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

Questão de Crítica
Vol. VIII, nº 66 dezembro de 2015
ISSN 1983-0300

PATROCÍNIO:

SUMÁRIO

EXPEDIENTE 4

EDITORIAL 6

CRÍTICAS

O teatro político e a teatralidade 10
Crítica da peça *BR*-Trans, com Silvero Pereira
Mariana Barcelos

Virá? 20
Crítica da peça *Projeto Brasil* da companhia brasileira de teatro
Daniele Avila Small

Descendo a escada 34
Crítica da peça *Brasil subterrâneo - A escada de Jacó*, da companhia Studio Stanislavski, com direção de Celina Sodré
Renan Ji

Transparências das formas de vida 42
Crítica da peça *Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos*, direção de Georgette Fadel
Dinah Cesare

A onda 53
Crítica da peça *Eles não usam tênis naique*
Priscila Matsunaga

Por que somos tão cavalos? 67
Crítica de *Why the horse?*, do Grupo Pândega de Teatro
Patrick Pessoa

Clowns e gladiadores. Sobre o anacronismo de *Filoctetes*, de Heiner Müller 79
Crítica da peça *Filoctetes*, de Heiner Müller, da Companhia Razões Inversas
Luciano Gatti

Um teatro de afetos 98
Breve reflexão sobre o teatro portenho no FIBA 2015
Daniele Avila Small

Anotações de viagem: FIAC 2015 109
Crítica da edição de 2015 do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia
Mariana Barcelos e Renan Ji

Patrocínio:

ESTUDOS

Ut pictura poesis em *A dama do mar*: Ibsen, Sontag e Wilson 137
A relação entre o pictórico e o dramático na obra de Henrik Ibsen, Susan Sontag e Robert Wilson
João Cícero Bezerra

Terá sido: a voz 163
O sujeito, a voz, a imagem e o corpo no teatro de Samuel Beckett
Mario Sagayama

Se uma janela se abrisse 181
Estudo sobre *Nada, uma peça para Manoel de Barros*, com direção de Adriano Guimarães, Fernando Guimarães e Miwa Yanagizawa
Por Natalia Nolli Sasso

Imagens de dissociação 211
Sobre imagens em 4.48 Psychosis de Sarah Kane, no Hamlet do Wooster Group e em Hotel Methuselah do grupo Imitating the Dog.
Juliana Pamplona

Da figura ao fundo: imagem, gesto e espaço social em Mordedores 230
Estudo sobre o espetáculo Mordedores de Marcela Levi e Lucía Russo
Luar Maria

Imagens corais modernas 245
Estudo sobre imagens corais no teatro brasileiro moderno e as consequentes influências na cena contemporânea
Fabio Cordeiro

CONVERSAS

263
BR Trans e a potência do corpo performativo
Conversa com Silvero Pereira
Gabriela Lírio

Nós amamos o centro e o centro nos ama 273
Conversas com os grupos Motosserra Perfumada e Ateliê Compartilhado TM13
Natalia Noli Sasso

Patrocínio:

PROCESSOS

Para um teatro dos ouvidos 292
Processo de criação de Radiodrama
Fabiano de Freitas

Guerrilheiras, corpos saídos da terra para nos lembrar 302
Sobre o processo de criação dos figurinos da peça Guerrilheiras
Desirée Bastos

TRADUÇÕES

314
Estética da ausência: questionando pressupostos básicos nas artes performativas
Heiner Goebbels
Tradução: Rodrigo Carrijo
Colaborador: Rob Packer

Towards an Anatomy of Images 329
Review of the play Anatomy of a Snowfall, by Sara Stridsberg
Daniele Avila Small
Tradução para o ingles: Leslie Damasceno

A noite de Picasso 342
Edoardo Erba
Tradução de Maria de Loudes Rabetti (Beti Rabetti)

Patrocínio:

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:

Beti Rabetti
Daniele Avila Small
Desirée Bastos
Dinah Cesare
Edoardo Erba
Fabiano de Freitas
Fábio Cordeiro
Gabriela Lírio
Heiner Goebbels
João Cícero Bezerra
Juliana Pamplona
Leslie Damasceno
Luar Maria
Luciano Gatti
Mariana Barcelos
Mario Sagayama
Natalia Nolli Sasso
Patrick Pessoa
Priscila Matsunaga
Renan Ji
Rodrigo Carrijo

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

Revisores:
Renan Ji e Mariana Barcelos

Patrocínio:

Editorial

Vol. VIII, nº 66, dezembro de 2015

A edição de dezembro de 2015 da Questão de Crítica traz, na seção de críticas, textos sobre peças que se apresentaram no Rio de Janeiro e em São Paulo. Algumas são produções de outras cidades, como *BR-Trans* (peça abordada também na seção de conversas), que esteve em cartaz no CCBB do Rio e recebe crítica de Mariana Barcelos, que analisa a encenação a partir de noções históricas do teatro político e refletindo sobre o uso da teatralidade na cena. Também é o caso de *Projeto brasil*, da companhia brasileira de teatro, espetáculo do grupo curitibano que fez temporada no Mezanino do Espaço Sesc. A crítica de Daniele Avila Small reflete sobre o espetáculo sob o ponto de vista da relação da peça com o espectador, a partir dos conceitos de interpelação e *uptake*, bem como aborda a obra como uma síntese e um ponto culminante do trabalho autoral do grupo.

Das produções cariocas, Renan Ji escreve sobre *Brasil subterrâneo – A escada de Jacó*, criação de Celina Sodré, do Studio Stanislavski, propondo uma reflexão sobre as imagens produzidas pelo espetáculo, que reverberam um substrato fundamental da cultura brasileira. Dinah Cesare faz a crítica de *Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos*, projeto idealizado por Gabriela Carneiro da Cunha, com direção de Georgette Fadel e dramaturgia de Grace Passô, a partir das operações realizadas na peça como reinvenção da memória da Guerrilha do Araguaia. O espetáculo também está presente neste número na seção de processos. Ambos os trabalhos, tanto o de Celina Sodré quanto o dirigido por Georgette Fadel, estrearam no Espaço Sesc. De outro lado da cidade, *Eles não usam tênis naique*, peça mais recente da Cia. Marginal, que estreou no Teatro Glauce Rocha, é analisada por Priscila Matsunaga, que reflete sobre o descompasso entre a encenação e o texto dramático, considerando também os impasses de representação política.

Patrocínio:

De São Paulo, abordamos duas peças de grupos significativos para o teatro da cidade. Patrick Pessoa escreve sobre um experimento cênico radical, a encenação do velório de Maria Alice Vergueiro pela própria atriz e seu Grupo Pândega de Teatro, a peça *Why the horse?* O texto discute a influência de Brecht na constituição formal do espetáculo e a possível concepção de imortalidade ali presente. Luciano Gatti analisa *Filoctetes*, de Heiner Müller, pela Companhia Razões Inversas, do diretor Márcio Aurélio, que estreou na Funarte. O texto reflete sobre a encenação a partir do anacronismo da justaposição de *clowns* e gladiadores, proposição que partilha da pretensão não trágica do teatro de Müller.

Ainda na seção de críticas, publicamos reflexões sobre dois importantes festivais realizados na América Latina. Daniele Avila Small escreve sobre um recorte da programação do 10° FIBA – Festival Internacional de Buenos Aires, a partir de sua participação no Exploraciones Escénicas, projeto de intercâmbio entre críticos de diferentes países na capital argentina. Tendo em vista quatro peças de duas gerações diferentes, a crítica experimenta a ideia de um teatro de afetos para abordar o teatro portenho contemporâneo. Renan Ji e Mariana Barcelos tecem considerações sobre o pensamento curatorial que estrutura o FIAC – Festival Internacional de Teatro da Bahia, analisando a programação a partir de cinco categorias transversais: cartografia, corpo, musicalidade, mostra baiana e espectador.

Na seção de estudos, publicamos textos que contemplam o recorte temático desta edição, que se propõe a refletir sobre a ideia de imagem no teatro. João Cícero Bezerra escreve sobre a relação entre o pictórico e o dramático em *A dama do mar*, peça de Henrik Ibsen, adaptada por Susan Sontag e encenada por Robert Wilson, alcançando formulações críticas desligadas de qualquer vertente normativa de gênero. Mario Sagayama traça apontamentos sobre o sujeito, a voz, a imagem e o corpo no teatro de Samuel Beckett, a partir de

Patrocínio:

questões históricas sobre o drama e em diálogo com a psicanálise lacaniana, tendo a temporalidade do *a posteriori* como conceito operador.

Natalia Nolli Sasso revisita a peça *Nada, uma peça para Manoel de Barros*, com direção de Adriano Guimarães, Fernando Guimarães e Miwa Yanagizawa, encenada em 2013 no Sesc Belenzinho, em São Paulo, abordando processos de criação e qualidades da fruição teatral a partir de lembranças e relatos de pontos de vista diversos. Juliana Pamplona analisa proposições de imagens cênicas de "dissociação" a partir da peça *4.48 Psychosis* (*Psicose 4.48)* de Sarah Kane, da montagem de *Hamlet* pelo Wooster Group, e da peça *Hotel Methuselah* do grupo Imitating the Dog.

Luar Maria reflete sobre o espaço social contemporâneo em análise do espetáculo *Mordedores*, dirigido pelas coreógrafas Marcela Levi e Lúcia Russo. A avaliação do espetáculo se fundamenta no estudo do gesto e da corporeidade tendo a Análise do Movimento como principal aparato conceitual. Fabio Cordeiro discute a apropriação de formas corais na cena brasileira moderna, tomando como objeto a produção do Teatro de Arena enquanto referência para posteriores experiências de conjuntos teatrais contemporâneos.

Gabriela Lírio conversa com Silvero Pereira sobre sua trajetória profissional e a criação do espetáculo *BR-Trans*, que realiza um percurso (auto) biográfico do Nordeste ao Sul do Brasil, unindo histórias da experiência do autor com as travestis. Também na seção de conversas, Natalia Nolli Sasso relata e reflete sobre tentativas de conversa com os grupos envolvidos no episódio de ocupação das áreas do subterrâneo do Teatro Municipal no Vale do Anhangabaú, ocorrido na cidade de São Paulo nos últimos meses de 2015

Na seção de processos, publicamos dois textos sobre trabalhos realizados no Rio de Janeiro. Fabiano de Freitas fala sobre o processo de criação da série de radioteatro *Radiodrama*, contextualizando historicamente o gênero no Brasil e no mundo, refletindo sobre a perspectiva desse tipo de criação na contemporaneidade, bem como sobre questões da palavra e da imagem nas

Patrocínio:

artes cênicas. A figurinista Desirée Bastos escreve sobre o processo de criação em seu trabalho com *Guerrilheiras, ou para a terra não há desaparecidos*.

Na seção de traduções, publicamos o texto de uma conferência de Heiner Goebbels em que o encenador reflete sobre como a ideia de ausência, tão importante na sua obra, se desenvolveu em *Stifters Dinge* e em seu trabalho ao longo dos anos. A tradução é de Rodrigo Carrijo, um dos idealizadores da revista *Ensaia*, que lançou recentemente o seu segundo número.

Tendo em vista a participação da peça *Dissecar uma nevasca* no STOF, Stokholm Fringe Festival, na Suécia, publicamos uma tradução para o inglês, feita por Leslie Damasceno, da crítica de Daniele Avila Small publicada anteriormente em português. Com isso, continuamos tentando fazer circular a informação e a reflexão sobre o teatro brasileiro para além das nossas fronteiras geográficas.

Por fim, publicamos uma peça do dramaturgo italiano Edoardo Erba, que tem duas peças traduzidas para o português por Beti Rabetti: *Maratona de Nova York*, encenada em São Paulo e no Rio de Janeiro, e a que publicamos nesta edição da Questão de Crítica, *A noite de Picasso*, levada à cena em Belo Horizonte.

Em 2016, continuaremos com nossas atividades regulares, com a publicação de novas edições, a realização do 5° Prêmio Questão de Crítica e do 3° Prêmio Yan Michalski, a publicação de vídeos na TV Questão de Crítica e a inauguração, como experimento, de um canal de *podcasts*.

CRÍTICAS

O teatro político e a teatralidade

Crítica do espetáculo BR-Trans, com Silvero Pereira

Patrocínio:

Por Mariana Barcelos

Resumo: Crítica do espetáculo BR-Trans, com Silvero Pereira e direção de Jezebel de Carli. O texto pensa a encenação a partir de noções históricas do teatro político e reflete sobre o uso da teatralidade na cena.

Palavras-chave: Teatro político, teatralidade, *trans*

Abstract: Review of the play BR-Trans, with Silvero Pereira and direction of Jezebel Carli. The text thinks the staging from historical notions of political theater and reflects on the use of theatricality in the scene.

Keywords: political theater, theatricality, *trans*

Disponível (com imagens, quando houver), em:

http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/br-trans/

Patrocínio:

As discussões sobre gênero e identidade estão num momento de ascensão na sociedade. Atravessando os limites dos estudos especializados, refletir sobre o universo *trans* não é uma demanda exclusiva de instituições de ensino. Temos exemplos diários de novas histórias de vida de pessoas *trans* que vão desde a infância – com relatos de pais e crianças durante a fase de crescimento e formação do corpo e reconhecimento de identidade –, passando pela juventude – com desdobramentos da vida escolar, da entrada nas universidades, com o registro e alteração do nome social –, até a vida adulta – com o ingresso no mercado de trabalho fora da marginalidade e com direitos adquiridos. Muitos exemplos se compararmos com um passado recente, porém, poucas histórias para tantas pessoas ainda excluídas, que têm sua dignidade e cidadania negadas.

A visibilidade crescente do tema possibilita que a discussão se espalhe por diversos meios e expressões, que vão da escola à mídia, dos ambientes virtuais aos encontros cotidianos, dos livros às produções artísticas. Recordo-me de algumas peças e filmes nos últimos anos nos quais a reflexão sobre gênero era formadora do trabalho. A visibilidade do tema também permite que estes trabalhos artísticos se arrisquem num pensamento mais depurado sobre o universo *trans*, que se detenham sobre características e explicações que vão desde a biologia à psicologia desses personagens. Sem estereótipos, a subjetividade dos personagens fica em primeiro plano nas histórias contadas, e estes ganham uma densidade para além da casca do corpo-clichê.

É importante dizer que eu escrevo do Rio de Janeiro, capital, zona sul. Que estas peças as quais me referi foram feitas aqui e encenadas por artistas moradores daqui. É uma referência crucial esta, saber de onde se está falando. Infelizmente, devido ao pensamento de gestão cultural do nosso país, ficamos ilhados em eixos geográficos (Rio-São Paulo), o que, graças à centralização das políticas, torna difícil assistir ao que se produz fora das nossas regiões.

Patrocínio:

Portanto, além de termos uma produção teatral muito autorreferente, lidamos ainda com condições de fala que refletem exclusivamente o nosso meio.

Falar do universo *trans* da zona sul do Rio de Janeiro é diferente das falas vindas das demais regiões da capital, como é diferente das cidades do interior do estado, como também das demais regiões do país. É necessário, portanto, que instituições como o CCBB se preocupem em descentralizar o acesso às pautas e ofereçam ao público e aos artistas o contato com uma maior diversidade de linguagens cênicas.

Com isso, quero dizer que este texto propõe um olhar sobre *BR-Trans*, espetáculo que tem atuação e texto do artista cearense Silvero Pereira, desenvolvido em residência no SOMOS Pontão de Cultura LGBT em Porto Alegre, a partir das referências trazidas dessas outras regiões do país. Desta BR que vai de uma ponta a outra do Brasil, mas que, no lugar onde moro, ela corta por fora.

É importante que se instale novas possibilidades de falas sobre um mesmo tema, mas que tais falas não sejam carregadas de um poder nivelador. Diferente dos dramas citados e aprofundados em questões subjetivas, Silvero Pereira constrói uma dramaturgia que estabelece uma relação com propriedades historicamente atribuídas ao teatro político. Menos psicologismos e mais grito, oriundo da denúncia legítima que nos esfrega na cara que, para cada pessoa *trans* sendo exceção e tendo entradas na vida social antes não vistas, existem milhares de outras que ainda buscam o mínimo: permanecer vivas.

A proposta da crítica é simples, destacar nos procedimentos formais do espetáculo o político – para o conteúdo, isto não se faz necessário. Começando pela dramaturgia, não por conta de uma ordem textocêntrica na crítica, mas porque, neste caso, é pelo texto que a encenação e a interpretação assumem as características estéticas apresentadas no trabalho. Quem são as mulheres *trans* de *BR-Trans*?

Patrocínio:

Quando me refiro aos traços do teatro político, faço pensando em uma caracterização alocada na história do teatro, não para determinar o que é ou não político, admitindo que existam limites rígidos para tal classificação ("tenho a tentação de acreditar que todo grande teatro é, por definição, político; mesmo quando se recusa a ser político" (DORT, 1977, p. 381)). O teatro político, tomando como contorno a explicação de Bernard Dort no texto *Teatro político: uma reviravolta copernicana,* tem suas bases no que foi chamado de "teatro do povo" pelos estudiosos da Europa Ocidental, no século XIX. Um teatro feito pelo proletariado, com fins na participação política pública. Em princípio, os espetáculos eram feitos pela massa (de proletários), contando histórias nas quais a massa era protagonista. Um teatro para contar a história na perspectiva de quem, normalmente, não aparece.

As mulheres *trans* de *BR-Trans* são as que vivem no extremo da marginalidade. As que são assassinadas das formas mais violentas, que são exploradas e abusadas pelos companheiros, as que estão presas por crimes que revelam a que tipo de vida estão condenadas, as abandonadas pelas famílias, as que usam toda força possível para fazer surgir algum amor diante da brutalidade.

Como Gisele Almodóvar (filha de Gisele Bündchen e Pedro Almodóvar), a travesti que tem no corpo de Silvero, desde 2002, seu lugar de pertencimento e fala. Gisele nasce de uma pesquisa do ator sobre transexualidade desenvolvida na companhia As Travestidas, do Ceará. Gisele Almodóvar, filha desta outra Gisele que tem uma vida irreal para quase todas as mulheres do mundo (com uma distância ainda maior para as mulheres *trans*) e de Almodóvar, cineasta que tem no repertório algumas personagens *trans*, além da estética *kitsch*, que reflete o mesmo universo, numa perspectiva de crítica social. A distância aqui pode ser compreendida quando o termo *Cult* aparece. Gisele Almodóvar, na frente dos espectadores, faz surgir risos melancólicos.

Patrocínio:

Gisele e Silvero dividem a cena, o corpo, a voz e alguns pronomes para contar a história de tantas outras mulheres *trans* que poderiam ser consideradas da massa, se não fosse a marginalidade que as retiram até mesmo deste grupo. O que interessa aqui é reiterar que a dramaturgia trata da massa das mulheres *trans*, não das exceções. “Agora eu vou contar a história de...”, a introdução usada por Silvero a cada novo relato insiste neste verbo: contar. Apenas, contar. Não criar significados e desdobrar camadas interpretativas, contar somente. Dar voz a narrativas não ouvidas. E mostrar as fotografias.

O elemento épico narrativo é fundamental para o teatro político do século XX, do qual Brecht é o principal formulador. Colocar a questão social acima dos dramas individuais, fazer do palco do teatro lugar que reconhece as vozes dos inconformados, para que, assim, o espectador realize uma “transformação real da sociedade a partir da tomada de consciência histórica da qual a representação foi o pretexto” (DORT, 1977, p. 391).

Seria querer demais, hoje, de um público que não representa a massa nem em quantidade, nem em perspectiva social. O jogo de identificação e distanciamento que o teatro épico brechtiano propõe – que não arrisco dizer que seria uma proposta de direção de Jezebel de Carli – fica comprometido, e, deve supor obstruções quanto à identificação, já que não reflete a vida cotidiana da maioria da plateia (ou da plateia inteira, ao menos no dia em que assisti). E cria também outra relação de distanciamento, que não diz do distanciamento que gera uma reflexão crítica acerca da própria história, mas evidencia a própria distância entre a vida do espectador e a do sujeito da narrativa. Nesse sentido, o verbo “contar” em *BR-Trans* é anterior a um assunto em comum entre palco e plateia, não se conta uma história familiarizada, se “apresenta” uma história excluída. Dado o teor dessas narrativas, a reflexão, num primeiro momento, perde para a sensibilização; o distanciamento crítico, para a empatia.

Patrocínio:

A comoção é um recurso do político ainda. E ela é gerada juntamente com a aglutinação de tantos relatos num só corpo – nomes são constantemente escritos no corpo do artista –, que desde o início já pertence a dois. O que traz à cena o personagem do teatro político com toda a sua impossibilidade de ser só um, de ser completo.

> [Brecht] Numa polêmica a propósito de *Os Soldados,* de Theodor W. Adorno [,] sustenta que o teatro não pode mais nos mostrar o homem como indivíduo: diante da reificação radical (aceita por todos) do homem na sociedade de hoje, a personagem deve perder todo o traço individual, pessoal; ela só poderia ser o simples portador de um comportamento coletivo. É o que Ernest Wendt, comenta esta polêmica, traduziu assim: "O homem agindo espontaneamente e se desenvolvendo livremente; este homem, não mais podemos salvar".
>
> Ora, Brecht ainda pretende salvar o indivíduo. Por certo não sonha com uma salvação religiosa ou mística, nem uma salvação moral (e de algum modo existencial): é de salvação política, histórica, que ele fala. (...) É para poder, numa sociedade enfim transformada, voltar a ser plenamente um indivíduo (DORT, 1977, p. 394).

Um corpo para dois antes mesmo de estar no palco já é um corpo coletivo, político. Teatral, portanto, na vida. O tom documental das narrativas expõe uma teatralidade não atrelada ao exercício teatral, mas uma teatralidade presente na vida dessas mulheres, que comportam uma expressividade espacial, visual, corporal, facial e vocal, que flerta o tempo todo com a representação. A interpretação de Silvero percorre entonações, melodias, máscaras, corporeidades que reconheceríamos nessas mulheres em qualquer atividade cotidiana, o que, no entanto, para o público de teatro daqui, pode soar muito... teatral.

A mesma teatralidade interpretativa se espraia pelo cenário criado por Silvero Pereira e Marco Krug, que exibe com crueza objetos-clichês do universo *trans* que, de certa forma, pertencem a um imaginário coletivo. Sem disfarçar o ar

Patrocínio:

underground e decadente, o cenário é composto por: uma penteadeira de camarim pobre com luzinhas, baús, um biombo ao fundo do palco, um altarzinho com imagens de santo, uma mesinha com aparelhos sonoros (mp3, rádio etc.), luminárias para luz indireta e um músico tecladista solitário (Rodrigo Apolinário, que também assina as músicas originais), que remete aos ambientes de gueto em fim de noite.

Neste cenário condensado de signos marcantes, tem mais um que traduz bem a teatralidade dessas vidas: o pedestal com o microfone. Na maioria das vezes usado para o canto, o microfone é o objeto que dá voz e põe luz sobre essas mulheres nos palcos de boates. Um lugar minúsculo de visibilidade frente às luzes da ribalta. As músicas escolhidas por Silvero – de Maria Bethânia às musas *pops* internacionais – pertencem obviamente ao mundo retratado, mas não são usadas simplesmente como trilha sonora emocionada para os relatos. Por serem cantadas na íntegra, a música cria um efeito de corte, comentário e transição entre as narrativas – como no teatro épico.

Mais um desdobramento da teatralidade cotidiana está presente na manipulação da iluminação cênica, pensada por Lucas Simas. É Silvero, Gisele e as outras mulheres – eu/ela, nós/elas – que põem a luz sobre si, tudo feito de dentro do palco-vida. Tem sempre um tanto de penumbra, as luzes são fracas, tem algo de submundo, fora as luzes de chão, da ribalta, que resguardam um resto de glamour agonizante. Operar a luz de uma autoiluminação, além de mais uma vez remeter à escassez da vida ao léu, denunciar o falso glamour, expor as fantasias, ainda revela toda a solidão à qual estão submetidas essas mulheres, que no máximo, têm a companhia delas mesmas. Pode também ser visto como um procedimento teatral propositalmente operado aos olhos do espectador, o que soma mais um recurso épico.

Sobre as narrativas, retomando a dramaturgia, é importante dizer que elas não comportam vidas inteiras – do nascimento até o presente – das mulheres apresentadas. São fragmentos. Partes que, vistas como panorama, até

Patrocínio:

apresentam uma cronologia meio editada, mas que, separadamente, dão conta dos trechos mais emblemáticos das experiências relatadas a Silvero. Tais recortes, embora embasados por um nome que os sustentam, são também genéricos, tratam de situações possíveis a qualquer uma delas – basicamente, falam de violência, exclusão familiar, a vida na noite, dores. Pensar na especificidade dos recortes, na temática e no conteúdo, faz perceber que os trechos expõem imagens que não são surpreendentes (mesmo não havendo familiaridade com a vida cotidiana da plateia), uma vez que, infelizmente, o que se chega por meio de mídias e noticiários outros são essencialmente as mesmas histórias.

Como hipótese, é possível pensar a teatralidade de duas maneiras: como mediadora entre o conteúdo lugar-comum (dos meios de informação) e a plateia de um teatro; e, como um falso lugar-comum da vida dessas mulheres. Esta instância teatral da vida cotidiana não dura, não pode durar 24 horas por dia. Ou seja, leva-se ao palco um teatral socialmente codificado: a imagem teatral do cotidiano teatralizado dessas mulheres. Esta imagem do cotidiano teatralizado todos nós temos, nos escapa a imagem da realidade. A teatralidade apontaria, portanto, para ideia que se tem da vida delas, não para a vida delas. Tem-se, enfim, uma crítica à maneira como essas narrativas estão impregnadas de uma repetição castradora e vaga.

