Haveria, afinal, uma verdade? Se remetermos para o fora da ficção, isto é, para o contexto sociopolítico de conflitos internacionais (caso da Ucrânia com a Rússia), faz-se o paralelo com a impossibilidade de acessarmos diretamente a *realidade* daqueles povos. Quando o acesso ao "outro" se dá através de meios de comunicação de massa ou mesmo independentes, o que a imagem recorta,

altera, ressignifica? Como turistas, vemos o que além de aquários? Sob ponto de vista do quê – ou de quem – o mundo nos é dado a ver? Eis uma questão estrutural depreendida da organização material da encenação de Zholdak.

Outro aspecto interessante para esta discussão é a disputa da atenção da plateia entre as telas de projeção e os corpos presentes. Como é incapaz de apreender o todo que está diante de si, cabe ao espectador escolher para onde olhar – o que lhe permite tomar uma posição mais ativa no acontecimento teatral. Pode optar por mirar o palco, e acompanhar o oscilar entre o vínculo territorial instaurado pela copresença dos corpos fenomênicos dos atores e a desterritorialização de seus corpos semióticos; ou fitar a tensão entre a desterritorialização desses mesmos corpos como imagem e sua materialidade reterritorializada quando identificados como luz na superfície da tela. Copresença convival ou ausência que ilude presença por um mecanismo psíquico próprio da infância – o de presentificar o que está diante dos olhos? O erotismo do corpo ou o fetiche do fantasmático?

Em *Julia* tal dilema se repete, concentrado, quando a diretora Christiane Jatahy coloca lado a lado o telão e o cenário onde os atores atuam. A escolha do espectador, contudo, guarda um desafio a mais, que é o esforço de enxergar através das frestas de um cenário parcialmente fechado caso opte por não perder de vista os corpos fenomênicos. A cena-chave dessa disputa é a relação sexual entre Julia e Joelson, performada diante de uma câmera na parte de trás do cenário, podendo somente ser entrevista pelo espectador. Feito voyeur, cabe a este uma escolha estética e ética entre duas formas de invasão da intimidade: os fragmentos de corpos nus que encenam um ato sexual (olhar que exige esforço contra as barreiras do cenário) ou a imagem ilusória fetichizada do ato sexual realizado (dada em primeiro plano pelo telão).

Por um encadeamento da própria encenação, conduzida pela atriz Julia Bernat em uma triangulação constante com a plateia (seja pelo endereçamento de

algumas falas ou de olhares), é possível dizer que o corpo fenomênico dos atores está em primeiro plano em relação à tecnologia. De certa maneira, é como se o corpo de *Julia* “mediasse” a relação entre o público e a tela. Esta é uma percepção admissível em uma configuração palco-plateia como a vista nas apresentações feitas durante a MITsp, em um palco contíguo à plateia, que permitia a proximidade de atores e espectadores, o olho no olho, a curta distância focal. Oposto era o efeito quando *Julia* foi apresentada no Festival de Curitiba de 2012, no palco italiano do Teatro Bom Jesus, onde a distância contemplativa reduzia as afetações geradas pelos corpos fenomênicos dos atores, privilegiando a imagem na tela.

Julia opera ainda a exposição dos mecanismos de fabricação da ilusão na construção da cena – no caso do teatro, a separação entre atriz e personagem; no filme, a presença do *cameraman* para quem os atores representam e repetem cenas e o recorte de folhagem usado para iludir um jardim *realista*. A justaposição das duas linguagens na mesma encenação evidencia aspectos da construção da ilusão em cada uma delas. Se no teatro estamos diante da materialidade dos corpos e objetos, mas o efeito de realidade está sujeito à precariedade da artesanaria, no cinema, a ausência material dá lugar ao efeito de presença (Féral, 2012) e ao “realismo congênito do cinema” (Bazin, 2014). Ou, como diria Jacques Aumont (2008): “Vamos ao cinema para estar frente a qualquer coisa, que está separada de nós por uma rampa real ou virtual, e que vai, durante o tempo de uma representação, oferecer-nos um simulacro aceitável de mundo”.

A exposição do mecanismo de construção desse simulacro é central em outra peça, *Senhorita Julia*. A diretora Katie Mitchell faz um recorte radical no texto de Strindberg pela perspectiva da empregada da casa, Christine, e transpõe a fábula para a linguagem cinematográfica, projetando em uma tela de cinema a montagem das imagens que estão sendo produzidas simultaneamente no

cenário armado sobre o palco, às vistas do público, por atores, dublês, sonoplastas etc. Todos, sejam técnicos ou atores, performers que formam um mesmo corpo coletivo maquínico, como engrenagens rigorosamente ajustadas para a perfeita criação da ilusão das imagens em movimento. A distância focal do palco italiano é determinante para que se veja o quadro todo, mas novamente cabe ao espectador optar por onde deterá sua atenção. Tal como em *Julia*, corpo e tela coexistem em cena, contudo a relação que se estabelece entre eles é de outra ordem, não mais a mediação da tela pelo corpo nem mesmo a interação; em *Senhorita Julia*, o corpo está em função da tela, é a peça que faz o mecanismo funcionar e o filme – herdeiro do intimismo de Ingmar Bergman – existir.

A territorialização propiciada pelos atores em convívio tensiona-se com a desterritorialização pela ficção audiovisual. Com o deslocamento da fábula strindberguiana para a tela, enquanto no plano do palco o desvelamento da arteficialidade dos processos produtivos opera pela repetição, a matriz cinematográfica sobressai à teatral. *Senhorita Julia*, então, habita um *entre* instável entre o que se costuma entender por teatro e por cinema. A investigação dos limites entre essas duas linguagens não contribui tanto para ampliar a experiência teatral quanto o faz pelo cinema, ao inaugurar uma possibilidade de colocar em primeiro plano a dimensão processual não do momento da filmagem – mais frequentemente debatido no cânone das teorias de cinema –, mas do acontecimento cinematográfico, isto é, do evento que ocorre na sala escura com a presença dos espectadores. Nessa inversão de foco, alteram-se os tempos: justapõe-se o presente do momento em que se filma ao presente da projeção. Ao contrário do cinema tradicional, em que se projeta sempre uma imagem de passado, e o espectador se vê essencialmente diante de “um alhures e um antes”.

O filme foi rodado, montado, editado antes de ser projetado à minha frente nesta sala. A experiência da sessão que posso viver unicamente no presente me é dada como a marca atual de uma sequência perdida de acontecimentos passados. (...) Duas cenas, a da produção e a da projeção. A operação cinematográfica é inicialmente a experiência do descompasso e do recompasso entre essas dimensões temporais e espaciais. O filme e o espectador estão na sessão ao mesmo tempo presentes e ausentes um para o outro (COMOLLI, 2008, p. 213).

Senhorita Julia subverte, assim, uma situação entendida como própria do ser-cinema – algo que Christiane Jatahy, por outros dispositivos e com outros efeitos, também vem fazendo em espetáculos como *Corte Seco* e *E se Elas Fossem para Moscou?*.

O que distingue o cinema “ao vivo” de um teatro multimídia? O fato de integrar a programação de uma mostra de teatro influi na percepção do acontecimento, dotando o horizonte de expectativas de uma pressuposição de que o que se vá ver é teatro ainda que em uma concepção da cena expandida – em certa medida, em decorrência de uma definição prévia curatorial. Caberia *Senhorita Julia* em uma mostra de cinema? Mais do que isso, seria um potente contraponto para se pensar esta arte de uma perspectiva processual e expandida, em seus entrecruzamentos com as artes visuais, a performance e o teatro, que os festivais – ao menos brasileiros – ainda pouco contemplam. Quiçá teria impacto análogo ao que *Stifters Dinge*, de Heiner Goebbels, pela supressão de atores em cena³, provoca no contexto de uma mostra de teatro.

Finalmente, *E se Elas Fossem para Moscou?* retoma a cisão entre as artes determinando que em uma sala se verá a peça, e em outra, o filme. No teatro, instaura-se a relação convivial – ou a tentativa de intensificar a zona de

³ À exceção dos técnicos que armam a cena inicial, imprescindíveis para a significação do espetáculo também apresentado na MITsp 2015.

convívio por meio de falas e olhares direcionados aos espectadores, da oferta de comida e bebida e do convite para adentrar o palco e festejar com as personagens. Tais estratégias conviviais, contudo, nem sempre são suficientes para instaurar de fato um convívio no sentido forte, aquele que mais convergiria com a noção de *experiência* sustentada por Jorge Dubatti (2014) a partir de Giorgio Agamben (2012), e que estaria no *antes* da linguagem – na infância da humanidade. Tanto é temeroso afirmar a partir de uma única apresentação que o espetáculo (no potencial do acúmulo de suas temporadas) consegue instaurar tal convívio entre palco e plateia, quanto o é afirmar que uma *experiência* se instaura a partir da vivência de apenas uma espectadora. Esse tipo de conclusão, se possível for, dependeria de uma investigação exaustiva que somasse outras apresentações e outros depoimentos. Creio mesmo que essa fragilidade seja da natureza do convívio teatral; porém, num sentido mais amplo, não há por que negar que o convívio se instaura no teatro por meio de uma negociação que aproxima os afetos circulantes entre palco e plateia, e que implica os espectadores no acontecimento teatral como aqueles a quem as atrizes interpelam explicitamente, aqueles de quem não se tenta ocultar a presença, mas, sim, investi-la de atenção.

Enquanto isso, no cinema, a relação é de supressão da presença física das atrizes, mas de um efeito de presença (Féral, 2012) gerado pela proximidade da câmera em relação a seus corpos, pelos enquadramentos que dão a ver detalhes, expressões em close. No regime de ilusão, próprio do cinema tradicional, outra é a relação com a infância possível de ser apreendida quando o espectador suspende a descrença e imerge na fábula. Justamente aquela em que se experimenta a presença vivida e ausência real, como o bebê que não tem consciência da ausência daquilo que ele vê como imagem. Contudo, uma linguagem invade a outra, e a ordem que o espectador elegeu para ver peça e filme ou filme e peça pode alterar a experiência.

Assim como a câmera é elemento onipresente no palco e, o que os espectadores viam como corpos vivos torna-se ausente e desencarnado – simulacros – quando ao fim as três atrizes saem de cena; também as imagens antes virtuais para os espectadores do cinema se materializam quando as mesmas atrizes adentram a sala de exibição e o inverso ocorre: os simulacros viram corpos vivos. Na soma dessas duas experiências, há uma complementariedade antagônica que amplia a consciência sobre o que é próprio do acontecimento teatral e o que é próprio do acontecimento cinematográfico, e sobre a zona de tensão em que se desdiferenciam. Porém, há ainda o elemento ordenador: para quem vê primeiro a peça, a relação tradicional do espectador de cinema com a imagem se afeta pelo conhecimento (não mais somente teórico e abstrato, mas prático e concreto) prévio de como as cenas foram gravadas. E o contrário: quem viu antes no cinema, toma parte de um acontecimento sobre o qual já carrega imagens mentais.

A esta altura da discussão, permito-me fazer uma provocação aos pesquisadores e críticos de cinema para que ampliem e atualizem seu olhar sobre o teatro nos debates e estudos comparativos entre essas duas artes. É comum ouvir e ler aproximações que se sustentam ainda em grande parte por uma visão do teatro dramático textocêntrico, fechado num tipo de representação que já não condiz com a realidade expandida das artes da cena. Muitas vezes reduz-se a discussão ao teatro filmado e a outras perspectivas de análise comparada que busquem aproximações e distanciamentos somente em categorias como encenação e atuação – conforme já se viu, por exemplo, em “O Cinema e a Encenação” (Jacques Aumont, 2006) ou “O Que É o Cinema?” (André Bazin, 2014). A autonomia da cena, a crise do drama, a performatividade, as experimentações várias com tempos e espaços doravante precisam ser consideradas em qualquer análise comparativa entre as duas

artes, sob o risco de que o cinema se relacione com uma ideia museificada de teatro.

2. Duas infâncias: o espectador de teatro e o espectador de cinema

Esboçada uma breve análise de caso de quatro espetáculos, enveredo agora por searas mais teóricas no intento de traçar outras relações possíveis entre cinema e teatro. Por mais que essas duas artes partilhem elementos em comum e se entrecruzem em experiências cênicas contemporâneas, as experiências do espectador de teatro e do espectador de cinema são essencialmente diversas, como já se viu, e suas especificidades instauram distintos paradigmas existenciais para os seus respectivos espectadores. Para avançar na discussão sobre essas experiências, é importante considerar ambas não somente como linguagens, mas como o acontecimento que cada uma instaura no seu lugar privilegiado de realização – a sala de teatro e a sala de cinema –, pressupondo que tanto o cinema quanto o teatro só se realizam em relação ao espectador. Uma primeira diferenciação possível se dá entre o acontecimento convivial, entendido como próprio do teatro, e o acontecimento tecnovivial, próprio do cinema (Dubatti, 2007, 2011, 2014). Enquanto o primeiro se funda na copresença física entre atores e espectadores⁴ numa mesma zona de experiência, podendo incluir tecnologias audiovisuais desde que ainda haja em alguma medida a referida copresença, o segundo seria determinado justamente pela supressão da presença dos atores.

Ao discutir esses paradigmas, ademais, não se deve desconsiderar o contexto de empobrecimento da experiência de convívio diante da ascensão do tecnovívio nas últimas décadas – a mudança perceptiva, segundo Jonathan

⁴ Dubatti inclui os técnicos, o que faz sentido na medida em que denota que o mecanismo é operado presencialmente, embora os espectadores não necessariamente tomem consciência dessa copresença.

Crary (2014), iniciou-se com a popularização da televisão e se agrava com as redes sociais e dispositivos móveis que criam um estado de atenção que almeja estar conectado 24 horas por dia, sete dias por semana. Moisés de Lemos Martins aborda semelhantes questões ao caracterizar a “irrupção da civilização da tela”, a partir da qual se formaria “uma comunidade sem o corpo do outro, embora alimentada pelos seus fantasmas, e também pelos fantasmas do nosso próprio corpo”, e afirma que “as tecnologias da informação e da comunicação não deixam de exprimir a crise da experiência contemporânea” (MARTINS, 2011, p. 19). Outra perspectiva para a questão é dada por Hans-Ulrich Gumbrecht, quando situa o apagamento da dimensão da presença, em privilégio do sentido, já no início da Modernidade – o que teria gerado um “império” do sentido, com a conseqüente anulação da “capacidade de lidar com o que está à nossa frente, diante dos olhos e no contato com o corpo” (GUMBRECHT, 2011, p. 10).

No universo do teatro, este pensamento sobre o convívio vem se desenvolvendo fortemente entre uma vertente de artistas e teóricos como modo de reafirmar a especificidade do acontecimento teatral – e um dos aspectos que o fazem relevante no mundo de hoje – como o lugar do resgate do convívio. Para Dubatti, o convívio implica um rito de sociabilidade compartilhado, em que haja reconhecimento de si e do outro, deixando-se afetar pelo encontro e suspendendo o isolamento. Quanto ao cinema, embora os estudos estéticos geralmente concentrem-se em uma concepção de obra restrita à linguagem – quando muito, como já dito aqui, ao processo de filmagem, não ao de exibição –, a relação com o espectador não é menos fundamental. É somente no processo mental do espectador que o filme passa a existir e onde a articulação de fragmentos (sejam pixels, frames, planos, cenas ou sequências) forma um todo, gera afetações e sentidos. Como diz Aumont, “falando psicologicamente, o filme não existe nem na película nem na tela, mas

somente no espírito que lhe proporciona sua realidade” (AUMONT, 2008, p. 225) – ou seja, só existe na relação com o espectador.

Num artigo de 2014, Dubatti relaciona o resgate do convívio teatral à experiência e, conseqüentemente, à infância, retomando a reflexão de Agamben (2012) sobre uma experiência originária só concebível “antes do sujeito” e “antes da linguagem”, ou seja, na “*in-fância* do homem, da qual a linguagem deveria, precisamente, assinalar o limite” (AGAMBEN, 2012, p. 58). Para o filósofo italiano, “o dia a dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência” não porque não ocorram eventos significativos, mas por estar “extenuado de eventos que não se tornam experiência”⁵, de modo que “é a incapacidade de traduzir-se em experiência que torna hoje insuportável – como em momento algum no passado – a existência cotidiana” (AGAMBEN, 2012, p. 22). A partir dessa reflexão, Dubatti (2014) sustenta que o convívio estabelece um tipo de vínculo ancestral e que a experiência do teatro (fundada no convívio) permite perceber essa região da infância na vida adulta. Em contraponto, segundo o autor argentino, o tecnovívio acarretaria o esquecimento e o ocultamento da infância.

Tal conclusão difere do pensamento de teóricos do cinema como Aumont, Bergala e Michel Marie, cujos artigos a respeito do espectador estão reunidos no livro “A Estética do Filme”.

Antes de adentrar nessa discussão, no entanto, cabem ainda algumas considerações acerca da natureza do simulacro do cinema. André Bazin identifica no cinema a função de “liberar o espectador de sua poltrona”,

⁵ Segundo Agamben, a humanidade foi expropriada de sua capacidade de fazer e transmitir experiências desde o nascimento da ciência moderna, que se configurou como uma desconfiança em relação à experiência, traduzida na desqualificação do senso comum e da imaginação como saberes. A experiência teria, então, sido transferida para fora do homem: para os instrumentos (e a tecnologia) e os números. Nesse movimento, a imaginação teria sido eliminada do campo do conhecimento por ser considerada irreal e irracional, perdendo a função de mediadora entre o inteligível e o sensível que exercia na Antiguidade, o que gerou uma cisão.

transportado pela ficção (BAZIN, 2014, p. 164), pela desterritorialização. Jean-Louis (2008) descreve a situação da sessão de cinema como um estar “apartado de tudo que não é superfície de projeção”, sujeito à restrição da mobilidade corporal, de modo que “o corpo filmado” passa a atuar “como delegado do corpo do espectador” e este comprometa-se a “suspender ou censurar o essencial de suas relações” com qualquer outro que não esteja na tela – inclusive com os outros espectadores ao seu redor, “no mais alto grau da distração, no cúmulo da ilusão, embalado no turbilhão do engodo” (COMOLLI, 2008, p. 186). Nada disso, porém, faz-se contra a própria vontade. Para Comolli, só a adesão permite crer na verdade dos simulacros.

Ao tratar do espectador de cinema, Michel Marie retoma uma reflexão de Edgar Morin (1977) sobre a imagem como presença-ausência do objeto – presença vivida e ausência real –, que remete à percepção de mundo arcaica e infantil de não se estar consciente da ausência do objeto que se vê. É nesse sentido que a “ausência ou atrofia da participação motriz prática ou ativa” coloca o espectador “em situação regressiva, infantilizado sob o efeito de uma neurose artificial” (AUMONT, 2005, p. 237). Tem-se, a partir daí, outra possibilidade de se considerar a relação entre cinema e infância, não como o seu apagamento – como sugere Dubatti (2014) –, mas como a regressão a outro aspecto dessa fase do desenvolvimento humano. Não o convívio, mas o imaginário.

No acontecimento cinematográfico, o dispositivo induz a um tipo de sujeito-espectador determinado pela sala escura, a suspensão da motricidade e o investimento excessivo das funções visuais e auditivas. Em parte, essa caracterização é comum ao espectador de teatro em um grande número de espetáculos, sobretudo os que investem na ilusão da quarta parede. Contudo, no teatro contemporâneo, seja em sua forma performativa, pós-dramática, infradramática ou expandida, vê-se espetáculos que rompem esse modelo de ilusão e, ainda que o espectador possa manter-se sentado (ou ser convidado a

participar e interagir), a situação da sala escura se desfaz ao menos parcialmente pela explicitação do convívio, por meio de estratégias que realçam o eixo extraficcional, como iluminar a plateia, interpelar diretamente o espectador e outros modos de demonstrar o reconhecimento da mútua presença.

No cinema tradicional, este que prepondera nos circuitos de exibição, então, “tudo ocorre, portanto, como se o dispositivo (...) imitasse ou reproduzisse parcialmente as condições que presidiram, na primeira infância, a constituição imaginária do eu quando da fase do espelho” (AUMONT, 2005, p. 246-247). Quem o escreve é Alain Bergala, apresentando uma nova abordagem da questão do espectador de cinema vinculada ao desejo: o espectador como o sujeito de um desejo insatisfeito, uma “presa do luto e da solidão” a quem se repara uma “perda irreparável, mesmo às custas de uma regressão passageira, socialmente regulada” (BERGALA, 2005, p. 242). Trata-se, então de uma opção pela autoilusão:

a escolha de entrar em uma sala de cinema sempre depende mais ou menos (...) de colocar entre parêntesis esse mundo, que depende precisamente da ação, da escolha de objeto e de seus riscos, em proveito de uma identificação com o universo imaginário da ficção (AUMONT, 2005, p. 253).

O regresso à primeira infância implicado nessa fruição pode ser explicado pelo princípio da identificação, segundo o qual “o eu se define por uma identificação com a imagem do outro”. Porém, como consequência da absorção do sujeito pela imagem, “a identificação permite reduzir (nas neuroses) ou suprimir (em um narcisismo absoluto) as relações com o outro” (AUMONT, 2005, p. 252).

Postas essas diferenças paradigmáticas, cabe-nos pensar o teatro e o cinema enquanto acontecimentos que incluem os espectadores proporcionando-lhes

distintas formas de relação com o tempo, o espaço, os corpos, o eu e o outro. Por vezes, e cada vez mais, tudo ao mesmo tempo.

Referências bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história. Destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus Editora, 2005. 3ª ed.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CRARY, Jonathan. *24/7 Capitalismo tardio e os fins do sono*. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DUBATTI, Jorge. *Convívio e tecnovívio – teatro entre infância y babelismo*, 2014. Disponível em: http://www.dramateatro.com/index.php?option=com_content&view=article&id=38:jorgedubatti-1&catid=13:monograficos-y-teoricos&Itemid=579&lang=ES. Acesso em 28/08/2014.

_____. *Filosofia del teatro I: convívio, experiencia, subjetividade*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

FÉRAL, Josette. “*Being : place and time. How to presence effects: the work of Janet Cardiff*”. In: GIANNACHI, G., KAYE, N. e SHANKS, M (Orgs.). *Archaeologies of Presence: Art, performance and the persistence of being*. New York: Routledge, 2012.

GUMBRECHT, Ulrich Gumbrecht. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Contraponto/PUC-Rio, 2011.

MARTINS, Moisés de Lemos. *Crise no castelo da cultura: das estrelas para as telas*. São Paulo: Annablume, 2011.

Luciana Eastwood Romagnolli: Jornalista e crítica de teatro. É Mestre em Teatro pela EBA-UFMG (2013) e doutoranda em teatro pela ECA-USP. Atuou como repórter de cultura nos jornais *Gazeta do Povo* e *O Tempo*. Ministra oficinas de crítica, realiza cobertura crítica de festivais em todo país e é

coordenadora de crítica do Janela de Dramaturgia. É fundadora e editora do blog Horizonte da Cena e integra a DocumentaCena – Plataforma de crítica.

ESTUDOS

O Narrador – sentido da criação e seu endereçamento ao outro

Dinah Cesare

Resumo: O texto é uma análise da performance *O Narrador* da Companhia Inominável, dirigida por Diogo Liberano. A perspectiva crítica procura discutir as possibilidades de transmissibilidade que o constituem em interlocução com algumas proposições do narrador e o declínio da experiência segundo Walter Benjamin.

Palavras-chave: Walter Benjamin, O Narrador, Aura, Declínio da Experiência, Companhia Inominável

Abstract: This article is an analysis of the performance of *O Narrador* da Companhia Inominável, directed by Diogo Liberano. The critical perspective discusses the transferability of possibilities that are in dialogue with some propositions of the narrator and the decline according to Walter Benjamin experience.

Keywords: Walter Benjamin, O Narrador, Aura, Experience Decline, Companhia Inominável

Disponível em:

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/o-narrador/>

A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural (BENJAMIN, 1994, pg. 208)

O *Narrador*, performance da Companhia Inominável com atuação de Diogo Liberano apresentada no mês de maio no Sesc Copacabana e que rumou em temporada para São Paulo, é inspirada no texto “O narrador. Considerações sobre a obra de Nickolai Leskov” de Walter Benjamin escrito em 1936. Traçando questões que aparecem como temática fundamental para Benjamin em outros textos, o ensaio desdobra uma série de argumentos sobre a impossibilidade da noção tradicional de transmissão da experiência na modernidade. Se pudermos aqui fazer parte daqueles que percebem na temática benjaminiana sobre a experiência, ou de seu olhar melancólico sobre a experiência, menos um desejo de restituir um tempo perdido e mais a investigação de novas maneiras de transmissibilidade que advêm com as transformações dos modos de produção, investigaremos a performance *O Narrador* por uma perspectiva que alinhava possíveis relações entre narração, a criação e a destruição como gesto de endereçamento ao outro.

Em um primeiro movimento para desenvolver nossa hipótese gostaria de tomar a citação de Benjamin que inicia esse texto. Ela é um pequeno, mas fundamental fragmento do referido ensaio sobre o narrador. Como considerar a sanção apontada por Benjamin à figura do narrador? Se “é da morte que ele deriva sua autoridade”, de quê morte nos fala o ensaio? E o quê pode querer dizer com a proximidade entre o narrador e a história natural? Talvez uma das mortes mais fundamentais que advêm com a modernidade como legado para o contemporâneo, seja mesmo a morte do autor como sujeito absoluto daquilo que escreve. Lembramos aqui de Roland Barthes para quem, numa leitura quase selvagem de Hegel, o rumorejar da natureza na linguagem dos gregos

transforma-se na modernidade, na natureza do próprio homem moderno (BARTHES, 2004, p. 97) que defendemos aqui, se estruturar entre os significados da linguagem e a morte dos conteúdos comunicáveis.

Certamente existem diversas chaves de leitura para as afirmações de Benjamin. Sabemos que a escrita benjaminiana perfaz uma dialética em sua forma, mas uma dialética que não se fundamenta tradicionalmente como formuladora de uma tese. Assim, do mesmo modo que sua escrita abre um campo teórico de liberdade, impõe um esforço teórico do mesmo nível. Essa escrita crítica se realiza portanto, no esforço metodológico de pensar em desvio circunscrevendo uma área de trabalho para a noção de transmissibilidade que aparece na performance como uma espécie de limiar, ou seja, como espaços-tempo de transição e de variação intelectual e sensorial.

Preâmbulo

Eça de Queirós escreveu *A perfeição*, um conto em que narra o desejo de Ulisses em voltar à Ítaca após um longo período de oito anos sob os auspícios da Deusa Calipso. A escritura do conto revela a nostalgia do herói pela força do perecimento, do sofrimento e do trabalho como elementos paradoxais de transformação vivificante:

Oh Deusa, não te escandalizes! Mas ainda que não existissem, para me levar, nem filho, nem esposa, nem reino, eu afrontaria alegremente os mares e a ira dos Deuses! Porque, na verdade, oh Deusa muito ilustre, o meu coração saciado já não suporta esta paz, esta doçura e esta beleza imortal. Considera, oh Deusa, que em oito anos nunca vi a folhagem destas árvores amarelecer e cair. Nunca este céu rutilante se carregar de nuvens escuras; nem tive o contentamento de estender, bem abrigado, as mãos ao doce lume, enquanto a borrasca grossa batesse nos montes. Todas essas flores que brilham nas hastes airosas são as mesmas, oh Deusa,

que admirei e respirei, na primeira manhã que me mostrastes estes prados perpétuos: – e há lírios que odeio, com um ódio amargo, pela impassibilidade da sua alvura eterna! (...) Considera, oh Deusa, que na tua Ilha nunca encontrei um charco; um tronco apodrecido; a carcaça dum bicho morto e coberto de moscas zumbidoras. Oh Deusa, há oito anos, oito anos terríveis, estou privado de ver o trabalho, o esforço, a luta e o sofrimento... Oh Deusa, não te escandalizes! Ando esfaimado por encontrar um corpo arquejando sob um fardo; dois bois fumegantes puxando um arado; homens que se injuriem na passagem dum ponte; os braços suplicantes dum mãe que chora; um coxo, sobre sua muleta, mendigando à porta das vilas... Deusa, há oito anos que não olho para uma sepultura... Não posso mais com esta serenidade sublime! Toda a minha alma arde no desejo do que se deforma, e se suja, e se espedaça, e se corrompe... Oh Deusa imortal, eu morro com saudades da morte! (A Perfeição, publicado originalmente em 1897 na *Revista Moderna*).

O realismo de Eça de Queirós é um confronto ao sonho. O Eu lírico clama por uma natureza em mutação. Não seria a substância da própria criação presente nas palavras de Ulisses? Uma substância que nasce justamente de suas tensões? Ou talvez, se quisermos, podemos ler a morte da qual deriva a sanção do narrador como puro objeto em transformação, em declínio e putrefação que só produz leitura por meio de seus traços, de seus apagamentos e obscuridade. A questão seria a de criar uma narrativa também em declínio, que possa dar a ver a criação mortificada em seus cânones tradicionais, sancionada pela morte do *status quo*. Para Benjamin, após o choque gerado pela Primeira Grande Guerra deixando os soldados que retornaram mudos de experiências comunicáveis, o reduto da experiência possível era a barbárie positiva que surgia em alguns expoentes da arte ao criarem no vazio: "homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa" (BENJAMIN. 1996, p. 116).

Uma das questões importantes para Benjamin neste momento é tentar criar resistência às crescentes forças fascistas e à varredura aurática operada pelos meios de comunicação: "Na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência" (BENJAMIN, 1989, p. 107). Os meios técnicos mostravam-se cada vez mais em favor de forças sociais e políticas opressivas, cujo objetivo preponderante era o de restituir o mito (motor do próprio capitalismo e da fantasmagoria das mercadorias), inclusive lançando mão dos espetáculos de massa que disseminavam os ideais do fascismo, ao mesmo tempo em que trabalhavam no interesse do capitalismo liberal e da política stalinista (HANSEN, 2012, p. 207).

Adorno e Horkheimer puderam mostrar em sua obra emblemática, *A dialética do esclarecimento* (1985), como o mito está na gênese do processo de Esclarecimento (Aufklaerung), tensionando a razão e a autonomia do sujeito na direção de um domínio da natureza mítica. Para Benjamin o capitalismo mergulhou a Europa em um profundo estado de sonho que cada vez mais impedia o homem de discernir entre natureza e história. Se de algum modo, o desenvolvimento das forças capitalistas mostrou que tudo é história, por outro lado (e ao mesmo tempo) tornou natural todos seus simulacros, como as mercadorias, o valor de troca, a desestabilização das forças artesanais, as novas relações temporais calcadas no regime das máquinas e uma nova espacialidade pressionada, restrita a contornos cada vez mais exíguos. A perda da experiência se situa neste cenário em que não é possível discernir sobre o que é história e o que é natureza.

Qual foi a resposta de Benjamin a este processo que ele chamou de "encantamento do mundo", desta Europa mergulhada em sonho que vê os processos históricos como natureza? Na visão do crítico, o Surrelismo criou condições de possibilidade para uma transformação redentora com sua

"iluminação profana". Os surrealistas foram os que conseguiram perceber as forças em declínio sobreviventes ainda na modernidade como forças psíquicas e espaços limiares: a esfera do sonho, a instância criativa nos procedimentos de escrita automática, a composição de objetos construídos pelo inesperado de partes disjuntivas, o aleatório e sobretudo, a valorização dos objetos em declínio presentes no cotidiano. Esta desnaturalização do cotidiano, penetrado pelo improvável cria uma dialética imprescindível para o despertar, pois o cotidiano não poderá ser tomado mais sem a tensão do inesperado, do diferente, do não-coincidente.

Benjamin pôde aferir do Surrealismo uma percepção de "limiar" que ele mesmo percebia como motivo para uma epistemologia da modernidade nas Passagens de Paris - últimas edificações arquitetônicas que restaram de uma Paris antiga remodelada pelo prefeito Haussmann. Elas eram como limiares, pois criavam espaços fechados na rua, mas ao mesmo tempo abertos por suas abóbodas de vidro - interiores ao ar livre. Dentro delas, por mais que os objetos já desfilassem como mercadorias, tinham uma exponibilidade problemática, confusa, misturada, como uma experiência destrutiva em apresentação. O espaço do limiar vai constituir uma categoria de pensamento para Benjamin que confronta o tempo das mercadorias, o tempo capitalista no qual não temos mais tempo para nada com uma concretude coletiva investida de uma feição individual. O limiar é um espaço de passagem, um lugar entre várias opções de direções que constituirá temporalidades diferentes, dependendo se o passante anda mais rápido ou mais devagar (GAGNEBIN, 2014). É um espaço de tempo próprio, individual, capaz de se contrapor ao tempo do sonho coletivo. Em relação às figurações do surrealismo, o limiar é para Benjamin, o despertar, o momento em que ainda não estamos completamente dormindo e nem completamente despertos, podendo exercer uma montagem de percepções entre o sonho e a razão.

Uma das tarefas do narrador seria acordar a humanidade de seu sonho coletivo criando limiares. Um dos elementos em declínio com a perda da experiência é a transformação do espaço, mesmo que para Benjamin o tempo seja uma questão mais significativa (HANSEN Op. Cit.) , o desaparecimento do espaço coletivo da artesanaria, do encontro geracional e do deslocamento geográfico dos aprendizes foram cruciais para o desaparecimento da narração. O limite imaginativo passou a ser o individual da leitura do romance. O narrador precisa reconvocar as pessoas aos espaços comunitários. E como pode fazer isso? Gagnebin (Op. Cit.) pôde chamar nossa atenção para o fato de que a errância do narrador tradicional foi substituída, ou melhor dizendo, passa a ser traduzida na modernidade pela errância do herói, não somente pelas particularidades epicizantes que o romance guarda, mas pelo desligamento do herói das forças míticas e dos ritos de passagem. Ele está sozinho num mundo de erros e acertos. Então, para além de poder reunir as pessoas para ouvir uma narração (isto já é uma proposta do narrador de Liberano), o narrador teria que promover uma força de errância e destruição.

A destruição é a do sonho coletivo, feita por uma barbárie positiva e numa errância que coloque o sujeito novamente em jogo contra um perturbador estado de coisas, para o qual a experiência de choque o deixou impotente de se angustiar. Acordar do sonho coletivo é também olhar e poder ser olhado como na experiência aurática antes de ser atrofiada pelos dispositivos. Lembremos aqui que nos escritos sobre Baudelaire, Benjamin ressalta que a fotografia tem um papel definitivo no "declínio da aura" quando deixou restar apenas uma das operações do olhar na objetiva, em que se registra a imagem sem que esse olhar seja devolvido. Esta mudança da perceptibilidade é crucial para a entrada no sonho coletivo e é tarefa do narrador poder aplacá-la ou destruí-la. Não seria desta morte que Benjamin nos fala no fragmento de "O

narrador", de um poder de destruição que pudesse fazer surgir as verdadeiras, ou redentoras forças criativas do homem?

O autor e a morte

Como ressalta Jeanne Marie Gagnebin, a relação entre morte e escrita é enfatizada na tradição poética desde a *Ilíada* e a *Odisseia*, do mesmo modo como o poder da palavra poética. A operação de transformar a oralidade em palavras escritas incluiu inevitavelmente uma reflexão sobre a linguística e a poética que já habitava o modo tradicional de narração. Talvez seja possível pensarmos uma aproximação, mesmo que problemática, entre os teores da narração tradicional e o fato de sua escrita. Gagnebin aponta um importante entendimento para a *Ilíada* que é a disposição de uma dupla alternativa:

Ou morrer velho, modelo de uma vida feliz que será rapidamente esquecida pela posteridade (pois não há nada a contar da felicidade), ou morrer jovem, na flor da idade e da beleza, numa façanha heroica, cuja glória – *Kleos* em grego, origem do nome da musa da história, Clio – será lembrada pela palavra poética a [todas] as gerações futuras (GAGNEBIN, Op. Cit. p. 15).

Tal duplicidade se tornou um paradigma na tradição grega e ocidental em que os feitos heroicos, os rituais e celebrações fúnebres rivalizam com a inevitabilidade da morte convocando a participação e a força da memória coletiva. A tensão que Gagnebin ressalta é que na imortalidade – ou pelo menos na luta por se tornar imortal – o aspecto pessoal do indivíduo, ou mesmo se quisermos, do sujeito, transforma-se em aspirações da comunidade. Trata-se menos de aspectos subjetivos que permeiam nossas apreensões do que chamamos de sujeito e se expandem para uma individualidade que imprime multiplicidades de desejos, ou por outra, uma certa amortização do

sujeito em favor dos contornos de um coletivo. Parece possível afirmarmos que quanto menos a narração e sua escrita poética expõem experiências subjetivas, mais se caminha para suas possibilidades de permanência na memória.

Outra argumentação da autora em favor desta hipótese trata o túmulo como signo de memória, memória impressa, concreta, implantada no seio da cultura ocidental e a palavra escrita como seu signo correlato. Se admitirmos ainda com Gagnebin que o gesto original da palavra escrita permeado pelo desejo de sobrevivência do herói se transforma ao longo da modernidade, em que o sopro de inspiração divina dá lugar ao exercício argumentativo da palavra, podemos ainda entender que tal movimento vai constituir a base do autor moderno. Então a figura do autor está diretamente ligada com o desejo de vencer a morte. Diz a máxima de que escrevemos para sermos lembrados. Mas a transposição da permanência do autor na modernidade não acontece sem seu par de oposição que é o desaparecimento. No ensaio sobre “O narrador”, Benjamin ressaltou a relação entre o surgimento do romance e o lugar da morte como dois espaços de solidão que inviabilizam a troca de experiências ao modo da tradição. Ora, a tradição conferiu uma importância à troca de experiências num tempo em que as formas de vidas eram coletivizadas, ou mais ainda, se firmavam pela alternância entre os aprendizes viajantes e os mestres que criavam raízes num povoado. De outro modo, o moribundo moderno está confinado ao leito do hospital e não passa mais seus últimos dias e horas junto aos familiares e amigos em retrospectiva vivencial. A experiência do moribundo aparece em seus traços de futuro, como nos mostra a bela imagem que Benjamin utiliza em “Experiência e pobreza”, em que os filhos erram desorientados com o legado deixado pelo pai para só mais adiante o entenderem como esforço de transformação operada na terra.

O leitor moderno, na solidão de seu quarto (como o moribundo em seu leito de hospital) vai tratar o conteúdo do autor de modo semelhante aos protagonistas da fábula contada por Benjamin, ou seja, desorientado juntamente com seu novo herói, ambos apartados dos ritos de transição (limiães), terão que construir por meio de sua própria subjetividade, ocasionando um desaparecimento unívoco das intenções autorais. A escrita literária é uma invenção de mundo, mas numa operação que problematiza a autoria. Neste aspecto se insere a escrita da história como realça Benjamin em suas teses “Sobre o conceito da história” em que reivindica um historiador cujo método não é o de revelar o que realmente ocorreu. O que o historiador pode fazer é uma construção que se inscreve sobre os rastros deixados pelo passado e que necessariamente se compõe pela memória e o esquecimento.

O desconforto experimentado com a rememoração do vivido nos espaços topológicos reside em uma espécie de edificação destrutiva que instaura um campo de batalha em *O Narrador*. Por meios de traços espelhados nos fala o narrador, entre seu “conto idiota” e a narrativa que cria tênues metamorfoses em ação: escada/janela, folhas escritas no chão do espaço/cimento branco do edifício, o errante nas ruas de Botafogo que pede um cigarro avulso (correção, varejo)/erro fatal de seu conto, avô/amiga. A convocação da narração de Liberano se assemelha de algum modo àquela tarefa que Benjamin enxerga no *Angelus Novus* de Klee – “acordar os mortos e juntar os fragmentos” (BENJAMIN, 1994, p.226), sem desviar o olhar da catástrofe.

A performance e sua crítica

Diogo Liberano (o performer) está sentado numa cadeira, segura um microfone e uma série de folhas em que o texto da performance está digitalizado, ao seu lado, um boneco de pelúcia – o *Bisonho*. De resto o espaço está nu. O *Bisonho*

é um burrinho azul com orelhas baixas, parece cansado, de uma cor azul-melancólico em semelhança com os tons da roupa despojada do performer (camiseta e jeans). Investigando esse boneco de pelúcia descobri, com ajuda de algumas crianças e da Wikipédia, que ele faz parte do desenho animado da *Turma do Ursinho Puff* e é um personagem pessimista, desanimado, resmungão, com uma cauda falsa fixada por um prego. Seu único meio-espanto acontece quando alguma coisa dá certo. São os indícios que temos como continente. Sabemos que a narrativa se insere na vida do narrador. O narrador gosta de começar com as circunstâncias em que soube dos fatos que vai narrar. O gesto em performance constrói paulatinamente suas circunstâncias com as folhas lidas jogadas no chão formando uma brancura sobre a madeira (que só mais adiante pode ser apreendida como o afeto roubado do narrador), com a narração de seus percursos de viagem para a cidade natal, com a experiência da morte de seu avô e sua vinda para estudar teatro no Rio de Janeiro. O narrador expõe com êxito sua geografia, mas que assim longínqua, de memória não nos parece como realmente foi e sim uma rememoração, uma memória do presente. O texto mistura arquivos-afetos de emails, rememorações, contos, escritas poéticas e cartas. Uma música em *off* se antagoniza com o ambiente ascético e cria uma dramaticidade prejudicial a recepção moderna do texto narrado.

É possível pensarmos numa crítica da performance que focaliza a história narrada e sua música de fundo assim, aponta para uma certa distância das intenções do narrador benjaminiano, na medida em que este não se detém em experiências meramente pessoais, como à primeira vista parece ser o caso do narrador de Liberano. Por essa visada que, a meu ver parece redutora mas que certamente pode ser considerada, a performance incorreria num erro básico ao apelar para um sentimentalismo dramático. Acredito que este seja mesmo o lugar em que a performance é um problema, ao contrário de expor um

problema. Sem dúvida esta possibilidade de recepção existe, mas somente se a encaramos simplesmente como conteúdo narrado (incluindo ainda a sonoridade em *off* no patamar de conteúdo dada sua reiteração do tema), realizando uma operação menos ajustada com a noção de crítica que procuramos desenvolver nesse texto. Quando apontamos para duas possibilidades críticas, isso significa que as duas vivem na performance. A questão é saber com qual teor. Com isso quero dizer procurar perceber qual o "coeficiente artístico", parafraseando Marcel Duchamp, ou seja, o que escapa do narrador de Liberano para sua audiência sem que se possa controlar, mas que está na materialidade da performance.

Uma primeira coisa é que a melancolia do *Bisonho* se solidariza com a do narrador. Este nos conta a respeito de uma experiência pessoal ligada a morte trágica de uma pessoa amada. Mas se associarmos materialmente a melancolia do *Bisonho* com a do narrador o que aparece é aquele que busca pontos de fuga nos detalhes, nos pormenores do vivido e, sobretudo investiga episódios em que sua própria experiência não se acerta consigo mesma. Tais episódios muitas vezes são aqueles em que ele falha, mas dos quais não pode se afastar completamente. Uma lembrança que salta assim a partir dos fracassos pode deixar aparecer justamente um forte teor histórico das experiências narradas, se nos aproximarmos do termo história como transformação do homem no mundo por meio de suas decisões. A identificação de Benjamin com a lembrança de Proust, para além de reconhecer a memória como algo que se dá a ver por meio de traços da matéria (o bolinho madalena), guarda a alegria da forma relampejante que só o indivíduo pleno de história pode produzir. Então o narrador será sempre uma figura ambígua, uma imagem de tempo transpassado por outros tempos que inferem sempre um não-saber. Então uma imagem plena, totalmente preenchida não pode vir do narrador. Assim, sua experiência pessoal não se torna facilmente psicológica já

que o lampejo é um clarão, um brilho repentino que não permite uma visão total devido justamente a sua imensa claridade. O clarão nos cega. Isso impõe ao espectador/ouvinte um nível de percepção nos detalhes. E os detalhes também são imagens desprendidas da narração. O espectador/ouvinte precisa acionar sua melancolia no mesmo sentido do *Bisonho* e se dar ao espanto.

Neste sentido, o que aparece como inflexão trágica na performance é menos a factualidade da narrativa sobre uma morte específica, e mais a própria figura do artista que teria escrito um ano antes um “conto idiota”, remetido à sua amiga, cuja narrativa ficcional se mostrou extremamente ligada aos fatos vivenciados por ela. O que deriva da morte factual é outra morte. O poeta vidente e sua validade! Não esqueçamos que Rimbaud abandonou bem cedo a escrita de arte e foi se aventurar na África como traficante de marfim. Ou como Duchamp também preconizou, com o seu cansaço de um século de mãos, a mudança de paradigma da criação do saber pintar para a pintura-questão. No caso de Liberano: a tensão entre a percepção ou a intuição e sua materialização, entre o imaginado e o escrito, entre o narrado e a poesia. Aparece certamente a dúvida que permeia o eu lírico. E se seguimos com tais reflexões, a performance coloca em jogo o ato da criação que, pelo revés de sua história expõe um profundo sentimento de impossibilidade da obra de arte como um clássico de beleza e harmonia. Mais ainda coloca em questão a obra como capacidade de comunicar. O efeito que segue no pensamento é a proposição da experiência aliada à noção de que o trabalho da arte é sempre como um jogo ariscado de perdas e danos. Tanto perda da figura do autor como ser absoluto – já que fica visível que ele não pode controlar nem a experiência nem a sua recepção –, quanto a morte de uma fruição ideal na medida em que a experiência é sempre um não-acabamento na perda de horizonte comum.

O Narrador e seu gesto

O seu olhar lá fora
O seu olhar no céu
O seu olhar demora
O seu olhar no meu
O seu olhar seu olhar melhora
Melhora o meu (*O seu olhar*. Arnaldo Antunes)

O filósofo Giorgio Agamben no texto “Notas sobre o gesto” desenvolve uma noção sobre o gesto que nos ajuda a ver *O Narrador*. Para esse autor a arte só pode ser pensada por seus parâmetros éticos e políticos. Já nos alertava Roland Barthes nas preliminares de *O neutro* (2003) sobre o possível modismo do termo ética. O alerta de Barthes ecoa aqui como um paradigma, inclusive para Agamben. Este último, para além de vislumbrar a ética e a política como engajamento temático nos trabalhos de arte, trata a noção de gesto como uma instância formal do ato político. Por sua etimologia, gesto chama para si uma responsabilidade, mas ao mesmo tempo algo que está em gestação, o que nos possibilita encontrar a noção de obra numa refração do termo. Em sua análise, o gesto na modernidade se transforma ao ponto de perder a identidade com sua formalização tradicional. Agamben nos remete a transição de uma época que ainda mantinha os valores burgueses pouco contaminados pelas forças capitalistas na *Théorie de la démarche* de Balzac – que vê a deterioração do gesto humano por meio de um caráter moral – ao sentido patológico da chamada *Síndrome de Tourette* ou nas pesquisas de Charcot sobre os gestos no acometimento histérico.

Detectando a mudança do paradigma, o gesto para Agamben adquire um caráter tão em desordem que não pode fazer parte de uma tradição transmissível. A arte é a instância possível de retomada do gesto, assim eles aparecem no cinema inspecionado nos filmes mudos, na mímica e na dança: “Uma época que perdeu seus gestos é, por isso mesmo, obcecada por estes”

(AGAMBEN, 2015, p. 21). Esta apropriação pela arte denuncia um caráter radical do gesto que se instaura em sua perda no moderno. Se pudermos entender que Agamben trata de um esvaziamento do gesto visível em sua desorganização, ou melhor, em novas organizações, o sentido de representação fica abalado. Mas o que é um gesto que não representa? Como a arte cria um gesto que não representa?

Nesta discussão Agamben conceitua o gesto possível na modernidade como aquele que, ao invés de ser um meio para alcançar um fim, mostra sua pura medialidade: “O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal” (AGAMBEN, op. cit. p. 24). Assim, o gesto não representa, mas invoca em si mesmo a realização de sentidos plenos de obscuridade na medida em que se mostra como meio puro, como também sinaliza Jacques Rancière sobre as fisionomias enigmáticas dos figurantes do filme de Vertov, *O homem com a câmera*, que criam com seus rostos sorridentes uma não-coincidência com seus corpos já identificados com as máquinas da indústria moderna. O que surge de seus rostos é um teor ético, já que não podemos ter uma leitura clara de suas fisionomias sem a atuação de um pensamento que se espante diante do enigma.

Qual o gesto de *O Narrador* de Liberano quando expõe a medialidade do papel, das palavras escritas e sua leitura no lugar daquele que narra de memória? Não seria tal exposição da medialidade um endereçamento ao esquecimento já que o próprio narrador não tem sua história integralmente na memória? O esquecimento é um modo de destruição. O esquecimento parece ser o do fato dramático, deixando restar a tragédia da inutilidade de sua autoria no “conto idiota” e nos acontecimentos em sequência um ano depois. A meu ver aqui reside a tragicidade da performance, em mostrar a destruição do próprio trabalho da arte como promessa de futuro. Talvez o narrador de Liberano esteja sugerindo que seu desejo é pelo questionamento e experimentação da

expressão artística e não o fornecimento de conhecimentos. Ora, então que drama estaria sendo encenado a não ser a luta do trabalho de arte por se dar a ver em seu modo de existência? Liberano duvida da validade de seu trabalho como arte: aquele “conto idiota”. A validade, ou a necessidade da arte se comparada com a vida fica problematizada e o artista entra em declínio. Assim, parece tratar o próprio material de criação como coisa. Ofício manual de Liberano: manusear as folhas, leitura do texto e jogar tudo fora. Tratar como substancialidade o trabalho de arte. O narrador vem do mundo dos artífices quando expõe sua artesanaria, como aponta Benjamin citando Leskov “A literatura não é para mim uma arte, mas um trabalho manual” (LESKOV apud BENJAMIN op. cit, p. 205).

Em tese, a criação é alguma coisa sempre almejada, a arte é pensada muitas vezes como a manifestação de uma esfera de experimentação em que se ampliam as possibilidades de ação e percepção dos indivíduos. Existe um desejo no trabalho de arte que é o da criação de mundo. A noção representacional da arte em que ela é um artefato de segunda natureza – ou mesmo uma cópia da cópia (uma imagem cômica é a uma cópia em abismo), foi problematizada no mínimo desde a *Fonte* de Marcel Duchamp. Esse artista (ou anti-artista) entendeu e nos fez “ver” que as fronteiras entre a representação e o fato não estão assim tão definidas quando o assunto é arte. Talvez possamos dizer que a instância iluminada pelo gesto de Duchamp tem a ver mais com limiar do que com fronteira, justamente pelo campo de experiência, pela não unicidade da obra, pela problematização da questão de autoria e pelo lugar do observador como fundamento.

A pobreza de experiências, ou a impossibilidade de transmissão da experiência não é para Benjamin um efeito relâmpago da modernidade, é algo que se desenvolve paulatinamente ao longo das transformações das forças produtivas que culminam no capitalismo. Ciente disso, o narrador não dá

conselhos, mas oferece sugestões. O termo sugestão inclui inspiração que, substancialmente é uma incitação para agir. Mas qual seria a suma do narrador de Liberano? Talvez aqui tenhamos que abandonar nossa intenção arcaica de pleitear um narrador que nos aconselhe (não é mais possível seguir um conselho!). Temporalizar é de algum modo mostrar a existência do tempo. Dar uma qualidade ao tempo. O texto de Liberano é um temporalizador do tempo, tanto por se tratar de arquivos de memória revisitados, tanto por se deter nos detalhes temporais da vida do narrador, como por construir uma narrativa fragmentada de seu percurso. A direção ao artesanal da escrita-com-arquivo de Liberano é uma desaceleração do tempo. Pensar no arquivo como um movimento de desaceleração do tempo incide numa problematização dos artistas em relação aos aspectos progressistas e evolucionistas modernos. Esse sentido aparece aliado ao movimento de crítica e de análise por meio do deslocamento da utilização de materiais em funções para as quais não foram produzidos, como para a produção do trabalho de arte. De certo modo o processo moderno e contemporâneo será sempre um processo alegórico, tanto pela transferência de contextos, quanto pela quebra dos fluxos narrativos que tal transferência promove.

O arquivo nasce com uma presença desestruturada. Somos remetidos à disposições entre índices, vestígios, rastros e o próprio ato artístico: o arquivo jamais dará conta da completude do ato; ao contrário, apresentará sempre fendas. Seu sentido não pode ser apreendido *a priori* e será sempre de algum modo lacunar. O arquivo é o lugar que deixa ver as partes ausentes. Quando nos damos inicialmente ao arquivamento, ele não existe, não existe como classificação, como sistema, só um primeiro desejo de juntar os cacos. Sua função redentora do passado é uma das características que os artistas se interessaram em cooptar. É assim que percebo o texto de *O Narrador*, mais

uma vez como tentativa de redenção que significa se jogar bem desperto na catástrofe.