Não no espetáculo, mas fora dele. O eu narrador de Silvero tem uma força corporal que parece ir de encontro a esta ideia apresentada. No decorrer do espetáculo, seu corpo vai se inflando de raiva, que combina movimentos de luta com palavrões, e mesmo as canções mais doces ficam carregadas de fúria. O corpo exaltado vai contaminando os relatos e a cólera não descola mais da fala. É como se a raiva reprimida por séculos de inferiorização não pudesse mais ser contida. Isto não é um mero reflexo da imagem teatral que se tem da vida das mulheres, é um rasgo para o real. Usando com um pouco de

Patrocínio:

descuido as palavras, é dizer que tudo pode parecer fantasia nessas vidas, falso (teatral), mas a raiva é de verdade.

> Na origem destas formas novas do teatro político atual, há uma dupla verificação: a impossibilidade de apreender a realidade em seu conjunto e de transpô-la simbolicamente no palco; a falsidade ou, pelo menos, a insuficiência das imagens da realidade que os teatros se habituaram a nos dar. É nesta constatação que se enraízam o que se chama de “teatro-documento” e o que se poderia chamar – retomando uma expressão já velha de mais de meio século – o “teatro da teatralidade” (DORT, 1977, p. 397).

Compreender a teatralidade como cúmplice do teatro político. Tanto como meio, e aqui, ainda, como crítica de si mesma. Colocar uma membrana teatral sobre a vida dos outros é fácil, porque entretém. E ainda que esta membrana esteja lá em certos momentos, chegar ao lado que permanece na sombra é o que interessa.

> É também sobre a experiência de uma distância que se fundamenta o que chamamos de “teatro da teatralidade”. Esta vez a criação teatral não nasce mais dos fragmentos da realidade expostos no palco: ela utiliza, como material, as imagens que fazemos desta realidade – literalmente nossas representações da realidade. Ela se apoia mais ainda no teatro. Não para descobrir uma verdade que seria a da arte, oposta à da vida [...], mas para submeter nossas representações do real à crítica desta mesma realidade (DORT, 1977, p. 400).

No teatro, para o nosso tempo, a teatralidade “ainda” pode ser inestimável, para a vida, pode ser uma forma de não ver. Quando iniciei este texto, a ideia era apresentar uma possibilidade de leitura que aproximasse este espetáculo de um lugar já histórico do teatro político, porém, não se pode falar de um passado findo, quando o presente faz gritar a sua atualidade. Não se trata de uma nova forma, estamos falando de um teatro necessário.

Patrocínio:

Obs.: creio que fica óbvio o porquê de não haver na dramaturgia espaço para fazer distinções entre travestis, transexuais e transformistas – as pessoas não se preocupam/ocupam em dar espaço às classificações sociais e psicológicas. Não há espaço para subjetivações quando a visão teatralizada da vida coloca todas no mesmo pacote.

Referências bibliográficas:

DORT, Bernard. “Teatro político: uma reviravolta copernicana”. In: *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

Recomendação de leitura:

LEHMANN, Hans-Thyes. “Teatro Pós-Dramático e Teatro Político”. In: *Sala Preta*. Revista de Artes Cênicas, nº 3, ECA/USP, 2003.

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

Patrocínio:

CRÍTICAS

Virá?

Crítica da peça *Projeto brasil* da companhia brasileira de teatro

Por Daniele Avila Small

Resumo: O texto pretende analisar o espetáculo *Projeto brasil*, peça da companhia brasileira de teatro, de Curitiba, sob a perspectiva da relação com o espectador, a partir dos conceitos de interpelação e apreensão dos atos de fala de J. L. Austin, das ideias de Althusser e Judith Butler. O texto também aborda a obra como uma síntese e um ponto culminante do trabalho autoral do grupo.

Palavras-chave: interpelação, endereçamento, atos de fala, apreensão, dramaturgia contemporânea

Abstract: The text aims to analyze *Projeto brasil*, a play by companhia brasileira de teatro, a theatre group from Curitiba, Brazil, studying the relationship the plays proposes to the spectator regarding the concepts of interpellation and uptake in J. L. Austin's speech acts as well as in the ideas of Althusser and Judith Butler. The article also approaches the work as a synthesis and a high point in the authorial trajectory of the group.

Key-words: interpellation, addressing, speech acts, uptake, contemporary dramaturgy

Disponível (com imagens, quando houver), em:

http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/projeto-brasil/

Patrocínio:

"*Se eu pergunto e vocês me respondem,*
alguém me responde,
podemos começar o diálogo."
Vida, companhia brasileira de teatro

Em 2013, em Belo Horizonte, participando do Festival Cenas Curtas do Galpão Cine Horto, assisti a uma cena da companhia brasileira de teatro, com duração de quinze minutos, intitulada *Taubira*, criada para o festival como demonstração de processo de criação ou como uma experimentação a partir de uma pesquisa do grupo. A cada um dos três dias de festival, depois das apresentações dos grupos locais, assistíamos a uma cena de uma companhia convidada. O grupo Clowns de Shakespeare já tinha apresentado uma bela homenagem ao teatro, cheia de referências à trajetória do Grupo Galpão. A cena da brasileira ficou para o último dia e acabou acontecendo como uma celebração dos encontros do festival.

A cena tinha muitos méritos pela sua concepção, pela proposta em si, pelo texto falado – o discurso da Ministra da Justiça francesa Christiane Taubira pelos direitos de casais homossexuais – e pelas atuações de Nadja Naira e Rodrigo Bolzan. Mas foi a relação entre cena e público que fez do trabalho um acontecimento. A elaboração da encenação tinha um cuidado especial e uma inteligência singular na lida com o espectador. E os espectadores ali presentes, artistas ou pessoas muito próximas ao teatro, estavam em um grau bem avançado de disponibilidade. O clima do festival era de celebração e convívio. Todos os dias, entre as cenas, breves apresentações da espirituosa Macaxeira, personagem de Denize Lopes Leal, com comidinhas e cervejas circulando na plateia, música rolando alto e, em algum momento, todo mundo cantando junto uma canção popular que era, se não me engano, *Evidências*, sucesso de Chitãozinho e Xororó. Se um dia pude presenciar um trabalho de teatro acontecer para o seu público ideal e em seu momento ideal, foi esse. A

Patrocínio:

impressão era de que aquela cena só poderia acontecer naquele contexto tão propício, acolhedor e singular.

Ali, em 2013, a brasileira já estava preparando *Projeto brasil*, que fez sua primeira temporada no Rio, no Espaço Sesc. A cena que abre o espetáculo é justamente a que assistimos em Belo Horizonte. Não se trata de uma escolha fácil. É uma maneira arriscada de iniciar uma peça porque ali pode se estabelecer uma distância, um desconforto entre a peça e o público, que pode impedir o fluxo do espetáculo. No entanto, o que vi e ouvi sobre a temporada do Rio me faz pensar que o público carioca não é tão conservador quanto às vezes parece – relatos de reações estapafúrdias à parte. Mas a cena abre a peça no sentido amplo do verbo abrir, porque interpela os seus espectadores. E quando eu digo "os seus espectadores", quero dizer que nem todo espectador é espectador de qualquer peça – e isso não tem nenhuma relação com hierarquias. Mas é que não podemos continuar lidando com aquela ideia de democracia de botequim que toma o teatro como se todo e qualquer espectador tivesse que se relacionar com todo e qualquer espetáculo. As afinidades estéticas são realidades muito concretas.

Uma peça com a palavra brasil no título, mesmo com letra minúscula, é uma peça sobre o assunto Brasil. A peça tem um tema, ou alguns temas relacionados, tem algo em pauta sobre o país em que vivemos. Uma possibilidade de fazer uma leitura da peça é ir atrás dos seus sentidos, procurar o que uma ou outra coisa podem querer dizer. Em vez de procurar pelo que está dentro ou o que veio antes, a proposta deste texto é falar do que aparece na superfície (o que não tem nada a ver com superficialidade). Ou seja, interessa a este texto falar do ponto de vista das formas, dos meios escolhidos para colocar em jogo determinados assuntos, a partir de duas questões: a relação com o espectador e a linguagem da encenação em sintonia com outras montagens do mesmo grupo.

Interpelação

O que mais me interessa na forma das peças da brasileira é a relação que se estabelece com o espectador, uma especificidade do teatro que geralmente se toma como algo dado, uma coisa perfeitamente resolvida, que depende apenas da subjetividade do público, do pequeno "gostou ou não gostou". Mas a relação de uma peça com o espectador não é uma coisa natural. É questão de arte, técnica e método. É um fazer que pressupõe um pensamento, uma proposta, um entendimento dos mecanismos e uma prática de procedimentos que produzem consequências sensíveis.

Em “O teatro, o ato e o fato estético”, artigo republicado em 2013 na *Questão de Crítica*, Edelcio Mostaço nos lembra que, junto com o conceito de gênio herdado do romantismo, herdamos também uma ideia de arte em que a técnica é mero artifício e que método é algo de que os artistas não precisam, porque acreditam que a expressão artística é algo "natural". Não é. É trabalho. E o que vemos em *Projeto brasil* é a continuidade de um trabalho (que vem sendo elaborado desde outras peças do grupo) que se dedica à relação com o espectador.

Pensando sobre a peça, me veio à mente a sensação mencionada acima de que a peça interpela os seus espectadores, o que já acontecia de maneira bem eficaz em peças como *Vida* e *Isso te interessa?*. *Vida* abre com Rodrigo Ferrarini fazendo uma pergunta diretamente aos espectadores:

> RODRIGO: Quem brilha? (Pausa) foneticamente a pergunta é uma modulação ascendente na emissão da frase. Perceberam? Quem brilha? Eu pergunto. Se eu pergunto e vocês me respondem, alguém me responde, podemos começar o diálogo (ABREU, 2015, s/p).

Depois, há alguns momentos na peça, em que perguntas são lançadas para atingir os espectadores. Os atores dizem mais de dez vezes: “Nós estamos

aqui. Não estamos?", ou perguntam: "Alguém escapou?". Quando em determinado momento as luzes se apagam, Rodrigo e Giovana perguntam para o público "Você nos veem?".

Sobre *Isso te interessa?*, escrevi em outra crítica algo a respeito do endereçamento aos espectadores, uma ideia similar:

> O endereçamento direto, lúdico e bem-humorado ao público presente colabora para criar vínculo entre atores e espectadores, enfatiza o convívio, a ideia (óbvia, mas nem sempre evidente) de que os artistas estão querendo falar com os espectadores – o que o título em português já anuncia com clareza (SMALL, 2015).

O título em português é uma escolha da adaptação feita por Giovana Soar e Marcio Abreu. O original é *Bon, Saint Cloud*. O título em português é uma fala de um diálogo da peça, a pergunta "Isso te interessa?". Relendo textos críticos sobre as peças da brasileira, encontrei um trecho da crítica de Luciana Romagnolli para a mesma peça:

> Resta observar que, ao batizar o espetáculo com uma pergunta direta, a companhia brasileira explicita na camada mais evidente o desejo de cumplicidade na relação com o espectador, que vem constituindo sua teatrologia. *Isso te interessa?* não traduz Bon, Saint-Cloud, o título original da peça de Noëlle Renaude, vertida do francês por Marcio Abreu sob orientação de Giovana Soar e rebatizada com uma frase colhida do meio do texto. O que essa escolha revela, para além da identificação entre gerações distintas, é o interesse do grupo curitibano por um nível de interpelação direta do espectador evidenciadora do espaço (aqui) e tempo (agora) da encenação e do pacto de atenção implícito (ROMAGNOLLI, 2012).

As palavras de Luciana expressam bem o meu pensamento. Mas talvez seja interessante marcar a diferença entre endereçamento, cumplicidade e

interpelação. Para fazer uma distinção e chegar ao ponto que me interessa, precisamos fazer uma passagem pela teoria dos atos de fala de J. L. Austin, e por algumas ideias de Louis Althusser e Judith Butler. Não sou leitora tão assídua de filósofos e linguistas, então minhas associações são bem simples. Penso que não é preciso ter estudado essas referências para entender a minha hipótese.

O que Austin propõe no seu conhecido *How to do things with words*, que em português foi publicado com o título *Quando dizer é fazer*, é que o ato de fala pressupõe duas partes, o ato e o efeito, e que o efeito depende da apreensão, do *uptake*. “Em geral, o efeito equivale a tornar compreensível o significado e a força da locução. Assim, a realização de um ato ilocucionário envolve assegurar a sua apreensão” (AUSTIN, s/d, p. 100). O endereçamento pode não ser eficaz, pode ser um ato de fala “infeliz” como diria Austin, porque pode não concretizar o ato ilocucionário, ou seja, pode não ter nenhum efeito.

A cumplicidade, por sua vez, pode ser uma relação serena, de rabo de olho, sem sobressaltos. Já a interpelação pressupõe um corte que liga uma pessoa a outra, que interrompe, que faz levantar a cabeça.

Para esclarecer o que quero dizer com interpelação, recorro ao exemplo de Althusser em *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*, no capítulo "A ideologia interpela os indivíduos como sujeitos". Ele se refere à "mais banal" interpelação policial, que diz "Ei, você!". Aquele que é interpelado sabe que é com ele e se volta porque reconheceu que a interpelação se dirigia efetivamente a ele e não a outro. Ele acrescenta: "O interpelado reconhece sempre que era a ele que interpelavam". Em seu livro *Excitable Speech*, logo na introdução, Butler dedica uma seção à ideia do ato de fala como interpelação. A questão de Butler é a função interpelativa dos discursos de ódio, o que não tem relação com o que queremos expor, mas algumas de suas

Patrocínio:

considerações fazem sentido quando tentamos encaixá-las na relação espetáculo-espectador no teatro.

A primeira questão colocada por Butler é que a interpelação é uma forma de constituir uma identidade a partir de um reconhecimento. Tendo em vista que não existimos sem linguagem, ela diz, em uma tradução livre: “O ato de reconhecimento é um ato de constituição: o endereçamento anima o sujeito à existência” (BUTLER, 1997, p. 25). Ela afirma que nessa situação de interpelação e reconhecimento não há um estado mental prévio do sujeito, é a voz que interpela que o constitui. Mas esse ato que constitui um sujeito que se reconhece na resposta demanda uma vulnerabilidade.

No teatro, quando percebemos que algo nos interpela, que "é com a gente", sabemos que somos o público daquela peça, que somos os espectadores que ela chama. A peça nos constitui enquanto espectadores. Também sabemos quando não o somos. Não se trata simplesmente de uma questão de gosto, de estilo, nem de conhecimentos *a priori*. Não é uma simpatia prévia. É algo que se dá em um ato, que precisa de duas partes para acontecer. Há o reconhecimento de uma linguagem comum e de uma relação. Muitas vezes quando sentimos que não somos os espectadores de uma obra é porque sua linguagem não faz sentido para nós, sentimos que ela não se sustenta, que é postiça, vemos as falhas da sua construção.

Quando somos fisgados, percebemos que algo faz sentido, de maneira imediata, sem racionalizar, sem analisar. Não que isso implique uma atitude acrítica. Mas a apreensão da chamada, o que Austin chama de *uptake*, esse reconhecimento, atravessa as mediações intelectuais e nos surpreende na nossa vulnerabilidade. Recorro ao termo em inglês, *uptake*, porque sua sonoridade é mais eficaz que a da tradução em português. Quando escuto ou pronuncio *uptake* entendo um efeito curto e certeiro, enquanto a palavra apreensão me soa como algo que se dá em processo.

Em outra ocasião, ao escrever sobre *Krum*, comentei a ação do *punctum* na teoria que Roland Barthes desenvolve sobre a fotografia em *A câmara clara*. Não vou repeti-la aqui, mas percebo que falo praticamente da mesma coisa. Reitero que não estou tentando descrever o que significa entender uma peça, ou "gostar" de uma peça. Reconhecer-se espectador de um trabalho, essa relação de interpelação, provoca uma sensação de pertencimento. Na vida, diria que é um pertencimento a uma situação, a uma condição. No teatro, um pertencimento à linguagem.

Projeto brasileira

E me parece que *Projeto brasil* também é "Projeto brasileira", um quase autorretrato poético, um ponto de maioridade de uma trajetória. Se *Vida* foi uma espécie de "18 anos" do grupo, *Projeto brasil* é a chegada aos 21. Não que as outras peças sejam criações da "menoridade", os espetáculos do grupo sempre foram maduros, vigorosos. Mas essas peças têm uma assinatura, uma identidade singular. O fato da dramaturgia original é determinante, mas não é evidente como pode parecer. A experimentação dramatúrgica mais autoral poderia ser mais tateante. A autoria não é garantia de originalidade. Soma-se a isso a dimensão de risco das escolhas dramatúrgicas feitas pelo grupo, que em *Projeto brasil* vão mais longe que em *Vida*. É uma dramaturgia ensaística, que arrisca começar pelo clímax, fazer longas citações, transitar entre poéticas radicalmente distintas, expor ideias sem hierarquia de sentidos. Além de levar a ideia de "narrativa" para outro lugar. Sem personagens fictícios, mas citando figuras da história atual do mundo em que vivemos, sem criar uma história, como no drama ou na tragédia, mas nos fazendo olhar para a história do nosso país, sem apresentar uma narrativa, mas comentando e elaborando em imagens as narrativas sobre a nossa identidade histórica cultural. O Brasil de *Projeto brasil* é todo um continente. Não me refiro às dimensões geográficas do

Patrocínio:

país, mas ao espelhamento de sua natureza antropofágica, de tomar para si o que é de língua estrangeira sem crise e sem recalque. O olhar da brasileira sobre o Brasil é, como escreve Leminski em seu *Descartes com lentes* (performado por Nadja Naira em espetáculo com mesmo título), "um olhar com pensamento dentro".

Justamente o contato constante e demorado, profundo e comprometido com dramaturgias de outras línguas, tratando-se de diversas línguas e de linguagens dramatúrgicas específicas, que transitam por poéticas que desestabilizam as narrativas que conduzem, pode ser o que proporcionou à brasileira a criação de duas dramaturgias tão sofisticadas como *Vida* e *Projeto brasil*. Uma das propostas da companhia é traduzir para o português e realizar no Brasil montagens de textos estrangeiros contemporâneos singulares de diferentes nacionalidades tais como *Suíte 1* de Philippe Minyana, *Apenas o fim do mundo* de Jean-Luc Lagarce, *Oxigênio* de Ivan Viripaev, *Isso te interessa?* de Noëlle Renaude com adaptação de Marcio e Giovana, *Esta criança* de Joël Pommerat e *Krum*, de Hanoch Levin, para mencionar apenas as que eu vi. Essa proposta é determinante para a formação do grupo.

Com isso, não quero dizer que a companhia "aprendeu" com as outras peças estrangeiras, porque as coisas não são tão simples. Mas o trânsito entre elas pode ser considerado como uma espécie de formação. Para ser escritor é imperativo ser leitor. E ler teatro, no sentido denso de "ler", é ler fazendo, ler traduzindo, ler falando – falando com o texto, para o texto. Nas montagens destas peças, a tradução e a encenação atuam sobre o texto.

Mas a concretização de uma dramaturgia própria não é o único nem o principal elemento do que vejo como um autorretrato da poética do grupo. Algumas questões de encenação e elaboração visual são determinantes para essa hipótese.

A opção pelo endereçamento claramente voltado ao público, se não me engano, acontece em todas as peças acima citadas. Em cada uma delas esse recurso tem um tom diferente das outras e acontece em variados graus de intensidade. Em alguns casos, a fala ao público tem função narrativa, em outros casos, é comentário, às vezes é depoimento, em algumas cenas é muito sutil, em outras é declarada. Mas em *Projeto brasil* o endereçamento é inequívoco e assume a forma do discurso, assim como da canção ao vivo. Nas outras peças, me parece que as falas endereçadas ao público fazem mais sentido na relação dessas falas com o todo do espetáculo e da narrativa. É claro que em *Projeto brasil* a relação entre os discursos é determinante, é a complexidade da convivência entre imagens e discursos que produz a reflexão – mas a reflexão sobre o todo talvez deva ficar para depois. Aqui as falas, endereçadas ao público, as cenas ou as partes do espetáculo têm sentido em si, podem ser escutadas como se fossem autônomas. Isso se deve também à natureza ensaística da dramaturgia. Assim como o leitor do ensaio, o espectador da peça precisa ter escuta para cada coisa, sem ficar tentando extrair conclusões ou coerências a cada novo dado. A dramaturgia ensaística demanda uma escuta do momento presente. Ela oferece acúmulos sem propor necessariamente uma relação causal no seu processo e, assim, não cria expectativas do que vai vir depois nem denuncia se está próxima do fim.

Vale considerar o preto na cenografia de Fernando Marés. Não se trata de uma prática comum nas peças do grupo, mas me pareceu tão determinante em *Krum* que algo se fixou ali. Na encenação da peça de Hanoch Levin, o espaço cênico parecia vazio em um primeiro momento, depois os elementos cenográficos – cadeiras pretas e piano preto – apareciam, mas eram manipulados pelos atores. Os ventiladores de teto, também pretos, praticamente ocultos, não revelavam seu movimento até determinado ponto da peça. Em *Projeto brasil*, não há a aura fantasmática do preto substancial da cenografia de *Krum*. É um preto aberto, declarado. Vemos o chão e as

paredes. Não há uma dinâmica de separação entre figura e fundo na relação entre os atores e o cenário. O movimento autônomo do dispositivo cenográfico emancipa o fundo, torna-o independente, causador mais que ferramenta.

A iluminação de Nadja Naira é sempre firme. Dessa vez, a parceria com Beto Bruel é praticamente uma afirmação da filiação curitibana do grupo. O que vemos é uma luz mais aberta, como papel em branco, que não determina tanto a textura e a temperatura das cenas como acontece, por exemplo, em *Isso te interessa?* e *Esta criança*.

Há também o trabalho sobre o nu. O nu não é uma constante no trabalho do grupo, mas assim como o preto de *Krum* se tornou uma questão, o nu, escolha decisiva em *Isso te interessa?* e *Descartes com lentes* reaparece em *Projeto brasil*. É muito comum que atores e atrizes façam cenas nus. Mas é raro ver um trabalho tão elaborado sobre o nu no teatro. Parece tão natural que é desbanalizador. Sabemos que nada é natural, que para parecer natural há muito trabalho. O trabalho sobre o nu nas peças da brasileira é como o de um desnudamento da própria nudez. Mesmo sem roupa, o corpo do ator em cena guarda sempre uma medida de vestimenta, uma espécie de máscara. Em *Projeto brasil*, os nus parecem mais sinceros. O trabalho de Marcia Rubin, responsável pela direção de movimento, também tem sido determinante na atuação do grupo.

A referência ao índio aparece em alguns momentos. A nudez do ator é muito diferente da nudez do índio. É interessante ver que há um trabalho sobre isso no espetáculo, uma tentativa de simplificar a atitude com a nudez. Como já disse em outro texto, *Isso te interessa?* apresentava a nudez como condição humana, em uma acepção espiritual, intelectual. Em *Projeto brasil*, fica a impressão de se tratar de uma nudez mais perto do chão, uma nudez anatômica, biológica, de espécie.

Há um contraste interessante entre as imagens corriqueiras de Brasil, simplórias e fetichizadas, dos cartões postais e propagandas turísticas, e as imagens que os artistas da brasileira produzem na reflexão sobre uma ideia de Brasil que não é o Brasil da paisagem nem dos tipos, mas o Brasil das pessoas e do pensamento. Vivemos uma relação amarga com dívidas históricas – exterminação de tribos inteiras, a ação nociva das igrejas e de seus projetos de poder, escravidão, colonização, exploração, ditadura, violência de estado, fascismo cada vez mais aparente, boicote à educação, desigualdades atrozes, o hedonismo acrítico e o culto à ignorância, racismo, homofobia e machismo gritantes, as grandes distâncias e o desconhecimento do outro, o outro brasileiro, que impedem qualquer conclusão sobre uma identidade de nação.

A música de Felipe Storino, parceria recente do grupo que parece ter encontrado um encaixe bastante produtivo, comenta o papel da música no nosso entendimento de identidade brasileira, especialmente nos momentos iniciais da peça. Ao entrarmos no teatro, Felipe está sentado na beira do palco, tocando uma música popular como se estivesse num churrasco na calçada ali na esquina, enquanto os atores recebem os espectadores e servem cachaça, outro símbolo de brasilidade. Os figurinos de Ticiana Passos são simples, mas me pareceram interessantes na cena em que os atores simulam uma celebração de Ano Novo. Os figurinos são como roupas clichê de Reveillon – só que pretas.

O efeito rotatório do cenário faz acontecer uma imagem complexa, institui uma duração na imagem criada, faz pensar em movimentos tectônicos que anunciam pontos de pico das grandes transformações, como o ano de 2015 no Brasil, na mesma medida em que revela as mudanças mais suaves da passagem do tempo, a circularidade como forma possível de representação de um tempo mítico, a engrenagem da projeção de um filme ou simplesmente uma

máquina. Tudo isso contribui para a ideia de um desenvolvimento, de uma formação contínua, um olhar que revisa, repassa, repensa.

Uma citação de Antônio Negri no programa me chama a atenção:

> Há um porvir. Existe um tempo aberto diante de nós, que depende de para onde caminhamos, que quer dizer encontrar o algoritmo de conjunção desta rede enorme de atos, de gestos e de linguagem que constituem a multidão. É a multidão que comanda a história.