Uma percepção que a performance nos causa tem a ver com indefinível que o texto é, negando-se sempre um pouco a seguir adiante. Seria o caso de perceber se a narrativa entrega um sentido, mas suas informações são mais parecidas com topos. Uma topologia de afetos que dificulta a sobrevivência das informações no tempo do narrado. Mas então é preciso refletir sobre qual a espécie de memória que a narrativa convoca. Este processo acontece em *O narrador* por meio de uma qualidade temporal, um tempo estendido, aquele tempo que constitui os limiares e que cada vez é mais raro na atualidade corrida em que vivemos. Seu fruidor precisa se deixar estar no tempo das folhas de papel jogadas no chão, das digressões narrativas, das imagens sugeridas pela leitura, se deixar afetar pela substancialidade corporal do narrador como um campo gelado que vai derretendo devagar (como é próprio do derretimento) deixando à mostra objetos perdidos. Não se deve fixar simplesmente nos conteúdos narrados. A ideia do trabalho de arte está insuflada pela noção de que o que vemos é como uma projeção de nossas subjetividades, mas se os ambientes concretos são formados por relações de forças provenientes de vários corpos é possível apostar, não que a causalidade seria o fundamento dos eventos, mas sim na intensidade das forças que vêm de todos.

Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. "Notas sobre o gesto" in *Artefilosofia: Antologia de textos estéticos*. Org. Gilson Iannini, Douglas Garcia e Romero Freitas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BARTHES, Roland. *O neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

----- . *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. "Alguns temas em Baudelaire" in *Obras escolhidas Vol III Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

----- . "Experiência e Pobreza", "O narrador. Considerações sobre a obra de Nickolai Leskov", "Sobre o conceito a História" in *Obras Escolhidas Vol. I Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

----- . *Passagens*. Tradução Irene Aron, Cleonice Paes Mourão e Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: UFMG e São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014.

HANSEN, Miriam. "Benjamin, cinema e experiência: *A flor azul na terra da tecnologia*" in *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção*. Trad.. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro; org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

Dinah Cesare é teórica do teatro, Professora Assistente no curso de Artes Visuais da EBA-UFRJ, doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (EBA- UFRJ) dentro da Área de Teoria e Experimentações em Arte — Linha de Pesquisa Poéticas Interdisciplinares, e é mestra em Artes Cênicas pela UNIRIO.

ESTUDOS

Manifesto da recepção artística pela busca do direito de ser espectador

Viviane da Soledade

Resumo: O artigo analisa o juízo estético de um espectador comum feito por meio de uma carta de uma sócia de um clube de espectadores criado pelo Espaço Cultural Escola Sesc em Jacarepaguá no Rio de Janeiro. Por meio desse artigo busca-se expor a reflexão sobre a importância da crítica de um espectador não especializado e como a análise de um objeto artístico colabora para a formação de subjetividade e de cidadania.

Palavras-chaves: espectador, crítica, cidadania, clube, cultura

Resumen: El artículo analiza el juicio estético de un espectador común hecho por medio de una carta de una socia de un club de espectadores creado por lo *Espaço Cultural Escola Sesc* en *Jacarepaguá* en *Rio de Janeiro*. Por medio de ese artículo busca-se exponer la reflexión acerca de la importancia de la crítica de un espectador no especializado y como el análisis de un objeto artístico colabora para la formación de subjetividad y de ciudadanía.

Palabras clave: espectador, crítica, ciudadanía, club, cultura

Disponível em:

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/manifesto-da-recepcao-artistica-pela-busca-do-direito-de-ser-espectador>

No dia 10 de maio de 2013 a senhora Regina Lucia, sócia do Clube de Espectadores desde 21 de novembro de 2010, endereçou um arquivo por e-mail aos responsáveis pelo projeto “Palco Giratório da Escola Sesc de Ensino Médio” com o título “Carta ao Sesc Ensino Médio”. O Clube de Espectadores é um projeto realizado desde 2008 pelo Espaço Cultural Escola Sesc, localizado na Escola Sesc de Ensino Médio em Jacarepaguá, Rio de Janeiro que surge como uma tática para a formação de público a partir de ações que visam políticas culturais com o objetivo de dar a todos o acesso à uma programação cultural de qualidade.

Regina Lucia se referia à programação do Festival Palco Giratório Jacarepaguá Brasil¹, realizado desde 2010 no Espaço Cultural Escola Sesc. A exposição dessa carta nos ajuda a analisar a estética e a crítica na arte contemporânea. No entanto, será pensada uma crítica que não é a especializada, mas a que qualquer sujeito pode fazer diante de um objeto artístico. Para isso, propomos refletir sobre essas questões a partir do trabalho desenvolvido no projeto Clube de Espectadores.

Esse projeto visa a sistematização de um público e de ações de cidadania cultural que pretendem garantir o direito ao acesso à arte e à cultura para quem quiser. Qualquer um pode se tornar um cidadão estético, pois, se o juízo que se faz de um objeto artístico não tem um conceito *a priori*, pode ser de qualquer um. Segue abaixo, na íntegra, a carta de Regina Lucia:

Rio de Janeiro, 10 de maio de 2013.

Ilmos. Srs. responsáveis pelo Projeto Palco Giratório da Escola Sesc de Ensino Médio:

Sou frequentadora, há mais de dois anos, do Espaço Cultural da Escola Sesc de Ensino Médio, instituição admirável, que avalio como um grande avanço na Educação. Já assisti a espetáculos maravilhosos, como o

¹ O projeto fomenta as artes cênicas por quase todo o Brasil. O festival é um panorama de toda a sua programação, composta pelos 16 grupos selecionados de várias regiões brasileiras e grupos locais com perspectiva do desenvolvimento cultural local.

Circo Dux e Mangiare, para os quais convidei alguns amigos, ambos bastante elogiados pela qualidade do texto, do elenco, do conteúdo como um todo. Também participei do workshop de Gastronomia, liderado pelo chef Fabiano Dias e achei muito positivo, incluindo as palestras de convidados.

Entretanto, a noite do dia 9 de maio foi muito decepcionante. Convidei um amigo para assistirmos a “O pulo”², do projeto Palco Giratório e o que vimos não pode ser classificado de espetáculo e muito menos ser apresentado para ninguém, que dirá para alunos do Ensino Médio, jovens em formação, quase atingindo o ensino universitário, os quais se pretendem pessoas críticas, questionadoras, que desenvolvam seu raciocínio e conseqüentemente ajudem a desenvolver o nosso país, tão carente de cérebros pensantes nos últimos tempos.

Não faço esta avaliação levemente, ou carente de argumentos, nem para “detonar” ninguém, mas com a intenção de fazer uma crítica construtiva, para que esta Instituição reveja com mais cuidado os critérios utilizados na escolha do que é apresentado aos seus alunos e ao seu público em geral. Frequento teatro há cerca de quarenta anos, conhecendo muitos autores e atores brasileiros de respeito. Além disso, sou professora, com formação em Letras, tendo trabalhado na rede municipal e no Colégio Pedro II, por um período total de quarenta e dois anos. Como coordenadora de Língua Portuguesa e posteriormente de Literatura Infante Juvenil, levava espetáculos de teatro ao colégio, sempre assistindo previamente cada um, para evitar mal entendidos ou inadequações.

Creio que o mesmo procedimento possa não ter sido realizado pelo projeto Palco Giratório porque as companhias são de outros estados, não havendo tempo hábil para uma avaliação prévia, o que incorre no risco de serem selecionados espetáculos de baixa qualidade ou até inadequados.

² O título original do espetáculo foi substituído por um título-pseudônimo para preservar os artistas envolvidos, tendo em vista que o objetivo em expor a carta é analisar o juízo estético de um espectador não especializado ao invés de fazer valer esse juízo estético. O espetáculo não faz parte da programação oficial do projeto Palco Giratório, mas integrou a mostra local do Festival Palco Giratório Jacarepaguá Brasil como espetáculo convidado com o objetivo de criar um panorama de uma produção do Estado em meio a uma programação nacional.

O pretenso artista, que se disse “artista de rua” apresentou algo que nem sei definir. Parecia não haver um texto, um objetivo, mas mesmo os espetáculos de improviso devem ter alguma diretriz e consistência. Não havia nada de novo, uma piada inteligente, ironia ou expressão corporal que pudesse classificá-lo como artista. Chamava o público a participar com frequência para preencher o tempo que lhe foi oferecido, e tentava, em vão, fazer graça com suas performances desprovidas de talento, inclusive insistindo para que uma mocinha beijasse seu traseiro, num flagrante mau gosto. Percebendo que eu não movia um músculo para rir de sua apresentação, disse que havia feito aquele movimento “de tigrão” especialmente para mim, ainda assim não me tirando da indiferença. Perguntou se eu era casada, se o rapaz ao lado era meu marido, se eu era professora... E assim continuou, do nada para lugar nenhum e observei, satisfeita, que alguns jovens se levantaram e se retiraram. Pensei que nem tudo estava perdido...

Continuei ali, apenas para ver aonde aquilo ia chegar, mas não consegui permanecer até o final, pois ele extrapolou ao tirar uma bandeira brasileira do seu carrinho de feira e dizendo que “a plateia o ajudaria a realizar um sonho”, colocou-a nas costas e começou, do nada, a cantar o Hino Nacional Brasileiro, enquanto algumas pessoas da plateia, que permaneceu sentada, pois não havia justificativa para se levantar e cantar o hino, riam, ou faziam comentários sobre o flagrante desrespeito ao maior símbolo de uma nação.

Depois da primeira estrofe, ele resolveu parar de cantar e chamar duas moças para fazer um “concurso” e ver quem sabia cantar o hino corretamente. Revoltada com o desrespeito e o péssimo exemplo dado àquela plateia, em sua maioria formada por jovens, retirei-me com meu amigo, com o firme propósito de escrever esta carta e desejando que o referido ator receba algum tipo de chamada, crítica ou mesmo uma repreensão pela conduta vergonhosa.

Lamentei ter dado prioridade a esse programa, quando havia tantos outros dignos de atenção e me desculpei com meu amigo, por tê-lo feito perder seu precioso tempo. Estou desestimulada a continuar frequentando os

espetáculos do Projeto Palco Giratório, e a convidar amigos, com receio de me deparar com outras apresentações da mesma qualidade. Sem mais para o momento, despeço-me. Atenciosamente, Regina Lucia

Regina Lucia inicia a carta falando que é frequentadora do Espaço Cultural Escola Sesc há mais de dois anos e qualifica o referido espaço como uma instituição de Educação. Se utilizarmos sua carta como um exemplo de manifestação do sócio do Clube de Espectadores e público em geral (sócio e não sócio), podemos cogitar que para esse público a noção de formação está atrelada à programação do Espaço Cultural Escola Sesc.

Regina Lucia inicialmente elogia a programação, cita alguns exemplos do que eleger como uma boa programação e diz indicá-la aos amigos demonstrando legitimidade como sócia. No entanto, o que vai se revelando na carta de Regina Lucia é o objetivo de reivindicar o seu direito como espectadora, frequentadora do Espaço Cultural Escola Sesc e sócia do Clube de Espectadores, de criticar o espetáculo “O pulo” do Rio de Janeiro. No entanto, Regina Lucia afirma ter sido muito “decepcionante” a noite em que foi apresentado o referido espetáculo.

Regina Lucia expõe o seu juízo estético como algo universal tal como o filósofo Immanuel Kant elabora em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*. A análise crítica de Regina Lucia parece estar respaldada pelo juízo estético de seu amigo, fazendo com que ela, por meio do compartilhamento da experiência estética citada, acredite que o seu sentimento seja o mesmo de todos. A partir de então ela utiliza como argumento, em defesa de seu gosto, que “O pulo” “não pode ser classificado de espetáculo e muito menos ser apresentado para ninguém”. Nessa afirmação da sócia está explícito um ideal de espetáculo e a certeza de que o que é ruim para ela é também para todos. Kant diz que:

Em todos os juízos pelos quais declaramos algo belo não permitimos a ninguém ser de outra opinião, sem com isso fundarmos nosso juízo sobre conceitos, mas somente sobre nosso sentimento; o qual, pois, colocamos a fundamento, não como sentimento privado, mas como um sentimento comunitário (...). (KANT, 2005, p. 82).

O mesmo pode valer para quando declaramos algo como feio, de mau gosto ou repugnante. Mas há algo no discurso dessa espectadora que também parece confundir os conceitos de bem e bom na experiência estética. Segundo Kant, o que está atrelado à noção de belo é tudo aquilo que é bom, mas o bem está relacionado à dimensão moral, que também pode se estabelecer numa experiência estética.

O belo age no sujeito gerando sentimentos, pois “esta disposição não pode ser determinada de outro modo senão pelo sentimento (não segundo conceitos)” (KANT, 2005, p. 84), podendo concluir que há uma qualidade de sentimento e por isso é subjetivo. Mas, não é somente particular, pois existe uma necessidade de que o outro concorde com o juízo estético que se fez sobre o mesmo objeto, “visto que a comunicabilidade universal de um sentimento pressupõe um sentido comum” (KANT, 2005, p. 84). Em Kant não é possível negligenciar o sentimento, já que a pretensão de universalidade não ocorre sem os sentidos. Existe a hipótese da existência de uma sensibilidade comum que une a humanidade, pois, se tratando de beleza, o sujeito tem sempre a pretensão de que o outro concorde, pois *universal* é o sentido e as ideais que propiciam um desejo de compartilhamento. Essa carta escrita por uma sócia do Clube de Espectadores é a manifestação desse desejo.

A matéria é o lugar do conhecimento *a priori*, e a capacidade de construir uma experiência é o que importa a Kant. A experiência ocorre com a relação entre o sujeito e a forma, propiciando um juízo estético. O juízo de beleza não é o objeto, mas a qualidade da experiência. O que se pretende universal é que todos concordem em relação ao juízo que se faz desse objeto a partir de uma

experiência. A arte está ligada à experiência, pois a beleza é um julgamento individual, mas tem uma pretensão universal, como nos exemplifica a carta analisada.

Outra questão também presente na carta parece ser mais de ordem sociológica do que filosófica. A sócia, ao identificar a programação do Espaço Cultural Escola Sesc como sendo de formação, nos apresenta o seu entendimento de espectador crítico como aquele que tem estudo formal. No entanto, a capacidade de ser crítico na experiência artística está mais relacionada ao sentimento e à vivência do que ao grau de instrução do sujeito. Pretende-se com esse artigo comprovar a possibilidade de formação do espectador e de fazê-lo fruir melhor, estando mais disponível para o jogo da recepção artística.

No entanto, essa pretensão de oportunizar uma melhor fruição não é direcionada para as pessoas sem estudo, mas para as pessoas sem hábito de contemplar arte. Sem dúvida que o acesso ao estudo, a condição econômica e o hábito cultural do sujeito estão correlacionados, mas não são relações causais como a autora da carta quis fazer parecer. Não há garantia nenhuma de que um estudante universitário será um melhor espectador ou mesmo mais crítico. Ou que o espectador por ser um propenso estudante universitário tenha um padrão de espetáculo a lhe ser apresentado. Até mesmo porque a arte não tem padrão.

Regina Lucia, na defesa de seu discurso, expõe seus argumentos e a sua autoridade de frequentadora do Espaço Cultural Escola Sesc e de espectadora, além de orientar o que se deve ou não programar. Ela propõe aos programadores do Espaço Cultural Escola Sesc que se “reveja com mais cuidado os critérios utilizados na escolha do que é apresentado aos seus alunos e ao seu público em geral”. A autoridade da sócia do Clube de Espectadores é fundamentada em alguns aspectos como: o fato de frequentar teatro há cerca de quarenta anos, conhecer muitos autores e atores brasileiros

“de respeito” e ser professora com formação em Letras há quarenta e dois anos. Regina Lucia também fala de critérios de escolha de uma programação tal como a necessidade de assistir previamente um espetáculo antes de programá-lo para um público “para evitar mal entendidos ou inadequações”. Ela classifica “O pulo” como de “baixa qualidade” e “inadequado”.

No seu discurso, um pouco catastrófico, ela justifica o que considera “mal entendidos” e “inadequabilidades” nessa experiência artística, que acabam por levá-la a classificar o espetáculo como de mau gosto. A espectadora cria uma relação entre esses valores como se eles estivessem dados. No entanto, “mal entendidos” e “inadequabilidades” não são exatamente sinônimos de mau gosto no campo das artes. Utilizo essas classificações de Regina Lucia não em defesa do espetáculo, mas para pensar alguns conceitos que são abordados na artigo a partir de valores atribuídos à experiência estética que não são os mesmos da vida ordinária. A arte tem como pressuposto a criação de mal entendidos e outros entendimentos. Justamente por isso que a arte nunca será adequada.

Em *Será que a arte resiste a alguma coisa*, o filósofo, Jacques Rancière, fala justamente dessa tensão do jogo em que a arte quer ter algum tipo de exemplaridade para criar uma nova forma de vida. É como se as obras tivessem uma intenção que superassem a vida do artista, pois elas produzem sentidos que não estão dados pela intenção de quem as produziu. Rancière parece se referir a esse jogo próprio da relação entre o sujeito e o objeto artístico quando diz que a arte:

(...) é um perpétuo jogo de esconde-esconde entre o poder de manifestação sensível das obras e o seu poder de significação. Ora, esse jogo de esconde-esconde entre o pensamento e a arte tem uma consequência paradoxal: a arte é arte, resiste na sua natureza de arte, apenas enquanto não é arte, enquanto não é o produto da

vontade de fazer arte, enquanto outra coisa que a arte (RANCIÈRE, 2007, p. 6).

Nesse momento ele está considerando a arte como um ato de resistência. Em alguma medida parece que Rancière só considera possível a resistência da arte quando ela não possui o estatuto de arte. Quando a arte resiste em ser arte, por mais que isso pareça contraditório. Porque o objeto artístico já não pode ser arte somente pela intenção do artista, pois ela precisa se processar como tal. A partir das colocações de Rancière, talvez seja possível afirmar que o objeto só pode ser artístico no processamento do jogo que se estabelece entre o sujeito, o objeto e o mundo que o cerca.

Esse sujeito lida com a experiência estética ao mesmo tempo em que está se relacionando com o mundo. Para entender isso é preciso trabalhar com as noções de arte, vida, forma e realidade na medida em que a vida é real e a forma é necessária. A experiência estética está sempre tensionada com a realidade, por isso existe a necessidade da forma artística ter sempre algum tipo de relevância e repercussão na vida. Esse jogo tem a ver com a liberdade da recepção em que o sujeito constitui sentidos à obra que ultrapassam o objeto. Então, o jogo estético pode propiciar ao sujeito a liberdade de se criar para além do que foi pensado pelo artista.

Nesse sentido o sujeito-receptor passa a ser também o criador da obra, na medida em que dá a ela possibilidades de sentidos que estão para além dela e da pretensão do artista, seja positiva ou negativa. Assim a arte pode criar outras realidades. Uma vez no mundo a obra deixa de ser a intenção do artista e, nesse jogo, a obra vai se processando. A obra depende da recepção para ter sentido e, por isso, o receptor também é um criador. O espectador diante da obra – que não é exatamente o que é – se deixa seduzir por alguma sugestão de sentido que está se formando, mas não está formado e sabido exatamente. Rancière propõe que a arte crie a seguinte divergência: “(...) de ser a

manifestação de um pensamento que se ignora num sensível extirpado das condições ordinárias da experiência sensível” (RANCIÈRE, 2007, p. 6).

Todas essas reflexões, a partir da filosofia de Kant e de Rancière, são importantes para tentar compreender a experiência estética e as suas dimensões. Em alguma medida, essa abertura que a arte propicia para o novo é a liberdade almejada na recepção artística. No entanto, Regina Lucia fala que ao assistir ao espetáculo “O pulo”, “não havia nada de novo, uma piada inteligente, ironia ou expressão corporal que pudesse classificá-lo como artista”. Para ela, “O pulo” não é arte. E talvez não seja mesmo, por que para algo tornar-se arte precisa ser legitimado como tal por várias pessoas.

Mas o papel de legitimar algo como arte não é exclusivamente do programador e do curador, mas também do espectador. Talvez principalmente do espectador, tendo em vista essa carta como exemplo. Regina Lucia manifesta a sua indignação por achar que o espetáculo não deve ser apresentado a ninguém. Ela discursa em prol do seu direito de reivindicar o que é arte ou não é arte. Evidentemente que esse direito sempre incorre num risco totalitário, mas o que nos interessa neste momento é perceber nessa carta o que algo legitimado como arte (nesse caso pelos programadores do Espaço Cultural Escola Sesc) pode causar no espectador comum. Parece que é exatamente isso que Regina Lucia está reivindicando: o seu direito de ser espectadora que não se encerra na fruição. O exercício da arte é o campo da dissensão, e nesse aspecto a experiência estética é uma afirmação da liberdade. De uma maneira geral a arte contemporânea tem pretendido essa liberdade.

Ainda utilizando o discurso da sócia do Clube de Espectadores como uma possibilidade de análise das questões de valores, cidadania, ética e maneiras de intervenção no cotidiano, a espectadora diz que o “pretense” artista apresentou algo que ela não sabe definir. Regina Lucia escreve em sua carta a dificuldade de se falar de arte, de gosto e legitimidade em arte. Ela coloca em

xeque o *status* de artista. Ela sabe o que é arte e, conseqüentemente, o que é um artista. No entanto, algo de insuportável e de uma repulsa incontrolável toma conta dela fazendo com que a sua recepção artística fosse interrompida antes de finalizar o espetáculo.

Está posto um valor com pretensão à universalidade kantiana. A espectadora afirma que o seu sentimento e o dos demais espectadores foi o mesmo na cena descrita quando adjetiva o ato em cena com a bandeira nacional como “desrespeitoso” e de péssimo exemplo dado àquela plateia – em sua maioria formada por jovens. Parece que esse foi o maior estímulo para a escrita de sua carta, a “indignação” de presenciar este ato de “flagrante desrespeito ao maior símbolo de uma nação”. Parece que Regina Lucia confundiu realidade e ficção ao nos relatar a sua experiência estética com esse espetáculo.

Vale aqui evocar Clifford Geertz (1997), em sua defesa de que a relação com o objeto artístico falará muito mais do espectador de arte do que do objeto artístico. Mas é importante considerar que a arte não tem os mesmos compromissos que a vida imbuída de seus acordos e regras estabelecidas. Pelo contrário, a arte é justamente o que não tem conceito, nem acordo, muito menos *a priori*. Por isso a sua importância, para buscar garantir a possibilidade de algo novo, incerto e imprevisível.

Regina Lucia finaliza a carta expondo o seu desejo de que o ator seja punido recebendo “algum tipo de chamada, crítica ou mesmo uma repreensão pela conduta vergonhosa”. Ela está furiosa, mas os critérios de punição e controle são utilizados para pessoas que estão atuando num mundo ordinário de regras, não para artistas ou pretensos artistas. Ao mesmo tempo em que o mais potente na arte – ou pretensa arte – é a possibilidade de despertar no espectador sentimentos variados, desejo de argumentação sobre o que lhe foi apresentado, possibilitando a exposição de seus valores; pois só assim eles poderão ser negociados ou reafirmados, crente da capacidade da arte tornar-

se realidade – para o bem e para o mal – podendo criar impulsos de novos sentimentos e relações com o mundo. Mas tudo isso precisa ser estabelecido como um jogo de criança, um jogo lúdico. Não pode ter a dureza da realidade. Para a arte não existe certo ou errado, por isso não há correção.

A partir de gestos de desativação para transgredir a finalidade do objeto foi possível rever determinados conceitos artísticos importantes e fundamentais para a arte contemporânea. A escolha, o deslocamento do objeto e o pensar de outra maneira fazem parte do exercício do juízo estético onde o sentido está em construção. O lugar da recepção criativa gera uma atitude imaginativa que pulsa no espectador. A imaginação passa a ficar à procura de um conceito. Compete à arte e ao pensamento desativar mecanismos para destruir e interromper o fluxo das coisas, não servir de exemplo ao espectador.

Talvez esse seja o desejo mais almejado com o trabalho desenvolvido pelo Clube de Espectadores: auxiliar o sujeito ao longo do seu processo de formação enquanto espectador. Provavelmente a maior indignação da nossa personagem real, Regina Lucia, seja não ter sido surpreendida pelo que foi apresentado e nem estimulada a pensar em outros usos que as coisas podem ter, além de ter sido ofendida moralmente.

Em um jogo de inversão em que se realizasse a crítica do espectador, diríamos que nossa espectadora precisa rever alguns valores morais muito radicais para ter a liberdade de uma fruição mais prazerosa, além de buscar dar seriedade à fruição, mas sem perder de vista que nenhuma experiência é igual à outra, e que a frustração sempre será um risco nesse jogo, enquanto se estiver jogando. É preciso suportar o mal entendido, a inadequação, o equívoco e a frustração.

É preciso não desistir nem desestimular, pois espaço cultural nenhum fará pelo seu frequentador mais que ele mesmo. Esse é o legado que se almeja deixar com o trabalho desenvolvido pelo Espaço Cultural Escola Sesc e as ações do

Clube de Espectadores. Gostaríamos de proporcionar a todos os sócios do Espaço Cultural Escola Sesc possibilidades de criação de novos sentidos, para então almejarem outras possibilidades de vida. Será que isso se ensina? Não sabemos, mas com certeza se aprende.

Para responder a esta questão é necessário debruçar-se sobre conceitos complexos da filosofia kantiana, para além das noções de jogo, consumo, educação, estética, ética e política na arte. Acredita-se que o Clube de Espectadores é, sobretudo, um projeto de construção de uma cidadania por meio da formação do espectador, buscando garantir à sociedade o direito constante à recepção artística. A única utilidade possível da arte é a possibilidade que ela oferece ao cidadão em constante formação de constituição da identidade, tornando o sujeito defensor de seus interesses por meio de um discurso mais crítico e subjetivo.

Ao mesmo tempo em que pensamos em educação estética trabalhamos com um meio, que é a difusão da arte. O termo educação dos sentidos está indicando uma necessidade de garantir ao sujeito a possibilidade de elaboração de um conceito não definido. Logo, de algo muito subjetivo. Quando Kant ratifica a questão da pretensão à universalidade da recepção artística ele está nos alertando para algo de extrema importância (principalmente para quem se compromete em proporcionar a relação entre arte e sujeito): o desejo de que o que é belo para mim seja belo para o outro também.

E na relação com o outro é urgente o conhecimento de si mesmo. É preciso discutir o gosto, mas para isso, é preciso que exista uma política cultural que garanta ao cidadão a possibilidade de estar em contato com a arte para saber do que se gosta, do que não se gosta e buscar conviver com a impossibilidade da universalidade de seu gosto. Aí estaremos em busca de uma maior tolerância com a diversidade social.

A ideia de *clube* tem como princípio básico o convívio social, por isso a sistematização é tão prioritária, pois somente desse modo é possível criar um ambiente propício para o desenvolvimento de valores cidadãos. Ao mesmo tempo, as ações criadas para os sócios do Clube de Espectadores não se restringem ao ato de assistir a uma atividade de fruição. Todas essas atividades artísticas buscam, sobretudo, a afirmação do sujeito enquanto cidadão estético. Por isso a recepção artística, o convívio social, a elaboração de um discurso crítico sobre arte e cultura, e seu compartilhamento são fundamentais para a realização desse trabalho de formação de público, que visa o fortalecimento da noção de cidadania.

O Clube de Espectadores não foi criado para dar vantagens aos seus sócios, mas para criar um coletivo crítico que possa se reconhecer nas diferenças. Isso não exclui a possibilidade de desenvolver afetividade com o espaço e entre os sujeitos com os quais se relacionam, mas não para um benefício exclusivamente subjetivo, e sim pela crença de que ser espectador é antes de tudo vivenciar a sua subjetividade para então se colocar no lugar do outro. É mais do que assistir a algo. Trabalhamos para que seja uma construção de valores, que façam do ato de assistir a um espetáculo um ato de ética.

Referências bibliográficas:

GEERTZ, Clifford. "A arte como um sistema cultural". In: *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Trad.: Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 1997.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad.: Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. "Será que a arte resiste a alguma coisa?" Trad. Monica Costa Netto, 2007. Disponível em:
<https://we.riseup.net/assets/94242/versions/1/sera%20que%20a%20arte%20resiste%20a%20alguma%20coisa%20ranciere.pdf>.

Recomendações de leitura:

BAUMAN, Zygmunt. “O significado da arte e a arte do significado”. In: *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

BOBBIO, Norberto. *A era dos direitos*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad.: Daniela Kern, Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

CRUZ, Sidnei. “Desenvolvimento cultural local: uma relação entre capital social e gestão cultural”. In: *Revista Intercâmbio – Vol. 1, n.1*. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DPeA, 2011.

MARSHALL, T.H. *Cidadania, Classe Social e Status*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat. *O gosto/Montesquieu*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2005.

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

TÔRRES, Viviane da Soledade. “Clube de Espectadores: um projeto de cidadania cultural para além dos muros da Escola Sesc de Ensino Médio”. In: *Revista Intercâmbio/Sesc, Departamento Nacional*. Vol. 1, n. 3 (out.2013). Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2011.

Viviane da Soledade: Bacharel em Teoria do Teatro pela UNIRIO, pós-graduada em Arte e Cultura pela UCAM, mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais pela FGV. Integra a equipe da Gerência de Cultura da Escola Sesc de Ensino Médio, na qual desenvolve o trabalho de curadoria do projeto Palco Giratório, programação, produção cultural, formação de público do Espaço Cultural Escola Sesc e coordenação do Projeto Social.

Procurando *Laura*: legado e arquivo nas urdiduras da autoficção

Cassiana Lima Cardoso

Resumo: Conversa com o realizador Fabrício Moser sobre a montagem *Laura*. A peça, que tem como tema a trajetória de sua avó, é o encontro do artista com objetos, relatos e documentos que vem à cena contar, poeticamente, a trajetória de uma personagem anônima que teve sua história silenciada pela família e pela comunidade, devido ao trágico desfecho de sua existência.

Palavras-chave: autoficção, arquivo, legado, dramaturgia

Abstract: A conversation with Fabrício Moser about his play *Laura*. The life of his grandmother is the theme of this work that puts the artist in contact with objects, reports and documents which come to stage to tell, in a poetical way, the story of an anonymous character silenced by her own family and community because of the tragic end of her existence.

Keywords: autofiction, archiving, legacy, dramaturgy

Disponível em:

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/procurando-laura/>

*“Não sou eu que gosto de
nascer
Eles é que me botam para
nascer todo dia
E sempre que eu morro
me ressuscitam.”*

Stella do Patrocínio

A conversa a seguir tem como tema a peça de teatro *Laura*, idealizada e capitaneada pelo artista Fabrício Moser. A montagem, que estreia no dia 21 agosto, no Centro Cultural Municipal Parque das Ruínas, Rio de Janeiro, conta a história da busca pelo legado de sua avó, falecida quando o ator tinha apenas nove meses de vida.

O enredo de sua morte lembra o poema “Tragédia Brasileira”, de Manuel Bandeira. Laura fora assassinada por Candoca, um homem que conhecera em um baile, em Cruz Alta, Rio Grande do Sul. Namoraram por um curto período, mas Laura não se encantou por ele, rompendo o romance, antes mesmo de começá-lo. Candoca, entretanto, incapaz de aceitar a recusa, perdeu os sentidos e alvejou-a com três tiros, suicidando-se logo em seguida, no mesmo lugar em que dera cabo à existência de Laura. Sobre o fato, depois do ocorrido, pouco ou nada se disse na família de Fabrício, que cresceu alimentando grande curiosidade a respeito da história de sua avó materna. O silenciamento do legado de Laura suscitou no artista o desejo de “um mergulho no meu passado, uma busca por ela e um encontro comigo. É um movimento físico diante da morte, em busca daquilo que permanece vivo”.

“Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo *como ele de fato foi*. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”, nos diz Walter Benjamin (1994, p. 224). Seja a história coletiva, seja a história individual, revisitar o passado é sempre uma investida anacrônica: o tempo não é uma estrutura linear e as narrativas estão repletas

de sentidos latentes. A jornada de Fabrício é a jornada de um herói que não quer distinguir o real da ficção, costurando sua dramaturgia com a mesma linha com a qual são tecidos os sonhos. Ainda que o teatro seja para ele ritual, este ritual é um ritual aberto ao acaso, portanto os componentes de sua dramaturgia visam à estrutura dos sonhos e seu itinerário de herói pode ter como bússola/oráculo as cartas de Tarô.

Na esteira do herói mítico de Joseph Campbell (2005), mas ciente da volubilidade dos materiais de que dispõe e da ausência de um porto de chegada, Fabrício mergulhou, nos últimos meses, em uma intensa pesquisa. Seu arquivo misturou, sem reservas, documentos materiais e imateriais: do inquérito policial que relata detalhes do crime a depoimentos de pessoas que a conheceram e tentaram resgatar de suas memórias hábitos e peculiaridades de Laura, Fabrício se viu em uma busca obsessiva de objetos, fotografias, relatos e documentos que pudessem fazer vibrar a questão que move a peça: “o que das avós há em nós”.

Cassiana: Como nasce o espetáculo Laura? Em que momento o neto Fabrício é “fulminado” com a ideia de uma montagem sobre sua avó?

Fabrício: A ideia de uma peça contando a trajetória de vida e morte de Laura surgiu há cerca de um ano. Essa inspiração veio no primeiro semestre de 2014. Eu buscava respostas sobre a relação entre o Fabrício sujeito e o Fabrício artista e ecoava na minha memória a lembrança de um jornal antigo, que noticiava a morte da minha avó e que me foi mostrado por uma tia na infância. O silêncio em torno dessa personagem e as possibilidades de ressignificação dessa narrativa na arte, tudo isso me mobilizou no sentido de descoberta do poder da própria história a partir das tentativas de contá-la, que é o que me movimenta no mundo, hoje. Isso aconteceu quando reconheci no meu material

biográfico uma ferramenta frutífera, potente, transformadora. Então, o desejo de falar sobre Laura veio da percepção de que eu poderia compartilhar minha história pessoal utilizando as dobras da arte, ensinando e aprendendo, dentro de um processo autoficcional.

Cassiana: A narrativa de Laura foi silenciada devido ao trauma de sua família em virtude de seu assassinato. Como foi para você, o neto Fabrício, lidar com esse evento no processo de construção da dramaturgia da peça?

Fabrício: É interessante pensar nisso, porque, para mim, de forma consciente, a tragédia não aconteceu. Ao menos, eu não sinto a tragédia em meu corpo; se existem marcas desse acontecimento, elas me foram passadas através do convívio com a minha mãe, mas não reconheço, ainda, esse conteúdo trágico em mim. Essa avó morreu quando eu tinha nove meses de vida e há uma incógnita em relação ao fato de termos convivido, porque não morávamos na mesma cidade nesse período. Talvez com a realização da peça, com a passagem desse processo de busca por Laura, eu vá, quem sabe, passar pelo trágico que foi vivenciado por parte da minha família, por meus parentes mais velhos, de forma concreta. Penso que meu discernimento dessa tragédia não é igual ao daqueles que a viveram no momento de seu acontecimento. De minha parte, houve sempre um fascínio em relação à Laura. Enquanto para os outros, falar sobre Laura era reviver o trágico, para mim era fascinante, desde pequeno, ouvir sobre minha avó. Incomodava ver como as pessoas da família não falavam dela ou mesmo não conseguiam lidar de forma tranquila quando o nome dela era citado numa conversa. Eram esses grandes vazios e silêncios que me instigavam. Então, eu acho que percorrendo o itinerário de Laura de forma ficcional, talvez, de alguma maneira, eu possa estar ao lado desses que viveram de maneira real essa tragédia.

Cassiana: Uma coisa muito bonita, na feitura desse inventário, é o resgate dos hábitos de Laura. Como isso foi incorporado ao processo?

Fabício: A busca pela história de Laura revelou coisas que a história comum, como havia sido tecida depois da tragédia, escamoteou. Penso que certos hábitos de Laura eram problemáticos para a família e para a sociedade da época. Laura era uma mulher independente, gostava de bailes. Gostava de tomar chimarrão embaixo de um pé de cinamomo. Tinha o ofício de cartomante, benzedeira e construía coroas de flores para o cemitério que ficava na esquina de sua rua, como forma de ganhar a vida. Fazia remédios também. Quando Laura morre alguns de seus hábitos morrem com ela. Então, são poucos os documentos que revelam a sua rotina, os seus pequenos gestos ou partes das vozes de testemunhas vivas. Tocar nesse assunto com gente da família e com pessoas que a conheceram foi um trabalho delicado. Laura tinha hábitos muito curiosos. Um deles era o de comer frutas na cama e jogar as cascas num pinico, que ficava embaixo de onde ela dormia, enquanto assistia às novelas. Esse hábito se repete nas filhas. Lembro-me de minha mãe, já falecida, fazendo a mesma coisa diante da TV. Laura gostava de pintar as unhas, mas não usava acetona para tirar o esmalte anterior: ela sobrepunha uma nova camada de esmalte quando não gostava mais da cor antiga ou a tinta do velho começava a descamar. Dizem que ela tinha uma TV preto e branco e ficava lá, em sua cama, assistindo a seus programas prediletos. Isso lá por 1982. Minha irmã mais velha, que conviveu com minha avó até seus sete anos, conta que era uma cama cheia de cobertas e quem chegasse podia se juntar a ela e assistir à televisão aquecido. Minha prima se recorda de um cobertor rosa. Laura, aliás, parecia gostar muito dessa cor. Em todas as fotos que eu consegui da vó Laura – porque eu não tinha nenhuma antes do processo –, ela aparece de vestido rosa. Pintava constantemente sua casa,

gostava de paredes coloridas. Ela, ao que parece, lidava muito com tintas, seja pintando as paredes, seja tingindo as coroas de flores que fazia no cemitério. Além disso, Laura alugava umas peças da casa. Laura se separa de meu avô, Alcides, mais ou menos dois anos antes de sua morte. Ela vivia em uma casa de madeira construída por ele, sei que em um período alugava algumas de suas peças como rendimento. Eu não sei se Laura tinha alguma ascendência indígena. O que consegui levantar na pesquisa são as informações de que Laura nasceu em 1928, em Cruz Alta, Rio Grande do Sul, mas que sua família seria de Fortaleza dos Valos, à época um distrito dessa cidade. Essa era, no século XVIII, XIX, uma região onde aconteceram vários combates entre bandeirantes e índios. Os últimos, para resistir às missões dos colonizadores, construíram valos para impedir a invasão dos bandeirantes no local. Mas o lugar recebeu, mais tarde, portugueses. Então fica difícil precisar sua ascendência e acho que isso não é mesmo possível, devido à miscigenação. Nas conversas que tive com sua prima Maria, quando perguntei isso, se havia uma ascendência indígena, ela reagiu com estranhamento. Acho uma coisa difícil de dizer com exatidão, porque, como sabemos, há muita contradição nos relatos que recolhemos nesse tipo de investigação. Às vezes, as pessoas simplesmente não se lembram mais. Talvez, naquele momento, isso não importasse. Entretanto, de forma intuitiva, como parte do processo de criação da peça, estou praticando muitos desses hábitos de Laura, aprendendo a fazer chás, botar cartas, ritos de benzimento...

Cassiana: Há a busca de Laura e a busca de Fabrício. Mas há ainda, na poética cênica da peça, uma busca partilhada, quando o espectador é convocado por meio da pergunta “O que das avós há em nós?”. De modo que o legado de Laura me parece também um dispositivo que conecta, logo de saída, o espectador às suas memórias individuais. Quais foram os cuidados

para que a autoficção escapasse aos perigos de uma narrativa autocentrada, meramente narcisista?

Fabício: Há um cuidado sim, um olhar para escapar desse lugar. Um cuidado para que a busca não seja, de certa forma, uma busca egoica, mesmo porque, se ela acontece através do teatro, ela não pode ser ególatra, uma vez que o teatro é relação e interação. Assim, na forma em que a concebemos, e estamos construindo, pois o processo ainda está em andamento, a narrativa acontece como um grande jogo. Trabalhamos com documentos e materiais dessas últimas décadas, com coisas do passado que ainda nos conectam com o hoje. Alguns desses elementos, com certeza, se ligam à plateia que tem mais de trinta anos, que vai se identificar com certos comportamentos, eventos, músicas e objetos. Mas há, ainda, a dimensão atemporal da peça: os saberes que todos nós carregamos em nosso corpo e rotina, fruto dessa transmissão ancestral, que não é passível de ser documentada e processada, ao menos de um modo racional. O espetáculo quer fazer vibrar a voz das avós do público. Queremos levar à cena a ideia de espectador emancipado, como nos fala Rancière.

Cassiana: Você mencionou Rancière (2010), autor de *O espectador emancipado*, como um dos teóricos que tem pautado o desenvolvimento da dramaturgia de Laura. Há outras fontes importantes nesse processo?

Fabício: Na construção da narrativa, gosto muito de pensar em um termo de Tarkovsky, “associações poéticas”, que procura tirar o espectador de uma percepção racional da história. Não que ele recomende que o material não seja organizado, mas isso deve ser feito de maneira que a experiência, de forma muito sincera, esteja em primeiro lugar, de modo que o espectador seja incluído no diálogo a partir das dobras que essa associação de materiais

apresenta. Essa poética cênica deseja convidá-lo a participar ativamente do processo de criação da peça. Uma narrativa que associa os materiais que alimentam a ficção. Em nossa montagem, a realidade alimenta a ficção através de documentos, depoimentos e fotografias, mas com uma liberdade nessa grande brincadeira de associação de materiais. Há muitas versões e histórias sobre cada objeto que consegui reunir no inventário de Laura. Acho que cada apresentação possibilitará uma experiência inaugural na significação desses objetos. Estamos a um mês da estreia, a criação da narrativa ainda está em processo, há muitas coisas que ainda não sei sobre a peça, mas algo me é muito claro: sei que não quero uma narrativa tradicional, racional. Como Laura, que era benzedeira e cartomante, trabalhamos com o ritual, um ritual aberto ao acaso, no qual estão em jogo a experiência de Fabrício, de Laura e dos espectadores, em face de todos esses materiais que compõem a cena.

Cassiana: Apesar de contar com inúmeros colaboradores, você dirige, atua e é, em grande medida, o responsável pela pesquisa. Como está sendo mediar essas funções ao longo da construção do espetáculo?

Fabrício: Tem sido um aprendizado. Desde que comecei em minha vida a relação com teatro, eu nunca deixei de ocupar essas várias funções ligadas à criação. Poucas vezes fiz um projeto que não fosse mobilizado por minha pessoa, como diretor ou diretor/ator, ou por mim e outras pessoas, ocupando esse ou aquele papel. Raríssimas foram as vezes em que realizei um trabalho em que eu tenha descoberto o seu propósito em uma reunião, o que é muito comum no mercado profissional hoje. Eu já havia feito um monólogo em minha formatura, em Santa Maria, quando adaptei *Dom Quixote*, de Cervantes, mas desde sempre, vivenciando essa condição de diretor-ator. É claro que eu estava na academia e havia uma orientadora que me acompanhava e foi muito presente durante o ano da produção da peça. No Rio de Janeiro, temos um

tempo mais reduzido de trabalho e tem sido um aprendizado. Naquele momento, eu tinha um texto, *Dom Quixote*, um texto literário que era uma base bem estabelecida, na qual tinha de me pautar. Agora, estou tentando criar tudo. A um mês da estreia, posso dizer que o Fabrício-ator caminha a léguas do Fabrício diretor, ainda que muitas descobertas tenham vindo da experimentação na cena. Mas eu acho que o mais difícil é decidir o que fica de todas as experimentações, pinçar e organizar todo esse material, um trabalho bem complexo, de dramaturgia mesmo. Temos seis colaboradores no processo. A relação do Fabrício ator – diretor com os colaboradores vem sendo uma descoberta. Não há, por exemplo, uma função específica ou uma hierarquia entre eles. Cada um colabora como pode, quando e como prefere.

Cassiana: Na construção poética da cena, você expõe constantemente os materiais de sua pesquisa. Como você mencionou antes, *a pesquisa é a peça*; o arquivo é um arquivo aberto, pulsante, que a dramaturgia deve preservar e revelar ao espectador. Como esse arquivo se torna um legado?

Fabrício: Em primeiro lugar, na busca pela minha avó, esse arquivo é um legado para mim e para a minha família. Segundo, na peça, com o público, ele se torna um legado coletivo, e essa é uma das investigações empreendidas na construção da dramaturgia da peça. Existem diferentes sujeitos e linguagens se cruzando nesse processo. A performance, por exemplo: na companhia de Ana Paula Brasil e Nathália Mello, me lancei ao mar da Praia Vermelha e tentei dançar nas ondas, que nesse dia estavam fortíssimas, segurando nas mãos um espelho. Esse objeto é, de fato, do acervo de minha família. Antes de a moldura abrigar o espelho, havia ali uma fotografia de Laura e de meu avô, Alcides. Depois de sua morte, minha mãe substituiu a foto, colocando um espelho no lugar. Então, esse objeto que foi modificado, que contribuiu para apagamento da história de Laura durante um tempo em minha família, esteve

em uma experiência que foi para a sala de ensaio. Há fragmentos de sonho de um dos colaboradores, o Cadu (Cinelli), que sonhou com imagens riquíssimas. Um sonho no qual eu e os outros colaboradores estávamos em torno do corpo de Laura que aparecia em um ataúde, enquanto conduzíamos um ritual em torno dele. Há, ainda, e-mails, objetos que me foram enviados por eles, textos e memórias de Gabriela Lírio, Francisco Taunay e Rafael Cal, além do manancial de materiais que levantei durante a busca, que de fato faziam parte do universo de Laura... O método é a pesquisa em si e a pesquisa é a peça. Em *Laura*, os materiais e os mecanismos de encenação estão expostos em toda sua vulnerabilidade. Esses materiais carregam em si um legado partilhado, um legado de vivências sensíveis de notável potencial de associação, que é meu e não é, mas esse é o jogo. O arquivo do processo criativo: os objetos que ganhei, as entrevistas que fiz em minha viagem a Cruz Alta, os trajetos que filmei; tudo isso gera a dramaturgia da peça, a dramaturgia da busca pelo outro. O arquivo é arquivo incompleto, em permanente construção. Eu espero que a peça seja um legado para as mulheres, um legado sobre os saberes ocultos, um legado sobre como lidar com as tragédias, mas, sobretudo, que parta de um arquivo partilhado, sobre o qual o espectador precisa trabalhar, para torná-lo também seu.

Cassiana: A qual gênero se filia o espetáculo *Laura*?

Fabrizio: Sempre tenho dificuldade em determinar gêneros específicos para as minhas peças. Nesse caso, a ideia do teatro autobiográfico, da tragédia e dos rituais aparecem com a intenção de operar relações para além de seus dispositivos habituais. Mas, quando nos confrontamos com o trágico, surge o silêncio e nesses silêncios morrem as pessoas e as histórias. É preciso falar sobre a morte, é preciso conversar sobre nossas tragédias. Eu quero que *Laura* seja um ritual trágico que, ao invés de silenciar, gere a fala, a história.

Uma encenação capaz de reverter o golpe que foi a morte dela e que resultou no silenciamento de sua figura. Uma aprendizagem, com base na tensão *silêncio/ fala*; na reclusão e na suspensão da reflexão. A busca de um conhecimento *outro*, compartilhado através do diálogo, da conversa, da comunidade.

Cassiana: Um dos ofícios de Laura, segundo sua pesquisa, era o de cartomante. Há uma relação entre as cartas de Tarô e a dramaturgia de *Laura*?

Fabício: Sim. Quando me formei na academia, realizei um estudo sobre os sonhos, as cartas de Tarô e a trajetória do herói mítico, sob a orientação de uma pessoa muito importante para a minha formação, Adriana Dal Forno. Esse tema foi deixado de lado quando cheguei ao Rio de Janeiro, embora antes disso, em Dourados, Mato Grosso do Sul, ele tenha me gerado um grande fascínio. Há uma coincidência, que encarei como sinal, quando descobro que Laura tinha a prática de Tarô como forma de ganhar a vida, pois o assunto já era de meu interesse. Isso me fez retornar ao estudo da estrutura dos sonhos, dos arcanos do Tarô e do herói mítico. Conversei com algumas pessoas e muitas delas me disseram que, realmente, Laura possuía o dom da adivinhação. No processo, outra obra do acaso estimulou essa empreitada: encontrei uma carta de Tarô dentro de um livro. Uma tentativa é incorporar, na construção da dramaturgia, o ritual de tirar as cartas de Tarô, para desenhar a trajetória de meu personagem em cena, a minha trajetória, um risco. Estamos buscando uma dramaturgia que nasça desse raciocínio do sonho, das cartas do Tarô, da lógica do herói mítico, tão bem trabalhada por Joseph Campbell (2005) em sua obra *O herói de mil faces*.

Cassiana: Cruz Alta, Dourados, Rio de Janeiro... Objetos do passado e do presente que se cruzam... Fale um pouco desse anacronismo presente em *Laura*.

Fabrício: Difícil, mas sim... A montagem *Laura* está repleta de anacronismos. Você colocar, por exemplo, alguém fazendo um benzimento ao lado de um computador conectado na internet é para mim um completo anacronismo. Queimar ervas mágicas ao lado de um projetor de 2.400 lumens... Transitar entre o passado no presente gera esses anacronismos, é inevitável.

Cassiana: Por fim, o que é o teatro para você, Fabrício Moser?

Fabrício: O teatro [Longo silêncio]. O teatro, para mim, é um modo de ser. Uma forma de alimentar outros seres... O teatro é mágico. É um ritual de cura, transformação. Um evento em que pessoas se ajudam mutuamente através de sua presença e de outros elementos, do corpo e do espírito. É encontro, conversa e diálogo, onde acontece um aprendizado.

Informações sobre a peça:

Fabrício Moser é formado em Artes Cênicas pela UFMS (2006) e é mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO (2011). Desde 2012, é professor de teatro do *Instituto Priot*, trabalhando com crianças com autismo e outras necessidades especiais. Integra a Cia Enviezada, no projeto “Caminhos, uma intervenção urbana”. É responsável por diversas investidas artísticas independentes, como *Duo sobre desvios*, criado em 2013, em parceria com Cadu Cinelli, montagem que circulou por cidades brasileiras como Recife, Curitiba, Barra Mansa, Campo Grande e Dourados, e teve temporadas europeias, nas cidades de Porto e Évora, em Portugal, e Santiago de Compostela, na Espanha.

Ficha Técnica

Pesquisa, criação e atuação: Fabrício Moser

Artistas colaboradores: Ana Paula Brasil, Cadu Cinelli, Francisco Taunay, Gabriela Lírio, Nathália Mello e Rafael Cal.

Produção executiva: Sérgio Medeiros e Thaís Tedesco

Customização de figurino: Cláudia Sin

Fotografia: Ricardo Martins

Programação Visual: Bruno Salabastian.

Apoio: Art Hostel Rio e Pouso do Atobá/Paraty, Instituto Priorit, Centro Cultural Municipal Laurinda Santos Lobo e Centro Cultural Municipal Parque das Ruínas.

Programação visual: Bruno Morais

Estreia: 21 de agosto às 19h30min

Local: Centro Cultural Municipal Parque das Ruínas

Rua Murtinho Nobre, 169, Santa Teresa, Rio de Janeiro.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2005.

PATROCÍNIO, Stela do. *Reino dos Bichos e dos animais é o meu nome*. Organização e apresentação de Viviane Mosé. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Portugal: Orfeu Negro, 2010.

Cassiana Lima Cardoso: Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com a tese *Samuel Beckett, o jogador melancólico*. É professora adjunta do Departamento de Línguas e Literaturas do CAp-Uerj.

PROCESSOS

Sobre a escrita da *Trilogia Abnegação* – um relato parcial

Alexandre Dal Farra

Resumo: O dramaturgo Alexandre Dal Farra procura mapear as questões que perpassam as suas últimas peças, desde *Mateus, 10*, passando por *Abnegação I* e *II*. A partir de um olhar para o próprio processo de criação, o autor tenta entender os reais "temas" de que as peças tratam, na busca, inclusive, de apontar um caminho para a escrita da última parte da *Trilogia Abnegação*.

Palavras-chave: violência, perversidade, política, Partido dos Trabalhadores

Abstract: Playwright Alexandre Dal Farra seeks to map the issues that underlie his recent work, from *Matthew, 10*, through *Abnegation I* and *II*. From a look at the very process of creation, the author tries to understand the real "subjects" of the pieces, seeking even to point out a path for writing the last part of his *Abnegation Trilogy*.

Keywords: violence, wickedness, politics, Partido dos Trabalhadores (Workers Party)

Disponível em:

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/trilogia-abnegacao/>

I.

Na casa de Otávio. Ele chega em casa e Olga, a sua mulher, o aguarda. Os dois se sentam à mesa de jantar.

OTÁVIO – Eu estou comendo um frango. Isso não é um ato normal?