O fato de que esse trecho está no programa da peça faz dele uma parte de discurso da peça. O anseio de porvir do brasileiro me parece um anseio de esperança – cada vez mais firme contra as ladainhas reacionárias de pessimismo apocalíptico, característico do bordão ridículo "É por isso que o Brasil não vai pra frente". A peça não faz um discurso unívoco sobre o Brasil, textos e imagens não se pretendem conclusivos. Mas identifico pelo menos três momentos em que há um apelo – intelectual e emocional – a uma ideia solar de porvir: o discurso de Christiane Taubira traduzido para o português, o de Pepe Mujica pronunciado em castelhano, e a canção de Maria Bethania dublada em libras. Entre um Brasil que fomos e não fomos, que vemos e que somos, vislumbramos ali um Brasil-projeto, que, quem sabe, virá.

Referências bibliográficas:

ABREU, Marcio. *Vida*. In: *Revista Ensaia*, n. 1, dezembro 2015. Disponível em http://www.revistaensaia.com/#!vida/octut

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Lisboa: Editorial Presença, s/d.

AUSTIN, J.L.. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul, s/d.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

BUTLER, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. NY & London: Routledge, 1997.

MOSTAÇO, Edelcio. “O teatro, o ato e o fato estético” in *Questão de crítica*. Vol. VI n° 60 dezembro de 2013. Disponível (com imagens, quando houver), em: http://www.questaodecritica.com.br/2013/12/teatro-o-ato-e-o-fato-estetico/

ROMAGNOLLI, Luciana. “A família sob a perspectiva do teatro” in: *Questão de crítica*, Vol. V, n. 42, março de 2012. Disponível (com imagens, quando houver), em: http://www.questaodecritica.com.br/2012/03/a-familia-sob-a-perspectiva-do-teatro/

SMALL, Daniele Avila. “Exposição e partilha da condição humana”. Agosto de 2015. Disponível (com imagens, quando houver), em: http://www.cenacontemporanea.com.br/exposicao-e-partilha-da-condicao-humana/.

Daniele Avila Small é doutoranda em Artes Cênicas pela UNIRIO. Editora da revista eletrônica Questão de Crítica (www.questaodecritica.com.br), autora do livro *O crítico ignorante* - uma negociação teórica meio complicada (7Letras, 2015) e da peça *Garras curvas e um canto sedutor* (Cobogó, 2015).

Patrocínio:

CRÍTICAS

Descendo a escada

Crítica da peça *Brasil subterrâneo - A escada de Jacó*, da companhia Studio Stanislavski, com direção de Celina Sodré.

Por Renan Ji

Resumo: O autor tece considerações sobre *Brasil subterrâneo - A escada de Jacó*, da companhia Studio Stanislavski, montagem que estreou em agosto de 2015, no Espaço SESC. Trata-se de uma reflexão sobre as imagens produzidas pelo espetáculo, que reverberam um substrato insondável, porém fundamental, da cultura brasileira.

Palavras-chave: imagem, cultura brasileira, estranho

Abstract: the author gives thought to *Brasil subterrâneo - A escada de Jacó*, work by Studio Stanislavski company, premiered in august 2015 in Espaço SESC. The text is a reflection on the images produced by the presentation, which reverberate an inscrutable substract of Brazilian culture, but certainly a fundamental one.

Keywords: image, Brazilian culture, uncanny

Disponível (com imagens, quando houver), em:

http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/brasilsubterraneo/

Patrocínio:

A Celina Sodré, pela atenção.

Jacó sonhara com uma escada. Por ela, anjos transitavam entre o céu e a terra, levando aos homens a mensagem de nosso Senhor. Próximo aos degraus mais baixos, o homem deveria manter seu horizonte no ponto mais alto da escada, onde estaria Deus guardando a entrada de seu reino divino. No simbolismo da escada de Jacó, há um inegável sentido ascendente: subindo os degraus, revela-se a verdade por trás do dogma divino, a verdade cósmica superior à imperfeição terrena. Na vida proliferante das imagens simbólicas, percebe-se que essa tendência se dissemina por toda a iconografia e a mitologia cristãs, configurando uma imagem ou estrutura simbólica amplamente reconhecível no mundo ocidental.

Porém, na dramaturgia de *A escada de Jacó* – peça dirigida por Celina Sodré, que também assina a dramaturgia junto a Henrique Gusmão e Marcus Fritsch – , o sentido é decididamente outro. Ao contrário de anjos levando a palavra de Deus aos desorientados seres terrenos, são como que astronautas terráqueos que descem do alto de sua exuberância tecnológica para um mundo inferior desconhecido. Eles não tanto trazem uma mensagem, como os anjos; e tampouco almejam, como os cristãos, por uma verdade transcendente de alturas incomensuráveis. O percurso desses homens é descendente, oposto ao sentido consagrado pela experiência religiosa ocidental.

O ano é 2337. O futuro distante permite vislumbrar avanços inimagináveis da tecnologia, provavelmente responsáveis por um processo massivo de globalização. No enigmático vídeo-prólogo do espetáculo – que teve curta temporada de estreia no Espaço SESC, em agosto – um relator (interpretado por Henrique Gusmão) narra os sucessos e as etapas de uma missão arqueológica, permutando no seu discurso idiomas diversos, numa fala robótica e de cadência lenta.

Ele nos narra o percurso da BUM – *Brazil underground mission* – que daria continuidade, mais de duzentos anos depois, à pesquisa do professor Américo Sanches sobre a Capela Santana, "subsolo maravilhoso repleto de pinturas anônimas nas paredes e no teto", que apresentam "aspectos sincréticos das culturas africana, incaica, indígena e cristã, formando *an extraordinary kaleidoscope*" (texto da peça). A missão assim comicamente intitulada parece denunciar o seu próprio caráter ficcional, assim como o das referências de que se vale. De acordo com o vídeo, a fictícia pesquisa de Américo Sanches remontaria aos séculos XVI e XVII, buscando ao longo da história todas as referências à misteriosa capela, que vão rareando até o vago registro de uma peça de teatro, na esquecida cidade do Rio de Janeiro, que teria sido encenada no ano de 2015.

A ficção histórica do prólogo atinge, então, o próprio tempo dos espectadores, que serão levados em seguida a um espaço contíguo, e testemunharão a encenação teatral dos momentos decisivos da expedição: a descida dos exploradores à misteriosa capela Santana. Ali, experiências inesperadas terão curso. Uma espécie de impulso místico atravessará corpo e espírito dos cientistas, que sofrerão uma experiência difusa de conversão e metamorfose. O sagrado retornará não pelos dogmas vindos dos céus, mas pelo mergulho nas raízes obscuras da religiosidade popular brasileira, recalcadas pelo imaginário institucional e pela história oficial. O fluxo de imagens que se vê em seguida – cenas míticas, nas palavras de Celina Sodré – formará uma sucessão de quadros difusos, *tableaux* emoldurados pela luz de Mauricio Fuziyama e Renato Machado, num vertiginoso processo de montagem de referências religiosas e rituais.

Eis então a primeira parte da trilogia *Brasil subterrâneo*, a mais recente proposta teatral do Studio Stanislavski. *A escada de Jacó* inverte a topografia religiosa e imprime uma descida arqueológica, agregando à experiência do

sagrado camadas de sincretismo, estética das imagens, pensamento cênico e pesquisa antropológica. Um olhar teológico poderia tentar destrinçar cada elemento e inseri-lo em sua respectiva matriz cultural. Contudo, darei destaque para o aspecto que mais me impressionou como espectador: o impacto das cenas rituais, as imagens condensadas que provocam os nossos sentidos. Cabe, portanto, enxergá-las como nódulos ou núcleos irredutíveis, que dão vazão a fluxos diversos do sincretismo religioso, concentradamente caóticos.

Tal visão pede que se faça, inicialmente, rápidas considerações sobre o processo criativo do trabalho, cujos relances pude obter em conversa com Celina Sodré e nos apontamentos de Dinah Cesare, que acompanhou parte do processo[1]. Houve nesse trabalho do Studio Stanislavski a singularidade de um começar do zero: ao contrário de práticas anteriores, em que a companhia partia de um material imaginativo prévio (romances, peças, universos autorais etc.), para daí urdir sua própria dramaturgia, a primeira parte da trilogia *Brasil subterrâneo* surge do próprio risco da experimentação, da imprevisibilidade dos caminhos. O projeto criativo começou apenas com um conceito, que foi desenvolvido exaustivamente ao longo de dois anos, o tempo mais longo de processo que a companhia já teve, de acordo com Sodré. Dessa forma, com *A escada de Jacó*, a companhia assume frontal e agudamente o desafio da dilatação do tempo de feitura da obra, nos termos do acaso e da liberdade que todo trabalho de criação pressupõe. A pesquisa parece ter se inaugurado num terreno neutro, em que a experimentação com os atores – marca distintiva do trabalho de Celina como diretora e professora – foi a fonte de onde brotaram os temas e as práticas cênicas que embasam a dramaturgia. O *Brasil subterrâneo* surgiu, portanto, desse terreno neutro e efervescente do trabalho e da pesquisa do ator, que poderia muito bem ser pensado como um laboratório de onde surgiu o caos originário das manifestações primitivas da cultura.

[1] Cf. os apontamentos em http://www.revistaensaia.com/#!notas-do-subterraneo/c1jqk

As ideias foram brotando no trabalho e pensamento colaborativos, e não consigo deixar de associar esse dado à fatura do espetáculo: os transes e atos ritualísticos dos atores assumem uma tal organicidade e aderência aos seus corpos que o sincretismo difuso de suas performances parece se ligar inevitavelmente ao engajamento psicofísico do processo criador pelo qual passaram. Nesse sentido, o caos do processo criativo parece ter sido esteticamente transfigurado no caos religioso da cena.

Esse caos religioso semelha a um caldo primitivo, caldeirão de referências que tanto mais impacta nossos sentidos quanto mais se mostra desfigurado e desfigurador dos signos religiosos. Se não há uma experiência propriamente sacra ou mística em *A escada de Jacó*, o trabalho atoral e dramatúrgico certamente garante a reatualização (artística, é preciso lembrar) das esferas do rito e do mito. Fato esse que inclusive reflete as concepções de Grotowski, autor quase onipresente no trabalho do Studio Stanislavski, conforme podemos ver nas notas de Dinah Cesare sobre o processo criativo da companhia:

> Grotowski afirma que o teatro é um ritual laico e deve então procurar por suas formas na direção de proporcionar o mesmo estado de revelação que o ritual conferia aos seus participantes, porém, por meios laicos. (...) Em seu entendimento, o mito deve ser confrontado, profanado, para que ganhe significação na nossa atualidade de perda de um 'céu comum' (CESARE, 2015, nota 19).

Se, para recuperá-lo, vivenciá-lo novamente pela via do estético, o mito deve ser tensionado em direções outras, vemos que *A escada de Jacó* propõe operação semelhante à do ritual laico grotowskiano. Referências díspares se costuram umas às outras: a ficção científica de filmes como *2001: uma odisseia no espaço* e *Stalker* convive com a cultura primitiva da antropologia de Lévi-Strauss, da mitologia dos orixás e dos estudos de Ernesto de Martino. Há, à primeira vista, um certo atrito entre a música de Pink Floyd da primeira parte do

espetáculo e os cantos arcaicos – de resto, presentes na avançada pesquisa do Studio sobre o canto ritual – das cenas míticas que se sucedem na peça. Ademais, as incursões de Marcus Fritsch nos intervalos entre as sequências rituais, recitando o Sermão da Sexagésima de Antônio Vieira, traz à tona questões ético-religiosas, provocando uma interessante releitura do sermão do século XVII em diálogo com o percurso ritual da peça.

Diante de dados de origem tão diversa, em cada um dos quais identificamos um imaginário díspar e específico, percebe-se que o espetáculo realiza um encontro desses universos extremos, como se fossem todos fruto de um onirismo produtor de imagens sacralizadas e remotas. Uma psicologia profunda, um inconsciente coletivo parece perpassar todas as imagens, unindo futurismo e primitivismo na tessitura do trabalho. Essa conciliação se traduz claramente nos figurinos dos pesquisadores-exploradores, na primeira parte da peça: macacões feitos de uma lona que lhes confere ares de astronauta, utilizando, por outro lado capacetes quadrangulares de palha, que lhes cobrem a cabeça como se fossem uma espécie de orixá. As pontas do arcaico e do tecnológico se unem e, nesse percurso, se enfeixam os variados ramos (pretéritos, atuais, futurísticos) concebidos pelo projeto *Brasil subterrâneo* – seja o ficcional de Américo Sanches, seja o teatral de Celina Sodré e do Studio Stanislavski.

Porém, logo em seguida, as cenas míticas se iniciam, e desejo agora focar o impacto que elas provocam. Retomo os tableaux: em recente conversa, Celina me fala da dificuldade de operar a luz, em clarões e apagões que devem flagrar com precisão certos momentos e movimentos dessas cenas. Ela busca aquilo que define como teatro de “presentação”, e não de “re-presentação”. Há um investimento na imagem como forma de atualizar a força do sagrado e do ritual pela via do estético. E, para tal, valoriza-se a potência do que chamo aqui de “choque” ou “susto”: as imagens surgem em flashes rápidos, ou em rápidas

sequências rituais, que capturam a atenção menos por indução do que por súbito estranhamento, mais por comoção do que por paulatina construção estética. Reforçando esse efeito, uma lona circunscreve o espaço subterrâneo da capela (sugestão da cenografia de Hélio Barcelos), criando uma textura difusa e onírica que soma diafanidade ao forte elemento de "presentação" da cena. O resultado são fantasmagorias que nos confrontam e dançam perante os nossos olhos, delineadas a partir de "golpes" de luz.

Num suposto enredo da peça, as cenas míticas poderiam ser percebidas no espectro que vai da encenação das supostas pinturas nas paredes da capela Santana, até o transe místico sofrido pelos exploradores sob os eflúvios mágicos que emanam do lugar. Muitas leituras possíveis dessas cenas me ocorreram de chofre: considerações sobre as epifanias divinas na Grécia antiga, a partir de textos de filólogos alemães; a clareira que encerra a origem da obra de arte, para Martin Heidegger; a filosofia da linguagem e do mito, na perspectiva da metáfora mítica, em Ernst Cassirer; a antropologia da religião e dos cultos primitivos – tudo isso como forma de dar uma resposta ao que vi no teatro, reagindo à luminosidade e à obscuridade daquelas imagens remotas que repentinamente vinham de encontro à percepção.

Mas é preciso refrear o ímpeto monográfico: é necessário dar conta de um espetáculo, e não dar cabo dele. Dar conta daquilo que se vê e se sente, e não dar cabo das teorias que embasariam essa experiência. Nesse sentido, aceitemos um pensamento talvez de curto fôlego teórico e escassa justificativa racional, mas prenhe de sensações profundas – estéticas, religiosas, inconscientemente coletivas. Gostaria de sublinhar com isso o efeito que me atravessou como espectador: a dimensão do susto, do sagrado cenicamente elaborado, do rito teatral que traz à tona o estranhamento de uma imagem, a sua impressão peculiar na memória do espectador.

Patrocínio:

Em conhecido texto de 1919, intitulado em português de “O estranho”, Sigmund Freud se debruça sobre um tema estético: o efeito psíquico que certas obras (como o conto fantástico “Homem da areia”, de Hoffman) nos provocam. Ele qualifica, em alemão, de *unheimlich* esse efeito de estranhamento e fascínio diante de certas imagens perturbadoras com as quais a arte nos sensibiliza. Adverte-nos da proximidade ou da presença da palavra *heimlich* no sentimento do estranho, ou seja, no *un-heimlich* – a saber, a dimensão do *heim*, o íntimo, o doméstico, o familiar, ou ainda o confiável. Assim, para Freud, o estranho portaria em sua natureza algo de íntimo, reconhecível, e mais: algo que fora deveras recalcado no processo de formação da consciência. O efeito do estranho seria, então, produto desse retorno de algo próprio que teria sido deixado para trás, e cuja lembrança – via literatura – nos despertaria inquietação e comoção.

As imagens “subterrâneas” de *A escada de Jacó* impressionam pela capacidade de, como as imagens do estranho freudiano, despertarem determinados sentimentos de inquietação e consternação. O que é aquilo que vejo? O que exatamente retorna, cenicamente, do recalcado – no indivíduo, no coletivo – na montagem do Studio Stanislavski? O fôlego teórico e especulativo arrefece. Mas a obra faz com que o subterrâneo resista. Quanto mais camadas lhe são superpostas, ele retorna com tanto mais força. *A escada de Jacó* faz o subterrâneo vir à luz. Ele está aí. Cabe decifrá-lo.

Referências bibliográficas

FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: ———. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

Renan Ji é 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

Patrocínio:

Transparências das formas de vida

Crítica da peça *Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos*, direção de Georgette Fadel

Por Dinah Cesare

Resumo: A crítica de *Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos*, projeto idealizado por Gabriela Carneiro da Cunha com direção de Georgette Fadel e dramaturgia de Grace Passô, reflete sobre as operações realizadas na peça como reinvenção da memória da Guerrilha do Araguaia.

Palavras-chave: Guerrilha do Araguaia, Mulheres guerrilheiras, corpo, imagem, tempo.

Abstract: This review of *Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos*, project conceived by Gabriela Carneiro da Cunha directed by Georgette Fadel and written by Grace Passô, reflects on operations made in the play as reinventing the memory of the Araguaia Guerrilla.

Keywords: Araguaia guerrilla, guerrilla women, body, image, time.

Disponível (com imagens, quando houver), em:

http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/guerrilheiras/

Patrocínio:

Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos é fruto de um projeto de Gabriela Carneiro da Cunha que após três anos de captação de recursos e elaboração de pesquisas teve sua estreia em setembro de 2015 na Arena do Espaço Sesc, no Rio de Janeiro. Seu tema resgata a histórica participação de dezessete mulheres na Guerrilha do Araguaia, um movimento guerrilheiro de luta armada contra a ditadura militar no Brasil que aconteceu na região amazônica ao longo do rio Araguaia entre o final dos anos de 1960 e a primeira metade da década de 1970. O movimento contou com a participação de guerrilheiros e moradores da região que aderiram à causa organizada pelo Partido Comunista do Brasil (PCdoB).

A estratégia revolucionária era a de entrar nas cidades por meio de um movimento de conscientização, de criação de laços e de luta que partisse do interior do país, região eminentemente afetada por uma política de exploração e de abandono, argumentação que se torna mais do que pertinente se pensarmos nos acontecimentos atuais como a catástrofe sócio-ambiental que assola cidades e distritos dos estados de Minas Gerais e Espírito Santo.

Em 1972, após seis anos da ocupação e integração de vários componentes da guerrilha na região, ela foi combatida pelas Forças Armadas que destacou um contingente estimado entre três e seis mil homens pertencentes ao quadro do Exército, Marinha, Aeronáutica, Polícia Federal e Polícia Militar do Pará, Goiás e Maranhão, que até janeiro de 1975 foi responsável pelo total aniquilamento do movimento com ordens de não fazer prisioneiros. Segundo o dossiê "Mortos e Desaparecidos na Guerrilha do Araguaia" do Centro de documentação Erias Delizoicov (CEDED, 2002, 2007), a desproporção das forças investidas nos conflitos armados torna possível que o número de mortos seja maior do que o registrado oficialmente.

A memória da guerrilha destaca a força de um Estado coercitivo e da política do governo, responsável pelo desaparecimento de seus opositores políticos em

um gesto que para além de tomar a forma de uma determinação sobre aqueles que podem viver e os que devem morrer, estabeleceu nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin "estratégias de esquecimento maciço em relação à ditadura militar de 1964 a 1985" (GAGNEBIN, 2015, p. 3). Tal política de esquecimento, ainda segundo a autora, pertencia a um conjunto de ações com proporções de cunho totalizante que visaram ao consenso de que não existia a necessidade de lembrar, tendo em vista que as mudanças não poderiam mesmo ser realizadas e que, devia-se "olhar para frente" (Op. Cit. p. 4), já que o Brasil seria o país do futuro.

Observamos ainda que o modo como transcorreu a chamada política de "reconciliação nacional" pautada pela Lei da Anistia de 1979 que incluiu em suas folhas os atos de tortura, de desaparecimento e assassinatos durante o regime militar como "[crimes conexos] a crimes políticos" (Op. Cit. p. 5), contribuiu para a naturalização da violência como elemento socializante e até mesmo civilizatório com reverberações nefastas no pensamento da atualidade no que diz respeito às práticas de linchamento, de justiceiros urbanos e da tal máxima bandido "bom é bandido morto".

No ano de 1982 os familiares dos guerrilheiros do Araguaia iniciaram uma ação judicial para obter o esclarecimento das circunstâncias que envolveram as mortes de seus parentes e o local em que os corpos foram enterrados. As ações de pesquisa e busca no território realizadas pelo grupo de familiares conseguiram localizar no ano de 1991 o cemitério de Xambioá, onde foram encontradas duas ossadas, uma das quais de uma mulher com o corpo envolto por um tecido de pára-quedas que, pela exumação tornada pública em 1996, foi reconhecida como sendo de Maria Lúcia Petit da Silva, única guerrilheira cujo corpo foi localizado (CEDED, 2002, 2007).

Uma obra que tem como motivo um fato histórico carrega necessariamente uma relação entre o tempo, a memória e o documento. Tendo em vista tais

possibilidades discursivas, uma das escolhas do pensamento, no que diz respeito à sua própria reinvenção, pode se dirigir para a conflagração da memória como fator qualitativo pelo modo da operação realizada sobre o documento para o entendimento do presente. Assim, perpasso também o breve tempo transcorrido entre as sessões que assisti da peça *Guerrilheiras ou para a terra não há esquecidos* e o momento da escrita desse texto.

Acredito mesmo que uma das potências de uma obra se mostra na reverberação que se desenvolve com ela no tempo, o que certamente revela sua criticidade, ou dito de outra maneira, mostra seus modos de propor a desconstrução dos sentidos estabelecidos, mesmo correndo o risco de que não existam sentidos mais precisos a serem revelados.

A característica de qualificar a atualidade com percepções sempre transformadas e inacabadas, aponta talvez para um dos mais importantes e desejáveis significados da noção de História, ou seja, a afirmação de que o passado nos serve menos como um depositário de reconstrução factual do já vivido, e mais como uma força para operarmos com o presente em novos termos.

Minha perspectiva de análise da encenação é uma experiência que visa as possibilidades discursivas entre tempo, memória e documento sem que esses elementos se constituam como unidades diferenciadas ou estanques. A meu ver, a direção de Georgette Fadel por meio de sua poética fragmentada, do tratamento do documento como arquivo em sua característica eminentemente lacunar e da forma de uma plenária, da utilização das imagens fílmicas realizadas pelo cineasta Eryk Rocha em interação com a cenografia de Aurora dos Campos cria intensidades diferenciadas para a recepção do fato das mulheres guerrilheiras no Araguaia, em detrimento de quaisquer tomadas de partido.

É preciso que se destaque também que a dramaturgia de Grace Passô é uma composição que almeja o solo do sensível, na medida em que foi elaborada a partir de um vasto material de entrevistas colhidas durante a pesquisa da equipe na região do Araguaia, sobretudo nos arredores da Serra das Andorinhas no sul do Pará, e o processo de construção da peça com as atrizes Carolina Virgüez, Daniela Carmona, Fernanda Haucke, Gabriela Carneiro da Cunha, Mafalda Pequenino e Sara Antunes.

O corpo

O motor de *Guerrilheiras* pode se lido como um movimento entre a imobilidade do corpo morto - o corpo da guerrilheira Maria, o único encontrado - e o movimento do rio Araguaia. O rio é o elemento vital que se contrapõe à ocultação da memória como algo paradigmaticamente fadado ao esquecimento (morte). Na encenação, o corpo morto é tomado mais radicalmente em sua potência de vida quando banhado pelas águas do rio. A exposição deliberada do corpo das atrizes em uma composição de sutiãs cor de carne (carne-corpo, carne em corpo, então a insistência de corpo sobre corpo) com espécies de calças de campanha que enfatizam o caráter de ação utópica das mulheres guerrilheiras, nos faz ver um corpo qualificado. Se o argumento da peça parte do desaparecimento das mulheres guerrilheiras, a mostragem de corpos qualificados que, no entanto, não deixam de ressaltar a organicidade da carne, faz surgir uma possibilidade, não propriamente de significação, mas de direcionamento às potências do corpo biológico.

É possível dizer que tal articulação entre o corpo biológico e sua potência de aparecimento como tal, infere a noção de possibilidades do poder do corpo como elemento utópico do viver junto, do agrupamento e das forças das ações comunitárias. Tal investimento ainda é materializado na cena por meio da exposição repetida dos corpos das atrizes dentro de sacos plásticos

transparentes. A transparência dos corpos é uma potência de refutação da memória como recalque nacional, do apagamento dos corpos nunca encontrados, do estigma da linguagem que cunhou os assassinados políticos simplesmente como desaparecidos, assim como do sofrimento dos familiares por não poderem enterrar seus parentes. É preciso falar para ultrapassar o recalque e as atrizes falam, cantam e gritam de dentro desta transparência que expõe de modo inelutável a organicidade da terra como algo vivo, que não nos deixa esquecer os mortos e de sua capacidade de reinvenção de terra como povo. Em um desses momentos o texto dito pela atriz Sara Antunes figura tal força de recriação: "Alguém me ouve? Quando vão me encontrar? Eu vou ficar aqui gritando nem que seja para balançar a folha desta árvore". A potência do corpo e da terra como pulsão do orgânico na qualificação de suas transparências sugere a desconstrução consensual do esquecimento nacional.