OLGA – Me parece um ato normal, Otávio.

OTÁVIO – Olga, eu tenho me sentido bastante estranho.

OLGA – Tente não pensar nisso.

OTÁVIO – Sim, eu tenho procurado não pensar nisso.

OLGA – Coma o seu frango, Otávio.

OTÁVIO – Sim. Eu estou comendo o meu frango. Alguém que senta e come um frango, de frente para a sua mulher, é normal. Alguém normal.

OLGA – Sim, meu amor. Você é alguém normal.

OTÁVIO – Sabe, Olga, eu também me acho normal. Estou tranquilo, na verdade. Porque eu sei que é assim que se vive.

OLGA – É assim.

OTÁVIO – É exatamente assim que se vive. As pessoas sentam, comem frango, e assim por diante. E eu estou muito orgulhoso das minhas pregações.

OLGA – Você está muito bem.

OTÁVIO – Sim, o Joelmir disse que eu sou um dos pastores mais promissores.

OLGA – Eu sei disso. Sempre soube.

OTÁVIO – Ele me elogiou pela minha sinceridade. Ele disse que admira a minha sinceridade.

OLGA – Você é muito sincero, Otávio.

OTÁVIO – Sim. Por que esse frango está assim?

OLGA – Assim como?

OTÁVIO – Está ruim.

OLGA – ...mas eu temperei bem...

OTÁVIO – O tempero está ruim. E está um pouco mole, Olga.

OLGA – Por que você está falando desse jeito do frango?

OTÁVIO – Porque está horrível. Mole e sem tempero.

OLGA – Me desculpe, Otávio! ...ponha um pouco mais de sal...

OTÁVIO – Não adianta. Eu estou enjoado. Comi muita pele mole e sem tempero. O seu frango me causou náuseas.

OLGA – Calma, Otávio. Eu errei no tempero, e no tempo de cozimento. Você tem razão. Você quer que eu frite uns ovos?

OTÁVIO – Não. Eu não quero ovos. Eu quero que você coma o meu frango, Olga. Coma a pele mole do meu frango.

Pega o frango e coloca na cara da Olga, que não abre a boca.

OLGA - Eu não estou com fome.

OTÁVIO – *Enfia o frango na cara dela.* Coma.

OLGA - Eu não quero, Otávio.

OTÁVIO - Coma, Olga. Coma o frango.

OLGA - Eu não estou com fome. Eu já comi.

OTÁVIO - Coma, Olga.

OLGA - Eu não quero!

OTÁVIO – *Enfia o frango no olho dela.* Você precisa experimentar, Olga. Precisa experimentar. Coma.

OLGA – Obrigado, Otávio. Eu não quero experimentar o frango.

OTÁVIO – Coma.

OLGA – Não, eu não quero.

OTÁVIO – Coma.

OLGA – Obrigado, eu já comi.

OTÁVIO – Coma o frango, Olga.

OLGA – *Dando um tapa no frango, que cai no chão. EU NÃO QUERO!*

Os dois olham para o frango caído. Pausa.

(trecho da peça *Mateus, 10*, de Alexandre Dal Farra, de 2012)

Talvez algo tenha se iniciado em uma conversa com Clayton Mariano, parceiro de longa data. Em 2011 ainda, conversávamos sobre *Mateus, 10*, quando a peça estava sendo escrita. Naquela época, eu tinha decidido que a peça, então, ainda sem título, ia tratar de um pastor evangélico. Nessa conversa perguntei o que ele achava se o pastor estivesse fazendo algo de comum, por exemplo, comendo um frango. Ele riu do outro lado do telefone. "A parte boa é a sua ideia do que seja algo comum: comer um frango", e acrescentou que isso deveria ser mesmo interessante, porque nesse caso, menos importante do que o ato em si de comer o frango, era a maneira como isso era realizado que interessava. Esse foi o princípio da escrita de *Mateus, 10*. Ou seja, trata-se de um ponto de vista que deforma o mundo a partir do seu olhar, em uma perspectiva próxima, de alguma forma, ao expressionismo (no sentido mais genérico do termo). Mas, cabe a questão, de onde parte esse olhar que estranha? Ou melhor, que tipo de estranhamento ele gera? *De onde* estávamos olhando o mundo (ou, no caso, de onde aquele pastor observava o mundo e, por meio do olhar dele, nós também o estranhávamos e deformávamos)?

Na orelha que escreveu para o meu livro *Manual da Destruição* (2013), o psicanalista Tales Ab'Saber escreve que "O olhar, o sujeito ou a coisa que conta a história deste livro está muito próximo do mundo". Essa *coisa* que narra a história, para ele, dissecava o mundo com tal violência, e em seus mínimos detalhes, que o leitor como que se sente compelido a estranhá-lo. E Tales conclui, pensando sobre o método de que a *coisa* se utiliza para a sua

dissecação: "este trabalho com o *bisturi do mal* produz conhecimento, além do seu escândalo estrutural, um tipo de conhecimento que não deve ser conhecido" (DAL FARRA, 2013). Duas ideias que aparecem nessa orelha me são caras e acredito que apontam para buscas que aprofundei e pretendo aprofundar desde 2013. Uma delas, é a ideia de que o narrador do livro talvez seja uma *coisa*. Esse caráter disforme do narrador, que no fundo se configura como uma espécie de força, ou de puro emanar de linguagem, sem nenhuma pretensa subjetividade de "personagem", configura algo dessa mesma *força* que, por exemplo em *Mateus, 10*, não se confunde com a personagem do pastor, mas sim, *passa por ele* (pois que não é explicada pura e simplesmente por quaisquer razões sociológicas ou psicológicas relacionadas ao pastor). Ou seja, de alguma forma, essa *coisa* que narra o *Manual da Destruição*, no fundo é a mesma *coisa* que passa pelo pastor Otávio em *Mateus*, e no fundo é a mesma *coisa* que vai estar também como substrato mais profundo e real da pesquisa da *Trilogia Abnegação* como um todo.

Mas essa *coisa* tem características próprias. Ela não é simplesmente a linguagem, e não estou aqui com isso querendo reafirmar a primazia da linguagem na minha pesquisa. Ao contrário, essa *coisa* parece ser algo de específico, algo que tem a ver com uma operação de linguagem, mas, suspeito, é mais vago e amplo do que isso, porque *tem uma ressonância direta no mundo*. Tentemos determinar um pouco mais o que ela é, ou, ao que ela se refere. Nesse ponto, a outra pista que Tales aponta é também determinante. Trata-se da ideia de que tal análise se utiliza, como instrumento para dissecar a realidade, de um "bisturi do mal". Aqui, creio que o psicanalista apontou com precisão um caminho que me ajudou muito a compreender o meu trabalho nos últimos anos – e a buscar caminhos para o aprofundamento da pesquisa.

Então, a tal *coisa* opera sobre a realidade que analisa ou sobre as personagens em que se plasma com um "bisturi do mal". Em certa medida, ela

é esse próprio bisturi. Ou seja, algo nesse impulso analítico que, em sua ânsia, deforma aquilo que ele analisa, é cruel, é perverso; é do mal – e aqui participa de um *mal*, quero crer, muito maior do que ela, que é um mal nacional, antigo. O próprio Tales tem um estudo sobre a perversão, em que analisa, entre outras coisas, a forma como Machado de Assis estava percebendo uma característica brasileira, que era a formação, em paralelo com a neurose freudiana, de uma certa personalidade perversa. É claro, em Machado, esse *olhar*, no caso por exemplo do conto *A Causa Secreta*. Ou seja, tal *coisa* tem algum tipo de ressonância, historicamente, no Brasil, ou ao menos, na literatura brasileira.

Mas esse bisturi do mal opera sobre um outro mal, que é o mundo. Se estendermos a metáfora, o corpo a ser dissecado está também doente, e a precisão da crueldade e da perversão se torna necessária na mão do médico, para que ele tente extrair o tumor – ou, mesmo que não consiga extraí-lo, para que possa *olhá-lo bem de perto* (não à toa, o mesmo Tales Ab'Saber escreveu um texto, nunca publicado, que denominou “*Mateus, 10: ver bem de perto*”). Mas voltemos. A *coisa*, então, vai dissecando diversas realidades, ou fantasias calcadas na realidade. No caso do *Mateus*, ela se plasma em um pastor. Ou seja, embora pareça que é o contrário, o pastor, a igreja, toda a trama da peça não são o seu assunto, mas sim, a sua *forma*. O assunto real da peça é, justamente, a ação dessa *coisa*, desse bisturi do mal, que se plasmou momentaneamente em um pastor. Creio que essa mesma *coisa* está presente, como impulso nem sempre visível, na *Trilogia Abnegação*.

Mas essa *coisa*, esse ponto de vista que, enquanto espécie de *bisturi do mal*, gera uma deformação no mundo que ele vê, parece permitir que enxerguemos justamente o que há de pior ali. Como coloca Adorno, em uma frase que tenho citado muito ultimamente, "Para subsistir no meio dos aspectos mais extremos e sombrios da realidade, as obras de arte [...] deviam tornar-se semelhantes a eles" (ADORNO, 2012, p. 62). Ou seja, essa *deformação* que aparece na cena,

resultado da ação do *bisturi do mal* parece ser resultado da junção entre uma violência vinda do próprio olhar com uma outra violência que já estava lá, no próprio mundo.

II.

Já na sala de ensaio de *Mateus, 10*, a certa altura, o pastor colocava uma música em um volume altíssimo, propositadamente, para com ela impedir que os vizinhos escutassem os ruídos da sua briga com a mulher, ou do seu surto. Procurando a música certa para a situação, caí em “Faltou coragem” da banda Calcinha Preta. O pastor, nesse momento, virava a mesa inteira de comida e caía no chão, gritando, enquanto a música algo lenta do Calcinha Preta tocava no último volume. Ali havia algo que também era um princípio que foi desdobrado em seguida, ou seja, essa conjunção entre certa música popular brasileira atual com uma camada de violência, de brutalidade real, que a cena traz. O interesse imenso que a cena automaticamente teve para mim, creio, decorre de que aquela violência que a cena sobrepõe à música, antes de criar um efeito absurdo, muito pelo contrário, parece *revelar uma violência e uma brutalidade que já estavam lá*. A música parece se assentar sobre tal horror, que a complementa e revela. A violência que o pastor realizava em cena, sobreposta à música, na realidade só revelava uma violência muito mais profunda, subjacente a essa mesma música, que é uma espécie de violência subjacente ao Brasil, que sempre esteve aqui, sempre foi o solo real do país, mas que talvez vá mudando as suas formas de se manifestar ao longo do tempo.

Em *Abnegação*, algo dessa explicitação de uma violência que *já estava lá* pautava boa parte da peça, inclusive, de forma próxima ao que ocorre em *Mateus*, no momento em que a personagem de José espanca o personagem Celso, ao som altíssimo da música “Dodge ram”, do cantor de sertanejo

universitário Israel Novais. Aqui, a ostentação sertaneja, a sua pura afirmação de uma vontade de sexo, dinheiro e carros, explicita na cena o seu reverso também violento, dominador e cruel. É como se a peça inteira de certa forma emanasse desse mesmo movimento, de explicitação de uma violência que está no próprio trato entre as personagens. Creio que isso foi o que realmente gerou, em uma camada profunda, a necessidade da escrita de *Abnegação*. No entanto, houve também um *assunto* que apareceu, e que como que "condensou" essas sensações bastante vagas e esparsas em torno de uma questão real e concreta. Esse assunto foi o PT.

III.

No filme *O ABC da Greve*, de Leon Hirszman, já no final da trajetória que o documentário mostra, vemos o momento em que a câmera, tendo passado por uma multidão de milhares de trabalhadores em greve, em que a maioria das pessoas filmadas opinava pela continuação da mesma, chega finalmente ao palanque, onde Lula, então líder sindical, prepara-se para se dirigir à multidão. Lula sobe ao palanque e, em um momento que já se tornou célebre, diz: "eu gostaria de pedir aos trabalhadores, que quisessem me dar um voto de confiança, à minha diretoria do sindicato. E que aprovassem um acordo que é péssimo, mas que (sic) nós precisamos brigar pela volta da diretoria do sindicato". O filme termina então em certo tom de lamento, e, enquanto vemos Lula entrar em um carro que abre caminho no meio da multidão, uma voz *off* nos explica que os empresários das fábricas não perderam um só centavo em todas as greves do ABC: todos os seus prejuízos foram ressarcidos pelo governo de então; e mais, que a partir daquele momento preciso, terminariam por completo as greves.

Antes disso havíamos visto a mobilização impressionante, em quantidade e intensidade, dos trabalhadores das fábricas do ABC, lideradas pelo sindicato, cujo principal porta-voz era Lula. Tínhamos

percebido também a disposição da polícia a reprimir os trabalhadores, as difíceis negociações, e de alguma forma imaginamos que a decisão dos cabeças do sindicato apresentou-se provavelmente como a única possibilidade para que não se passasse então a um inevitável embate mais violento e incisivo, pois se tratava de um momento de evidente acirramento dos conflitos, já que a greve estava tornando-se já insuportável, tanto para o governo, quanto para as fábricas. A decisão de Lula, infelizmente para as pessoas de uma esquerda mais contundente que acompanharam o processo de perto (como é o caso do cineasta em questão), foi pelo acordo – por um processo pacífico, sem maiores conflitos. Isso é o que imaginamos do que se apreende das imagens, e é o que o filme aponta, com muita clareza. O cineasta encerra o filme de maneira algo tétrica: "Os trabalhadores deram o voto de confiança pedido por seus líderes. 60 dias depois do seu início, o maior movimento de trabalhadores desde 1964 chega ao seu final". O que Hirszman não sabia, pois que o filme foi feito no calor da hora, é que, se ali terminava algo, iniciava-se também uma outra coisa, que teria papel absolutamente determinante e decisivo na história do país: ali gestava-se o que depois de alguns anos denominou-se o Partido dos Trabalhadores.

No entanto, o final do filme é forte não só pelas afirmações que faz, mas sobretudo por um jogo mais sutil, característico do assunto em questão: o jogo entre o palco e os bastidores, entre o que é visível a todos e o que acontece por trás das câmeras – daí vem a força da entrada de Lula no dito carro, que abre espaço no meio dos trabalhadores, um pouco antes do final do filme. Não se sabe para onde ele vai, com quem está dentro do carro, assim como não se sabe em que termos os acordos foram feitos, quais os reais conflitos em questão. Os bastidores, assim, fazem parte do jogo, em certa medida determinam-no; mas fazem parte justamente enquanto aquilo que é absolutamente inacessível, desconhecido, sempre acessado de forma indireta, por meio de terceiros. É esta contradição entre o visível, o aberto, o claro, por um lado, e o desconhecido, o misterioso, aquilo que não é visto mas faz parte do jogo, por outro, que este projeto pretende reproduzir, inclusive

na sua própria forma de trabalho, no seu método, e também no seu produto.

(Trecho inicial do projeto *Abnegação*, com que o Tablado de Arruar concorreu à Lei de Fomento ao Teatro em 2013, que possibilitou o financiamento do início da pesquisa).

O trecho acima, retirado do projeto com que pleiteamos o apoio da Lei de Fomento ao Teatro para o projeto de criação da peça *Abnegação*, indica muito em quais aspectos o *assunto* Partido dos Trabalhadores nos interessava naquele momento. Sem negar a importância e a centralidade da liderança do partido e de Lula, interessava-nos entender os limites desse partido que funcionara como uma espécie de frente de esquerda no passado, e que agora se tornara governo, tendo mais e mais se distanciando da esquerda. Mas, naquele momento, mais do que tratar do PT, das suas contradições, de forma clara, nos interessava explorar na cena, no campo da linguagem, alguns sintomas que percebíamos no contato com o material relacionado ao partido. Ou seja, nosso intuito era que o PT fosse uma espécie de material que geraria a própria linguagem da peça.

Uma dessas características que percebíamos na nossa relação com o partido era um certo jogo entre o que é visto e o que permanece escondido, entre o que é falado e o que não é falado, que parecia apontar para algo que estruturava o próprio poder (um jogo em que o PT só fez se incluir – mas que, no caso do PT, fica um pouco mais cínico do que no caso dos outros grandes partidos, justamente porque ele veio *de fora*). Esse jogo, no entanto, não era previsível. Por vezes, aquilo que era dito era justamente o que precisava ser escondido; por outras vezes, o que era mostrado contradizia o que se falava; e ainda em outras vezes, esses dois planos se igualavam. Uma cena da peça exemplifica uma das formas que essa contradição ganha de maneira clara:

Flávia dança, começa um strip tease. José e Paulo observam. Depois de algum tempo, Jonas se levanta, desliga a música, agarra o braço da Flávia e a leva para um canto. José e Paulo olham para Jonas e Flávia fixamente.

JONAS – O que você está fazendo?

FLÁVIA – O quê?

JONAS – Não foi para isso que a gente te... pagou, eu pensei que você não...

FLÁVIA – *sem entender.* O quê?

JONAS - Você começou a tirar a roupa!

FLÁVIA – É.

JONAS – "É"! Como assim? Então você agora faz isso? Tira a roupa, então?...

FLÁVIA – Sei lá ué!

JONAS – *Como que tentando manter o segredo, mas sem conseguir se conter, sempre volta a levantar a voz.* Como "sei lá"!

FLÁVIA – Não sei, eu não pensei muito...

JONAS – Então agora você está trabalhando *assim?*...

FLÁVIA – Não estou nada. Estou igual. Exatamente igual.

JONAS - ...mas um tempo atrás eu te convidei para sentar na mesa, e... E agora você já está aí desse jeito...

FLÁVIA – Hum?...

JONAS – ...e eu achei que você não ia fazer esse tipo de coisa... Eu achei que você não era desse tipo, que você não era assim...

FLÁVIA – ...mas eu não sou. Não sou assim!...

JONAS – Não?

FLÁVIA – Não. Eu não sou assim. Eu não ia tirar a roupa, na verdade.

JONAS – Mas você tirou uma parte da roupa!

FLÁVIA – Não. Eu não ia fazer isso.

JONAS – Mas você fez isso.

FLÁVIA – O quê?

JONAS – Tirou uma parte da roupa!...

FLÁVIA – Quando?

JONAS – Agora há pouco, ali...

*Ele olha para trás, os outros estão olhando para eles.
Pausa.*

FLÁVIA – *sensualizando*. Ali? Em cima daquela mesa ali? De pé ali em cima, dobrando os joelhos, agachando, assim?... É isso?...

JONAS – É... Bem ali em cima... Agora mesmo... Eu nunca esperaria isso de você, Flávia, não achei que você fosse... Eu não achei que você iria fazer esse tipo de coisa...

FLÁVIA – Eu sei. Eu não iria fazer esse tipo de coisa.

JONAS – *Ainda olhando para os que estão na mesa. Celso bebe meia garrafa de champagne, de um gole só. Não?... Você não faz isso, então?...*

FLÁVIA – *com sinceridade total*. Não. Eu, não.

Ele volta a olhar para ela.

JONAS – Então está tudo bem. Eu... Fiquei com muitas [saudades]...

Flávia beija ele antes que complete a frase. Os dois se beijam longamente. Celso se levanta, visivelmente bêbado.

JONAS – *Olhando para a mesa, ainda meio influenciado pelo beijo. ...e você não conhecia eles muito bem, então... só de vista?...*

FLÁVIA – Não conhecia... Eu nunca tinha visto nenhum deles.

Jonas olha para eles. Pausa. Jonas quieto, com um braço em volta da Flávia. Paulo e José olham para ele frontalmente.

(Trecho de Abnegação I)

Nesse pequeno trecho, a contradição evidente entre o que é visto e o que é dito chega ao seu limite, forçando o cinismo das personagens e do público, e gerando o riso. A capacidade de negar repetidamente o que é evidente interessava enquanto procedimento, e gerava situações concretas em cena. Assim como dizíamos no trecho citado do projeto, tratava-se não de tratar o PT e a política nacional necessariamente como assunto, mas, sim, como forma. Nesse caso, creio que não seria exagero pensar que, em *Abnegação*, o PT não é o assunto da peça, mas sim, *a sua forma*. Arriscaria dizer que o *assunto real* da peça é, novamente, a operação daquela mesma *coisa*, ou seja, a violência profunda brasileira, uma das formas da sua emanção. Ou seja: a *coisa*, que de alguma maneira *é também a violência* (enquanto essa camada ancestral da violência brasileira), aqui se configurou enquanto cúpula de um partido político. O PT foi apenas uma concretização *formal*, uma espécie de *carcaça* em que esse *assunto* mais amplo pode se configurar.

Mas passemos ao *Abnegação II – o começo do fim*, em que as coisas talvez se clareiem e ao mesmo tempo se compliquem um pouco.

IV.

Na segunda parte da trilogia, parece-me que a grande força da peça é uma maior libertação do que denominei como *assunto real* e mais profundo da peça anterior, que aqui ganha uma camada própria, em que ele aparece de forma mais clara, mais próximo de se revelar enquanto tal *operação*, ou seja, enquanto o tal bisturi do mal. A *coisa* começa a mostrar a sua cara de maneira mais direta, mais frontal.

A peça é formada por duas camadas. Em uma delas, há uma narrativa baseada no assassinato do ex-prefeito de Santo André, Celso Daniel. Trata-se de cenas mais claramente dramáticas, com personagens com curvas e

conflitos, desdobramentos dos conflitos, etc. Assistimos, nessa camada (aparentemente a principal), à trajetória de Jorge, um recém-eleito prefeito que se vê enredado em uma trama criminoso que ele mesmo ajudou a criar e que agora quer destruir, sem ter forças concretas para tanto e sendo, ele próprio, destruído por ela. Paralelamente, uma outra camada, feita de cenas que se interpõem na estrutura, cria aparentemente uma espécie de *fundo* para isso. Trata-se de cenas mais *abstratas* em termos de situação; ali não se sabe exatamente onde elas se passam, nem tampouco é possível determinar quem são as personagens por trás daquelas vozes (na peça, tais cenas são feitas sem nenhuma movimentação, os atores formam apenas uma fileira e falam o texto, todos voltados para o público):

MENINA – Eu não tinha reparado nessa cicatriz. Como ela surgiu?

HOMEM – Em uma sessão de tortura.

MENINA – Que horror. Te torturaram?

HOMEM – Modo de dizer. Me queimaram com o garfo quente e deram choques no pau. E enfiaram coisas no meu cu.

MENINA – É horrível. Eu não sabia que essas coisas aconteciam mesmo! Como é?

HOMEM – Chega um cara e enfia um troço dessa largura no teu cu, você tenta impedir e ele te prende e enfia à força até rasgar.

MENINA – Nossa, é horrível mesmo.

HOMEM – Um troço com uma ponta, tipo um cone, que vai ficando mais largo na base, e os caras ficam enfiando aquilo com toda força até te rasgar o teu cu.

MENINA – Deve doer muito, né?

HOMEM – Muito. Mas eles colocam uns panos na tua boca e te chutam a cara se você grita muito. Aí você não se controla mais, e eles te chutam. Dão com a ponta da bota na tua boca, aqui assim.

MENINA – Meu Deus!...

MULHER – Parem de falar sobre isso.

HOMEM – Ela não gosta.

MULHER – Acho nojento.

MENINA – Mas e a cicatriz.

MULHER – Eu sei a história. Essa aqui foi a tesoura quente, né?

HOMEM – É. Eles encostam a tesoura quente, mas quase sempre também dão umas cortadas na pele com a tesoura. É uma tesoura enferrujada e velha, que não corta muito bem, então eles tem que apertar com muita força e puxar a pele assim. Direto eles fazem isso.

MENINA – Isso me lembra uma história. Um dia eu estava voltando para casa com umas amigas e uns mendigos pegaram a gente. Eles levaram a gente para o bequinho e mataram todas as amigas na minha frente. (*Para Mulher*) Sorte que você não estava lá.

HOMEM – Talvez tenha sido eu.

MENINA – O quê?

HOMEM – Talvez tenha sido eu. Às vezes eu faço isso. Tem a ver com uns problemas com as famílias, entendeu? Outro dia eu matei umas meninas assim. Não sabia que era você... A gente sempre deixa uma. Foi no bequinho ali, né?

(Trecho de *Abnegação II* – O começo do fim)

V.

Creio que haja algumas armadilhas em *Abnegação II*, no que se refere à tentativa de elaborar um discurso sobre a peça. Percebo isso no momento em que eu tento dar conta de falar sobre a peça, e sinto uma certa dificuldade de fazê-lo. Nessa tentativa, fez ainda mais sentido para mim o fato de que muitas pessoas diziam sair "sem palavras" da peça. Creio que essa dificuldade de *formular um discurso* sobre o que foi visto é real, e decorre dessas *armadilhas*,

que fazem com que tendencialmente desenvolvamos sobre a peça um discurso que claramente não dá conta da *experiência* que tivemos ao assisti-la, e, assim, ficamos com a sensação de que o que dizemos sobre a peça é insuficiente. Foi uma sensação clara que me ocorreu ao tentar, eu mesmo, discursar sobre ela.

A principal dessas armadilhas é, a meu ver, uma inversão geral na peça, em termos do seu assunto, de que irei tratar adiante. Mas há uma outra armadilha (no fundo, talvez a mesma), que se refere à leitura das próprias cenas "de fundo", por exemplo, o trecho citado acima. Nele, já é possível imaginar os aparentes "assuntos" dessas cenas: sexo, violência. Sim, esses são assuntos dominantes, mas, novamente, o que realmente está operando, o *assunto* profundo das cenas, não é isso, mas sim, de novo, a tal *coisa*, ou seja, a própria maneira com que o sexo e a violência são tratados – a *forma* como eles aparecem. Aqui mais claramente (mas ainda assim, algo difícil de perceber à primeira vista), como lá atrás, no jantar do Pastor em *Mateus, 10*, o que importa não é a coisa em si, o acontecimento, mas sim, a maneira como ela é olhada, o fato de que ela é *dissecada* na nossa frente e, no caso, a dissecação carrega a mesma marca do horror daquilo mesmo que é destrinchado. Trata-se de um olhar perverso, cruel, frontal, que não desvia do dado aterrorizante e terrível que encontra à sua frente, por pior que seja – na medida em que se depara com coisas terríveis, opta por *olhá-las mais, e mais de perto*. Creio que essa característica pertence, novamente, à mesma *coisa* detectada por Tales no *Manual da Destruição*, ou seja, ao tal bisturi do mal. Mas, aqui, nessas cenas "de fundo" que permeiam a peça, ela parece se mostrar muito mais diretamente do que antes, porque, poderíamos dizer, está em seu *habitat* mais próprio: aqui, ela olha para o terrível, para o horror, que já estava lá, no mundo, e que esse olhar, também ele terrível, encontra, gerando uma espécie de fusão de horror que, para mim, parece ser um caminho potente, justamente, para

neutralizar o primeiro mal, que nos aterrorizava e aterroriza, ou seja, olhando-o frontalmente, e para isso, nos utilizando daquilo que, em nós mesmos, também participa desse mal. Daí que, nessas cenas, muitas vezes o riso apareça. Creio que ele decorra justamente (para horror dos moralistas) da percepção de que esse *mal* que vemos ali (e que identificamos com algo que conhecemos do mundo) já estava de alguma forma em nós, da percepção de que há algo de identificável nesse mal, que nos aproxima dele: de alguma forma, em algum lugar, identificamos em nós mesmos a maneira como a personagem discorre com clareza e detalhe sobre as piores barbaridades – daí o riso, e daí também a sensação de que "não poderíamos estar rindo disso", que muitos relatam, e que, a meu ver, não passa de uma vergonha imensa de perceber que *fazemos parte disso*, ou seja, que essa violência, essa *operação violenta*, essa perversidade, também é nossa. Ninguém passa ileso por isso: fazer parte de uma sociedade é algo de profundo, e aquilo que identificamos nessa sociedade está profundamente entranhado em nós mesmos, porque viver em um mundo significa tê-lo dentro de nós, mesmo que não queiramos e que o detestemos ao máximo, ou seja, existe algo dentro de nós que precisa ser exposto para que possa ser destruído, junto com o equivalente externo.

O policial que decide sobre a vida das suas presas na subida do morro, baseado na sua própria vontade ou não de matá-las, mesmo sabendo que está sendo filmado; o dono de terras que escraviza os seus trabalhadores; a multidão que lincha o ladrão que tentou roubar alguém; e tudo o que conhecemos de trás para frente, tudo isso, e aqui a questão se torna espinhosa, está, ao mesmo tempo, dentro de cada um de nós. O riso que essas cenas provocam em parcela do público denuncia o nível que chegamos de cinismo em relação a esse fato. Ninguém é inocente.

Mas essa tal *operação violenta* que estrutura as cenas, poderia, no entanto, ocorrer com qualquer tema. O tema da própria violência, e do sexo enquanto

violência, são como que assuntos que tendem a se fundir à *coisa* que os opera – mas podem também fornecer um caminho a meu ver equivocado de leitura: tratar-se-ia de cenas sobre a violência urbana, etc. As cenas são sobre outra coisa, as cenas são sobre a maneira como essa violência aparece ali, como ela é manipulada. A "violência urbana" é, assim, a *forma* que esse assunto mais profundo encontrou para virar cena.

A outra armadilha na leitura da peça, esta bem mais determinante, está na ideia de que a peça é *sobre* o caso Celso Daniel, e mesmo que a peça é sobre o PT. Essa leitura inicial é inevitável, e se refere a uma estratégia (que inicialmente eu mesmo não tinha percebido totalmente) que está na estrutura da peça, e que faz com que ela tenha o efeito que tem. Ou seja, aparentemente o assunto é mesmo esse, e isso é importante para a nossa relação com a peça. A personagem Jorge, enquanto figura de identificação de matriz bastante reconhecível, cristã inclusive, tem uma trajetória clara de mártir, e parece o tempo todo convidar à identificação com ele, que é também uma identificação com alguns princípios de um PT antigo ou ideal, efetivamente de esquerda, uma alternativa à política nacional, etc. Essa trajetória como que *rouba* totalmente a nossa apreensão mais "cognitiva" sobre o espetáculo, de forma que rapidamente sentimos que sabemos do que a peça está falando, acompanhamos o seu *assunto* – e aqui evidentemente o momento político em que estamos, em que parte dos que se dizem de esquerda se sentem compelidos ou quase forçados mesmo a apoiar um governo que não é de esquerda por conta de uma suposta ameaça de direita que não acho real, aprofunda a tendência de temer que a peça "faça o discurso da direita", e desvia o público ainda mais, das provocações reais que, a meu ver, o espetáculo propõe.

Nessa leitura da peça, as cenas paralelas aparecem como uma espécie de pano de fundo, bastante estranho até, que não sabemos direito como conectar

com a história principal, mas sentimos como uma espécie de força (ou de *coisa*, mesmo) que se aproxima mais e mais dessa história principal. Aqui, de novo, creio que a *leitura* intelectual que a peça sugere na verdade esteja invertida. Embora ela forneça a tal história, o tal assunto, no fundo, é só uma desculpa, um veículo, para que possa vir à tona uma outra *coisa*, que está subjacente a ele. Creio que, para criar uma leitura que fizesse jus ao efeito que a peça realmente tem, talvez essa inversão seja fundamental. As cenas *de fundo* são na verdade o assunto da peça, e as outras cenas são só a carcaça utilizada para que elas venham à tona.

Talvez, para sermos ainda mais justos, poderíamos pensar que o assunto da peça é a junção entre as duas coisas. É como se a trajetória do prefeito Jorge fosse ao mesmo tempo uma alegoria do que a peça realiza também formalmente: a vontade de transformação, que aparece ali como o *motor* mais profundo da ação de Jorge, se aparece de maneira mágica e sem mediação, paga necessariamente o seu tributo a um passado brasileiro com o qual ele não gostaria de ter que lidar (um passado que não para de ser presente também). Recentemente, Eliane Brum escreveu que "O Brasil do futuro não chegará ao presente sem fazer seu acerto com o passado" (BRUM, 2015). Creio que isso ocorre concretamente na peça. O "acerto com o passado" não veio, então; o passado retorna, no caso, como essa força, essa *coisa*, perversa e violenta, que acaba por solapar tudo.

Nesse sentido, *Abnegação II* se inclui em uma pesquisa muito mais longa, que vem desde, no mínimo, *Petróleo* (2011), peça minha encenada fora do Tablado de Arruar, passando pelo já citado romance *Manual da Destruição*. Essa pesquisa se refere justamente a essa ideia, que não é nova, mas que aparece, penso, de uma forma bastante específica, a de que é possível utilizar do veneno para enfrentar a doença que ele próprio gera. Um tipo de crença "homeopática", talvez.

Nesse sentido, creio que *Abnegação III* talvez tenha uma missão, qual seja, a de *auxiliar* um pouco mais a leitura do procedimento que se está criando – e talvez ela possa, inclusive, jogar luz, retrospectivamente, sobre a parte um e dois da Trilogia. Trata-se de explicitar, em alguma medida, de alguma maneira que não sei qual é, o método: de mostrar um pouco mais o próprio bisturi, expô-lo também de maneira mais evidente; talvez, a partir de mais uma reviravolta, em que ele, de alguma forma, se disseque a si mesmo.

Peço desculpas pelo texto de certa forma fechado sobre o meu próprio processo, mas foi a única possibilidade de buscar os fios *reais* que esta pesquisa está puxando, e não cair, eu também, em uma discussão mais exterior, talvez verdadeira também, mas menos ampla e profunda do que essa.

Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2012.

BRUM, Eliane. “Por quem rosna o Brasil”, *El País*, 20 de julho de 2015. Acessado em 25 de julho de 2015. Disponível em:

http://brasil.elpais.com/brasil/2015/07/20/opinion/1437400644_460041.html

DAL FARRA, Alexandre. *Manual da Destruição*. São Paulo: Hedra, 2013.

Alexandre Dal Farra: Mestre pelo Departamento de Letras Modernas da FFLCH – USP, na área de Literatura Alemã, é dramaturgo, diretor e escritor. Indicado a diversos prêmios, tais quais, Prêmio Aplauso Brasil, Prêmio APCA, Prêmio Questão de Crítica, e vencedor do 25º Prêmio Shell de melhor Autor, além do prêmio Cooperativa Paulista de Teatro. Suas peças foram apresentadas nas principais cidades do Brasil e no exterior, em Berlim.

PROCESSOS

Krum: hebdomadário do processo

Patrick Pessoa

Resumo: O texto apresenta e discute as questões dramaturgicas surgidas ao longo das três primeiras semanas de ensaios de *Krum*, peça de Hanokh Levin dirigida por Marcio Abreu.

Palavras-chave: Marcio Abreu, Hanokh Levin, Beckett, Strindberg

Abstract: The text presents and discusses the dramaturgical questions that came to light during the first three weeks of rehearsals of *Krum*, play written by Hanokh Levin and directed by Marcio Abreu.

Keywords: Marcio Abreu, Hanokh Levin, Beckett, Strindberg

Disponível em:

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/krum-hebdomadario-do-processo/>

SEMANA 1 (01 a 05/12): Retratos da vulgaridade ao lirismo

Como só poderei estar presente aos ensaios duas vezes por semana, dessa vez o diário do processo não terá como ser efetivamente um diário. Será antes um hebdomadário. O seu objetivo principal é registrar os momentos que eu julgar mais importantes para a elaboração do texto sobre o processo, a ser publicado quando a peça estreiar. Mas, acompanhando a primeira semana de discussão – estive presente no primeiro, no terceiro e (excepcionalmente) no quinto dia de trabalho –, fiquei com a impressão de que escrever sobre algumas das questões que apareceram pode não apenas culminar em um texto *sobre* o processo, mas simultaneamente em um texto *para* o processo. Por isso, se conseguir manter a disciplina, enviarei semanalmente aos companheiros nessa viagem pelo mundo de Krum os apontamentos que conseguir reunir.

No diário de *Nômades*, que escrevi em parceria com Marcio Abreu, trabalhei com base em algumas rubricas que servirão de esqueleto também para estas notas. Essas rubricas eram as seguintes: (a) roteiro de exercícios realizados (a cada dia); (b) princípios estruturais e temas a explorar; (c) imagens; (d) fragmentos de diálogo; (e) cenas a desenvolver e propostas de novos exercícios; (f) questões dramáticas; (g) veio na madeira das atrizes; (h) referências. Evidentemente, dado o caráter menos assíduo da minha presença e a natureza distinta do meu trabalho, não terei como manter o mesmo rigor no preenchimento de cada um desses itens. No que diz respeito a essa primeira semana de trabalho, apenas os itens (b), no qual incluí uma proposta de exercício, e (h) fazem algum sentido. Então, sem mais delongas, vamos a eles.

Princípios estruturais e temas a explorar:

Retratos: Em *Krum*, a princípio os acontecimentos não estão no primeiro plano, mas sim as pessoas, os personagens. Dado um certo inacabamento do texto, cheio de ruídos e imperfeições, um primeiro desafio é criar essas personagens com base nos indícios textuais, mas não nos atendo exclusivamente a eles. É fundamental construir “retratos” de cada personagem. Na composição desses retratos, pode ser útil uma atenção a dois aspectos distintos, porém entrelaçados. Ambos têm a ver com o problema da temporalidade característica do texto de *Krum*. Uma temporalidade que se revela a partir da clara diferença entre os dois atos. No primeiro ato, em que os personagens são apresentados, quase sempre acompanhados por epítetos, os retratos devem chamar a atenção para o que neles há de definido, de permanente, de imutável. Nesse primeiro ato, como seus próprios nomes indicam, a “natureza” de cada um parece um destino inelutável, como se não restasse outra saída senão ser sempre, ser até o fim apenas o que se é. (“*Et l’amertume commence alors...*”, como escreveu Camus (1996) no *Mito de Sísifo*). Já no segundo ato, percebe-se que a aparente tragicidade que se manifesta através desses nomes e epítetos é abalada por desdobramentos inesperados. É como se, a partir da série de (des)encontros e embates entre os personagens que estruturam a peça, se insinuasse a possibilidade de uma transformação, mínima que seja, em cada um deles. Ou ao menos na percepção que o espectador tem de cada um deles. Sob essa ótica, um exercício interessante seria tentar esboçar dois retratos de cada personagem: um retrato de como eles são no princípio do texto (Ato 1) e um retrato de como eles são ao fim do texto (Ato 2). A partir da comparação entre esses dois retratos, se tornará visível que, em meio à atmosfera de confinamento e de falta de saída que marca a existência de todos no mundo de *Krum*, resplandece a possibilidade da transformação, da mudança, da “revolução” – a possibilidade da liberdade em face de um destino que não pode ser tão

inelutável quanto a princípio parecia. A comparação entre esses dois retratos forneceria uma vantagem adicional: a possibilidade de preencher o “espaço vazio” entre eles e pensar na peça como uma sucessão de *tableaux* efetivamente *vivants*, isto é, de quadros que vivem na medida em que comportam a mudança, a transformação, algo outro para além do eterno retorno do igual. Será absurdo postular que quase todos os personagens de *Krum* têm uma trajetória, isto é, encarnam a possibilidade de uma subversão de seus nomes originais? Em *Krum*, nome é destino?

Eterno retorno: Aprofundando o problema da temporalidade, a distinção entre os atos 1 e 2, entre personagens condenados a repetir infinitamente os mesmos ritos e personagens capazes de algum nível de reinvenção, chama a atenção para o sentido da definição do espetáculo como uma “peça com dois casamentos e dois funerais”. A questão é: por que será tão recorrente na peça a preocupação com esses que são os dois ritos sociais mais fundamentais, o primeiro usualmente remetendo ao nascimento (dos filhos do casal) e o segundo à morte? Essa definição parece apontar para uma compreensão do tempo como circular, como tendendo a repetir-se eternamente, sempre igual. O tempo como uma corrente da qual não é possível escapar e em que toda mudança significativa não é senão aparente. Assim compreendido, o tempo tende a tornar ridículos todos os afazeres humanos, sobretudo em uma situação histórica de “doença da tradição”, em que os sentidos tradicionais para a existência perderam a sua credibilidade e o Nada parece sempre à espreita. Com base nessa compreensão do tempo, entende-se por que, em sua primeira fala, Krum denuncia a impossibilidade de qualquer viagem, de qualquer experiência, de qualquer transformação. Entende-se também por que uma “peça com dois casamentos e dois funerais” pôde ser definida como uma comédia. Afinal, por mais trágica que a sabedoria embutida nessa compreensão do tempo possa ser, restaria ainda aos espectadores a

possibilidade de rir, amargamente é certo, com a derrisão de bonecos que se debatem – ou justamente que se recusam a qualquer engajamento, como a princípio Krum e Tugati – diante de um destino inelutável. Por outro lado, no entanto, a percepção de que mesmo os personagens mais resignados a repetir eternamente os mesmos ritos e a denunciar a falta de sentido de tudo têm uma trajetória, isto é, alteram-se durante a peça, chama a atenção para o fato (aliás, central no pensamento de Nietzsche) de que o “eterno retorno do mesmo” não precisa ser pensado como um eterno retorno do igual, mas pode também ser pensado como um eterno retorno do mesmo em si mesmo diverso. Em termos deleuzianos, um eterno retorno do mesmo como diferença. Essa descoberta de uma outra compreensão do tempo em *Krum* nos afasta salutarmente de uma leitura fatalista da peça, tornando possível a criação de paralelos entre a reinvenção de si mesmos feita pelos personagens no plano do enredo e a invenção cênica no plano formal da construção da cena.

Gaia ciência: Exemplificando as duas notas acima com base em passagens do texto, acho fundamental que seja salientada a ambiguidade presente nas palavras definidoras da mãe de Krum: “O mundo só tem isso para te dar”, ela repete. Mas o que isso significa? Que o mundo “só” tem isso para dar, prometendo apenas presentes mesquinhos ou ridículos – presentes, em todo caso, sempre insatisfatórios? Ou que o mundo tem efetivamente algo para “dar”, isto é, que esse pouco pode ser muito, dependendo de quem o recebe e do modo como o recebe? A ambiguidade contida nas palavras da mãe de Krum foi antecipada por Nietzsche na *Gaia Ciência*, no fragmento 341, em que o filósofo enuncia pela primeira vez justamente o seu pensamento do “eterno retorno”. A passagem é a seguinte:

E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: “Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada

haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!” Se um demônio lhe dissesse isso, você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: “Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!”? (NIETZSCHE, 2001, p. 230)

Experiência e pobreza: Ainda pensando nessa mesma ambiguidade com base em passagens do texto, eu diria que, às palavras iniciais de Krum – “Mãe, eu não me dei bem no estrangeiro. Eu não encontrei nem a fortuna nem a felicidade. Eu não melhorei em nada, eu não me diverti, não me casei, nem mesmo noivei. Eu não conheci ninguém. Não comprei nada e não trouxe nada comigo. Na minha mala só tem roupa suja. É isso aí, já disse tudo e agora gostaria que você me deixasse em paz.” – , é preciso contrapor a sentença oracular de Dupa: “Eu vou encontrar algo de bom nele [no mundo!]. Você vai ver. Nem que seja na marra”. Penso nessas palavras de Dupa como bela orientação, ainda que provisória, para a interpretação do texto. Como disse uma vez Werner Jaeger (2003): “Homero a tudo engrandeceu”. Essa postura do poeta épico me parece mais acertada do que a do poeta cômico, que sublinha antes o ridículo do que o trágico, o mesquinho do que o elevado, para dar ao espectador a impressão de que a sua pequena vida, relativamente à daqueles personagens, é boa o suficiente. Não por acaso comédias deste tipo fazem tanto sucesso... Importante lembrar que “eles”, no mundo de *Krum*, somos “nós”.

Dialética entre vulgaridade e lirismo: Ao re-apresentar algo, o poeta tem sempre que ir além do dado, tem que compor, criar, tornar visível algo que permanece oculto no âmbito da existência cotidiana (no caso, uma saída...). Por isso, já em Aristóteles, poesia não combina com realismo (ao menos em sentido vulgar): “a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história” (ARISTÓTELES, 1992, p. 53). Essas reflexões sobre o tempo e sobre a natureza da mimese surgiram nas conversas da primeira semana em torno de uma formulação precisa do diretor Marcio Abreu. Em Krum, há uma “dialética entre vulgaridade e lirismo”, ele disse. A vulgaridade de pequenas vidas provincianas, periféricas, oprimidas por um céu baixo, que compõe uma atmosfera quase irrespirável, onde nada parece realmente ter valor. O lirismo como a capacidade de transfigurar esse dado da realidade, de encontrar alguma poesia nas coisas simples da vida. Outra maneira de pensar essa dialética seria associá-la a uma dialética entre o conformismo (que fica sempre do lado do que é vulgar) e a necessidade de evasão (que trai um inconformismo essencial, mesmo quando esse só se manifesta de maneira idealizada ou neurótica, como no sonho de escrever um grande romance sem ter que trabalhar para isso – Krum quer o resultado sem o processo... –, ou na utopia de uma solução final para dúvidas cotidianas que pudesse assegurar previamente o sucesso de nossas ações, delas excluindo o imponderável, o novo, o risco – como no caso da dúvida obsessiva de Tugati). Entre a vulgaridade e o lirismo, o conformismo e a necessidade de evasão, cumpre descobrir, ao longo do processo, a posição relativa de cada personagem e, com base na noção de trajetória, o modo como cada um deles pendula (ou não) de um extremo ao outro.

Para além do existencialismo: Todas essas considerações preliminares, que não respeitaram a ordem em que foram surgindo nas conversas da equipe ao longo da primeira semana, têm um cariz inegavelmente “existencialista”, fiel

sem dúvida a um dos aspectos mais conspícuos da peça. Ocorre que, se *Krum* inegavelmente tem um perfume existencialista, esse não é seu único perfume. Talvez nem mesmo o mais fundamental. E certamente não o seu perfume mais estrangeiro, estranho, interessante. Desde o princípio, Marcio trouxe uma chave de leitura decisiva para a nossa compreensão da peça: a consciência de que se trata de um texto de um autor israelense (Hanokh Levin) que passou praticamente toda a sua curta vida (1943-1999) em meio às sucessivas guerras entre israelenses e palestinos. Nesse sentido, a sensação de confinamento dos personagens, sua obsessão com quem vai morrer primeiro e, correlatamente, sua tentativa quase desesperada de preservar uma vida normal ganham uma outra inteligibilidade (sobretudo no caso dos personagens mais presos à vulgaridade, à satisfação imediata de desejos materiais concretos, como comer, beber, dançar, trepar, viajar...). A ameaça do Nada, no caso do mundo de *Krum*, é histórica e politicamente fundada. O confinamento, por sua vez, tampouco é metafórico. A disputa por território, a perspectiva de uma violência iminente, a tentativa de, ainda assim, continuar a viver normalmente, tudo isso ajuda em larga medida a compreender a alienação dos personagens. Sob essa ótica, uma das tarefas da encenação é a de evidenciar elementos históricos e políticos que, embora apenas indiretamente presentes no texto, são decisivos para a compreensão do drama dos personagens. Mais do que isso: a construção desse pano de fundo épico, através de procedimentos ainda a descobrir – os utilizados pelo próprio Brecht e por Godard podem sem dúvida servir de inspiração... –, será fundamental para levar a peça além dos limites de um drama existencialista calcado na identificação, tornando possível a eclosão de outros níveis de estranheza (para além da inventividade do enredo todo feito de cortes descontínuos, da caracterização ora grotesca ora surrealista dos personagens, e do aparente absurdo de seus modos de viver e pensar).

Teatro e política:

Sim, a vida é sempre absurda. (chave existencialista)

Sim, a vida é absurda para cidadãos de uma classe média periférica. (chave sociológica)

Sim, a vida é (ainda mais) absurda para quem vive confinado em um território sob disputa, em uma “guerra eterna”. (chave política)

Nesse sentido, ainda que indiretamente, criar saídas, a princípio estéticas, é um ato essencialmente político. Como escreveu Adorno em seu texto sobre o “Engagement”: “Em nosso tempo, as obras de arte mais políticas são aquelas absolutamente silenciosas a respeito de temas políticos” (ADORNO, 1996, p. 415).

Referências surgidas na primeira semana de ensaios:

Cinema

- . *Trinta anos esta noite*, de Louis Malle.
- . *O homem que não estava lá*, dos irmãos Coen.
- . *A doce vida*, de Fellini.
- . *Paradise now*, de Hany Abu-Assad.
- . *Promessas de um novo mundo*, de Justine Schapiro.
- . *O céu de Suely*, de Karim Ainouz.
- . *Amarelo manga e A febre do rato*, de Claudio Assis.

Literatura e filosofia

- . *O estrangeiro*, de Albert Camus.
- . *Notas sobre Gaza*, de Joe Sacco.
- . *A gaia ciência*, de Nietzsche.
- . “Engagement”, de Adorno.
- . “O narrador” e “Experiência e pobreza”, de Walter Benjamin.

Cenas do próximo capítulo:

Duas questões a trabalhar:

- (1) A da posição do narrador em *Krum* – até que ponto o personagem-título deve ser lido como o responsável pelas existências (mesquinhas) de seus vizinhos, servindo como uma espécie de mediação para os desdobramentos da peça? E até que ponto os seus vizinhos, indo além da vulgaridade em que ele tenta confiná-los (vide o caso de Shakita), subvertem a sua expectativa paranoica de transformá-los todos apenas em personagens de seu romance, condicionando seu direito à existência unicamente a essa legitimação estética? Assim pensado, *Krum* se aproxima do meu *Brás Cubas* (PESSOA, 2008), narrador-personagem traído pelo inesperado lirismo de suas “criaturas” – na pior das hipóteses, de seus leitores, que não aceitarão passivamente a negação sistemática do valor da existência por ele proposta.

- (2) A do sentido da esperança em *Krum* – a questão da “esperança no cansaço” formulada pelo Dr. Shibeugen me lembrou muito uma passagem de *Calígula*, que Camus escreveu à mesma época de *O estrangeiro*. Nela, lê-se o seguinte: “Acreditamos que os seres humanos sofrem porque as pessoas que eles mais amam morrem um dia. Mas a sua verdadeira dor é menos banal: é a dor de perceber que até mesmo a tristeza passa um dia. Até mesmo a dor é privada de sentido” (CAMUS, 1995, p. 207, tradução minha). A diferença é que, em Camus, a percepção da finitude da dor amplifica a dor da finitude, ao passo que em *Krum*, ao menos segundo Shibeugen, a percepção da finitude da dor pode ser um bálsamo.

SEMANA 2 (08 a 11/12): O personagem-Kibutz

“Nada é mais engraçado que a infelicidade.”

Beckett, *Fim de partida*

Escrever as memórias dos outros como se fossem as próprias pode ser um exercício divertido, já que promove o encontro de crítica e criação, essas duas

amigas inseparáveis, mas que raramente são vistas de mãos dadas. No caso do hebdomadário de *Krum*, mais divertido ainda é perceber que, quanto a isso, “there is nothing to be done”. Dadas as minhas limitações de horário, não tenho escolha. Impossibilitado de estar presente a todos os ensaios, é preciso que meus olhos e meus ouvidos cheguem a um acordo, precário que seja. Entre o que testemunhei pessoalmente e o que experimentei apenas de ouvir dizer, pelos relatos dos colegas, vou inventando aqui um tipo de presença toda feita de lacunas, buracos, imperfeições. Uma presença feita da matéria mesma de que os sonhos são feitos. Uma presença, por assim dizer, ectoplásmica. Como narrar uma história na qual se esteve presente apenas parcialmente, como um estrangeiro na própria casa ou uma barata na sala de ensaio? De tanto querer me acercar de *Krum*, eis que começo a me confundir com ele. Sou também o homem que não estava lá. E que, no entanto, não conhece outra forma de presença senão essa.

Algo aconteceu nesta segunda semana. Um espetáculo começou a ganhar forma. Ou pelo menos um modo de conduzir o processo. Um “pelo menos” que, neste caso, é “pelo mais”. O que é um espetáculo senão um modo de conduzir o processo que leva à sua criação? Belo exercício para o futuro: descrever como cada passo do caminho permanece discernível no ponto de chegada. Proceder como o caçador que, surpreendendo por acaso a sua presa (na noite de estreia, digamos), resolve ainda assim farejar a contrapelo as pegadas que ela deixara até chegar àquele encontro inesperado. Uma descoberta por vir: se os verdadeiros encontros são sempre os mais inesperados, a honestidade requerida desse espectador-caranguejo (signo é destino?) é toda feita de espanto e gratidão. A beleza dos encontros, como o Marcio bem disse no primeiro dia de ensaios, é que eles sempre poderiam não ter se dado. Encontrar um encontro, por mais que o procuremos, é sempre um presente inesperado.