Um dos efeitos desse modo de tratar o fato histórico do corpo da guerrilheira como potência estético-política pode ser visto em nossa atualidade nas manifestações das mulheres na luta contra a aprovação do projeto de lei que modifica o atendimento a vítimas de violência sexual e, sobretudo contra o sentido de tal projeto como poder normativo do Estado sobre o corpo feminino como pura biologia em detrimento de seus aspectos formativos de subjetivação.

Ao mesmo tempo, de modo bastante sutil, talvez quase como anti-significação, tal poética da transparência dos corpos aponta para uma instância em que a violência diz respeito a todos nós no cotidiano. O inconsciente da encenação dos corpos em transparência não seria um modo de afirmar que existem mortos em todos os lugares e não em um lugar especial para o qual estão destinados? Se pudermos ainda considerar que esta imagem constrói um tempo com outros tempos em simultaneidade, na medida em que só aparecem para nós como corpos porque estão cobertos e transparentes, não podemos

pensar que estes corpos por toda parte concernem à nós em nosso presente? A exposição do corpo imóvel plastificado torna-se a exibição metafórica de nossos modos relacionais de fazer morrer aquilo que nos desconforta, que nos invade, sobretudo no que diz respeito às alteridades - uma memória do agora.

O rio

Se o corpo plastificado sugere a imobilidade exposta da morte, o rio é movimento atestador da ação do tempo que transforma tudo em sua potência. O rio nas imagens fílmicas elaboradas por Eryk Rocha, que também compôs a equipe de pesquisa na região, se alia a transparência do plástico que envolve os corpos qualificando a terra como elemento capaz de exercer uma fluidez. Sabemos que o fluxo das águas do rio modificam suas margens e reviram seu leito, assim como faz flutuar os objetos em sua superfície. A força do rio é capaz de levar os corpos à superfície e adiante. O rio como imagem fílmica que banha os corpos ensacados das atrizes em *Guerrilheiras* se torna performatividade suportada pelo enfrentamento dos fantasmas, é uma ação imaginal de restituição do morto como elemento qualificado de transformação política.

De fato, o surgimento da imagem no ocidente está ligado à antropologia política no mundo grego, o que alia justamente sua origem como objeto de restituição, em que a *imago* (em seu caráter de aparência) fazia parte dos eventos fúnebres de um coletivo inserido na *polis*. A imagem era tirada em gesso do rosto do morto e na sequência era realizada uma nova retirada de seu molde para que finalmente ela alcançasse, assim reproduzida, sua função de transmissão em uma tensão entre o rosto privado e o rosto público (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 206). É possível inferir que as qualidades do morto quando restituídas ao público por meio de sua imagem (e da superposição do filme-rio) implica no retorno ao coletivo dos valores culturais de um todo. Não

por acaso, a atriz Gabriela Carneiro da Cunha invoca o lendário cangaceiro Corisco na música *Perseguição* de Sérgio Ricardo.

Georges Didi-Huberman ainda nos faz lembrar, por meio de uma citação de Vilém Flusser, que as imagens anteriormente ao desenvolvimento dos meios técnicos:

> eram publicadas no espaço público, e as pessoas deveriam deixar suas salas para ter acesso a elas (...). Hoje, as informações são transmitidas diretamente do espaço privado para o espaço privado, e as pessoas devem permanecer em casa para ter acesso a elas (FLUSSER apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 206).

Assim, a Arena do Espaço Sesc parece exercer sua vocação de ágora. A cenografia de Aurora dos Campos cobre o chão da arena com um linóleo vermelho como terra de sangue. As superposições de plásticos sugere ainda o encobrimento dos corpos-memória e de todo um passado que se quis esconder fazendo uso de um material factível de ser usado também para os abrigos na mata. Aquilo que nos protege pode ser o que sufoca. A ação do Estado e dos homens sempre terá muitos lados.

O rio como imagem de força transformadora e temporalizante do estado qualitativo do corpo morto em *Guerrilheiras* é como um meio de restituição da potência do lembrar público como um gesto político.

As vozes

> Não tenho bens de acontecimentos.
> O que não sei fazer desconto nas palavras.
> Entesouro frases. Por exemplo:
> - Imagens são palavras que nos faltam.
> - Poesia é a ocupação da palavra pela imagem.
> - Poesia é a ocupação da imagem pelo Ser.
> Ai frases de pensar!
> Pensar é uma pedreira. Estou sendo.

> Me acho em petição de lata (frase encontrada no lixo)
> Concluindo: há pessoas que se compõem de atos, ruídos, retratos.
> Outras de palavras.
> Poetas e tontos se compõem com palavras[1].

A dramaturgia de Grace Passô parte em grande medida do material de áudio das entrevistas e conversas realizadas com moradores da região. Segundo a própria Grace Passô, trata-se de um vasto material de arquivo, em que aparecem muitos fatos narrados pela primeira vez na vida destas pessoas. A meu ver, os momentos em que a dramaturgia aparece como força de subjetivação se dá com a tradução da contundência dos depoimentos em vozes líricas que perfazem atravessamentos temporais entre o eu e o público. Observo o fragmento da dramaturgia da peça a seguir e vejo surgir de meu arquivo particular de imagens a cena final do filme *Stromboli* de Roberto Rossellini:

> Daqui onde eu ouço as terras que nunca puderam ser conquistadas, "elas" estão livres! É tudo tão simples e tão forte. Minhas digitais se confundem com a terra! É estranho, nunca me senti tão livre, pronta pra liberdade do amor! Eu estou pronta pra estender a mão visível do amor! Quem me ouve?

No entanto, essa capacidade imaginal se perde com a voz documental como passado reencenado na atuação das atrizes. Tal opção infere um circuito anacrônico que cria certa instabilidade para a recepção com a quebra da encenação como poema visual, na medida em que até este momento a peça se mostra como provocação de um regime sensível mais afeito aos registros contemporâneos da arte, como os da plasticidade do olhar investido nos

[1] (Manoel de Barros, Retrato Quase Apagado em que se Pode Ver Perfeitamente Nada, in *O guardador de águas*).

materiais. O surgimento da figura das atrizes como personagens sugerem a cena mais tradicionalmente como representação.

Acredito que a tensão entre os momentos da encenação das vozes nos quais as atrizes se dirigem ao público na forma de uma plenária e o aspecto lírico em que a dramaturgia se expõe, cria um confronto singular para a memória reinventada. Ao mesmo tempo, nos momentos em que atuam como personagens não deixa de aparecer um profundo desejo de dar voz aos atores envolvidos no acontecimento do Araguaia.

É possível observar ainda uma particular tensão entre as vozes lírica e da forma plenária por meio de momentos em que a cena atinge um lugar estético como força de fala. Minha referência se baseia na temporalização de elementos díspares em uma mesma dimensão que cria um efeito cênico no qual o texto se torna matéria, como na cena em que a atriz Gabriela Carneiro da Cunha enfrenta o plástico com uma pá, ou quando mostra toda a fragilidade utópica e erótica da revolução enquanto ouve rádio no centro de sua campana de plástico, ou mesmo nas quinquilharias de viagem que a figura da atriz Carolina Virgüez mostra no prólogo da peça em uma explícita violência de formas sucateadas de memória, e que no entanto, se transformam naquilo que a tortura, ao mesmo tempo em que formam os hábitos sociais.

Esta potência levada a um lugar não imaginado (talvez ininteligível até) se revela mais uma vez na bela cena em que a atriz Sara Antunes como Maria, tenta suspender sua morte com um endereçamento de súplica aos seus algozes (o público) na figurabilidade dos plásticos-marcas-de-sangue como pedaços orgânicos de seu corpo.

Referências bibliográficas:

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Devolver uma imagem" in *Pensar a imagem*. Emmanuel Alloa, (org.). Tradução: Carla Rodrigues (coordenação), Fernando

Patrocínio:

Fragozo, Alice Serra e Marianna Poyares. Belo Horizonte: Atêntica Editora, 2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Walter Benjamin - [Esquecer o passado?] in Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas. Organização Carlos Eduardo Jordão Machado, Rubens machado Jr. e Miguel Vedda. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

Dossiê "Os desaparecidos na Guerrilha do Araguaia' - Centro de Documentação Erias Delizoicov (CEDED, 2002, 2007). Página na web: http://www.desaparecidospoliticos.org.br/pagina.php?id=36

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.

CRÍTICAS

A Onda
Crítica da peça Eles não usam tênis naique da Cia Marginal
Por Priscila Matsunaga

Resumo: O texto apresenta algumas indicações de análise sobre a encenação em descompasso com o texto dramático a partir da peça *Eles não usam tênis naique.* A chave de análise do artigo, para além do interesse nos impasses da representação cênica, também se dirige para os impasses de representação política.

Palavras-chave: Política, representação, teatro, trágico.

Resumen: El artículo presenta el análisis sobre la representación con el texto dramático de la obra *Eles não usam tênis naique.* El artículo analiza impasses en la representación escénica y también se dirige al impasse de la representación política.

Palabras claves: Politica, representación, teatro, trágico.

Disponível (com imagens, quando houver), em:
http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/elesnaousamtenisnaique/

Eu confesso: eu
Não tenho esperança.
Os cegos falam de uma saída. Eu
Vejo.
Após os erros terem sido usados
Como última companhia, à nossa frente
Senta-se o Nada.

O nascido depois, Bertolt Brecht

Em 1830, Katsushika Hokusai publicou uma de suas xilogravuras mais famosas, *A grande onda de Kanagawa.* A força da natureza é composta pela suspensão da onda que, como com garras, ameaça frágeis pescadores; no fundo da cena o monte Fuji, símbolo do Japão. A obra pertence a uma série de gravuras em madeira dedicada ao vulcão e encarna pela representação do mar, da terra, do fogo, elementos da alma nipônica. A harmonia entre as cores, a simetria do desenho, o Fuji integrado ao mar assim como os pescadores, suaviza sua fúria, ainda que a sensação do momento seguinte, aquele que escapa à representação, permaneça, paradoxalmente, no horizonte de expectativas. A estampa faz parte de um período nas artes da gravura conhecido como ukiyo-ê ou *pinturas do mundo flutuante*. Segundo Madalena Hashimoto Cordaro, as pinturas ficaram conhecidas no Ocidente pela repercussão em países como França e Inglaterra e compreenderam um período de fechamento das fronteiras japonesas, em uma era dominada pelos samurais, daí a referência a Era Tokugawa, centrado na cidade de Edo, entre os séculos XVII e XIX. O governo central promoveu certa estabilidade política contrastado a um passado de guerras; nesse momento a positivação da efemeridade assemelhava-se ao *carpe diem*. O ideograma de ukiyo-ê era,

entretanto, recorrente há pelo menos três séculos e possuia um sentido diverso: que miserável, que triste é este mundo efêmero. [1].

A imagem de *A onda*, como é comumente referenciada, foi utilizada pela Cia Marginal[2] como cenário para o espetáculo *Eles não usam tênis naique*, em cartaz em setembro de 2015 no teatro Glauce Rocha, como parte da *Ocupação Grandes Minorias*. O cenário foi composto por duas telas: a central e com maior dimensão, feita pela colagem de figuras de morros e favelas cariocas, de policiais com faixas escondendo os olhos, da orla; à direita do palco (visto da plateia) e em primeiro plano, a onda em garra de Hokusai. A primeira tela, citação explícita da cidade do Rio de Janeiro; a segunda, uma estilização que desloca os sentidos da peça.

A aproximação da xilogravura japonesa ao grupo de teatro pode fazer alusão quanto à origem de seus integrantes. Com 10 anos de formação, a Cia Marginal nasceu na Favela da Maré e já realizou quatro espetáculos: *Você faz parte de uma guerra?* (2005); *Qual é a nossa cara?* (2007); *Ô, Lili* (2011) e *In_trânsito* (2013). Situada na zona norte do Rio de Janeiro, com aproximadamente 130 mil moradores, numa faixa entre a Avenida Brasil e a Baía de Guanabara, cortada pela Linha Vermelha e Linha Amarela, a ocupação do território da Maré começou na década de 1940. Durante a década de 60 recebeu famílias removidas de outras áreas da cidade e com o seu crescimento aproximou-se de antigas habitações de pescadores. O Morro do Timbau é o único local seco uma vez que toda a área ocupada pela Maré foi

[1] As reflexões aqui expostas foram apresentadas na Mesa "Artes Cênicas e Os impasses da representação", debate realizado durante o XII Simpósio de Pós-graduação em Ciência da Literatura/FL, em 17 de novembro de 2015. Agradeço as observações do público e em especial às professoras Martha Alkimin (FL/UFRJ), Alessandra Vanucci (ECO/UFRJ) e Luciana di Leone (FL/UFRJ). Precioso comentário feito pela profa. Flavia Trocoli (FL/UFRJ) reorientou pontos dessa exposição.
[2] De acordo com o programa "Ocupação Grandes Minorias", *Eles não usam tênis naique* tem direção de Isabel Penoni, com texto de Marcia Zanelato e intervenção dramatúrgica da Cia. Marginal. Direção Musical de Thomas Harres, trilha original de Rodrigo de Souza e Thomas Harres, cenário de Guga Ferra, figurino de Raquel Theo e luz de Pedro Struchiner.

um imenso manguezal[3]. O sentido da tela central do cenário, esta realidade que sumariamente descrevi, desliza para o texto que por sua vez é desestabilizado pela outra imagem, da Onda, que desliza para a encenação. A peça impõe inquietações que nascem desses impasses.

A primeira delas é de origem dramatúrgica: é notória a referência ao texto de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam black-tie*. A peça estreada em 1958 pelo Teatro de Arena de São Paulo, um dos principais grupos teatrais brasileiros, com direção de José Renato Pécora, trouxe como protagonistas trabalhadores, moradores de um morro carioca, em vias de deflagrar uma greve. O assunto do espetáculo ganhou contornos dramáticos pelo conflito entre o pai *Otávio*, militante do sindicato, e o filho Tião, também operário e contrário à greve. O filho procura a ascensão social, pressionado não pela companheira *Maria,* mas por buscar melhores condições de vida a uma família que está por vir.

A peça recebeu elogios dos principais críticos brasileiros e uma das observações de Décio de Almeida Prado – "o segredo de Eles não usam black-tie é dizer respeito a todos nós, é ter alguma coisa a segredar à consciência de cada espectador" - foi retomada por Iná Camargo Costa em *A hora do teatro épico no Brasil* como chave de análise para argumentar sobre o caráter burguês da forma adotada, o drama. Guarnieri utilizou a forma dramática em descompasso com o assunto épico, a greve. Para tanto, confiou no diálogo como principal recurso dramatúrgico, ainda que por vezes tenha utilizado mecanismos de distanciamento, como o relato, para tratar da matéria que lhe interessava. Não é demais retomar os princípios formais do drama segundo Peter Szondi:

> o drama da época moderna surgiu no Renascimento. Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de um mundo medieval, a audácia de construir partindo unicamente da reprodução das relações

[3] Informações retiradas de www.redesdamare.org.br, acesso em 14 de setembro de 2015.

> intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar (SZONDI, 2001, p. 29).

O meio linguístico do mundo intersubjetivo foi o diálogo, e a aposta na realização dramática pelo ato de decisão, a mais importante de todas as determinações.

Tião é modelação deste personagem: não entra na greve após apresentar, pelo diálogo, as circunstâncias e argumentos de sua opção. Ele age e é penalizado ao final da peça pela adesão do dramaturgo ao conteúdo, como observou Iná Camargo Costa. Para a crítica, a opção dramática estava historicamente determinada: o jovem dramaturgo ligado ao PCB operava, ainda, com categorias estéticas da classe dominante. Dizendo o que Décio de Almeida Prado deixou em aberto, Iná avalia que *Black-tie* "pode ser resumida de dois pontos de vista opostos, conflitantes e igualmente defensáveis" (COSTA,1996, p.23). A peça pode ser lida angulada pela ideologia liberal, representada pelo personagem de Tião, adensado por Jesuíno, ou, a grosso modo, pelo ângulo comunista, representado por Otávio e Bráulio. A leitura dependerá da consciência de cada espectador em procurar argumentos para o desfecho da peça. Tudo isso porque a forma do drama, incluído o drama social, reduz o conteúdo à experiência social nela sedimentada (a ascensão da burguesia) (COSTA, 1996, p. 39).

O texto de *Eles não usam tênis naique,* de Márcia Zanelatto, de 2004, aposta no mesmo recurso: o diálogo apresenta e perfaz a autodeterminação dos personagens, Santo e Rose, pai e filha, que se reencontram em um apartamento de um conjunto habitacional numa favela do Rio de Janeiro. Depois de um breve diálogo, toda a ação será transposta a uma praça. Em torno de um conflito familiar, comparado a *Black-tie*, a ocupação dos personagens se altera: os operários dão lugar a traficantes, as falas indicariam a origem de "foras-da-lei". As semelhanças em termos dramatúrgicos,

entretanto, afastam, ainda mais, tempos e interesses políticos. *Black-tie* possui como chão histórico a ascensão das lutas populares organizadas, com o fluxo de uma nova plateia procurando no teatro debater a formação das injustiças no Brasil e com artistas buscando corresponder a uma função organizativa autodeterminada. Um pouco diferente do chão de *Tênis naique*, finalista do I Concurso de Produção Textual do Observatório das Favelas, concurso realizado pelo Observatório em parceria com o Centro Latino-americano em Sexualidade e Direitos Humanos (CLAM) e o Centro de Estudos sobre Segurança e Cidadania (CESeC/UCAM). Na publicação dos textos finalistas, os coordenadores do concurso apresentam a sexualidade, violência e justiça como os temas que animaram a proposta, objetivando provocar reflexões que escapassem ao imaginário cristalizado sobre a favela.

O tema de *Eles não usam tênis naique* interessa ao debate público como amostra da violência que se instalou no cotidiano da cidade. Rose, que vive na favela, possui uma consciência circunscrita à sua condição. Ela acredita que as pessoas nascem ruins, com inclinação para a maldade – maldade que a acompanha desde seu nascimento. Seguiu a "ocupação" do pai e do irmão, *Ilto*. Santo é uma espécie de "boa consciência", saiu (fugiu) da favela e se reencontrou com a natureza e com a religião. Vive hoje em uma casinha, com galinhas, temente a Deus.

Ao contrário do texto, resultado de uma pesquisa sobre a linguagem dos moradores de comunidades, o espetáculo começa com uma narração: "Então irmão, eu vou contar a história do retorno de Jedai. Mas o Jedai é o Santo, tá ligado. Então eu vou contar a história do retorno do Santo. Aconteceu no dia de operação. Tava rolando uma mega operação (...)". O narrador passa a enumerar todos os envolvidos na operação para tomar o morro: Exército, PM, Bope, civil, marinha, armas. A história a ser dramatizada trata do reencontro de Roseli e Santo após 20 anos da ausência paterna.

Ainda que a Cia tenha utilizado um recurso épico, como o prólogo, que tenta distanciar o espectador quanto à ação que está por vir, descrevendo a cena do reencontro dando detalhes do quarto, dos personagens, misturando ficção e realidade – nomeando atores conhecidos por suas atuações em filmes sobre a violência no Rio de Janeiro – , há na composição geral uma função dramática, de identificação do espectador a um discurso demasiado midiático, com a voz do narrador sendo alterada pelo microfone e o rosto escondido por uma camiseta. É importante, porém, registrar como a Cia Marginal percebe os limites do texto dramático ainda que sem superá-los. As intervenções dramatúrgicas buscam fornecer explicações relacionadas a um processo social que está obliterado no texto: o prólogo, um diálogo sobre seu *Jaca*, um possível benfeitor da favela quando ainda não era o tráfico a dominar a vida dos moradores, um longo diálogo que deixa em evidência o ponto de vista do grupo sobre a situação de crianças abandonadas, quando elas roubam e se "tornam uma questão" de "segurança" e ainda a inserção de relatos pessoais.

A encenação também procura preencher as lacunas da dramaturgia e oscila entre jogo vivo e malabarismos em demasia. O primeiro dado que embaralha o repertório do espectador está na composição dos figurinos: os atores se vestem com macacões e botas. Penso que a opção por esse figurino diz respeito a adesão do grupo ao assunto que interessa: a situação dos moradores da favela, a sua própria condição. Texto e cena caminham, em princípio, desajustados.

A tentativa de escapar à personalização é dada pelo revezamento na atuação de Rose e Santo pelos quatro atores (e em um dado momento pela intervenção do ator que produz parte da composição musical ao vivo). A primeira vez que esse recurso foi utilizado como uma "economia" interna da peça no teatro brasileiro ocorreu também no Teatro de Arena, em 1965, na peça *Arena conta Zumbi*, texto de Guarnieri e Augusto Boal, com direção de Boal. O diretor

queria desconstruir as convenções teatrais em um momento de grande disputa ideológica e tinha o inimigo claramente apontado. A releitura de Zumbi, feito em um momento de repressão política, incensava o desejo pela liberdade e repercutia na própria encenação da peça. O *Arena*, como um coletivo, queria contar a luta pela liberdade. Principalmente as canções mediavam a leitura do espectador, enxergando na luta do passado uma potência para modificar o presente. Por esse recurso, *Arena conta Zumbi* também sublinhava as palavras dos generais para deixar clara a sua perspectiva quanto aos desmandos e desfaçatez operados no discurso público. Como em *Tênis naique* os diálogos são de dualidades integradas dentro de um mesmo campo ideológico: contra o discurso sobre a violência, o discurso das condições sociais que a engendram; contra os assassinatos indiscriminados, praticados também pelos traficantes, o passado regido por uma "ética bandida"; contra o mau inerente, a bondade; a despersonalização acentua o diálogo dramático.

Se por um lado apresenta uma tentativa de desmascarar, não de forma consciente, que aquilo integra o discurso oficial, da Ordem, sobre a violência na cidade, por outro, como não aprofunda as intervenções dramatúrgicas e se limita a comentar o traçado dramático, o revezamento nas atuações repõe a dualidade. Até mesmo os momentos em que a música conduz a narrativa cênica, estão longe o coro ou alguma intervenção coletivizada, como ocorreu em *Zumbi*. Um recurso utilizado em 1965 como uma saída, também, para um número reduzido de atores em relação aos personagens, o que revelava a dificuldade financeira atravessada pelos grupos da época, foi invertido e revela uma outra função. Não se trata apenas no campo das artes cênicas, como uma das justificativas de Boal para utilização da coringagem, de não permitir a apropriação privada de um personagem pelo ator, quando a apropriação dos meios de produção teatral poderia ser reflexo da luta de classes. O recurso em *Tênis naique*, pelo contrário, revela a atual etapa do capitalismo: salvo engano, fica a sensação de que "os corpos estão reduzidos à condição de suportes

intercambiáveis de um processo contínuo de circulação fetichista da equivalência" (SAFATLE, 2015, p.191). A forma-mercadoria se expõe pela encenação. O problema, portanto, mais do que cênico, está na relação com o público e nas identificações que ele mobiliza.

As atuações são permeadas por uma unidade contraditória de afeto: ternura e agressão estão presentes nos gestos que aproximam e ao mesmo tempo distanciam os atores. O abraço aperta demais, a brincadeira vira luta, o afago um empurrão. O circuito invade a experiência teatral, não chegando à agressão do espectador, construindo uma relação próxima do público. A cena que melhor representa essa atitude se dá pelos relatos pessoais (e não importa muito se ficcionais ou não) sobre a vivência dos atores no Rio de Janeiro. São relatos de perda e dor, com um pequeno espaço para a esperança. A possibilidade de sair da Maré, ou nela poder se enraizar, projeta para o futuro a vida dos atores. Nesse momento sentimos o assunto da peça, que está muito além do que o texto pôde oferecer. É nela que compreendemos a função empática que se faz pela capacidade de se pôr no lugar do outro, traço que nos define e nos diferencia. Não há como negar que o público se comove e se vê, também, naquele afeto. Há outra cena que utilizando do recurso identificatório segue outro sentimento: ao falar sobre o irmão traficante, Iltinho, filho adotivo de Santo, como Rose, hoje chefe do tráfico, Rose diz: "Iltinho gosta, Iltinho mata rindo". Momento antes o ator tinha feito diretamente ao público a pergunta: "Não existe gente ruim?" A plateia confirma. Começa um som de *funk.* A coreografia da cena é feita com tal agressividade que desconstrói qualquer imaginário positivado, mesmo aquele que circula e integra sobre o símbolo "diva" características identitárias que outrora buscaram se configurar como resistência social. Não há glamour, beleza, vida em qualquer movimento. A coreografia somada ao texto (que narra a crueldade com que Ilto pratica seus crimes) reforça o abuso, a ofensa, a desmedida de qualquer ato contra a vida. O público se cala e engole amargo a resposta *de que tem gente que nasce*

ruim. O discurso ideológico de uma "ruindade de nascença" é desconstruído pelos corpos em gestos repetidos, mecanizados, brutalizados, e nos vemos também assim. Sem humanidade. Como, entretanto, na peça as cenas mencionadas não seguem essa exposição, ao localizar quase em seu final os relatos pessoais, fica a sugestão de que o mundo pode ser "recomposto", ainda que precariamente.