Roteiro de exercícios

- . O elenco todo deve fazer a peça na íntegra sem o texto, em exercício semelhante ao que Marcio propôs a Grace durante uma leitura na primeira semana (que ela nos contasse o primeiro ato todo da peça). A diferença é que agora essa “narração” tinha que ganhar o espaço e cada um precisava ajudar fisicamente o outro a lembrar do enredo da peça.
- . Com o elenco de 9 dividido em três grupos de 3, cada grupo foi responsável por levantar a cena 1 e a cena 2.
- . O elenco todo deveria fazer a peça inteira, desta vez com o texto nas mãos.
- . Cada ator propôs e cantou à capela uma música, a princípio individualmente e depois continuando o canto do outro. Começou a esboçar-se a possibilidade de um coro como reserva metafísica a partir do qual são “projetados” os personagens – função originária do coro na tragédia grega...

Princípios estruturais e temas a explorar

O “personagem-Kibutz”: Nesta segunda semana, dois foram os principais eixos do trabalho: a tentativa de compreender melhor o conflito entre judeus e palestinos, o que motivou as falas de Marcia Rubin (que morou um ano num Kibutz em 1980) na segunda-feira, e Israel Beloch (professor de história) na quinta; e a provocativa proposta de Marcio, feita já na segunda, de não fazer uma distribuição convencional dos personagens de *Krum* entre seus nove atores, mas sim a de deixar com que cada personagem passe por mais de um ator, de modo que as contribuições (interpretativas) trazidas por cada ator a um mesmo personagem ajudem a complexificar as pessoas singulares que habitam o mundo de Krum, nelas descobrindo novas camadas.

Esta proposta de não colar definitivamente atores a personagens, cujo corolário mais radical será a construção de distintas versões do espetáculo, que poderá ser encenado de forma diferente a cada dia segundo as mudanças na distribuição dos papéis, serviu para trazer um novo sabor ao processo. Como nos primeiros Kibutzim em torno dos quais os judeus que retornaram para a Palestina a partir de 1880 foram se organizando, em *Krum* os personagens não serão de ninguém! (Adoro quando um princípio formal nos aproxima do mundo da peça. Assim fica muito melhor do que chegar pelo caminho do “tema”, da história, da sociologia, da psicologia. É o jeito mais belo de preservar a autonomia e a especificidade da arte sem sacrificar a sua relevância existencial. Que uma ideia como essa nos tenha colocado diretamente em Israel é quase como entrar naquela máquina cronenberguiana de *A mosca...*).

Além de permanecer fiel ao primeiro princípio estrutural evocado por Marcio em sua fala de abertura dos trabalhos – o princípio de que, no mundo de *Krum*, as pessoas/personagens são mais importantes do que os acontecimentos –, a proposta serviu para descolar a angústia dos atores da pergunta “qual será o meu personagem?” e evitar inevitáveis decepções (tendo em vista que há personagens “melhores” do que outros), colocando-os todos num mesmo barco chamado “construção da dramaturgia”, indissociável, nesse caso, da construção da cena. Pessoalmente, considereei uma tacada de gênio de Marcio essa ideia: para além de qualquer formalismo – achei especialmente feliz a recusa dele em atribuir sistematicamente papéis femininos a homens e vice-versa, procedimento que encenações recentes, como *Conselho de classe* e *Tímon de Atenas*, vêm transformando em clichê a ser evitado –, ela permitirá a construção de um “mundo feliz” na sala de ensaios, um mundo onde o princípio comunista de dividir a riqueza (e a pobreza!) se traduz como divisão da alegria. (A divisão do trabalho, caro Marx, não é um mal em si. Quando o trabalho não é alienado, essa divisão se conjuga como um ser-junto, um compartilhar.)

Afinal, com nove atores desse calibre, nada melhor do que borrar de saída as distinções hierárquicas entre protagonistas e personagens secundários. E a melhor maneira de borrar as hierarquias é procedendo objetivamente na própria divisão das tarefas, e não subjetiva ou idealisticamente no ânimo dos atores – o que sempre me cheirou um pouco a autoajuda...

A ideia de coro e a dialética dentro-fora: Com 9 atores em cena, seria muito útil deixar que suas vozes produzissem a atmosfera sonora necessária às cenas, assim recriando no palco uma *dialética entre o coro e os atores* que dele se destacam para viver seus personagens *análoga à dialética entre o dentro e o fora*. Se, por um lado, a maioria das cenas de *Krum* se passa em interiores, à noite, sob um “céu baixo”, por outro lado esses interiores são vazados (não por acaso, há diversas cenas que se passam na varanda, esse limiar entre o dentro e o fora; há outras cenas em que alguém vê da rua o que se passa dentro de um apartamento), marcados pela consciência de que as paredes têm olhos, de que os vizinhos sabem tudo de nós, e de que por isso não há escapatória para ninguém. Descobre-se aí uma função superegoica na ideia de vizinhança, típica de cidades provincianas como a de *Krum* ou o Rio de Janeiro.

Essa observação me evoca a estrutura do melodrama, segundo a qual dramas individuais são sempre amplificados pelo olhar social que julga o tempo todo decisões que, a princípio, deveriam ser exclusivamente individuais. (Ver, por exemplo, *Tudo que o céu permite*, de Douglas Sirk, ou a refilmagem de Fassbinder, *O medo devora a alma*). Em contextos como esses, sucumbe a ideia de indivíduo, assim como a autonomia que lhe é correlata. Os indivíduos se tornam meras funções de uma estrutura social diante da qual se sentem impotentes, como outrora os gregos diante do Destino e dos Deuses, e agora os personagens do mundo de *Krum* combatendo (ou não) a inexorabilidade de casamentos e funerais.

Em resumo, a ideia (que me relatou rapidamente o Felipe) de coreo-grafar os 9 atores, aproveitando maximamente a sua presença em cena, fazendo de suas vozes e do burburinho delas os únicos instrumentos no mundo de *Krum*, é mais uma dessas ideias que, embora originalmente “formais”, acabam por nos transportar imediatamente para o mundo da peça, para o que nele há de trágico ou, conforme a situação, melodramático. (Inez me relatou a imagem de Rani fazendo o cantor italiano no rádio de Dolce; ou a imagem de Cris chorando convulsivamente com a sua “burka” na cena do aeroporto, burka que também pode ser lida como o véu da Pietá que caracteriza a mãe de Krum com o “filho morto” nos braços. Em algum nível, o ectoplasma Krum não deixa de ser um morto-vivo, um zumbi...).

O judeu como estrangeiro radical: Essa associação cristã entre Krum e Jesus, como se ele tivesse voltado para pregar um Evangelho às avessas, isto é, a má-nova de que não há saída possível, de que o “outro mundo” é uma quimera, de que o reencontro com o criador é uma ilusão (a não ser talvez no cinema, que “nos dá duas horas de uma vida real que iluminarão o vazio de nossas vidas de mentira”), me remete à possível associação entre Krum e a representação tradicional do judeu errante.

O judeu errante, em certo sentido, é como um ectoplasma que “não dorme e não deixa ninguém dormir”, como escreveu em algum lugar Isaac Bashevis Singer. Há um inegável parentesco entre a condição histórica do judeu da diáspora e a condição existencial de um Meursault: em seu caráter apartado, marcado por uma diferença que não se deixa recalcar, ambos desnaturalizam os valores vigentes, os sentidos tradicionais da existência, chamando a atenção para a sua relatividade (e, portanto, para o seu caráter não absoluto). Em meio a religiões marcadas pela sede de absoluto, isso não deixa de ser uma denúncia das mais graves, como se a perda do caráter absoluto de um valor estabelecido fosse a perda de valor desse valor. Se imaginarmos,

segundo o retrato pintado por Israel Beloch, a figura do judeu como o Outro, e do povo judeu como o “povo deicida”, isto é, como a figura daquele que denuncia, por adorar outro Deus e viver segundo outros costumes, a relatividade do Deus e dos costumes estabelecidos, não é difícil entrever por que os judeus historicamente foram sempre tão perseguidos.

Curiosa ironia da história: se historicamente o judeu foi sempre a imagem mesma da minoria, e talvez até da primeira minoria a reivindicar o seu direito de existência (e conseqüentemente a viver até o fim o destino trágico das minorias em sociedades onde falha o controle político do fascismo inerente à “psicologia das massas”), a fundação do Estado de Israel inverte os termos da equação. De minoria perseguida, o judeu passa a ser maioria que persegue (no caso, os palestinos). O fundamental é não julgar isso moralmente, mas perceber que o problema é estrutural: enquanto não houver mecanismos sociais e políticos para proteger os “mais fracos”, que aparecem sociologicamente como “os mais diferentes”, a tragédia se repetirá. Neste caso como em tantos outros, falta bom senso aos defensores do bom senso, aos apologetas de um humanismo choramingas que pergunta, por exemplo, “como os judeus podem não ter aprendido nada nos campos de concentração?” – pergunta das mais obscenas, como se fosse possível aprender alguma coisa num campo de concentração, e assim essas aberrações pudessem ser de algum modo justificadas por seu valor pedagógico...

A questão aqui é pensar que mecanismos político-institucionais podem fazer frente à pulsão totalitária inerente aos coletivos majoritários. Nesse sentido, a arte é um espaço político-institucional privilegiado, ao apresentar problemas sempre insolúveis (como qualquer verdadeiro problema) e, conseqüentemente, ao constituir-se em espaço possível para o cultivo da diferença, do novo, do perturbador – principais traços de qualquer criação digna desse nome.

Levin leitor de Beckett: Em rápida conversa com Inez na segunda-feira, ela disse que o mundo de Krum lembrava o “não há nada a fazer” do mundo de Beckett. Por mais que tenha achado rica a associação, ela entrava em contradição com a crença que manifestei nas minhas notas relativas à primeira semana de ensaios, a saber, a crença de que, como bem expressou a Dupa, precisamos “encontrar algo de bom nele [no mundo!]. Você vai ver. Nem que seja na marra”. Em outras palavras, “há sim algo a fazer”, e isso quer dizer algo muito concreto: a peça *Krum* como espaço de resistência, de divisão da alegria de encarnar todos esses “personagens-Kibutz”. Como Beckett registrou num escrito de juventude: “a expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar”. (BECKETT, 2010, p. 11)

Em todo caso, quando Inez mencionou o *Esperando Godot*, me veio imediatamente à cabeça *Fim de partida*. Afinal, ali a impossibilidade de sair, de viajar, de fazer experiências significativas, denunciada por Krum, é levada às últimas consequências. À diferença do que ocorre em *Esperando Godot*, no entanto, a frase definidora do espetáculo é: “O fim está no começo. E, no entanto, continua-se”. Não seria essa segunda frase beckettiana mais adequada para pensar o universo de *Krum*?

Em todo caso, a provocação que ela me fez me levou a uma série de descobertas interessantes, todas extraídas dos belos textos escritos pelo tradutor Fábio de Souza Andrade como acompanhamento a suas maravilhosas traduções de *Godot* e *Fim de partida*. Registro abaixo algumas dessas associações.

O mistério da simetria imperfeita e os três níveis da alegoria: “Nesta peça em que a simetria imperfeita, forma particularmente cara a Beckett, encarna-se numa multiplicação de duplos ligeiramente discrepantes (dois atos, dois dias,

dois pares – Didi e Gogô, Pozzo e Lucky), a indefinição do espaço – um meio do caminho na terra de ninguém, demarcado unicamente pela presença insistente de uma árvore –, a incerteza da espera anunciada, a ausência de um quadro de referências naturalistas e a falta de consequência prática dos diálogos despertaram várias leituras alegóricas. Houve quem buscasse um Deus oculto em *Godot*; outros, uma eterna e absurda condição humana; outros ainda procuravam alusões mais diretas a um contexto histórico determinado” (ANDRADE in BECKETT, 2005, p. 9).

Quanto às três possibilidades de leituras alegóricas, é notável a semelhança com as três leituras que propus na página final da primeira semana do hebdomadário de *Krum*: ali, eu falava em uma chave existencialista, uma sociológica e uma política. Transpondo para as alternativas oferecidas por *Godot*, a busca de um Deus oculto e a consciência do absurdo ficariam do lado da chave existencialista, ao passo que a busca por alusões mais diretas ao contexto histórico da peça ficariam do lado da chave sociológico-política que propus. Como já desconfiava, essas três leituras só fazem sentido se puderem ser feitas em conjunto, sem o privilégio absoluto de uma delas. Quanto mais camadas de sentido, melhor. Para isso, a imagem do personagem-Kibutz será de grande valia.

A outra analogia me parece ainda mais rica em consequências. Se, na semana passada, eu falava na possibilidade de contrapor dois retratos dos personagens, um calcado nas vicissitudes do primeiro ato e outro nas do segundo, agora me parece que a busca por simetrias imperfeitas pode ser fecunda também em outro nível: não apenas no nível da comparação entre os momentos distintos nas trajetórias de cada personagem, nem sempre discerníveis com clareza – vale lembrar que a própria noção de “trajetória” permanece problemática em *Krum* –, mas também num nível, menos visível

imediatamente, que é o das simetrias imperfeitas entre os próprios pares de personagens.

A título de provocação, antes um tema para a investigação do que uma tese, eu diria que há um paralelismo entre Krum e Tugati (no adiamento infinito da ação, associado em ambos à necessidade de uma preparação suficiente, mas inalcançável, para efetivamente começar a viver, não importa se isso significa escrever um romance ou fazer exercícios físicos); entre a mãe e o Dr. Shibeugen (o “O mundo só tem isso para te dar” da primeira ecoa nas palavras sobre a impotência da medicina do segundo, sendo que a esperança medíocre de um neto da primeira reaparece como a “esperança no cansaço” preconizada pelo médico); entre Truda e Dupa (na maneira pragmática como lidam com a sua ausência de horizontes, sendo que a primeira acaba por ter um filho com o homem mais à mão e a segunda acaba indo trabalhar no caixa de um supermercado, por onde os clientes passarão tão rápido que não terão tempo de se fixar em sua feiura); entre Felicia e Bertoldo (no seu apego desmesurado pela carne e os prazeres do corpo como único bálsamo para o esquecimento das dores terrestres); entre Tachtich e Dolce (em sua resignação diante das mulheres fedorentas que encontraram, com as quais insistem em permanecer a despeito de tudo); e, finalmente, entre Twitsa e Shakita (na sua crença um tanto quanto irônica de que, a despeito de tudo, viajar ainda é possível).

O tema do fracasso e dos dois caminhos de criação: “Hugh Kenner fala em dois caminhos estéticos opostos: há a família dos acrobatas, empenhados em fazer mais e melhor que seus antecessores, colocar a corda bamba, sem rede, cada vez mais alto; mas há também a linhagem dos clowns, que trazem a corda bamba junto ao chão e se ocupam em exhibir os limites humanos, projetando luz sobre a falha e o fracasso” (ANDRADE in BECKETT, 2010, p. 10).

Beckett afirmou: “Meu assunto é o fracasso” (ANDRADE in BECKETT, 2010, p. 11). Com *Krum*, Levin não teria feito uma afirmação parecida? Sua matéria artística, como a de Beckett, não seria “a impotência, a miséria e a solidão humanas” (idem, p. 10)?

Anti-tragédia: A analogia entre o desfecho de *Krum* e o do *Fim de partida* é notável. Em Beckett, “o gancho dramático da peça (a ameaça de partida de Clov) não se resolve, permanecendo em suspenso no quadro final, em que, vestido de maneira desconjuntada, pronto para a chuva e para o sol, Clov imobiliza-se, sem concretizar a sonhada fuga” (idem, p. 17).

Igual suspensão não estaria presente nas palavras finais de *Krum* junto ao túmulo da mãe?

Escreve o tradutor de *Godot*:

Apesar de inquietante, o sentido de urgência que acompanha a fidelidade de Vladimir e Estragon a este compromisso misterioso [com Godot], sempre adiado, não pode mais ser qualificado como trágico. Estratégia para camuflar a mínima margem de ação das personagens, os diálogos reduzem-se a rotinas que encobrem a dificuldade de passagem do tempo, hábito ao qual se aferram em vista da ausência de alternativas. O heroico há muito se retirou de um mundo em que a possibilidade do suicídio se esgarça no ridículo de um cinto que se rompe e de calças que caem por terra. Aliás, como notou o crítico Günther Anders, ocorre aqui sua completa inversão: no lugar do gesto enfático dos que, tendo lançado mão de todos os recursos possíveis, renunciam à vida porque não há mais nada a fazer, os personagens de *Esperando Godot* se deixam ficar, na expectativa, contrária a todos os sinais de que algo novo se produza (ANDRADE in BECKETT, 2005, p. 10).

Escreve Roger Blin, diretor e ator da montagem original de *Godot*:

Tive uma visão súbita dos personagens como os concebia: eram, na forma ideal, Charles Chaplin como Vladimir, Buster Keaton como Estragon e Charles Laughton como Pozzo, pois Pozzo deve ser representado por um gordo. (...) O humor irlandês [ou israelense...] tem um grande papel em seu teatro. É um erro representá-lo como um trágico: não se deve concluir *Godot* numa atmosfera de crucificação, não se deve cair numa interpretação lacrimosa. Não se trata de um teatro de lágrimas, mas de crueldade, de humanidade (BLIN in BECKETT, 2005, p. 205).

Por uma teatralidade pictórica e uma nova categoria mimética:

O teatro foi progressivamente perdendo sua característica maior, a apresentação de destinos em movimento, corporificados na ação, em nome de uma maior atenção às imagens acabadas, de caráter quase pictórico, quadros que pedem contemplação em si, independentes do encadeamento e sucessão de episódios, descolando-se do processo para constituírem-se enquanto totalidades expressivas em si (ANDRADE in BECKETT, 2010, p. 26).

As cenas de *Krum* também não podem ser pensadas em termos de *tableaux* relativamente autônomos?

A questão levantada por Marcio sobre a posição de Krum como narrador não guarda alguma analogia com a de Hamm em *Fim de partida*? Fabio mais uma vez: “Em paralelo com o procedimento estético definidor da nova categoria mimética que se aplica ao teatro e à narrativa beckettiana (reconstruir, desfamiliarizando, o sem sentido do mundo a partir da montagem de fragmentos construídos aparentemente segundo princípios clássicos de representação, reproduções do real em sua quase imediaticidade), Hamm retoma os motivos centrais à sua existência – o poder e o apodrecimento das relações humanas, especialmente as familiares, a incomunicabilidade

decorrente de uma linguagem inócua e desgastada – por meio de fragmentos biográficos encobertos por disfarces tênues” (ANDRADE in BECKETT, 2010, p. 29), como se todas as demais personagens de *Fim de partida* fossem em alguma medida projeções desse parálítico (como Krum?) obcecado por criar algo.

SEMANA 3 (15 a 22/12): A posição do narrador no teatro contemporâneo

“De Heráclito contam-se duas estórias. Diz-se que, certa vez, estranhos chegaram à sua casa para saber o que fazia. Ao entrarem, viram-no aquecendo-se junto ao forno. Ali permaneceram de pé, impressionados. Encorajando-os a entrar, Heráclito teria pronunciado as seguintes palavras: ‘*Também aqui moram os deuses*’. Conta a outra estória que se dirigiu uma vez ao templo de Ártemis para lá jogar dados com as crianças. Voltando-se aos efésios, que se puseram de pé ao seu redor, exclamou: ‘Infames, o que olham tão espantados? Não é melhor fazer o que estou fazendo do que cuidar da pólis junto com vocês?’”.

Heidegger, *Heráclito*

Quem é o narrador de Krum?

A pergunta talvez soe descabida, se fizermos uma leitura superficial da *Poética*. Lá está escrito que a tragédia – ou o drama em geral – é a “representação mediante pessoas que agem” (atores no sentido de agentes, ou personagens literários, não necessariamente de profissionais que “representam um papel”, pois Aristóteles afirma – em algumas passagens, em outras não! – que a encenação é a parte menos essencial do drama...). Assim, o próprio do drama nasceria de um autoapagamento do narrador em prol de suas personagens e, ao contrário do que ocorre na epopeia, os dramas verdadeiros, ou mais bem acabados, seriam pura representação de ações humanas, sem a mediação de um narrador.

Como então perguntar-se pelo narrador de uma obra dramática como *Krum* se, segundo sua própria definição, o drama caracteriza-se justamente pela ausência de um narrador?

Ocorre que o mais interessante na perspectiva aristotélica é perceber que a exigência do apagamento do narrador como “personagem dramática”, ou como “voz narrativa em terceira pessoa”, excelente antídoto contra a vulgarização da metalinguagem que infesta um certo teatro contemporâneo, implica uma redefinição da própria categoria de narrador. Deixando de ser uma personagem dotada de atributos característicos (como um nome próprio, por exemplo) ou uma voz narrativa formalmente discernível (seja pelo uso da terceira pessoa ou pelo modo como se endereça diretamente ao público, explicitamente querendo pensar com ele e não raro pensando por ele), o narrador converte-se em um princípio estrutural que se confunde com a própria organização imanente da obra. Possível definição desse novo narrador: espécie de meta-linguagem silenciosa. Uma presença que marca cada opção estética feita em uma obra de arte, mas que, exatamente para preservar essa “onipresença”, não pode materializar-se explicitamente em parte alguma. (Aqui, volta a assombrar-nos a figura do ectoplasma, que a um só tempo acompanha tudo o que se mostra e, no entanto, guarda sempre alguma exterioridade/estrangeiridade em face ao que se mostra.)

Este novo narrador talvez possa ser identificado a algo como “o” discurso da obra, que será tanto mais eloquente quanto mais se manifestar de modo apenas indireto, deixando a tarefa de escutar esse discurso a cargo de cada ouvinte (leitor ou espectador) e assim preservando a sua essencial abertura. Uma abertura que, contra Umberto Eco, eu não diria estar garantida de antemão. (Se assim fosse, não haveria diferença entre uma peça de teatro como *Krum*, passada em um subúrbio israelense, e uma novela passada em um subúrbio qualquer do Projac.)

No caso de um processo como o de *Krum*, talvez a necessidade mais imperiosa, enunciada por Marcio desde o primeiro dia de ensaios, seja a de encontrarmos uma forma de compartilhar uma certa compreensão de quem é o narrador da peça, isto é, de estabelecermos coletivamente um princípio estrutural que nos permita traduzir para a cena os caminhos mais potentes do texto de Levin.

Compreender quem é o narrador de *Krum*, portanto, aparece como condição indispensável para a nossa apropriação do texto, para a marca singular que a nossa encenação pretende deixar nele, para o modo como acabaremos por deixá-lo aparecer. Felizmente para nós, porém – eis a superioridade do “fazer teatral” sobre a “contemplação teórica” – a descoberta desse narrador é indissociável de sua invenção. (*Finden*, encontrar, como bem sabem os alemães, é algo que só se dá no seio de um *Erfinden*, um inventar). Depois que inventarmos esse narrador, é como se ele já sempre tivesse estado lá. Mas ele nunca teria estado lá, não fosse a nossa invenção... (ou Da arte de transformar um círculo vicioso em círculo virtuoso...)

Retorno à questão inicial: quem é o narrador de *Krum*? Como descobri-lo, como inventá-lo, como traduzi-lo do texto para a cena?

Esta terceira semana de ensaios, ao que parece, foi decisiva para encaminhar algumas respostas a essa pergunta fundamental. Diversos exercícios propostos por Marcio tornaram mais claros certos caminhos. Relembremos.

Roteiro de exercícios realizados

- . Aquecimento vocal com Felipe.
- . Os nove atores, perfilados lateralmente, devem destacar-se um a um até formarem um só cardume, sendo sempre mutante a identidade do “líder”. Importante é se manterem tão juntos quanto possível, mesmo em meio aos

movimentos mais excêntricos. Como é possível emitir sons variados, eles acabam aproveitando para realizar rapidíssimas mudanças de estado.

. Exercício semelhante ao anterior, só que agora um começa a falar sem interromper o seu discurso, até o Marcio dar o comando para parar chamando a pessoa pelo nome. A ideia é que, a princípio, haja uma sobreposição de vozes e assuntos heterogêneos, mas que progressivamente vá havendo uma contaminação de uns pelos outros – se, no exercício anterior, essa contaminação se dava no plano dos movimentos corporais, agora ela deve se dar no plano do discurso. Quando todos falam ao mesmo tempo, o burburinho é ensurdecedor, constituindo quase uma máquina de fazer silêncios. (O silêncio também pode nascer do excesso de vozes...). Quando Grace entra com marcações breves e gritadas, desenha-se uma potente possibilidade de constituição de contrapontos no coro. Após a constituição da massa sonora, Marcio vai tirando um a um até deixar novamente presente uma voz solitária. Seu efeito é grandemente amplificado. (A soma pode nascer da subtração...).

. Em 2 grupos (com três homens e uma mulher), atores devem levantar a cena 4. (Dentre as inúmeras boas ideias surgidas, Marcio destacou a presença eloquente, embora silenciosa, de Shakita em diversas cenas de “intimidade explícita”, quase identificável a uma espécie de consciência social.)

. Giovana e Marcio passaram aos atores as correções feitas no texto depois da reunião de dramaturgia ocorrida pela manhã.

. Leituras em que se apresentavam propostas para levantar as primeiras cenas de *Krum*, sempre marcadas por um rodízio de papéis entre os atores.

. Improvisos junto ao piano da sala de ensaio do Glaucete Rocha. A ideia era que os atores se colocassem no palco e, a partir de uma conexão com o piano, se conectassem também uns com os outros, com o objetivo de formar uma “paisagem de gente”.

- . Exercícios de deslocamentos no espaço “carregando o piano”, tentando manter sempre um máximo de proximidade.
- . Exercícios de trocas de peças de roupa, sem desgrudar, formando um coletivo bizarro.
- . O “coletivo bizarro” do exercício anterior se converte em plateia bizarra a partir da qual cada um cantava livremente uma música, dançava e agradecia. (Marcio: “Não há nada mais lindo do que isso”.)
- . Correção do texto até a cena 10. (Quarta)
- . Giovana e Marcio passam as alterações no texto feitas entre as cenas 11 e 17. (Quinta)
- . Leitura, a princípio em torno da mesa, mas logo ganhando o espaço, das cenas 12 a 15. Marcio testou diversas possíveis variações dessas cenas, sublinhando os fragmentos mais bem sucedidos e preparando uma futura colagem desses fragmentos.
- . Leitura integral, no espaço, do primeiro ato. (Quinta)
- . Leitura do segundo ato. Ao longo da leitura, atores já foram propondo uma certa ocupação do espaço.
- . Marcinha levou e apresentou imagens de Israel.
- . Exercícios com a cena 1 em três formações diferentes: Inez, Danilo, Ferrarini; Renata, Bolzan, Danilo; Grace, Rani, Danilo.
- . Exercícios com a cena 2, tendo Grace como toca-discos e os outros se revezando.
- . Marcio deu 30 minutos para os atores prepararem as cenas 3, 5 e 6. Tarefa era chegar à sensibilidade/humanidade daquelas pessoas.

- . Exercício: cada ator tem um minuto e meio para propor a cena que quiser individualmente. (Muitos usaram a plateia para realizar suas propostas.) Após os improvisos, uma longa conversa sintetizou os achados desses primeiros 16 dias de ensaios. (Esses achados serão elencados na seção sobre os “princípios estruturais” de *Krum*.)
- . Cantoria em italiano com Felipe ao piano.
- . Exercício a partir da cena 15: todos no cinema enquanto Krum fala com o projetorista.
- . Para terminar, Marcio passou aos atores um primeiro esboço de divisão dos personagens, esboço que comporta ainda um sem-número de variações possíveis:

ATOR	PERSONAGEM
Ferrarini	Tachtich, Krum, Dolce, Shakita/Bertoldo
Edinho	Dolce, Tugati
Inez	Dupa, Felicia
Cris	Dupa, Felicia
Grace	Mãe/Tviztzi/médico, Truda
Renata	Mãe/Tviztzi/médico, Truda
Ranieri	Tugati, Shakita/Bertoldo, Tachtich
Danilo	Krum, Tugati
Bolzan	Shakita/Bertoldo, Tachtich, Krum

Princípios estruturais

Sobre a adaptação: A ideia de Marcio é que a peça estabeleça uma relação com o texto, que não será simplesmente “montado” em sentido tradicional. Após o período inicial de ensaios, tornou-se claro que o trabalho de adaptação do texto será muito maior do que o previsto.

Sobre os elementos cênicos: “Para mim”, disse Marcio, ecoando algo que eu já havia experimentado em *Nômades*, “é muito importante escolher o lugar onde a gente ensaia, porque o lugar dos ensaios determina muitas coisas. (...) Eu quero essencializar ao máximo os elementos cênicos, trabalhar com pouquíssimas coisas em cena”. Assim sendo, a ideia é de fato ter um piano em cena, como o que adorna a sala de ensaio no Glauce Rocha. São várias as justificativas para a centralidade do piano como elemento cênico: nas guerras ou nos êxodos forçados, como o que marca a fundação do Estado de Israel, o piano é um objeto que sempre fica para trás; há muitas pessoas que sonham ter um piano em casa, como se a música fosse uma saída para outro lugar, outro tempo, outra vida (isso fica claro já na cena 2, em que Tugati crê no poder catártico da música de “liberar o diafragma”); em diversos improvisos, o piano teve uma presença marcante; e, claro, a vida no mundo de *Krum* é a vida de “carregadores de piano”, cuja mobilidade é prejudicada pelo grande peso, real ou metafórico, que têm de suportar.

Sobre a “intimidade narrativa”: Como ficou claro no improviso do Rani dizendo o monólogo final de *Krum* sobre o piano convertido em túmulo da mãe, esta última fala, a despeito de seu aparente potencial dramático, se dá em um momento do texto em que não há mais espaço para o drama, em que o fundamental é alcançar a essência de uma “intimidade narrativa”. A questão (que ecoa as minhas considerações introdutórias sobre a posição do narrador no teatro contemporâneo) é a seguinte: como o íntimo pode se revelar em uma estrutura narrativa, e portanto relativamente distanciada? Como evitar que o

“naturalismo dramático” do filho que acaba de perder a mãe se sobreponha à possibilidade de compreensão das questões mais amplas que articulam o seu mundo? Tendo em vista que, desde o primeiro dia de ensaios, Marcio chamou a atenção para o conflito entre israelenses e palestinos como pano de fundo épico indispensável para ir além do “drama individual de personagens que vivem sob um céu baixo”, mister é encontrar o tom narrativo adequado para ir além da pintura naturalista de tipos um tanto excêntricos.

Para além do personagem-tipo: Marcio formulou as seguintes questões, que para mim soaram perguntas-chave para que a montagem de *Krum* não sirva de alimento às tendências autocomplacentes dos espectadores (de comédias vulgares) que gostam de se ufanar da própria “felicidade” ao serem confrontados com personagens desfavorecidos pelas suas condições materiais e existenciais. Cair no tipo é, de algum modo, rebaixar o humano. “O humor deve vir da crueza e não da representação tipificada do ser humano” (palavras de Marcio). Por mais engraçada que a infelicidade possa ser, como tão bem mostrou Beckett, a sua graça está no fato de podermos compartilhar a dor que torna as verdadeiras felicidades sucessos raros neste mundo. A questão é: como chegar à concretude das relações e afetos entre os personagens? Como construir uma presença irresistível, uma humanidade concreta, sem tantas alegorias?

Os improvisos individuais de segunda-feira (22/12) mostraram um caminho para nos aproximarmos de respostas a essas questões, que descortinam caminhos em nossa busca pela já mencionada “intimidade narrativa”.

Rani fez um improviso muito tocante das últimas palavras de Krum diante do túmulo da mãe, o que foi especialmente produtivo na medida em que tornou manifesto que o caminho para tocarmos os espectadores não é o do drama.

Cris mostrou uma Felicia menos anedótica, mais concreta, enraizada em um sofrimento que precisa ser de algum modo transmitido. Trata-se de uma pessoa infeliz acossada pela obrigação de ser “felicia” em um mundo onde são escassas as possibilidades concretas da felicidade. A personagem ganha força se essa dor puder aparecer de algum modo.

Renata revelou um aspecto fundamental da dúvida neurótica de Tugati com relação aos exercícios físicos: por mais esdrúxula que possa parecer, essa dúvida aponta para um peso quase insuportável – um piano de cauda! – que ele carrega no peito. Por mais “ridícula” que possa ser uma dúvida neurótica a espectadores que negligenciam a humanidade da neurose, é fundamental exercitarmos um “olhar psicanalítico” que leve a sério a dor do outro, por mais incompreensível ou mesmo frívola que ela possa parecer. Lembrar que, para um neurótico obsessivo como Tugati, a sua dor, manifestada por sua dúvida, é talvez o que há de mais concreto no mundo.

Danilo se valeu dos outros membros do elenco para construir uma muralha humana que tornasse física e visivelmente difícil qualquer tentativa de sair do mundo de *Krum*. Essa massa corpórea dá uma concretude muito bela à ideia de um “céu baixo”, de um “mundo confinado”. (Me lembrei da cena da Mariana em “Nômades” tentando a qualquer custo arrombar a porta de saída do teatro. Como isso se mostrou fisicamente impossível, ela teve que encontrar uma saída alternativa: dançar *Flashdance* em busca do tempo perdido. Reencontrar o tempo sempre foi um dos grandes artifícios para recuperar o compasso com a vida, para superar a aparente falta de sentido da existência.) Ferrarini, valendo-se também da massa humana – companheiros de elenco convertidos em espectadores –, reencenou de maneira muito pungente o discurso de Krum dizendo ao amigo Tugati o que ele iria perder, morrendo (e também vivendo!) daquele jeito. É bonita a possibilidade de operar sobre a ambiguidade do texto daquela passagem, subvertendo o tom peremptório de Krum, que

aparentemente quer consolar o amigo diante da morte afirmando que ele não perderia nada, mas que no ato mesmo de tentar esse consolo deixa claro aos espectadores tudo o que Tugati concretamente perderia.

Bolzan construiu duas imagens muito potentes: a do piano aberto, com as entranhas à mostra, sendo tocado diretamente em seu âmago – me lembrei de Alan Le Roy, de *Trinta anos esta noite* (Louis Malle), escrevendo em seu bilhete de suicídio que estava se matando porque nunca conseguira tocar a vida, as entranhas da vida; e também a imagem de alguém (Krum ou Tugati) afirmando “eu quero viver” e tentando literalmente subir pelas paredes quando já era tarde demais. Por que, monsieur Proust, os únicos verdadeiros paraísos são aqueles que perdemos? (Lendo Proust a contrapelo: se a felicidade tem sempre uma grande dose de inconsciência – aquele que fala “eu sou feliz” já introduz uma distância problemática entre a consciência da felicidade e sua experiência corporal, silenciosa, inconsciente –, talvez seja possível buscar nos personagens de Krum um nível inconsciente de felicidade para além de suas constantes e explícitas queixas de que são infelizes.)

Edinho fez um pot-pourri com breves solilóquios de vários personagens, alcançando uma qualidade de presença (sobretudo no monólogo inicial de Krum de que não trouxera nada do exterior) que o Marcio louvou como exemplar do tom que estamos buscando. O fato de ele ter passado por vários personagens deixou claro que uma das condições indispensáveis para alcançar a “intimidade narrativa” buscada é combater a identificação unívoca entre ator e personagem. A própria distribuição múltipla dos papéis entre os atores favorece essa diretriz, mas vale lembrar que essa não identificação colabora decisivamente para a não tipificação. Uma abordagem plural de cada personagem tem uma força muito maior na manifestação do divino que se expõe mesmo na existência mais vulgar (vide Heráclito!) do que o achatamento produzido pelas tipificações, que tendem a transformar os personagens em

autômatos. (Nota moralista: é mesmo triste que esse procedimento, em que o rebaixamento do humano chega ao ápice, faça tanto sucesso, gere tanta identificação com o público. Por que será?)

Grace fez um belo exercício juxtapondo a mãe-piano (cujo olhar é um tormento na existência de Krum, como aquela mãe gigante no céu de Nova York no episódio dirigido por Woody Allen nos *Contos de Nova York*) e a Tzvitzi-dançarina. Concretamente, todas as questões dos personagens da peça dizem respeito à possibilidade de conseguir alguma mobilidade existencial. Nesse sentido, a cena precisa dar conta dessa dialética estrutural entre a pulsão de ser outro, de encontrar a vida que pulsa em outro lugar, e os condicionamentos sociais que tornam quase impossível a satisfação dessa pulsão. Grace tornou essa dialética concretamente visível, uma dialética que torna também muito problemática a tipificação cômica e a identificação unívoca entre ator e personagem. Cair na tipificação ou na identificação, sob essa ótica, seria agir apenas como a mãe de Krum, negligenciando o horizonte (real ou ilusório, não importa) descortinado por Tzvitzi. Na primeira semana, batizamos essa dialética como a dialética entre a vulgaridade e o lirismo, o conformismo e a necessidade de evasão. (E é muito bom ver como progressivamente essas ideias a princípio abstratas vão se tornando mais concretas, com diversas propostas de cena que materializaram o coro como massa corpórea aprisionante.)

Inez, finalmente, encenou a hesitação de Dupa antes de voltar atrás e ir à casa de Tugati para aceitar a proposta de se casar com um pijama pitoresco... Muito boa na proposta foi a transmissão da dor de Dupa – é curioso como, em toda hesitação, há sempre dor. Nietzsche comparara o poeta e o filósofo a dois homens que precisam atravessar um rio. O primeiro simplesmente pula, aladamente, de pedra em pedra, fazendo de sua leveza temerária o melhor antídoto contra a queda. Já o segundo (cuja figura contemporânea é a do

especialista) apalpa com os pés cada pedra antes de mudar de lugar, ralentando quase infinitamente o seu movimento. O preço de não errar é a paralisia. Xô dúvida neurótica!

O coro como coração do espetáculo? Imagino que a utilização coreográfica da voz e do corpo dos atores, sempre presentes em cena, garante não apenas um certo nível fundamental de epicidade, mas torna igualmente concreto o emparelamento dos personagens, assim como o fato de que todas as “ações individuais” em cena decorrem sempre diante de olhos judicativos. Dentre os personagens de *Krum*, talvez o que personifique de forma mais visível essa função coral seja Shakita, muito embora os olhos e as expectativas onipresentes da mãe de Krum, o superego de Krum e de Tugati, o fato concreto de as ações passadas em interiores poderem ser vistas também da rua etc., revelem o quão entranhada no texto está essa “dimensão coral”. Uma dimensão que torna patente o quanto não há propriamente “ações individuais livres” (base do teatro dramático convencional), mas apenas ações condicionadas pela presença invisível mas determinante, silenciosa mas eloquente, de uma conjuntura social, do olhar do outro e de pulsões indomesticáveis sobre todas as ações que realizamos.

Excursão: Levin leitor de Strindberg: Provocado por Renata, que num dos primeiros ensaios evocou a peça *Sonho*, de Strindberg, como inspiração para a estrutura de *Krum*, fui ler a peça e também alguns comentários sobre a obra de Strindberg. Deparei com as seguintes passagens, que transcrevo um pouco selvagememente à moda de Leminski. Não sei exatamente aonde essas passagens podem nos levar, mas “virem-se!”.

Rilke sobre Strindberg: “O leigo sentir-se-á chocado pelos elementos cruéis, mas o artista verá, mais uma vez, que a obra de arte atua sobre o supremo do terrível, transformando-o em pura intensidade e, finalmente, em bênção apaziguadora” (RILKE in STRINDBERG, 2009, p. 11).

Kafka sobre Strindberg: “Sinto-me melhor depois de ler Strindberg. Não leio só por ler, mas para me aninhar no seu peito. Ele me leva ao colo como uma criança. Estou sentado em seu braço esquerdo como um homem numa estátua. Por dez vezes corro o perigo de cair, mas na décima primeira tentativa consigo manter o equilíbrio. Sinto-me seguro e tenho diante de mim uma grande perspectiva” (KAFKA in STRINDBERG, 2009, p. 7).

Peter Szondi sobre Strindberg: “*Sonho*, escrita no mesmo ano de *Rumo a Damasco III*, em nada se distingue do ‘drama de estação’ em seu princípio formal. ‘Imitação da forma do sonho, desconexa mas lógica na aparência’, afirma Strindberg no *Prefácio*. Strindberg denominou também *Rumo a Damasco* de peça onírica, o que mostra ao mesmo tempo que não entendia *Sonho* como sonho cênico, senão que pretendia simplesmente sugerir no título a estrutura da obra, análoga à de um sonho. Pois o sonho e o ‘drama de estação’ coincidem de fato em sua estrutura: uma sequência de cenas, cuja unidade não é constituída pela ação, mas pelo eu do sonhador ou do herói, que permanece idêntico.

“Mas, se nos ‘dramas de estação’ o acento incide sobre o eu isolado, em *Sonho* é o mundo das ações humanas que está em primeiro plano, mais precisamente na objetividade com que aparece à filha do deus Indra. Pois é esta a ideia fundamental da obra, que determina inclusive sua forma: apresentar à filha de Indra como vivem os homens. A sequência solta das cenas de *Sonho* é, mais ainda que a do sonho, a sequência da revista, tal como conhecida na Idade Média. E a revista é essencialmente – em oposição ao drama – uma representação para alguém que está fora dela. Por esse motivo, *Sonho*, que inclui o observador como o verdadeiro eu da peça, recebe a estrutura épica basilar da contraposição sujeito-objeto.

“A filha de Indra, que na versão original (sem prólogo) aparecia como *dramatis persona* colocada no mesmo plano das demais, formula essa distância épica

em relação à humanidade na sentença que serve de *Leitmotiv* à peça: “Que lástima pelos homens”. No conteúdo, ela certamente expressa compaixão, mas na forma demonstra distância, tornando-se assim a palavra mágica graças à qual a filha de Indra, em seu maior envolvimento com o humano – em seu casamento com o advogado – pode elevar-se acima da humanidade (tal como vista por Strindberg).

Correspondendo à sua estrutura de revista, **a obra se caracteriza pelo gesto de mostrar. (...) Desse modo, *Sonho* não é absolutamente o espetáculo do próprio homem, isto é, um drama, mas um espetáculo épico sobre os homens**” (SZONDI, 2001, p. 64-67, destaque meu e grifo do original).

Acho que a mesma conclusão se aplica a *Krum*. Ou não?

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- BECKETT, S. *Esperando Godot*. Tradução e prefácio de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- _____. *Fim de partida*. Tradução e apresentação de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- CAMUS, Albert. “Calígula”. In: *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1995.
- _____. CAMUS, A. *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1996.
- JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Trad. Artur Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PESSOA, Patrick. *A segunda vida de Brás Cubas: a filosofia da arte de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- STRINDBERG, A. *Inferno*. Tradução de Ismael Cardim. São Paulo: 34, 2009.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*. Tradução de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Patrick Pessoa: Professor do Departamento de Filosofia da UFF, crítico e dramaturgo.

TRADUÇÕES

A pesquisa artística e a arte dos dispositivos

José A. Sánchez

Tradução de Luciana Eastwood Romagnoli

Disponível em:

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/a-pesquisa-artistica-e-a-arte-dos-dispositivos/>

Texto de publicado em maio de 2015 no Catálogo da 12ª Bienal de La Habana.

As artes contemporâneas têm sido absorvidas pelo paradigma da pesquisa. Embora a pesquisa artística não seja conflituosa com a produção nem com os jogos, os modos de fazer e estar de quem dela participa são diferentes dos assumidos por quem participava dos circuitos de produção e exibição artística habituais décadas atrás. A pesquisa artística não é incompatível com o mercado, mas, sim, com a especulação. Tampouco é incompatível com as instituições, mas, sim, com o controle ideológico, a instrumentalização ou a censura. Pois o objetivo da pesquisa artística não é a produção de obras (sejam materiais ou imateriais), senão a articulação de saberes e conhecimentos. E tanto a especulação como o controle político são hostis ao enriquecimento do saber e à disseminação do conhecimento: os especuladores, ao ocultá-los e privatizá-los em processos de monopólio e vendas abusivas; os agentes políticos, ao distorcê-los ou diretamente cerceá-los mediante a privação de direitos fundamentais a quem os produz ou distribui. A pesquisa artística é consistente com a democracia do conhecimento¹, que apoia com recursos privados e públicos a geração de conhecimento

¹ <http://joseasanchez.arte-a.org/node/893>

socialmente útil e evita a todo custo a especulação com os resultados de tais conhecimentos.

Da arte conceitual, a pesquisa artística herdou a concepção da prática artística como produção de conhecimento. Luis Camnitzer reconhecia que sua experiência como artista proporcionava-lhe não uma habilidade para produzir objetos, mas, sim, “uma liberdade de conexões que me permite compreender melhor as coisas”. Os artistas que se inscrevem no novo paradigma não concebem a si mesmos como inventores de formas e manipuladores de objetos, mas como geradores de saber ou agentes numa rede de geração de saberes. Nessa rede, os artistas não ocupam uma posição de privilégio, mas se deslocam guiados por questões ou afetados por problemas, aos quais respondem pondo à disposição da coletividade os procedimentos e as habilidades próprias de sua prática, mas sem por isso depreciar os procedimentos e as habilidades próprias de outras disciplinas do conhecimento e outras práticas sociais.

O descentramento dos artistas nesse paradigma seria uma herança das práticas críticas, feministas e pós-coloniais, que realizaram a dissolução do velho sujeito do conhecimento e situaram o indivíduo corporalmente imerso em seu campo de pesquisa. Esse campo afeta inevitavelmente a subjetividade do artista, que eticamente já não pode se referir aos resultados de um processo como “sua” obra, por mais que as convenções sociais sigam identificando atribuição à autoria. Uma investigação sobre as memórias, os modos de convivência, as zonas de conflito ou os interstícios de uma sociedade ou de uma comunidade na qual o artista se inscreve ou imerge nunca será uma obra fechada, mas estará necessariamente exposta ao questionamento externo e ao diálogo.

Que se compartilhem perguntas e preocupações mais do que convicções e constatações indica que a pesquisa artística pode ser também concebida como um contexto de aprendizagem. Esta formação permanente é a reedição dos

velhos ateliês, que já não são físicos, nem locais, nem fechados, nem disciplinares, senão globais, abertos, transdisciplinares e articulados em rede. E quem são os mestres? Nesses ateliês de pesquisa não há mestres, praticam-se pedagogias colaborativas e métodos de autoaprendizagem. Os mestres, se existem, podem ser ignorantes, mas também escritores, cineastas, atores, cientistas ou pensadores políticos e até pessoas anônimas em seu fazer comum.

Os artistas-pesquisadores aprenderam da antropologia, mas também das ciências experimentais, que não existe observador neutro. Por isso, uma de suas premissas é efetivar sua intervenção subjetiva de modo consciente, não com a finalidade de impor uma visão ou forma, mas, sobretudo, com o fim de produzir uma colaboração, um diálogo ou um intercâmbio.

E o que pesquisam? Basicamente a relação entre linguagem e experiência. Diferenciam-se assim dos que estudam a linguagem exclusivamente como meio de codificação das experiências não presentes ou como vestígio-código-antecipação destas. E em vez de fazê-lo de modo contemplativo, o fazem de uma maneira prática, jogando com os arquivos de formas simbólicas disponíveis na rede ou com seus usos atuais em âmbitos muitos diversos, desde a vida cotidiana à ciência experimental, ou instalando-se criticamente em qualquer dos dispositivos que constituem nosso cotidiano, alterando-os ou, na terminologia de Giorgio Agamben, profanando-os².

A pesquisa artística conserva da definição de arte um núcleo instável, que poderia ser compreendido, nos termos propostos por Camnitzer, como um modo de organizar as coisas. As “coisas” podem ser materiais ou sensíveis; podem ser também relacionais e intangíveis. Ao organizar, os artistas se veem obrigados a transitar fisicamente de um lugar ao outro e de um contexto de enunciação ao outro, a manipular objetos e articular ideias, a exigir-se

² Giorgio Agamben, “¿Qué es un dispositivo?”, *Sociológica*, ano 26, nº 73 (maio-agosto 2011), pp. 249-264.

cruelmente em um trabalho solitário, e a conversar, dançar ou simplesmente olhar em companhia de pessoas desconhecidas e que, em alguns casos, podem continuar a sê-lo. Tal expansão do espectro organizativo e a responsabilidade assumida em relação aos outros requer uma prática transdisciplinar. Mas os artistas não podem voltar a ser heróis, por isso, em muitos casos, conscientes das limitações individuais, recorrem aos dispositivos. Em seu ensaio sobre Michel Foucault, Gilles Deleuze descrevia o dispositivo como “uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear [...] composto por linhas de natureza diferente”³. Os dispositivos articulam saber, poder e subjetividade em um mecanismo de aparência confusa e por isso dificilmente representável, cuja função é “fazer ver” e “fazer falar”. A subjetividade dificilmente é pensável no exterior do dispositivo, pois o dispositivo é também um mecanismo de subjetivação. E isso tira dos indivíduos a capacidade de originalidade, pois esta somente se dá como novidade dos regimes de enunciação estabelecidos pelos dispositivos.

Agamben, por sua vez, propõe a seguinte definição, muito sintética: “chamo dispositiva a todo aquele que tem, de uma maneira ou outra, a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”⁴. Relendo Foucault, Agamben descreve o dispositivo como uma rede composta por elementos heterogêneos (discursos, instituições, edifícios, leis, protocolos, proposições), nos quais se realiza “o cruzamento das relações de poder e de saber”⁵. Os seres vivos não fazem parte dessa rede, tampouco são independentes dela, pois somente em relação com os dispositivos os seres vivos devêm sujeitos.

³ G. Deleuze, “¿Qué es un dispositivo?”, em VVAA, *Michel Foucault, Filósofo*, Gedisa, Barcelona, 1990, p. 155.

⁴ G. Agamben, *idem*, p. 257

⁵ *Idem*, 250.

Um ser vivo não pode se relacionar com o dispositivo como um objeto, já que é a relação com o dispositivo que lhe permite atuar como sujeito. Se não pode situar-se como sujeito à margem da relação com o dispositivo, tampouco poderia criá-lo ou destruí-lo. Em troca, pode, sim, resistir à progressiva colonização dos seres vivos por parte dos dispositivos, dirigida a um enfraquecimento máximo das subjetivações singulares. O modo de resistência ao dispositivo é a “profanação”: “a restituição ao uso comum daquilo que foi capturado e separado neles”⁶. Mas a profanação dificilmente pode ser uma empreitada individual, ela requer colaboração na compreensão dos mecanismos que produzem separações, destituições e dessubjetivações, e colaboração nas desmontagens, desativações e subversões dos mesmos.

A pesquisa artística intervém nesse processo em colaboração com outras práticas. Como a *natureza* dos dispositivos é complexa, as disciplinas requeridas para sua análise e transformação são diversas. A pesquisa artística tem vocação transdisciplinar. Contribui com um modo específico de indagar e organizar, no qual se encontram diferentes modos de pensamento: sensível, radical, intuitivo, transcendente, “selvagem”, integrador, lúdico, criativo, afetivo. A pesquisa artística pode ser concebida como geradora de conhecimento sempre que for igualmente concebida como um modo de pensamento implicado na profanação dos dispositivos.

A arte participa da profanação alterando momentaneamente as condições de enunciação, tornando visível o escondido, cometendo atos de sabotagem seletivos, reorganizando as peças até o absurdo, detendo temporalmente o funcionamento do mecanismo, invertendo o sentido das linhas ou das expressões, produzindo maquetes efêmeras, entendidas como objetos de observação ou como experimentos de subjetivação alternativos. A profanação será efetiva se essas táticas conseguirem superar o estado de entretenimento

⁶ Idem, 264.

e alcançar o da experiência e do discurso. Do contrário, correm o risco de serem-se reduzidas a ofertas de serviço social, provedoras de descansos artificiais ou substitutos de experiência e, portanto, subsidiárias dos processos de dessubjetivação produzidos pela ação colonizadora dos dispositivos a profanar.

No entanto, Brecht tinha razão quando considerava que a arte (ele se referia especificamente ao teatro) somente pode cumprir sua função se a considerarmos como um entretenimento (“Unterhaltung”/ “Vergnügung”)⁷. Pois a arte, efetivamente, nos *entretém*. E a questão radica em este ser ou não um entretenimento do pensamento e da sensibilidade, na qual a subjetividade se ativa, ou um entretenimento da subjetividade mesma, na qual o indivíduo abdica desta e entrega-se plenamente ao dispositivo, neste caso chamado arte (ou teatro).

A pesquisa artística é um *entretenimento* que produz conhecimento, que atravessa experiências, que gera pensamento, que resiste aos processos de dessubjetivação. Os artistas se *entretêm* em indagações, conversações ou sabotagens que ninguém demandou, do mesmo modo que seus interlocutores se *entretêm* participando dos dispositivos profanados sem que ninguém os obrigue. Uns e outros se encontram em redes de disposição configuradas em torno das linhas tensionadas pela curiosidade, a crueldade, a expansão sensorial, o riso, a memória, o olhar ativo, a raiva, a surpresa. Tratam-se de dispositivos de pensamento, isto é, de entretenimento, que, sem substituí-la e muito menos dispensá-la, contribuem para a ação.

⁷ B. Brecht, “Kleines Organon für das Theater” (1948), em *Gesammelte Werke* nº 16, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1967, p. 663.

CONTATO
contato@questaodecritica.com.br