Há uma sensibilidade trágica que se coloca. Aquilo que identifiquei como ternura e agressão, poderia, penso, ser substituída pelos elementos tão conhecidos da poética aristotélica: terror e piedade. Não há aqui a defesa de que a experiência teatral indique a catarse dessas emoções, mas é possível identificar que como a Onda de Hokusai, a imagem registrada pelo espectador fique como a representação de um instante, funcionando como desabafo de sensações.

Penso, contudo, que as atuações oferecem também uma outra possibilidade de compreensão que interessa ao campo político. Faço uma aproximação a partir de leitura muito particular da discussão proposta por Vladimir Safatle em *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. A tese de Safatle precisa ser depurada e discutida em seu campo de intervenção, a filosofia política, e sua utilização por campo diverso pode sofrer questionamentos. De todo modo, pareceu-me uma oportunidade os desdobramentos entre a realização de *Tenis naique* e a atualidade brasileira.

Segundo o autor, o medo funda as modernas civilizações e é o afeto pelo qual ocorre a gestão social.

> O medo como afeto político, por exemplo tende a construir a imagem da sociedade como corpo tendencialmente paranóico, preso à lógica securitária do que deve se imunizar contra toda violência que coloca em risco o princípio unitário da vida social. Imunidade que precisa da perpetuação funcional de um estado potencial

> de insegurança absoluta vinda não apenas do risco exterior, mas da violência imanente da relação entre indivíduos. Imagina-se, por outro lado, que a esperança seria o afeto capaz de se contrapor a esse corpo paranóico. No entanto, talvez não exista nada menos certo do que isso. Em primeiro lugar, porque não há poder que se fundamente exclusivamente no medo. Há sempre uma positividade a dar às estruturas de poder sua força de duração. Poder é, sempre e também, uma questão de promessas de êxtase e de superação de limites. Ele não é só culpa e coerção, mas também esperança de gozo (SAFATLE, 2015, p.24).

Segundo o filósofo, medo e esperança são afetos mobilizados dentro de uma mesma ordem, porque também se referem a uma temporalidade específica, com seus horizontes de expectativas. Medo também como afeto político central indissociável "da compreensão do indivíduo, com seus sistemas de interesses e suas fronteiras a serem continuamente defendidas, como fundamento para os processos de reconhecimento" (SAFATLE, 2015, p.19).

O autor propõe mostrar a viabilidade de pensar a sociedade a partir de um outro circuito de afetos. O desamparo como afeto político central e o fim do indivíduo como radicalização para uma efetiva transformação. Posso estar enganada, mas a potência da proposição de Safatle flerta em alguns momentos, guardados os campos e proporções, a uma metafísica exposta pelo Teatro da Crueldade.

Como pesquisa de linguagem, Márcia Zanelatto apresentou um texto que em sua forma dramática repõe características desde há muito problematizadas pelo teatro moderno. No entanto, algumas falas possuem uma poesia que nasce da brutalidade. Como epígrafe à publicação, a dramaturga selecionou dois trechos de *Acabar com as obras primas*, de Antonin Artaud. Não retomarei os trechos selecionados, mas o parágrafo inicial de Artaud:

> Uma das razões da atmosfera asfixiante, na qual vivemos sem escapatória possível e sem remédio – e pela qual

> somos todos um pouco culpados, mesmo os mais revolucionários dentre nós -, é o respeito pelo que é escrito, formulado ou pintado e que tomou forma, como se toda expressão já não estivesse exaurida e não tivesse chegado ao ponto em que é preciso que as coisas arrebentem para se começar tudo de novo. (ARTAUD, 2006, p.83)

A demonstração dessa proposta se faz pelo texto e pela atuação:

> Rose: (...) Agora eu aprendi a lição, aqui funciona assim: os bagulho, ali, (aponta pro alto) ali que vocês que tem céu e anjinho e porra e tal, ali, é um buraco, e a gente tá aqui no fundo do buraco, na lama, porque merda fica no lugá de merda. Se a gente num fosse merda, tiro num matava a gente. Tiro mata estrela? Cada macaco no seu galho, e aqui é o galho dos merda, tá cheio, tá quebrando a porra do galho, vai já quebra, vamo pulá, vamo pulá em cima desse galho pra ele quebrá logo, se acabá mais logo, quanto antes melhó porque ninguém ta 'guentando' mais sê merda...
>
> Santo: Não fala assim, filha...
>
> Rose: Vamo pulá, Santo, vamo quebrá essa porra mermo, botá a merda desse galho no chão, caba logo com isso. Deixa o sangue corrê, encharcá essa cidade, vai fica um mar de lama vermelha, os branco, os preto, a favela, o asfalto, os barraco, as mansão, tudo ensangüentado, um mar salgado de água, outro salgado de choro. Quero vê se teu Deus vai segurá essa barra! (ZANELATTO, 2004, p. 109-110)

É uma fala que instala o terror (por outro ângulo, *Tênis naique* é aprendizado para a expectativa que se agarra em traços emancipatórios, pelo menos em seus modelos clássicos. Otávio, de *black-tie*, está morto. Se fôssemos analisar dessa perspectiva, o que há é uma experiência do trágico).

Quando questionado[4] sobre a possibilidade de aproximar o "terror e piedade" do circuito "medo e esperança", Safatle recorreu à tragédia *Antígona*. Medo e terror se aproximam, piedade e esperança não. Ao fazer uma breve exposição sobre *Antígona*, o autor nos diz que a piedade está ligada à experiência mimética com o sofrimento do outro, que se por um lado é particularista – no caso Antígona se implica com seu irmão, morto, e nesse sentido há uma afinidade com aquilo que se perdeu em sua qualidade humana – há também uma moralidade que se pretende universal, a lei dos deuses.

Mas contradizendo a exposição, o autor a partir de Spinoza nos diz: "'não há esperança sem medo, nem medo sem esperança'. Daí por que 'viver sem esperança', disse uma vez Lacan, 'é também viver sem medo'". (SAFATLE, 2015, p. 24)

Em um funcionamento muito restrito, diria que as cenas após o terror instalado, movimentam a piedade, e, em conseqüência, a esperança[5]. Desse ângulo, aquilo que parecia em desajuste entre texto e cena é reconfigurado; apenas um desvio mas que manteve o princípio dramático: o ato de decisão como a mais importante de todas as determinações.

De acordo com o programa, a *Ocupação Grandes Minorias, "*busca mapear as questões sociopolíticas da contemporaneidade brasileira através da cena, revelando um novo teatro engajado, que tenha potência poética e pensamento capazes de confrontar a indiferença e a insensibilidade que congelam as relações do indivíduo com o outro e com o seu tempo e podem mesmo levar uma sociedade ao terror e à barbárie". A *Ocupação,* ainda, possuía uma outra ambição*:* "celebrar a palavra viva e a vida em comunidade e incitar essa mesma comunidade a ser criadora da realidade que deseja". Não há como negar que *Eles não usam tênis naique* não se refira à barbárie. É expressão de

[4] Palestra realizada por Vladimir Safatle em 16 de novembro de 2015, quando do lançamento do livro na cidade do Rio de Janeiro

[5] A fala seguinte de Santo é explicação sobre a posição pré-determinada de Rose. A encenação opta em musicá-la. Na cena seguinte, recorrem-se aos depoimentos pessoais.

Patrocínio:

uma estrutura de sentimento que vem se apresentando com mais persistência, se não me engano, desde os anos 2008, com remontagens de tragédias clássicas que em alguns casos pareciam oportunismo, e por outro ensejavam uma atitude diante de uma sociedade politicamente e socialmente caduca.

Penso que *Eles não usam tênis naique* é exemplo dos impulsos que operam com mais vigor nos últimos anos na cultura política brasileira por isso, também, registra com mais vigor o declínio das conexões históricas que se oferecem como atitudes racionais e interpretativas. Por essa questão, a pergunta sobre a verdade que é feita a Santo, àquele que mesmo afastado durante 20 anos, conhece toda a trajetória de Rose, mas nem a ela, nem ao público, esclarece, ficará sem resposta.

Dito isso, não há como negar que a peça exatamente pelos impasses de representação que apresenta, e não apesar deles, nos diz de uma tragédia geral e pública, compartilhada pelo coro (público) e atores e que, ainda com coloração fatalista, exige um posicionamento político.

Referências bibliográficas:

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: CosacNaify, 2015.
SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: CosacNaify, 2001.
ZANELATTO, Marcia. Eles não usam tênis naique. In: UZIEL, Anna Paula. *Sexualidade, violência e justiça nos espaços populares do Rio de Janeiro*: problemas e alternativas. Rio de Janeiro: Observatório das favelas, 2004.

Priscila Matsunaga é Professora do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, UFRJ. Integrante do Grupo de Pesquisa Formação do Brasil Moderno, pesquisa a modernização do teatro brasileiro, com ênfase em processos de coletivos teatrais. Na tese de doutorado *O trabalho do Latão*, defendida em 2013, analisa as obras da Cia. do Latão.

Patrocínio:

CRÍTICAS

Por que somos tão cavalos?

Crítica de *Why the horse?*, do Grupo Pândega de Teatro

Por Patrick Pessoa

Resumo: Aos 80 anos, Maria Alice Vergueiro realiza mais um experimento cênico radical e encena o próprio velório na peça *Why the horse?*. Este texto discute a influência de Brecht na constituição formal do espetáculo e investiga a possível concepção de imortalidade apresentada em cena.

Palavras-chave: Maria Alice Vergueiro, Brecht, Godard, Borges

Abstract: In *Why the horse?*, Maria Alice Vergueiro, 80 years old, proposes another radical scenic experiment and stages her own funeral. This text discusses the influence of Brecht in the formal construction of her experiment and investigates the particular conception of immortality brought to the scene.

Keywords: Maria Alice Vergueiro, Brecht, Godard, Borges

Disponível (com imagens, quando houver), em:

http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/why-the-horse/

Patrocínio:

> "A morte (ou sua alusão) torna os homens preciosos e patéticos. Estes comovem por sua condição de fantasmas; cada ato que executam pode ser o último; não há rosto que não esteja por dissolver-se como o rosto de um sonho. Tudo, entre os mortais, tem o calor do irrecuperável e do aleatório."
>
> Jorge Luis Borges

Em uma crônica publicada em 2008, Luis Fernando Veríssimo propõe um exercício espiritual que, mais ou menos inconscientemente, todos já realizamos alguma vez:

> No filme *La chinoise*, de Jean-Luc Godard, um personagem se vê diante de um quadro-negro em que estão escritos os nomes de todos os principais escritores, compositores, pensadores e artistas da História – e começa a apagá-los, nome por nome, até sobrar um só. Está fazendo uma espécie de purgação intelectual. Experimente fazer o mesmo. Encha um quadro-negro com todos os nomes que lhe ocorrerem, sem nenhum tipo de ordem. Uma sequência pode ser, por exemplo, "Heródoto, Nietzsche, São Tomás de Aquino e Charlie Parker", outra "Villa-Lobos, Strindberg, Marquês de Sade, Platão e Frida Kahlo". Quando não sobrar espaço no quadro-negro nem para um nome curto ("Meu Deus, esqueci o Rilke!"), comece a apagar. Nome por nome. O importante é não racionalizar. Não estabelecer critério ou hierarquia. Deixar o apagador fazer seu trabalho sem interferência da sua consciência ou da sua emoção. Apenas ir apagando. Você pode descobrir coisas surpreendentes a seu próprio respeito. Nomes que, até aquele momento, faziam parte da sua galeria de veneráveis se revelarão apagáveis, outros serão poupados até quase o fim. E no fim, o nome que sobrar, o único nome que você não apagar, poderá ser a maior revelação de todas. Não será, necessariamente, o nome de quem você considera o mais importante, influente, valioso ou simpático da história das ideias ou das artes. Será apenas o nome que, por alguma razão, você não conseguiu apagar. Depois você só precisará se explicar para você mesmo. No filme do Godard, o único nome que

> ficava no quadro-negro era o de Brecht (VERISSIMO, 2008).

O filme *A chinesa* foi lançado na França em 30 de agosto de 1967 e, segundo diversos críticos, teria antecipado profeticamente alguns dos acontecimentos de maio de 1968. Seu subtítulo, "*un film en train de se faire*", remete a uma das principais exigências do teatro brechtiano: a exigência de a encenação enfatizar o que há de fingimento, de artificial e artificioso na conduta teatral, assim mostrando os bastidores da ação e ensinando que também as condutas da vida têm algo de representação – e portanto que também fora do teatro os papéis e a peça poderiam ser outros. Um dos atores do filme, Jean-Pierre Léaud, espécie de alter-ego de François Truffaut, alçado ao estrelato com apenas doze anos por seu papel em *Os incompreendidos* (*Les quatre cents coups*), permanece como o paradigma cinematográfico do "ator brechtiano". Por manter sempre uma distância irônica com relação aos papéis que assume, a artificialidade de seus gestos e de sua entonação salta à vista, obrigando o espectador a desconfiar do que vê, a manter com relação ao filme a mesma distância crítica que Léaud mantém com relação aos personagens que representa, ou melhor, apresenta. Além disso, no filme de Godard, as constantes citações de obras literárias e filosóficas, lidas em voz alta pelos atores, a inserção de imagens documentais, fotografias, histórias em quadrinhos e letreiros, que continuamente interrompem a progressão linear do enredo, devem muito às conquistas cênicas de Brecht. Finalmente, coroando a inventividade da montagem e o tom parodístico da encenação, o uso da banda sonora é francamente épico, na medida em que, destoando da ação, funciona como seu comentário, chamando a atenção para os nexos entre o que ocorre no "aparelho" daqueles jovens revolucionários e o mundo para além daquelas quatro paredes. Compreende-se, portanto, por que o nome de Brecht foi o único que não pôde ser apagado por Léaud: apagá-lo implicaria encobrir o

princípio articulador da obra, traindo a autorreferencialidade (e a autorreflexividade) a que a arte de nosso tempo está condenada.

Ao entrar no teatro para ver *Why the horse?*, *happening* dirigido e protagonizado por Maria Alice Vergueiro, foi inevitável me lembrar do quadro-negro de Godard. O fundo e as laterais do palco estavam tomados por gavetas de cemitério de tamanho variado, cada uma trazendo um grande nome da história das artes e do pensamento. Naturalmente, a primeira pergunta que me fiz foi inspirada pela crônica de Veríssimo: de todos esses nomes tão familiares (Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Platão, Aristóteles, Shakespeare, Corneille, Racine, Goethe, Schiller, Strindberg, Brecht, Beckett e muitos outros), qual não seria apagado pela encenação? Ou melhor: qual reviveria com mais força no espetáculo que estava prestes a se iniciar?

Com a entrada em cena de Maria Alice e de seu parceiro de tantos anos, Luciano Chirolli, já um primeiro caminho de resposta se descortinou. Ignorando a quarta parede e cumprimentando diretamente o público – aliás, disposto não apenas na plateia, mas também nas laterais do palco, assim convertido em uma semiarena –, Maria Alice, não sem uma boa dose de ironia (ou alegria), afirmou: “Bem vindos ao meu velório”.

Essa frase tão breve funciona em cena como uma sucinta “carta de intenções”. Como é comum no assim chamado “teatro contemporâneo”, quando nunca sabemos exatamente o que vamos ver ao entrarmos em uma sala de espetáculos, quando a hibridização das mais diversas linguagens há muito sepultou a expectativa convencional de ver um texto bem (ou mal) montado, me dei conta de que a experiência que seria proposta teria pouco a ver com uma peça de teatro. Até porque a presença em cena de Maria Alice, com seus 80 anos muito bem vividos, agora dependente de uma cadeira de rodas ou do amparo de seus companheiros para movimentar-se, dava uma estranha materialidade a essa proposta: ensaiar a própria morte. Se é verdade que

todos nascemos para morrer, não menos verdadeira é a constatação de que para alguns a questão da finitude tem uma concretude que ultrapassa os limites de qualquer especulação abstrata e, com isso, da possibilidade de "representação". Viver em cena o próprio fim nem sempre é tão somente uma metáfora.

A situação-limite que serve de fio condutor para o espetáculo foi bastante bem resumida pela própria Maria Alice em seu texto do programa, que esclarece a origem dos elementos heterogêneos justapostos pela montagem:

> Como lidar com Ela, antes que ela chegue? "Não tenho medo da morte, mas sim medo de morrer", disse Gil. E se eu não quisesse ser pega de surpresa, era melhor ensaiá-la. Que elementos do meu percurso poderiam me ajudar? Jodorowsky, cuja confluência artística se iniciou com a montagem de *As três velhas*, já estava presente e atuante, com seu realismo onírico e um convite a um mergulho na própria genealogia – os vivos e os mortos que me acompanham. De Jodô a Arrabal, seu antigo parceiro de trabalho, foi natural; e logo voltei a Beckett, inicialmente com seu *Fim de jogo*, mas também *Malone morre*. Em seguida, a alumbrada Hilda Hilst, conversando amorosamente com Ela em suas *Da Morte, Odes Mínimas*. E não demorou para que também Brecht e Lorca se reaproximassem, como não poderia deixar de ser. Aos poucos me vi amparada por essa extraordinária família teatral que faz parte de minha história. Ao lado deles, dispostos a assumir comigo esse risco cênico, meus companheiros [do Grupo Pândega]...

Neste "fragmento autobiográfico", encontra-se a necessária correção à questão inicial que o cenário me havia inspirado: por mais que a presença de Brecht seja decisiva não apenas na carreira de Maria Alice como no próprio espetáculo *Why the horse?*, seria uma violência imperdoável a tentativa de reduzir uma experiência cênica tão singular a uma inspiração, a um sentido, a um procedimento, a um nome, a um "mestre" apenas. Por mais que em *Why the horse?* seja construída uma relação palco-plateia de fundo brechtiano; por

mais que o enredo se construa como uma sucessão de *tableaux* relativamente autônomos; por mais que os atores, fiéis à lição de Brecht, jamais se confundam empaticamente com os personagens que apresentam; por mais que os espectadores tenham a possibilidade de ver os atores entrando e saindo dos personagens; por mais que haja comentários e interpolações que dão outras camadas à cena; por mais que seja feita uma utilização francamente épica ou cabaretística das canções (o texto da peça é largamente composto pelas letras das canções apresentadas); por mais que canções do próprio Brecht e de seus parceiros Weil e Eisler compareçam em número maior (são cantados ou recitados em cena "Ó delicia de começar"; "Sobre o suicídio"; "Canção da moça afogada"); por mais que uma fotografia de Maria Alice e intervenções em vídeo da própria interrompam a progressão do enredo, procedimento de Piscator que Brecht aperfeiçoou; e, finalmente, por mais que as últimas palavras de Maria Alice em cena sejam extraídas do irônico "Epitáfio" de Brecht ("Escapei aos tivolis, nutri os percevejos, fui devorada pela mediocridade"), ainda assim Brecht é só mais um nome na parede, entre incontáveis outros, que formam o intrincado tecido dessa vida que se olha ainda uma vez no espelho diante da iminência do fim.

Se Rimbaud dizia que "eu é um outro", neste caso talvez fosse mais acertado dizer, com Maria Alice, que "eu é outros, muitos outros". Sempre. Ou, na bela formulação de Borges: "Quando o fim se aproxima, já não restam imagens da lembrança; só restam palavras. Não é estranho que o tempo uma vez tenha confundido aquelas que alguma vez me representaram com aquelas que foram o símbolo da sorte de quem me acompanhou por tantos séculos. Eu fui Homero; em breve, serei Ninguém, como Ulisses; em breve, serei todos: estarei morto" (BORGES, 1997, p. 24).

Sob essa ótica, o sugestivo título do espetáculo talvez pudesse receber a seguinte tradução livre: "Por que somos tão cavalos?" *Why the horse?* nos

mostra que o ser cavalo (de santo), o ser endemoniado (tomado por um *daímon*), o ser entusiasmado (tomado por um deus de face sempre mutante) é talvez a marca maior dessa nossa condição: algo na fronteira entre o mortal e o imortal, entre a vida individual que inevitavelmente se apaga e os rastros que, inapagáveis, sobreviverão sempre nos outros. Não é à toa, aliás, que uma das imagens mais potentes do espetáculo seja a imagem da "velha grávida", ou que o trecho de Beckett projetado em vídeo na boca e na voz de Maria Alice seja extraído justamente da peça *Not I*...

O ritual

Essa compreensão do espetáculo, cujo princípio formal me pareceu predominantemente brechtiano, mas cujo teor aponta para a dialética entre o nome (a vida individual) que se apaga e o inominável (o dionisíaco!) que vive sempre para além de toda identidade individual, de todo limite definido, de toda propriedade privada, me foi dada não apenas pelo texto que Maria Alice escreveu para o programa ou pelo roteiro escrito que me foi gentilmente cedido por Fabio Furtado, que assina a dramaturgia de *Why the horse?*, mas por um acontecimento fortuito, um "acidente" ocorrido no dia em que assisti ao trabalho. Para chegar à descrição desse acontecimento, vale antes uma breve descrição de seu contexto.

Depois que Maria Alice entra em cena e recebe calorosamente a plateia de seu velório, permitindo-se à realização desse desejo arquetípico que é ver de fora a própria morte e o modo como é experimentada pelos outros, são estabelecidos dois fios narrativos, dois princípios que tornam possível a articulação das ações ou performances relativamente autônomas que se seguirão.

Um desses fios já foi evocado: trata-se da presentificação de alguns dos momentos luminosos da vida de Maria Alice, dos fragmentos teatrais, poemas e canções que a constituíram, das influências que respondem pela

conformação de seu (não) eu. Em montagem antes alegórica do que simbólica, antes inorgânica que orgânica, convivem em cena Brecht (as canções e poemas já referidos) e Beckett (fragmentos de *Fim de partida* e *Não eu*), Gardel ("El dia que me quieras") e Hilda Hilst (*Odes mínimas*, XVIII), Fernando Pessoa ("Tabacaria") e Gilberto Gil ("Não tenho medo da morte"), além de Arrabal e de uma série de atos mágicos inspirados por Jodorowsky.

O outro fio narrativo tem a ver com o próprio experimento cênico que é proposto: o ensaio da própria morte condensado na situação-velório. As ações realizadas pelos outros artistas em cena (os atores Luciano "Lucci" Chirolli, Carolina Splendore, Alexandre Magno e Robson Catalunha, além do músico Otávio Ortega) podem ser lidas como tentativas de elaborar o luto pela perda de Maria Alice, tentativas de elaboração que implicam necessariamente uma reflexão sobre a própria finitude, ensaios da própria morte através da morte do outro. Se Gil, cuja música é cantada no espetáculo, dizia que "não tenho medo da morte, tenho medo é de morrer", aqui esse medo é exorcizado por uma série de mortes vividas, de pequenas performances que são como que as últimas flores depostas aos pés da amada morta.

Muitas dessas breves performances constroem imagens poderosas e, no caso de Luciano Chirolli, eu diria que chegam mesmo a configurar algo como uma trajetória. De início, Lucci corre como quem vai se atirar do abismo (do proscênio), mas é impedido por Robson Catalunha. Apesar da dor, a vida tem que continuar. Diante do fim de sua grande parceira de cena e de vida, Lucci não tem outra escapatória senão "aprender a morrer". Para tanto, no quadro subsequente, após ser coberto de cal, ele é derrubado inúmeras vezes por Alexandre Magno, que vem correndo e voa contra o seu peito, não permitindo que ele se mantenha de pé, em uma coreografia de grande impacto visual que configura um "aprendizado de cair, uma clara metáfora física da morte (e das várias mortes em vida)", como consta no roteiro de Fabio Furtado. Quando

Patrocínio:

Lucci parece ter aprendido essa lição, o prêmio: uma última valsa com Maria Alice, que se levanta da cadeira de rodas amparada por ele e docemente se deixa conduzir ao som de “El dia que me quieras”. Posteriormente no espetáculo, ele lhe dará um longo beijo boca. Finalmente, com ela já deposta no “caixão”, Lucci virá à boca de cena e tentará comunicar ao público a sua dor, mas, ainda que se esforce por falar, ele não é capaz de articular nenhum som. A queda, a valsa, o beijo, a dor, o silêncio: imagens para a eternidade, imagens da eternidade.

Carolina Splendore, a seu tempo, presta homenagem distinta: coberta por um manto, aninha-se sobre a barriga de Maria Alice, que, sentada em sua cadeira de rodas, dá à luz: Carolina aparece então como a filha parida pela “velha grávida”. Maria Alice comenta jocosamente: “Isso é uma metáfora”. A imagem e sua legenda apontam para o cerne da sabedoria trágica transmitida pelo espetáculo: as vidas individuais e mesmo os nomes se dissolvem, mas, ao retornarem ao Uno Primordial de que falava Nietzsche no *Nascimento da tragédia*, convertem-se na força matriz que propiciará outros futuros nascimentos. A morte como outro nome possível para a vida, a dissolução dionisíaca como condição de possibilidade para a eclosão da beleza apolínea, para a criação de formas sempre novas. No caso de uma artista tão emblemática quanto Maria Alice, essa sabedoria ganha contornos mais concretos: é de se esperar que a marca por ela deixada nos palcos se torne o útero de onde brotarão – de onde já brotaram! – diversas novas atrizes, que repetirão o seu gesto e continuarão a sua obra.

Outras performances se sucedem, outras imagens se constroem, todas obedecendo a essa mesma necessidade: ensaiar a morte, elaborar o luto, celebrar a vida. Até que, no dia em que assisti ao espetáculo, se deu o “acidente” que para mim revelou da forma mais sintética o sumo da experiência

propiciada por *Why the horse?*. No roteiro de Fabio Furtado, trata-se da "cena da tumbinha", assim descrita:

> Cena da Tumbinha, quebra cômica. Cantando trechos de "Menino Passarinho" para Maria Alice (*Quando estou nos braços teus / Sinto o mundo bocejar. / Quando estás nos braços meus / Sinto a vida descansar. No calor do teu carinho / Sou menino-passarinho / Com vontade de voar. / Sou menino-passarinho / Com vontade de voar.*), Lucci traz e abre um pequeno móvel-baú e diz: "Entra." Maria: "Mas eu não caibo aí...". Lucci: "Mas o marketing não foi esse, de morrer em cena? Agora entra. Foi o que a gente conseguiu." Maria: "Mas eu não caibo aí, Lucci, que bobagem." Lucci: "Depois de morta, cabe sim. É bom ir se acostumando. É do tamanho de uma tumba, uma tumbinha. A gente reaproveitou das "Três Velhas" porque não tinha dinheiro para fazer uma de mármore. Quer ver? Eu vou primeiro." Lucci, enorme, tenta entrar no pequeno baú. Breve desenvolvimento cômico. Lucci entala. Alexandre o ajuda a sair, tenta ele também entrar. Alexandre retira a tumbinha para o fundo do palco (FURTADO, 2015, p. 4).

No dia em que assisti a essa cena, que torna visível uma intimidade risonha com a morte – como se sabe, Brecht era totalmente avesso à tragédia e o fato de que *Why the horse?* não apresente a morte de forma lacrimosa é mais uma possível reverberação da obra do dramaturgo alemão –, Lucci entrou na "tumbinha" e, como previsto no roteiro, entalou. Só que, em vez de finalmente conseguir desentalar-se com a ajuda de Alexandre, a pulsação de seu corpo ali dentro fez com que o pequeno túmulo se partisse. Materializou-se, portanto, a admoestação de Maria Alice: "Eu não caibo aí. Eu não caibo em túmulo nenhum." O que, ao fim da cena, Alexandre levou para o fundo do palco não foi uma tumbinha intacta, mas um túmulo partido.

A imagem do túmulo partido me lembrou Jeanne Marie Gagnebin que, em seu belo livro *Lembrar escrever esquecer*, explica:

> O fato de a palavra grega *sèma* significar ao mesmo tempo *túmulo* e *signo* é um indício evidente de que todo trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirmam-nos, igualmente, o quão inseparáveis são memória, escrita e morte (GAGNEBIN, 2006, p. 59).

Se o cenário da peça, como interpretado na primeira parte deste texto, aponta para a necessidade de escrever os nomes dos mortos em seus túmulos para lembrar deles e assim combater o inescapável esquecimento, e o ritual que foi descrito na segunda parte deste texto chama a atenção para o parentesco entre o trabalho de luto e o trabalho de criação, o elemento novo trazido pela quebra do túmulo que deveria conter Maria Alice (e Lucci) é a evidência cabal de que Maria Alice não cabe em nenhum túmulo. A especificidade do trabalho dessa artista extraordinária é justamente não caber em nenhuma definição, em nenhum rótulo, não se deixar reduzir a nenhum conceito, podendo sempre significar inúmeras coisas, dependendo da relação que cada espectador puder estabelecer com as inomináveis ações apresentadas pelo Grupo Pândega de Teatro.

Essa visão da singularidade absoluta de *Why the horse?* e, em certo sentido, da carreira de Maria Alice como um todo, materializa-se de forma absolutamente tocante ao fim do espetáculo, ou performance, ou happening, ou... Depois que Lucci deixa clara a impossibilidade de comunicar a sua dor, todos os atores saem de cena, não sem antes jogar pétalas de flores sobre o corpo de Maria Alice, prestando suas últimas homenagens. Ela permanece deitada no centro do palco sobre uma cadeira convertida em caixão e coberta por um imenso véu funerário. Durante longos minutos, o público a contempla, constrangido, sem saber o que fazer. A situação-velório, mais do que representada, é literalmente presentificada. Passado o estupor inicial, alguns

Patrocínio:

espectadores se levantam, se aproximam do corpo inerte, dizem alguma coisa, fazem uma reza, tocam “a morta”, depõem flores. A cada um de nós é deixada a possibilidade de reagir a esse fim como quisermos. Ou pudermos. Um indispensável exercício de liberdade.

Para concluir, lembro de um texto de Deleuze em que o filósofo elogia Carmelo Bene por ter escrito um ensaio sobre Shakespeare que tinha a particularidade de ser uma peça de teatro. *Why the horse?* é um necrológio de Maria Alice Vergueiro. Um necrológio que é também uma peça de teatro, ou melhor, uma experiência cênica singular. É o ensaio de Maria Alice Vergueiro, que viveu para o palco, da própria morte. A própria morte é algo que se possa ensaiar? Sim. E, no entanto, por mais que ensaiemos, nunca estamos prontos. Como uma peça de teatro. Neste sentido, para além do lugar comum de que a arte imita a vida, ou de que a vida imita a arte, *Why the horse?* propõe que a arte imita a morte.

Referências bibliográficas

BORGES, J. L. “O imortal”. In: *O Aleph*. São Paulo: Globo, 1997.

FURTADO, Fabio. “Células de repertório (ou cenas) do espetáculo *Why the horse?*”. Roteiro dramatúrgico (material inédito gentilmente cedido pelo autor).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

VERGUEIRO, M. A. Texto escrito para o programa do espetáculo *Why the horse?*

VERÍSSIMO, L. F. Crônica publicada no jornal O Globo em 29.6.2008.

Patrick Pessoa é professor do Departamento de Filosofia da UFF, crítico e dramaturgo.

Patrocínio:

CRÍTICAS

Clowns e gladiadores. Sobre o anacronismo de *Filoctetes*, de Heiner Müller.

Crítica da peça *Filoctetes*, de Heiner Müller, da Companhia Razões Inversas

Luciano Gatti

Resumo: O artigo discute a encenação da peça *Filoctetes*, de Heiner Müller, pela Companhia Razões Inversas, sob direção de Márcio Aurélio, na Funarte, em São Paulo. Analisa-se o anacronismo da justaposição de *clowns* e gladiadores, proposto por Müller como estratégia de encenação, assim como críticas de Christoph Menke à pretensão não trágica do teatro de Müller.

Palavras-chave: Heiner Müller, tragédia, teatro épico

Abstract: The article discusses Heiner Müller's play *Philoctetes*, staged at Funarte in São Paulo by Marcio Aurelio and Razões Inversas. It analyses the anachronism of the juxtaposition of clowns and gladiators, proposed by Müller as a staging device, as well as Christoph Menke's criticism on Müller's claim to a non tragic theater.

Keywords: Heiner Müller; tragedy; epic theater.

Disponível (com imagens, quando houver), em:
http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/filoctetes/

Patrocínio:

Como seria encenar uma tragédia grega no circo? Restaria algo do destino heroico ao ser arrastado para o picadeiro? Ou o esforço cairia no ridículo, tal como o palhaço, que cai para se levantar e cair novamente, repetindo o número até seu efeito se esgotar? Tamanho anacronismo foi pensado pelo dramaturgo e encenador alemão Heiner Müller como um modo de discutir os pressupostos da tragédia clássica e sua relação com o teatro recente. Sua reformulação do *Filoctetes* de Sófocles, elaborada entre 1958 e 1964, busca investigar, pela convocação de *clowns* para os papeis de gladiadores, a distância entre dois tempos. Em apontamentos sobre a peça, o autor diz: "O cômico na apresentação provoca a discussão de seus pressupostos. Só o *clown* coloca o circo em questão. Filoctetes, Odisseu, Neoptólemo: três *clowns* e três gladiadores em suas visões de mundo" (MÜLLER, 2005, p. 158). Se o *clown* provoca estranhamento, o mesmo se pode dizer do gladiador. Tal denominação para o guerreiro grego anuncia os traços romanos – o Estado e o direito – da Grécia clássica de Müller. Com material extemporâneo, constrói-se uma moldura para colocar o destino trágico em perspectiva. Mais que encenar um texto antigo, trata-se de confrontá-lo com as condições de encenação. Tal distanciamento perante a ação dos heróis gregos já vem preparada, na peça mesma, por um prólogo que tem o tom da advertência, senão da zombaria.

> PRÓLOGO
> *INTÉRPRETE DE FILOCTETES, USANDO UMA MÁSCARA DE CLOWN*
> Senhoras e senhores, a partir do tempo de hoje
> Nosso jogo conduz ao passado,
> Quando o homem era ainda o inimigo mortal do homem
> Quando a carnificina era comum, a vida um perigo.
> E, confessemos logo: a coisa é fatal
> O que aqui mostramos não comporta nenhuma moral
> Conosco os senhores não aprenderão nada sobre a vida.
> Quem quiser sair, pode fazê-lo
> *AS PORTAS DA SALA SE ESCANCARAM.*

> Os senhores foram advertidos.
>
> *AS PORTAS DA SALA SE FECHAM. O* CLOWN *TIRA A MÁSCARA: SUA CABEÇA É UMA CAVEIRA.*
>
> Os senhores não terão do que rir
>
> daquilo que vamos fazer juntos (MÜLLER, 1993, p. 97).

Pouco há de trágico nesses modos de dirigir-se ao público, "senhoras e senhores", com conhecimento circunstanciado dos acontecimentos, "a partir do tempo de hoje", e um certo tom de moral da história, ainda que se advirta do contrário e de que não há nada a aprender com o que é apenas um "jogo". O ator deve falar como um mestre de cerimônias, cumprimentando seu público enquanto esse toma lugar na plateia. Se essa recepção é própria ao circo ou a qualquer espetáculo popular, a antecipação do que está por vir também remete à intenção pedagógica do teatro épico de Bertolt Brecht, com a qual o teatro de Müller dialoga. Chamar a atenção do espectador deveria desatar seu raciocínio e colocá-lo para pensar, além, claro, de diverti-lo.

Como se vê, em poucas linhas, um rico conjunto de justaposições. Felizmente, temos o privilégio de acrescentar mais uma a esse repertório: a encenação recente deste mesmo *Filoctetes* pela Companhia Razões Inversas, sob direção de Márcio Aurélio, na Funarte em São Paulo. A encenação, que retoma uma bela tradução do texto feita a quatro mãos pelo diretor e por Willi Bolle, desde o início confronta o público com justaposições. Na sala de espetáculos, nenhum indício da paisagem natural da ilha de Lemnos, mas uma espécie de canteiro de obras: uma grande lona cobrindo o chão e as paredes laterais; no canto esquerdo, a carriola com as pedras que serão usadas para sepultar Filoctetes; entre atores e plateia, uma cerca plástica. O cenário, inteiramente extemporâneo à fábula, apresenta ainda mais um contraste. Ao fundo, uma espécie de sala de aula: o intérprete de Filoctetes, ainda de costas para a plateia, retoca numa grande lousa os contornos a giz das ilhas gregas,

enquanto os intérpretes de Odisseu e Neoptólemo aguardam diante de uma mesa de escritório, sentados em duas cadeiras giratórias. São objetos básicos que podem ser revertidos em outros, recebendo novas funções a cada momento da cena, reforçando a materialidade de seus componentes e o anacronismo do conjunto. O *clown* volta-se então para o público e recita o texto do prólogo. Assim que ele retira sua máscara e revela o rosto maquiado de Filoctetes, como se sua máscara mortuária fosse uma segunda máscara do *clown*, o arranjo se desfaz para receber Odisseu e Neoptólemo em sua chegada a Lemnos. A cenografia inicial, contudo, permanece inalterada ao longo do espetáculo, como um enquadramento da ação.

Müller retomou em grandes linhas a fábula de Sófocles. Durante a guerra de Troia, Filoctetes é mordido por uma serpente. A ferida incurável no pé, por provocar gritos lancinantes de dor que perturbam o silêncio prescrito durante os sacrifícios a Poseidon, faz dele uma ameaça à vitória. Seguindo o comando do astuto Odisseu, os gregos o abandonam na ilha deserta de Lemnos. Dez anos depois, quando Aquiles já está morto e a guerra se encontra em um impasse, Odisseu volta a Lemnos na companhia do filho de Aquiles, Neoptólemo, para convencer Filoctetes a retomar seu lugar na guerra, pois, segundo o oráculo, somente com seu arco os gregos ainda teriam chances contra Troia.

Sabendo da ira de Filoctetes por ele, Odisseu incumbe o jovem Neoptólemo de persuadi-lo a ceder seu arco e, assim desarmado, forçá-lo a retornar com eles. Odisseu: “Facilmente tu o enreda com fala dupla / Facilmente arrastamos para o navio o desarmado” (MÜLLER, 1993, p. 99). Neoptólemo hesita em aceitar a tarefa, tanto pelo ódio a Odisseu, que se apropriou das armas de seu pai, como pela necessidade de mentir, uma afronta à sua honra, mas termina por retirar o arco de Filoctetes. Neoptólemo, contudo, pouco depois recua. Revela o plano de Odisseu, devolve o arco a seu dono e tenta convencê-lo a retornar com base no motivo verdadeiro da presença deles na ilha, ou seja, o papel

imprescindível de Filoctetes na guerra. O ódio contra os gregos, contudo, é inconciliável com o retorno à cidade. Ao contrário da tragédia de Sófocles, em que Héracles aparecia como um *deus ex maquina* para convencer Filoctetes a retornar, Müller acirra o conflito, de modo que, na iminência de matar Odisseu, Filoctetes é morto pela lança de Neoptólemo. O arqueiro é enterrado, selando o fracasso da viagem. Numa reviravolta final, contudo, Odisseu o desenterra e retorna à guerra com o corpo morto de Filoctetes.

Na encenação de Márcio Aurélio, três grandes atores extraem todas as consequências do conflito armado por Müller. Muitos dos méritos dessa montagem repousam na capacidade invulgar do elenco em concretizar e conjugar três posições inteiramente distintas. Esse já seria um grande feito dada a complexidade de cada um dos personagens e o feitio tão conciso quanto rico em imagens da dramaturgia de Müller. O que torna o trabalho de encenação de fato excepcional é o sucesso em articular a especificidade dos três heróis com técnicas de atuação muito distintas entre si. Washington Luiz é o ator dramático, identificado a seu personagem, de modo a reproduzir a aderência de Neoptólemo ao passado heroico grego. Como ressaltou o próprio Müller, ele é o personagem mais plástico, composto do material dos monumentos, o idealista que viverá o conflito trágico no sentido clássico do termo. Cindido entre a honra herdada e as exigências da *polis*, será levado pelo conflito a transformar-se num assassino a serviço do Estado.

O Odisseu de Marcelo Lazzaratto é o personagem de uma época posterior, que vê a honra dos heróis com o distanciamento de quem reconhece seu declínio como eticidade objetiva. A honra de Neoptólemo adquire caráter funcional no interior de seu pragmatismo político: a qualidade de filho de Aquiles tornaria a mentira ainda mais convincente. Como iniciador do herói antigo nas práticas do Estado, ele é o mais próximo das técnicas de encenação do teatro épico brechtiano. Müller mesmo o caracterizou como “o ator de seu destino”.

Lazzaratto é hábil em apropriar-se da reflexividade do personagem, fazendo dela um modo de atuação. Dificilmente Odisseu dirige-se apenas a Neoptólemo ou Filoctetes. Suas falas têm o poder do enquadramento, como se mantivesse um pé fora de cena, comentando-a com a cidade ou com o público. Os momentos finais, em que ele se utiliza de um microfone para enunciar a versão pública e mentirosa da morte de Filoctetes, apenas explicitam o que ocorre ao longo de toda a apresentação com intensidades variadas. O mérito aqui não é apenas o de empregar técnicas de distanciamento brechtiano sem recair no maneirismo que ronda muitas atualizações do teatro épico, mas também o de submeter tais técnicas à crítica. Odisseu, o astucioso e manipulador, um personagem não trágico por excelência, como também o era o Odisseu de Adorno e Horkheimer, ganha traços trágicos na peça. Müller o considerava o personagem mais importante, pois ele ultrapassava a "fronteira entre a história do povo e a política dos realizadores". Ele supera o destino, cruzando um limiar histórico. Por isso, "ele é o estrangeiro, seu nome é ninguém, sua terra a terra de ninguém". A passagem do destino para a política, do heroísmo ao pragmatismo, do trágico ao não trágico, se dá, contudo, num terreno minado. A política é também a "máscara das manipulações" a serviço de um tempo, o tempo do processo histórico, que ultrapassa o tempo da vida individual e termina por sacrificar essa última em nome da política coletiva. Como funcionário estatal identificado ao dever público, o hábil Odisseu revela-se o representante de uma nova tragédia, a da política convertida em supressão do indivíduo[1].

A especificidade de Filoctetes perante Odisseu reside justamente na sua posição de indivíduo não mais integrado ao dever político. O ódio que alimenta por Odisseu e pelos gregos impede que ele se transforme em um mero animal

1 Müller desenvolve essas considerações em uma longa carta a Mitko Gotscheff por ocasião da encenação da peça em Sofia, na Bulgária: "Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von 'Philoktet' am Dramatischen Theater Sofia", in *Werke 8. Schriften*, p. 259-269.

durante sua existência solitária em Lemnos. Por outro lado, sua ira o torna um representante da distância em relação à cidade. O conflito entre ambos é um conflito a respeito da manutenção ou supressão dessa distância. Sua posição entre dois mundos o torna, ainda mais que Neoptólemo, um indivíduo cindido, no seu caso entre a individualidade e o dever público. Essa posição, que exige mais variações que as demais, aparece em todas as suas nuances na atuação de Paulo Marcello. Com desenvoltura, ele transita por registros diversos, aproximando-se de Neoptólemo, no sofrimento pelo abandono na ilha e no desejo de um retorno à cidade, e de Odisseu, ao assumir por vezes o raciocínio reflexivo e distanciado próprio ao servidor da política, mas também se afirmando como o animal enfurecido que, arrastando a perna ferida, não hesitaria em liquidar sua própria vida para prejudicar seus inimigos e concretizar seu ódio.

O embate entre os atores dificulta a identificação por parte do público com um ou outro personagem, ensejando o exame conjunto das três posições: a absorção do mundo heroico pela cidade; a identificação do indivíduo ao dever político; o dilaceramento resultante da cisão entre indivíduo e cidade. As colisões se costuram como variações em torno de um tema constantemente evocado: “o que é um grego?”. A estratégia tem respaldo em observações de Müller a respeito da peça. Em uma conversa de 1985 com Ulrich Dietzel, ele insiste que se trata ali de uma análise de posturas – “três posturas falsas, nenhuma mais correta que a outra” (MÜLLER, 1986, p. 163) –, de modo a evidenciar processos históricos que teriam *Filoctetes* por modelo. Análise de posturas próprias a um modelo. Traduzindo: Müller tem em mente o limiar histórico representado pelo advento do Estado e da sociedade de classes. O modelo se desdobra em duas temporalidades, uma antiga e outra moderna, cabendo a cada uma delas um modelo respectivo de teatro. Primeiro, a tragédia grega, discutida na mesma conversa mencionada acima:

> Toda essa dramaturgia surgiu num ponto de virada histórico, na passagem de uma sociedade orientada por clãs para uma sociedade de classes, na passagem da família para o Estado, para a *Polis*. Os conflitos em Ésquilo e especialmente em Sófocles, decerto, se baseiam no fato de que a passagem da liga familiar para o Estado leva a um novo direito que se encontra em contradição com um antigo, o qual vigora como um direito natural. Daí vem a colisão, daí vem a tragédia (MÜLLER, 1986, p. 167-168).

O interesse extemporâneo pela tragédia não surge de um esforço de alegorização, como abordagem indireta do stalinismo, mas de um enfrentamento direto do antigo ponto de virada, articulado a partir da experiência histórica de um novo limiar:

> E me parece então interessante que num novo ponto de virada histórico, que tem por programa a superação da sociedade de classes, essas antigas colisões possam ser vistas de um modo inteiramente novo, e é extremamente importante e produtivo enxergar o antigo ponto de virada no novo, e interpretar de maneira nova a formulação de experiências coletivas dadas nesses textos. Era esse o ponto de partida. Na verdade não era o retorno do mesmo, mas o retorno do mesmo como outro em circunstâncias inteiramente outras. Seria essa a diferença. Meu interesse no retorno do mesmo é um interesse na explosão do contínuo e também na literatura como carga explosiva e potencial de revolução (MÜLLER, 1986, p. 168)[2].

Müller pensava na experiência do socialismo como uma repetição do novo trágico representado por Odisseu. A supressão do indivíduo pela identificação à máquina estatal seria o retorno do mesmo em novas circunstâncias. A

2 Cf. também os comentários de Wolfgang Emmerich e Francesco Fiorentino a respeito da peça e da relação de seu autor com a antiguidade grega, cf. LEHMANN; PRIMAVESI, 2003, p. 171-178 e 264-268.

Patrocínio:

tragédia clássica é justaposta então ao modelo de teatro que, segundo ele, melhor lidou com a possibilidade de uma articulação dialética entre indivíduo e coletivo: a peça de aprendizagem brechtiana. *Filoctetes,* ao lado de *O Horácio* e *Mauser*, faz parte de um ciclo que "pressupõe / critica a teoria e a prática da peça de aprendizagem de Brecht" (MÜLLER, 1998, p. 259). Tal formato, desenvolvido por Brecht no final da década de 1920 paralelamente ao teatro épico, não estava, a princípio, destinado a ser apresentado diante de um público. Sua razão de ser residia no esclarecimento dos próprios atuantes a respeito das situações em que tomavam parte. A estrutura argumentativa das peças permitia realçar a contradição de uma situação social como base para o aprendizado coletivo. Sua constituição como meio de produção e transmissão de ensinamentos dependia, por sua vez, da possibilidade real de superação das condições de dominação vigentes na sociedade capitalista, bem como da possibilidade de as instituições artísticas serem colocadas a serviço deste movimento. Em seu modelo exemplar, *A Medida*, o ensinamento se traduzia na constituição de uma instância coletiva de consciência e juízo, representativa da relação dialética entre indivíduo e coletivo, capaz de distinguir entre certo e errado, entre verdadeiro e falso, diante do imperativo da revolução.

Müller retorna ao modelo nos anos 1960 para questionar a existência de condições para tal instância coletiva. Crítico do que se tornou a dialética entre indivíduo e coletividade com a automatização do processo revolucionário, *Mauser* realça a cisão do indivíduo em instrumento mecânico da revolução e consciência subjetiva apartada do processo histórico. É algo semelhante ao que ocorre com o personagem de Filoctetes, ao resistir à cidade tal como ela lhe aparece na figura de Odisseu, o funcionário do Estado. Indivíduo e política se apresentam como polos antitéticos porque um não é mais a medida do outro, tal como Müller ressalta:

> O outro aspecto é o seguinte: eu tive a mesma ilusão de nossos políticos a respeito da medida temporal do

> desenvolvimento. Eu também acreditei, que tudo ia bem mais rápido. E então a gente percebe que demora mais que a nossa vida, e então entendemos – e essa frustração leva a outra contradição, a contradição entre a duração de uma vida individual e a história, entre o tempo do sujeito e o tempo da história. Essa contradição se tornou cada vez mais dominante nos textos. É nessa contradição que vivemos agora (MÜLLER, 1986, p. 168).

Nessa situação não haveria muito mais a aprender, como já dizia o *clown* no prólogo de *Filoctetes*. Apesar da advertência, o teatro de Müller não se conforta com o trágico da revolução. *Mauser* trazia indicações de cena com o intuito de submeter a tendência à tragédia do conflito a uma instância de controle coletivo por meio da encenação, contrapondo à tragédia a condução não trágica do processo. Müller esperava que o prólogo de *Filoctetes*, que anuncia uma tragédia encenada por *clowns*, criasse um espaço livre para o espectador

> pensar em um outro decurso por meio da percepção dos antagonistas na casualidade de suas posições como adversários, contra o costume da personalização de situações coercitivas, que toca no equívoco da individualidade. O prólogo coloca o circo em questão: o fantasma da comédia denuncia a astúcia da razão como disparate (MÜLLER, 2005, p. 266).

Na longa carta em que comenta a encenação de Mitko Gotscheff, a função dos *clowns* se evidencia no contexto de um embate entre encenação e ação trágica. É ali que se daria a resistência do corpo do ator contra o texto da política, ou seja, contra o "terror que se inicia quando a práxis se torna teórica" (MÜLLER, 2005, p. 260). Caberia então à encenação transformar a fábula em prova de fogo para os participantes. Em outras palavras, a encenação confere ao ator a tarefa de confrontar a necessidade do transcurso trágico com o acaso, pois "somente o ator tem condições de trazer o acaso ao jogo" (idem, p. 260).

Müller menciona ao menos dois momentos em que a encenação de Gotscheff concretizaria esse programa, o qual permanece abstrato caso desvinculado de uma encenação. O primeiro seria dado pela materialidade do pé ferido de Filoctetes. A ferida transforma o homem no bramido do membro doente, mas também se transforma em uma arma, pois o pé ferido é a fissura do sistema político. É ele que mantém aberto um espaço livre entre homem e máquina, ou ainda, entre indivíduo e sistema social, a partir do qual a utopia de uma comunidade humana poderia aparecer. O segundo momento é o da solução dada para o corpo morto de Filoctetes, o que é substituído por um boneco que faz as vezes de duplo e revela a transformação da tragédia em farsa.

> Quando Odisseu, após o enterro de Estado improvisado para a arma prodigiosa, que se tornou uma bomba não detonada e teve que ser enfraquecida, arranca dos bastidores sua caixa de truques e da caixa o duplo, o boneco divisível, que substituirá o herói (indivisível), ele lança um olhar a um futuro que começa tecnicamente a sério com a substituibilidade (descartabilidade) do indivíduo. A questão, se o truque da caixa toma do "acontecimento" o aspecto de decisão, o qual é tão necessário à política quanto para o antigo destino o era o travestimento do acaso como necessidade, é a questão pelo lugar do teatro na época entre material e apresentação. A encenação o afirma contra o canibalismo da empatia, contra o terror do conceito, contra a morte da experiência (MÜLLER, 2005, p. 265).

Nos dois casos, a encenação, pela materialidade corporal ou mecânica, confronta o trágico da ação. Consequentemente, assim esperava Müller, também se enfrentava aí a política que, ao restringir-se à execução de meios para fins não contestáveis, tornava-se ela mesma tragédia.

Recentemente, Christoph Menke, em uma interpretação instigante da peça, questionou tal pretensão de um distanciamento não trágico[3]. Segundo ele, Müller inscreveria a relativização do trágico em uma reflexividade própria ao teatro. A dissolução do conflito sem saída, inacessível ao herói trágico, seria

3 Cf. "Gladiatoren des Spiels: Heiner Müller, *Philoktet*", in MENKE, 2005, p. 203-214.

Patrocínio:

possível ao teatro à medida que este coloca em cena o conflito e permite ao espectador vislumbrar um outro decurso possível da ação. Menke, contudo, busca refutar os argumentos de Müller na carta a Gotscheff, ao insistir que a reflexividade não decorreria, a princípio, da encenação, mas já estaria configurada nos personagens de Filoctetes e Odisseu. Mais ainda: seria a reflexividade própria a cada personagem a responsável por fazer do confronto entre eles um conflito sem saída. Em Odisseu, a reflexão assumiria a forma da distância épica entre ator e personagem na medida em que ele é o "ator de seu destino". Em Filoctetes, é o pé ferido que transforma seu rosto em uma máscara e molda sua identidade a partir da cisão entre sua individualidade e a polis. Ele rejeita a cidade, mas continua se vendo pelos olhos dela. Menke sustenta que cada postura assumida por eles é distanciada como uma máscara, ou seja, como uma dentre outras possibilidades de comportamento, seja uma estratégia política possível para Odisseu, seja uma identidade individual para Filoctetes, oscilante entre a animalidade na ilha e a cura pelo retorno ao exército grego.

De acordo com o argumento principal de Menke, o conflito entre Odisseu e Filoctetes não é um conflito trágico de feitio clássico, surgido do contato do mundo heroico com o novo direito, mas um conflito da reflexão, movido por dois indivíduos que defendem posições inconciliáveis. Como a reflexividade de Filoctetes surge de seu abandono na ilha, "reduzido a sua existência animal por uma decisão política" (MÜLLER, 2005, p. 267), ele não tem como aceitar o dever político cobrado por Odisseu. Para este, por sua vez, cuja reflexão nasce do mundo político, a reivindicação individual de Filoctetes é inconcebível pois implica negar a cidade. A cegueira recíproca, que impede que o conflito se dissolva, decorreria do fato de que, na prática, a reflexividade é sempre normativa. Odisseu e Filoctetes apresentam duas posições normativamente concebidas: de um lado, o objetivo justo e o meio efeito da política; de outro, o tempo e o teor do indivíduo. A normatividade da posição determina a

tragicidade do conflito. Sendo ela incondicional, é uma fonte de conflitos sem saída.

A normatividade terminaria por impedir, diz Menke, que o espaço livre do espectador em relação ao conflito trágico possa ser transportado do teatro para a vida prática. Isso só ocorreria caso o teatro abrisse a ele uma margem de manobra (*Spielraum*) perante suas próprias orientações normativas. O jogo teatral, por si só, não teria o poder de eliminar a normatividade inerente a todo agir, nem mesmo ao situar o conflito como um jogo, como pretende fazer o prólogo. Pelo contrário, pois seria justamente ali que se evidencia que tudo é encenado como um jogo de máscaras. A anterioridade em relação à ação trágica é ela mesma encenada: encena-se que se encena, antes de se iniciar a encenação da ação trágica. Findo o prólogo, o *clown* retira sua máscara para o início do acontecimento trágico, durante o qual o jogo não se mostra mais enquanto jogo. Sendo uma máscara, contudo, ela pode ser retirada a qualquer momento, interrompendo o decurso do acontecimento trágico, decerto, mas não necessariamente dissolvendo o caráter trágico do acontecimento encenado. Em outras palavras, diz Menke, a troca de máscaras e a suspensão da ação teatral podem suspender o jogo, mas não eliminam a normatividade – e o trágico – da ação.

> O desmascaramento do jogar nunca é mais que a colocação pelo jogador de uma outra máscara, a qual ele sempre pode retirar. (…) A encenação (*Spiel*) não tem como alterar a orientação normativa da ação encenada, a qual pode levá-la a um conflito sem saída. A postura do jogador perante o agir pode produzir, durante o agir, uma atitude de reflexão, de distância e ponderação. (…) Mas essa postura reflexiva não tem como impedir o conflito sem saída. Isso só pode ser feito pelo passo decisivo que acarreta a saída da ação em direção ao seu prólogo. Uma vez que esse passo para fora da ação retoma o passo para o interior da ação, com o qual a tragédia começa no teatro, ele é sempre possível – mas ao mesmo tempo ele não muda nada. Por essa via, a tragédia pode ser interrompida a todo momento, mas não suspensa. A verdadeira cisão das personagens de Müller reside em que, sem a

> perspectiva de uma dissolução ou reconciliação dessa tensão, elas são ambos: gladiadores no agir e *clowns* na encenação desse agir. “Tragédia” e “farsa”, os dois polos em torno dos quais gira o pensamento dramatúrgico de Müller, aguardam um no ventre do outro (MENKE, 2005, p. 213-214).

Ao contestar a suspensão da tragédia, o argumento de Menke abrange a pretensão maior do teatro dialético, de Brecht a Müller, a ser um teatro não trágico. Segundo a teoria da tragédia de Menke, o teatro do pós-guerra, seja ele denominado de pós-brechtiano ou pós-vanguardista, teria assumido a tarefa de tematizar o fracasso da almejada passagem entre jogo teatral e práxis social. Conquista-se assim, por meio do teatro, a “consciência da diferença insuperável entre a práxis e o teatro” (MENKE, 2004, p. 33). Nesse contexto, uma peça como *Filoctetes* seria uma metatragédia.

Em Brecht, o que Menke denomina de um trágico inerente à normatividade seria confrontado pela organização de um acordo coletivo. Sua possibilidade apontaria para uma nova sociedade. Müller duvida de tal possibilidade, mas não pretende recuar para o trágico. Para ele, apresentar a disjunção entre o tempo do indivíduo e o tempo do processo histórico só seria eficaz caso o conflito entre tragédia e peça de aprendizagem fosse mantido, de modo que uma fornecesse a crítica da outra. Em *Mauser*, o conflito entre modelos teatrais depende do controle social próprio à encenação, enquanto *Filoctetes* aposta numa tragédia de gladiadores encenada por *clowns*. A interpretação de Menke busca questionar a eficácia desse arranjo.

Para encaminhar a discussão, de modo a testar sua interpretação, pode-se começar perguntando por que Menke se opõe à justaposição teatral de *clowns* e gladiadores. Uma montagem competente da peça, como a realizada pela Razões Inversas, permite dizer que isso ocorre justamente porque ele não a vê como uma justaposição, e sim como uma sucessão. Primeiro vem o *clown*, depois o gladiador, assim como no texto o prólogo é seguido pela ação. Como

o jogador coloca uma máscara depois da outra, cada uma delas encontra-se sempre em uma relação de exterioridade perante a outra. Essa é uma processualidade temporal própria à *leitura* ou à *escuta* da peça*,* formas de percepção que ele imputa à carta de Müller a Gotscheff, mas pouco adequada à percepção da cena. Não é à toa que ele desconsidera as observações de Müller a respeito da encenação de Gotscheff. Em um espetáculo, contudo, corpo e texto, materialidade cênica e encadeamento dramático, *clown*s e gladiadores são *simultâneos,* ainda que não idênticos. A cena provoca uma disjunção dos dados da percepção, entre o que é dito e o que é mostrado, entre o gladiador na fala e o *clown* na figura, exigindo uma interpretação literalista da composição de cena, capaz de notar o anacronismo dos elementos materiais em relação à ação. Na mesma carta a Gotscheff, Müller sustenta que o teatro vive de anacronismos. Daí decorre que a construção da cena é a construção de um anacronismo. A função do prólogo seria, antes de tudo, anunciar tal anacronismo e portanto a simultaneidade de cena e ação. Com isso, o prólogo relativiza sua anterioridade cronológica em relação à ação trágica e, em vez de ceder lugar a ela, perdura ao longo do espetáculo sob a figura dos componentes materiais da cena. Cenário, figurino e maquiagem não ilustram a ação dos gladiadores, mas a confrontam com o anacronismo da temporalidade dos *clowns*. Avessa à sucessão, a cena justapõe temporalidades.

Como o texto de Müller é escasso em rubricas, cabe ao encenador o desafio de conceber inteiramente o anacronismo. Diante dessa tarefa, os méritos de Márcio Aurélio e da Razões Inversas se delineiam inteiramente. Já indicamos como prólogo e ação se conectam pela permanência de elementos cênicos extemporâneos à ação. O mesmo pode ser dito aqui do figurino. As galochas e o impermeável amarelo de Odisseu e Neoptólemo são mais adequados ao canteiro de obras do que ao vestuário do guerreiro grego. Mais tarde, quando Odisseu volta à cena para confrontar Filoctetes, o impermeável amarelo foi

substituído por um sobretudo escuro sobre a camisa branca, o que poderia ser uma alusão aos trajes mais formais do *clown* representado no prólogo, como se este retornasse sob a figura do astucioso. O figurino branco de Filoctetes, por fim, se assemelha aos farrapos do vestuário de um guerreiro. Sua função, contudo, pela cor e pelo modelo, seria mais a de contrastar com o paletó moderno e, sobretudo, com o traço determinante do personagem, ou seja, o pé ferido identificado pela faixa vermelha.

A simultaneidade de *clowns* e gladiadores é ainda mais evidente quando se fixa ao rosto do ator pela maquiagem. A caveira do prólogo, exposta por trás da máscara do *clown*, torna-se a face mesma de Filoctetes como habitante de um mundo intermediário, entre o dever político e o ódio à cidade, entre o guerreiro grego e o animal abandonado na ilha. Odisseu e Neoptólemo, por sua vez, permanecem ao longo de toda a apresentação com a máscara do palhaço vestida como maquiagem. A testa pintada de branco e o prolongamento em preto das sobrancelhas remetem à falsa careca dos palhaços. Mais eficaz que a máscara que, ao ser colocada e retirada, assinala a transição de um papel a outro, entre instantes internos e externa à ação e aos personagens dramáticos, a maquiagem adere ao rosto, cobrindo-o sem encobri-lo e assim mantendo simultâneas as faces de *clown* e gladiador.

Além da construção do anacronismo, que permite justapor *clowns* e gladiadores, caberia ainda lembrar que Menke analisa as pretensões normativas de Filoctetes e Odisseu, mas não o que resulta delas, a saber, o cadáver do arqueiro. Diante da ausência do *deus ex machina* de Sófocles, sua morte era inevitável? E o que pensar da decisão de Odisseu? A morte de Filoctetes produz uma reviravolta que pode ser analisada em três passos. Primeiro, ela sela a entrada de Neoptólemo a serviço do Estado e, com isso, a sujeição da ira e da honra heroicas à cidade. A primazia da política é o ensinamento a ser conservado.

NEOPTÓLEMO

Triste glória, a de matar um morto
E o corpo de sua morte, de onde sai seu sangue
Há muito tempo sua morte o tinha sob seus pés.
Com seu e o nosso mal
Acabei.

ODISSEU

Tu aprendeste a lição (MÜLLER, 1993, p. 131).

Segundo, ela esvazia a missão em Lemnos de toda necessidade. Mudam as circunstâncias, muda a estratégia. Se Odisseu considerava Filoctetes até então imprescindível, agora não o considera mais. A previsão do oráculo cai por terra diante da nova situação.

NEOPTÓLEMO

O troiano esmagará nossas cidades
Se “ele” não nos seguir para Tróia, disseste tu.

ODISSEU

Foi o que disse. Agora digo diferente.
Ele não vem mais conosco, mas dispensável
Com pés intactos ele desce através da pedra
Ele, indispensável em sete assaltos
E a guerra tem que terminar sem ele (MÜLLER, 1993, p. 132).

Terceiro, por fim, ela provoca a decisão de incorporar o corpo do herói morto à política.

Se o peixe não entrou na nossa rede vivo
Que, morto, ele nos sirva de isca.
Para algo melhor talvez, ele não poderá impedir
Retira as pedras. Põe o cadáver nas minhas costas.
Emprestarei os meus pés ao morto (MÜLLER, 1993, p. 133).

Com essa decisão, Müller afirma que Odisseu cruza uma fronteira histórica:

> O salto intelectual de Odisseu, do caráter insubstituível do Filoctetes vivo à utilização do Filoctetes morto, com o qual uma nova espécie adentra o palco, o animal político (MÜLLER, 2005, p. 265).

Ele "lança um olhar a um futuro que começa a sério, tecnicamente, com fungibilidade do indivíduo". Ele descobre que "o valor de uso do funcionário morto não fica atrás do valor do vivo" (MÜLLER, 2005, p. 268). Se esse limiar resulta da decisão política ou da necessidade trágica, é justamente a questão deixada para o espaço livre do público, o qual pode pensar a partir daí a respeito de um outro curso possível dos eventos. Esse é o momento não trágico que Menke não leva em conta, talvez por não considerar o que é possível fazer em cena. Na montagem de Gotsheff analisada por Müller, Odisseu retira de uma caixa o boneco que assume o lugar de Filoctetes. Na versão da Razões Inversas, o corpo do arqueiro é sustentado primeiro pelos ombros de Odisseu e depois por Neoptólemo, como se um transferisse o fardo ao outro. Ao cabo do processo desencadeado pela decisão de Odisseu a política se revela como artifício. Afinal, o que resta como material é um corpo em cena: o que os palhaços poderiam fazer com ele? A astúcia de Odisseu concebe uma história, falsa, decerto, para inseri-lo na ação, mas sua estratégia só se concretiza porque, ele bem sabe, outra história não foi contada:

> ODISSEU
>
> Troca tua carga pela minha.
>
> *TROCA. ODISSEU TOMA O ARCO, NEOPTÓLEMO O MORTO.*
>
> Vai na frente.
>
> Diante de Troia te contarei a mentira
>
> Com a qual tu poderias ter lavado as mãos
>
> Se tivesses derramado meu sangue aqui e agora (MÜLLER, 1993, p. 135).

Referências bibliográficas:

BRECHT, Bertolt. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

GATTI, Luciano. *A Peça de Aprendizagem*. *Heiner Müller e o Modelo Brechtiano*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. Berlin: Theater der Zeit, 2002.

LEHMANN, Hans-Thies; PRIMAVESI, Patrick. *Heiner Müller Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2003.

MENKE, Christoph. *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

_____. "Praxis und Spiel. Bemerkungen zur Dialektik eines postavantgardistischen Theater". In PRIMAVESI, Patrick; SCHMITT, Olaf A. (eds.) *Aufbrüche.* Theaterarbeit zwischen Text und Situation. Berlin: Theater der Zeit, 2004.

MÜLLER, Heiner. *Werke 3.* Die Stücke 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.

_____. *Werke 8.* Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

_____. *Gesammelte Irrtümer 1.* Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1986.

_____. *Filoctetes.* Tradução de Márcio Aurélio e Willi Bolle. In: _____. *Medeamaterial e Outros Textos.* São Paulo: Paz e Terra, 1993.

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).

Patrocínio:

CRÍTICAS

Um teatro de afetos

Breve reflexão sobre o teatro portenho no FIBA 2015

Daniele Avila Small

Resumo: Breve análise de quatro espetáculos que fizeram parte da programação do Exploraciones Escénicas, evento que reuniu críticos de diferentes países para interagir com o teatro de Buenos Aires no 10º FIBA – Festival Internacional de Buenos Aires 2015. As peças analisadas são: *Cinthia Interminable*, *Terrenal – pequeño misterio ácrata*, *Cactus Orquídea* e *La máquina idiota*. A proposta é abordar o teatro portenho como um teatro de afetos.

Palavras-chave: teatro de afetos, teatro portenho, dramaturgia contemporânea, dramaturgia argentina

Resumen: Breve análisis de cuatro espectáculos que formaban parte de Exploraciones Escénicas, un evento que reunió críticos de diferentes países para interactuar con el teatro de Buenos Aires en 10º FIBA – Festival Internacional de Buenos Aires 2015. El artículo habla de los siguientes espectáculos: *Cinthia Interminable*, *Terrenal – pequeño misterio ácrata*, *Cactus Orquídea* y *La máquina idiota*. La propuesta es pensar el teatro porteño como un teatro de afectos.

Palabras-clave: teatro de afectos, teatro porteño, dramaturgia contemporánea, dramaturgia argentina

Disponível (com imagens, quando houver), em:

http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/um-teatro-de-afetos/

Patrocínio:

É um prazer poder ver o teatro de Buenos Aires em Buenos Aires. Tive a oportunidade de assistir no Rio de Janeiro e em São Paulo a algumas peças nos últimos anos, mas assistir a elas na cidade em que foram criadas é uma experiência completamente diferente. Como vemos todas as coisas em relação a outras que já conhecemos, minha recepção das peças do FIBA (no recorte das nossas atividades no Exploraciones Escénicas) estão emolduradas pela minha experiência anterior com o teatro portenho, que vou expor brevemente.

A primeira peça que me impressionou muito foi *Manifiesto de Niños*, do El Periférico de Objetos, que vi em 2006, uma experiência que guardo na memória. Pude ver *Variaciones Meyerhold* de Eduardo Pavlovsky, no teatro Poeira em 2008. Mais tarde, outras peças me chamaram atenção, como *Mi vida después*, de Lola Arias, que vi em 2010, de quem depois pude ver *Melancolía y Manifestaciones*, no início deste ano. *Mi vida después* foi a peça que despertou o meu interesse para as diferentes formas do teatro documentário contemporâneo, que veio a se tornar a minha atual pesquisa de doutorado. Em 2011, me encantei com outra peça argentina, *El pasado es un animal grotesco*, de Mariano Pensotti, e depois, em 2014, tive oportunidade de assistir a *Cineastas*, do mesmo dramaturgo/diretor. Pude ver sua criação mais recente, *Quando vuelvo a casa voy a ser otro*, no Teatro San Martín na programação do FIBA – embora não estivesse na programação do Exploraciones Escénicas.

El viento en un violín e *Tercer cuerpo* de Claudio Tolcachir, do Timbre4, me chamaram a atenção especialmente pelo trabalho dos atores, um naturalismo com estranhamentos, que me parece bastante particular. Esse ano, pude ver ainda duas peças de Ariel Faracce, *Constanza Muere* e *Luisa se estrella contra su casa* no Rio de Janeiro. Em outras ocasiões, no Brasil, vi montagens de textos de Mauricio Kartun, Daniel Veronese e Rafael Spregelburd. Em Buenos

Aires, dois anos atrás, vi peças dirigidas por Veronese, Javier Daulte e Alejandro Tantanian no circuito comercial.

Para não dizer que só conheci o teatro portenho, assisti no ano passado em São Paulo a *Carnes Tolendas*, um quase solo de Camila Sosa Villada, do Teatro de La Cochera, de Córdoba. Mas o que quero dizer com isso é que tenho ótimas memórias e, com isso, grandes expectativas do teatro argentino – e que também gostaria de conhecer mais o que está fora do circuito portenho.

Faço essa breve introdução como uma espécie de cartografia da minha ideia de teatro argentino, porque as peças que vi em outubro de 2015 em Buenos Aires – *Quando vuelva a casa voy a ser outro*, *Terrenal*, *Todo piola*, *Cinthia Interminable*, *Cactus Orquídea* e *La máquina idiota* – passam a fazer parte desse território de imagens e afetos. Falo em afeto não apenas porque a minha relação com o teatro é fundamentada no afeto, mas também porque vejo o teatro argentino como um teatro de afetos. E o afeto é uma coisa política porque diz respeito à maneira como nos relacionamos com as pessoas, com as palavras, com o mundo. O afeto é uma forma suave de convicção. Um meio poderoso de criar vínculos porque faz com que eles sejam duradouros. E a habilidade para criar vínculos é uma coisa que me interessa no teatro.

* * *

Os espetáculos abordados aqui fizeram parte da programação do Exploraciones Escénicas. A proposta deste evento do qual foi uma grande alegria participar era reunir críticos de diferentes países para interagir com o teatro de Buenos Aires, a partir da criação de um espaço crítico de interação com uma seleção (restrita, naturalmente) do teatro da cidade. Realizado pelo FIBA - X Festival Internacional de Buenos Aires e pela Artes del Sur, o encontro foi capitaneado pela crítica de teatro Halima Tahan. Assistíamos a espetáculos em teatros de poucos lugares, espaços intimistas e acolhedores como o Teatro Del Pueblo, Teatro Del Abasto, Teatro Anfitrión, Beckett Teatro

e Sportivo Teatral. Tínhamos reuniões diárias, primeiramente entre nós e depois com artistas que vieram conversar conosco. Éramos sete críticos convidados. Do Brasil, eu, Daniel Schenker e Marcio Aquilles. Da Coréia, Ji Yong Noh; Manabu Noda do Japão; Emmanuel Dandaura da Nigéria; e da Suécia, Margareta Sörenson, presidente da Associação Internacional de Críticos de Teatro (IACT-AICT), da qual quase todos os demais fazem parte (a seção brasileira foi recentemente criada por iniciativa dos membros da DocumentaCena – Plataforma de Crítica).

O segmento do teatro argentino que esteve em foco no Exploraciones Escénicas nos mostra um teatro que é realizado por diretores-dramaturgos ou dramaturgos-diretores, artistas que criam as obras que dirigem, sem precisar recorrer a textos previamente escritos por outros autores. Assistimos à produção de uma geração bastante jovem, mas também pudemos ver as peças mais recentes de dois grandes artistas, cujos nomes são os que mais ouvimos quando se fala sobre o teatro portenho, Mauricio Kartun e Ricardo Bartís. Neste texto, me dedico especialmente a *Cinthia Interminable*, de Juan Coulasso e Jasmín Titiuink, e a Cactus Orquídea, de Cecilia Mejide, espetáculos que analisei na nossa divisão de tarefas. Mas procuro também dizer umas poucas palavras sobre *Terrenal* e *La máquina idiota*, por conta da relevância de seus autores no cenário portenho, na formação de dramaturgos, diretores e atores. Assim, o texto também reflete a experiência que tivemos em Buenos Aires, de presenciar trabalhos de gerações tão diferentes.

No caso de *Cinthia Interminable*, à ideia de uma criação original soma-se o projeto de autoria declaradamente compartilhada. A questão que quero propor com relação a isso é a da relação da dramaturgia com o espectador no que diz respeito à verticalidade ou à horizontalidade dessa relação, algo que tem se tornado praticamente uma obsessão no pensamento crítico que estou tentando desenvolver.

Em cena, quatro figuras: um homem (uma figura paterna), uma mulher (a mãe), e dois rapazes que fazem um casal de irmãos. A peça apresenta quadros com situações expostas apenas por movimento e música. Palavras, apenas em alguns casos, em frases emitidas sem a intenção de formar um diálogo coerente. Sendo uma peça menos discursiva, ou menos literalmente discursiva, me parece propor uma relação horizontal com o espectador. A peça não está ensinando coisas, não está pregando convicções. As ideias estão expostas principalmente nos corpos e na relação dos corpos entre si. O espetáculo está mais preocupado com a produção de presença que com a produção de sentido. É claro que a produção de sentido está sempre presente nas nossas mentes, não é possível abstrair o sentido. E a produção de presença é algo muito concreto nas artes cênicas.

Mas me pergunto se a autoria compartilhada no teatro não funciona como uma estratégia (nesse caso, especificamente, não como uma regra) para a peça se aproximar dos espectadores em uma relação entre iguais, em que o espectador não precisa "concordar" com o que a peça "diz". E me pergunto se esse tipo de relação não é mais efetiva quando se quer tratar de questões sociais ou políticas do que uma ideia literal de teatro político, como é o caso da peça de Kartun, *Terrenal*.

Terrenal - Pequeño misterio ácrata propõe uma visada singular de Caim e Abel, dois clowns, que convivem em uma espécie de loteamento abandonado, com simbólica fronteira entre os dois. Eles esperam, como figuras becketianas, o retorno do sempre ausente Tatita. Mas Tatita vem. A peça coloca em jogo uma reflexão sobre temas bíblicos, mas também faz referências à história da Argentina, que não pude acompanhar. O texto parece recheado de referências que funcionam como piadas locais internas, o que dificulta o acesso do espectador estrangeiro.

Identifico a peça como um teatro que tem um discurso político claro, proferido verticalmente, e que pressupõe uma adesão prévia por parte do espectador. Isso aparece especialmente no discurso final do personagem Tatita. Nesses casos, me parece que a atitude política praticamente se autossuprime.

Acredito que as ideias que estão em jogo em *Cinthia Interminable* são bastante políticas e muito relevantes para o debate sobre o lugar da mulher no mundo hoje, mas essas ideias não são expostas em uma relação vertical. Comparo as duas peças porque são criações de gerações diferentes e me parece que as gerações mais jovens de dramaturgos e encenadores têm uma atitude mais suave e mais afetiva com a ideia de política no teatro. Naturalmente, o teatro de Kartun tem um lugar específico e de destaque, e a execução técnica das suas propostas são impecáveis em *Terrenal*. Sua estética que afirma um lugar antigo é proposital, é uma escolha. Na introdução à peça em sua edição impressa, Jorge Dubatti explicita que Kartun é um colecionador de objetos descartados e que no seu acervo de "riqueza da pobreza", descobre verdadeiros tesouros.

> Novamente este elemento funciona em todos os níveis da dramaturgia e da encenação: as velhas palavras, os velhos costumes, velhos objetos, velhos espaços e também o velho teatro, a velha literatura, as velhas manifestações da arte popular. Há em Kartun uma paixão pelo retrô, pela estilização no presente das linguagens do passado, uma forma de honrar e manter vivo, a seu modo, a memória do que está morto (KARTUN, 2014, p. 58, tradução minha).

Pelo grau de entusiasmo, os aplausos ao final do espetáculo me pareceram mais a manifestação de uma torcida que a resposta de uma plateia. Kartun defende com inegável destreza o seu partido. Em seu teatro de autor, sua predileção pelo que é “o velho teatro” se mostra solidamente fundamentada. Ao lançar mão de “velhas” formas, Kartun parece colocar a historicidade das formas do teatro como moldura reconhecível para pensar o mítico e o político.

Talvez isso só seja possível pela forte cultura teatral da cidade. Mas, de qualquer modo, a comunicabilidade da peça vai depender da adesão do espectador a suas escolhas de linguagem e ao conteúdo dos seus discursos.

Na peça de Juan Coulasso e Jasmín Titiuink, os elementos do teatro não obedecem a uma hierarquia: o texto não é protagonista, a coreografia é efetiva como texto, a música produz sentido, mas também nos atinge porque cria atmosfera. A canção norte-americana de filmes dos anos 40, que em um primeiro momento é tão agradável, remete ao contexto da propaganda do *american way of life*, fazendo referência a um contexto em que mulheres são submetidas à restrição de suas liberdades e à violência doméstica, que se dá em variados graus, em qualquer país ou classe social, em uma economia de violações naturalizadas.

A referência ao cinema americano, à cultura de um falso glamour cotidiano da família tradicional de classe média, com um casal heterossexual em que o pai é quem manda e a mãe é uma espécie de empregada doméstica, essa imagem vendida ao mundo pelo cinema americano é muito eficaz. Outra imagem da peça que facilmente associamos ao cinema americano é a dos filmes de ação, em que a violência é ensinada como exercício de poder, de virtuosismo, quase um talento, de desempenho da sexualidade masculina. A convivência das duas imagens equipara as violências e sugere que há décadas o cinema americano, com a sua aura de diversão inofensiva, tem colaborado significativamente para a naturalização da violência. E a naturalização da violência é um problema que está na raiz de todos os problemas da vida urbana contemporânea – afirmação taxativa, reconheço, mas que não me furto de fazer.

O teatro, ao apresentar essas ideias com os corpos, nos faz sentir, nós espectadores, nos nossos corpos, como esses discursos nos afetam e como ainda moldam corpos sociais, comportamentos que se repetem e se autoalimentam. Como as ideias não são pronunciadas verbalmente, embora

estejam claramente apresentadas, me parece que podem ter mais ressonância em corpos que de algum modo reconhecem essas violências naturalizadas porque são diretamente afetados por elas.

Em *Cactus Orquídea*, encontramos o modelo dramaturga-diretora, que me parece característica do teatro portenho, na figura de Cecilia Mejide, mas sabemos que o texto foi criado durante o processo de ensaios, com a colaboração dos atores. Vale apontar que não apareceram muitos nomes femininos naquela cartografia que apresentei no início do texto. Na verdade, apenas Lola Arias e Camila Sosa Villada, algo a se levar em consideração. Mas, voltando à peça, a criação ficcional que se desenrola na dramaturgia tematiza, de certo modo, um exercício de criação compartilhada. O personagem Isaías, ficcionista, narrador central, em uma mesa do La Giralda, (aquele dos churros com chocolate na Corrientes), começa a escrever um romance a partir de uma história que ouviu de Imelda. Essa história é cheia de relatos feitos na primeira pessoa do singular (uma proposta formal do personagem), o que faz com que os espectadores possam ter a sensação de que aquela história pertence a várias pessoas, e que o "autor" do romance que está sendo escrito é responsável apenas pela montagem (no sentido de montagem cinematográfica). Como é dito na peça: é uma história coral. Essa pluralidade de vozes dentro da ficção parece funcionar como uma estratégia para criar uma relação horizontal com o espectador.

A peça apresenta algumas possibilidades de abordagem crítica, há aspectos formais que podem ser discutidos, mas vou escolher uma questão temática para tentar fundamentar as ideias que apresentei antes (especialmente a proposição de um teatro de afetos). O tema que quero abordar é a cidade como cenário para uma história coral, sendo a cidade uma espécie de personagem, que só pode falar na primeira pessoa através das fotografias do caderno da avó do personagem Denzel. O caderno é um mapa de afetos da

cidade, afetos que podem ser revisitados. A referência que um dos personagens faz ao filme de Tarkovski, *Solaris*, fala sobre isso; a história da planta que faz a pessoa que plantou rever o amor perdido fala sobre isso; o mesmo acontece com o personagem que visita o quadro do Modigliani para lembrar da mulher que morreu, assim como com Isaías que vai ao café em que foi abandonado por uma amante. Precisamos de suportes materiais, concretos, para lidar com as faltas. Em *Cactus Orquídea*, os pontos fotografados da cidade funcionam como esses suportes. A cidade é o suporte material para as faltas, ou seja, para revisitar os afetos.

A peça tem o formato de um mapa – e a cenografia é relevante nesse sentido: os espaços da narrativa são delimitados por folhas de madeira no chão, que traçam fronteiras e territórios e que são dobráveis, portáteis como mapas. Os personagens parecem ter sido elaborados com afeto, embora algumas atuações ainda estejam pouco elaboradas. A peça é feita de vários pequenos afetos urbanos que, na medida em que são costurados, formam uma rede que pode capturar o espectador – especialmente se a peça está acontecendo na cidade, o que faz o espectador sentir que está dentro desse mapa.

Ao final, percebemos que Isaías conseguiu escrever o que queria. E o romance que ele escreve, pelas características das cenas que cria ou recria, simples, despretensiosas, que lidam com questões de dimensões humanas, é como um mapa do teatro contemporâneo de Buenos Aires que vimos no FIBA.

Mas a experiência mais marcante dessa passagem por Buenos Aires foi com a criação mais recente de Ricardo Bartís, *La máquina idiota*. Suas estratégias de captura do espectador não estão apenas na dramaturgia textual, apesar de esta ser também excelente, mas principalmente na dramaturgia cênica, o que se revela na lida com o tempo, o andamento da peça, e com o trabalho dos atores.

Em uma espécie de homenagem crítica ao teatro, com um elenco de dezessete artistas, a peça apresenta fantasmas de atores e atrizes “de segundo escalão”, no anexo do panteão dos grandes atores no Cemitério da Chacarita. Eles estão ensaiando uma peça de Shakespeare e esperam pelo texto com certo desespero, pois não podem atuar sem ele. Questionando um teatro burocrático, uma ideia de atuação burocrática, apesar de toda acidez crítica, o espetáculo vê seus personagens com ternura. Expõe sua mediocridade sem torná-los meramente desprezíveis. Como se trata de uma peça sobre atores, sobre problemas de atuação, sobre a condição mesma do trabalho do ator, o texto que estes personagens tentam encenar é *Hamlet*.

Como mencionei anteriormente, foi interessante ver o teatro portenho em Buenos Aires. Mais ainda, ver o teatro de Bartís no Sportivo Teatral, espaço no qual e para o qual os seus espetáculos são criados. Diversas são as questões abordadas pelo espetáculo, que são discutidas na sua fortuna crítica, facilmente encontrada na Internet. Como se trata aqui de uma abordagem panorâmica, de um conjunto de peças em um período de festival, me limito a apontar que na dramaturgia de estados de Bartís, se bem o compreendi a partir da experiência de assistir a *La máquina idiota*, o trabalho do ator não é voltado para a profundidade psicológica, mas para a materialidade do instante, dos corpos no presente. Com isso, acredito que se enfatiza ainda mais a aproximação do espectador pela via do afeto. O “salto abstrato da atuação”, expressão usada por Bartís em uma entrevista a Dubatti (BARTÍS, 2003, p. 176-177), que entendo como aquilo que faz o trabalho do ator ou da atriz ganhar outra dimensão de ação e presença para além da repetição da máquina que é um espetáculo pronto, me parece ser o salto que fisga o espectador.

A intensidade dos corpos, bem mais que a relação intelectual que também se dá na peça, confere a dimensão de copresença com vínculo afetivo entre artistas e público no teatro.

Para concluir, reproduzo aqui algumas palavras de Eduardo Pavlovsky sobre Bartís, que estão na contracapa do livro *Cancha com niebla*.

> Bartís é o diretor dos devires dramáticos – do teatro de estados em que os atores experimentam com o texto –, desviando a história e extraviando o tempo cronológico pelo tempo de intensidades. A experimentação até o limite do possível. Os corpos são os paradigmas dos novos deciframentos. A matéria do seu campo de experimentação. Puro rizoma. Espécie mágica de teatro do acontecimento. Do teatro do devir. Essa é a sua "singularidade específica". Sua assinatura como criador. Seu selo. Sua marca. Precisamos dele para que sigamos nos apaixonando. Para continuarmos com essa aventura incerta e maravilhosa que é o teatro.

E com elas encerro essa breve reflexão. Eduardo Pavlovsky faleceu no último dia da minha passagem por Buenos Aires para participar do FIBA. Fica aqui o desejo de ter conhecido melhor o seu trabalho, um desejo de passado, e o desejo de conhecer melhor a cena argentina, um desejo para o futuro próximo.

Sobre o Exploraciones Escénicas:
http://festivales.buenosaires.gob.ar/2015/fiba/es/programacion/actividades/9

Referências bibliográficas:

KARTUN, Mauricio. *Terrenal – pequeño misterio ácrata*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Atuel, 2014.

BARTÍS, Ricardo. *Cancha com niebla – Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel, 2003.

Daniele Avila Small é doutoranda em Artes Cênicas pela UNIRIO. Editora da revista eletrônica Questão de Crítica (www.questaodecritica.com.br), autora do livro *O crítico ignorante* - uma negociação teórica meio complicada (7Letras, 2015) e da peça *Garras curvas e um canto sedutor* (Cobogó, 2015).

Patrocínio:

CRÍTICAS

Anotações de viagem: FIAC 2015

Crítica da edição de 2015 do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia

Mariana Barcelos e Renan Ji

Resumo: O texto tece considerações sobre o pensamento curatorial que estrutura o festival, realizando uma análise dos espetáculos a partir de cinco categorias transversais: cartografia, corpo, musicalidade, mostra baiana e espectador. Tais categorias representam possíveis recortes na programação do evento, podendo ser lidos de maneira autônoma, sem pretensão de esgotamento das relações entre os trabalhos artísticos.

Palavras-chave: FIAC Bahia 2015, cartografia, corpo, musicalidades, espectador

Abstract: Remarks about the curatorial thought of FIAC, Bahia's international festival of theater arts and performance. For the 2015 edition, the text analyses the works through a series of five horizontal concepts: cartography, body, musicality, local plays and spectator. These categories represent different and independent ways of looking at the festival's program, without exhausting other possibilities of critical thinking among the works assembled.

Keywords: FIAC Bahia 2015, cartography, body, musicality, spectator

Disponível (com imagens, quando houver) em:

http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/fiac/

Durante os dez intensos dias do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia – FIAC 2015, assistimos a dezoito trabalhos de artes cênicas oriundos de cinco estados brasileiros – Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná e Distrito Federal – e de quatro outros países além do nosso – França, Espanha, Bélgica e Itália. A quantidade de obras somada a esta abrangência geográfica foram desafiadoras desde o início para a escrita deste texto.

Frente ao programa impresso do evento, circulamos à caneta, na tentativa de abarcar toda a programação, a rotina dos nossos próximos dias. Ainda assim, dois trabalhos não puderam ser vistos – *Biomashup* (de Cristian Duarte, SP), devido à sobreposição de horários e *Clean Room – 2nd Season* (de Juan Dominguez, Espanha), por razões que serão esclarecidas mais à frente.

Ao final dos primeiros dias, fazíamos anotações sobre todos os trabalhos vistos em sequência nas últimas horas. Parecia tudo muito distinto para tentar uma aproximação forçada no momento da escrita. Ocorreu neste ano, então, a 2ª edição do Seminário Internacional de Curadoria e Mediação em Artes Cênicas, que faz parte da programação do festival, e reuniu artistas para dialogarem ("conversa direta e informal com o público") sobre suas experiências em seus processos de criação. Embora a maioria das falas não remetesse à curadoria (o que seria a proposta do seminário), foi a partir daí que nossa ideia de texto começou a ser elaborada.

Pela primeira vez estivemos em um festival sem a demanda de escrever uma crítica por espetáculo; o texto viria ao término de todo o evento. Pensamos que esta particularidade poderia ser o nosso ponto de partida e que deveríamos usá-la de maneira que isto ficasse claro. Quais as diferenças entre escrever uma crítica por obra e um texto sobre um festival? A resposta já embutida na pergunta, repetimos aqui para dar ênfase: é um texto sobre o festival, não sobre os trabalhos isoladamente. Poder passar por todo o FIAC nos permitiu olhar para o próprio FIAC, e, portanto, tomá-lo como objeto.

É difícil falar da edição de 2015 a partir da unicidade de um evento anual. Em interlocução com Felipe de Assis, que assina a curadoria geral do evento junto a Ricardo Libório, vimos que o FIAC surge de um trabalho continuado de pesquisa, interlocução e formação que envolve toda uma comunidade de pessoas, as quais assumem posições diversas de engajamento, unindo-se pelo desejo de proximidade com as artes, mais especificamente com as artes cênicas.

Felipe de Assis esboçou uma intrincada rede que se forma a partir de oficinas de diversas naturezas, projetos de capacitação de professores, assessoria pedagógica, atividades de fruição de espetáculo e de conhecimento de equipamentos culturais, enfim práticas que diluem de certa forma a acepção de comunidade artística como organismo no mais das vezes apartado do público em geral. O FIAC, então, surge como coroamento de todo um trabalho que se alonga durante os anos, agregando pessoas que não são meros participantes do festival, mas sim, em maior ou menor medida, deflagradores do mesmo.

Dito isto, retomamos a curadoria. Felipe de Assis explica que seu pensamento de curadoria passa pela ideia de “não-curadoria”, em oposição ao valorizado lugar do “curador-autor”. A curadoria é pensada por ele como um princípio disparador para se relacionar com o evento, não como uma leitura pré-moldada. O festival não se espelha numa exposição museológica e, em vista disso, a ideia é criar um ambiente para a troca de experiência com o público. Felipe pensa, sobretudo, no papel do festival dentro da cidade e como ele pode alcançar sua geografia em diversas partes, do centro à periferia, simbólica e material.

Assim, abordar as temáticas e recortes possíveis do FIAC 2015 é falar não tanto de escolhas pontuais e de temas da edição, pensados pela curadoria, mas acompanhar desdobramentos de um fluxo de trabalho que já se encontra no seu oitavo ano. De maneira sintomática, Felipe nos fala do conceito de

mediação, que engloba amplamente as atividades mencionadas que culminam no FIAC, possibilitando o que ele chama de “ambientes disparadores”: questões e interlocuções, envolvendo conceitos artísticos e/ou relações pessoais, que vão paulatinamente sendo incorporados ao festival. Dessa forma, a acepção tradicional de curadoria se esgarça, abarcando elementos subjetivos e circunstanciais, como os contatos afetivos e profissionais entre artistas e organizadores, na mesma medida em que se canaliza uma diretriz difusa (porém potente) de perceber alteridades e revitalizações no panorama cultural da cidade.

Nessa perspectiva, leituras “pós-festival” se tornam importantes: uma vez que cada edição do FIAC surge quase como um organismo vivo, que assume configurações diversas de acordo com os movimentos constantes dos núcleos envolvidos. Um ambiente que dispara diálogos, partimos desta premissa e, ao observar nossa experiência enquanto público, identificamos cinco possibilidades de conceitos que atravessam a programação e que colocaremos aqui como eixos desta escrita. São eles: cartografia, corpo, musicalidade, peças baianas e espectador. Estes recortes são a nossa forma de diálogo, e representam mais um dentre os vários agenciamentos possíveis nessa rede de realizadores, artistas, críticos e espectadores.

Nota: os textos a seguir foram elaborados de maneira a facilitar a leitura independente, como pequenos núcleos que abrangem determinados conjuntos de peças e propõem uma questão que incide sobre elas. Uma leitura de fôlego que percorra todos esses pontos de uma vez pode achar alguns dados reiterados, mas certamente verá que eles também podem muitas vezes complementar uns aos outros.

Como (re)conhecer um espaço

Patrocínio:

As apresentações aconteceram em oito edifícios teatrais, espaços na rua que iam de avenidas a viadutos, um solar no Pelourinho, um espaço de companhia e um lugar desconhecido, ao qual não tivemos acesso. A identidade visual da programação de longe se assemelha a um mapa, de perto traça linhas que atravessadas coordenam o fluxo das atividades. Em dez dias, criou-se um intenso processo de intimidade com a geografia local.

A cartografia já seria tema por isso, mas além da materialidade geográfica, ela também aparece como objeto de algumas peças. Aqui mencionaremos os trabalhos nos quais este tema despontou, e de como, indiretamente, um pensamento sobre espaço foi sendo alinhavado no decorrer das encenações. A começar pelo binômio dentro/fora, independente de onde, o palco é em todo lugar. Boa parte das apresentações ocorreu em locais externos, e nem por isso foram chamados de teatro de rua. O primeiro pensamento sobre espaço traz o simbolismo de apagar as fronteiras das adjetivações.

Em seguida temos a forma de se relacionar com este espaço, no qual se identifica outra relação dialética: o conhecido/local, a sensação de pertencimento que as peças baianas transmitiram; e a estrangeiridade, o estranhamento de quem percorre os caminhos pela primeira vez. A geografia é indissociável dos vínculos, nas encenações dois foram determinantes: o do nativo e o do estrangeiro.

O trabalho marcante de *O Castelo da Torre* (Vilavox, BA)*,* por exemplo, encenado no Solar São Dâmaso, no Pelourinho, faz uma articulação histórica com a arquitetura do século XVII. Ao trazer narrativas sobre o tratamento violento e indigno dado aos escravos pelos membros da família Garcia d'Ávila, o espetáculo provoca um confinamento no passado, e ao mesmo tempo abre frestas para pensar as reminiscências escravistas no presente. Sendo os narradores e personagens fantasmas dos mortos do casarão, *O Castelo da Torre* constrói um labirinto histórico por meio da estrutura arquitetônica de um

período doloroso. A geografia marca temporalidades e, neste sentido, não se pode desvencilhar a história local dos edifícios. O casarão, o Pelourinho, as ruas de pedra, tudo dá forma à cartografia que não se apresenta apenas numa dimensão horizontal, visual, mas também vertical, histórica. Cartografia é tempo.

Outra experiência que articula história e arquitetura é a montagem *A bunda de Simone* (Teatro Base, BA). Chamado de Espaço Cultural da Barroquinha, o teatro tem a forma de corredor e fica no espaço da torre de uma igreja secular. A temática da peça, que trata de liberdade sexual, liberdade feminina, a redescoberta do corpo sem pecado, não sacrílego, confronta a simbologia do próprio edifício. Os atores encenam nus banhados pela água do cenário, que é um retângulo, com o chão coberto por uma lona, e por cima, arestas formadas por um encanamento hidráulico que formam raias verticais e horizontais (um mapa). Pequenos registros podem ser acionados e a água cai de todos os canos, como chuva. “É preciso lavar o corpo”, frase recorrente no espetáculo, fazendo alusão ao batismo, porém a um novo, libertador. A arquitetura perde sua condição de lugar de reverência, dadas suas características históricas, e passa a ser desafiada. Não existe passividade diante da cartografia.

Da ida ao passado de capitania ao mapeamento do atual bairro Politeama, da região central e em aparente decadência de Salvador, *Ruína de Anjos* (A outra cia. de teatro, BA) traz às ruas do bairro personagens que chamamos de “cartográficos”, personagens que seriam reconhecidos nas ruas de qualquer bairro com as mesmas características. Tem o pastor que prega em espaços públicos, a malabarista de sinal de trânsito, a velha moradora de rua irreconhecível embaixo de pilhas de panos com sua carroça, o cadeirante trabalhador informal vendendo café e o jovem que gosta de briga e tem um relacionamento escondido com a travesti. À noite, caminhando pelas ruas do bairro, a encenação transcorre no tempo de vida dos personagens, saindo da sede da companhia e retornando ao mesmo local uma hora depois. A peça

apresenta uma noção mais forte de mapeamento, fixando uma espécie de planta baixa na medida em que os personagens dialogam com os espaços que seriam de suas vivências cotidianas. A travesti sonha com o casamento escolhendo um vestido de noiva curto e cheio de brilho na vitrine de uma loja de galeria de rua, mais tarde apanha do namorado na porta da igreja. A malabarista se diz ludibriada por um empresário que prometeu emprego na porta de uma empresa conhecida por promover projetos culturais. Num flashback, o rapaz cadeirante revela que seu sonho era ser jogador de futebol, porém, um dia jogando bola nos intervalos do sinal de trânsito, levou um tiro de bala perdida. O mapeamento geográfico ocorre junto, portanto, de um mapeamento humano. As ruas e seus frequentadores mais clichês não são separáveis.

Ruína de Anjos aponta ainda para o lado da rua que não costuma ser percebido, aponta para invisibilidades. Da rua como lugar de passagem e não de assimilação. Nesta perspectiva, tem outros três trabalhos que praticamente nos obrigam a olhar o lado "de fora". *Galeria Urbana Homo sem Cabeça* (de Lucas Valentim, Lucas Moreira e Isabela Silveira, BA) investe na intervenção por meio do choque. Na saída do Túnel Teodoro Sampaio e do Viaduto São Raimundo, artistas se encontravam para ocupar e caminhar pelo espaço com vestimentas fora do contexto (correntes, máscaras que escondem a cabeça, palavras escritas pelo corpo etc.), com o intuito de provocar uma ruptura no olhar de quem só encontra nesses espaços uma via de acesso. Já *Cosme e Damião/Duo* (de Gilles Pastor, França) apresentado no Passeio Público, prende o olhar para o entorno por meio de outro recurso: a contemplação. Propositalmente pensado para ser encenado ao pôr do sol no mirante do Passeio, as imagens simétricas produzidas pelos dois atores, na contra luz, criam um ambiente ideal para a apreciação, a pausa, o ato de reparar.

Unindo dois pontos da cidade, *História sob Rocha* (de Daniel Guerra, BA) é produto de um processo de imersão de artistas no periférico e desprivilegiado

bairro de Cajazeiras. Durante meses morando numa residência do bairro, o centro produtivo e criativo do trabalho foi deslocado para a periferia normalmente ignorada. Do tempo de "convivência" atividades e ações foram surgindo, atravessamentos entre artistas do centro e a população distante. O movimento se dá em direção à alteridade, e dele surge o que chamam de "acontecimento cênico". Uma infinidade de objetos dos moradores de Cajazeiras dispostos no chão da Praça Municipal, com os quais o público deveria, ao seu modo, tecer interações, "conviver". São objetos dotados de memória e geografia, mas que diante dos novos usufruidores, ressignificam-se ao mesmo tempo em que convergem pontos distantes do mapa da cidade – e do mundo. Como no menino negro, que envolto numa manta com estampa de onça e usando uma coroa carnavalesca, era o "rei" entre as crianças e puxava o coro, ao microfone, de um cântico para Iemanjá.

É para ver o abandono e o abandonado, e também o bonito. Os elementos estéticos apontados na cartografia não se prendem somente à denuncia do descaso, é antes tentativa primeira de dizer "repara nisso aqui". É quando a condição nativa, que tem que fazer um esforço para conseguir enxergar o que é familiar, deve permitir se encantar pela qualidade do olhar do estrangeiro. Os nativos falam com domínio dos seus lugares de pertencimento, o estrangeiro, com espanto.

Orgia ou de como os corpos podem substituir as ideias (Teatro Kunyn, São Paulo) comporta a essência do olhar estrangeiro. A peça se dá em três espaços, o primeiro, numa casa comum escolhida pelos artistas dias antes da apresentação no centro de Salvador, na qual o protagonista argentino da peça encena momentos íntimos de familiaridade com seus "amigos" (o público) dias antes de fazer uma viagem para outro país – o deslocamento aqui é também ficcional. Ao se despedir da mulher e colocar a mala nas costas, os três atores (que fazem o mesmo personagem), dividem o público que os acompanha pelas ruas, da saída de casa até chegar ao Largo do Campo Grande. O público,

então, com fones de ouvido ligados a um aparelho de mp3 dado pela produção, recebe a instrução para dar o *play*. O personagem caminha pelo Largo, seus pensamentos ao chegar ao outro país ouvimos pelo fone, a saber, Brasil, mais especificamente, Recife. Tudo é espanto, errância, e a constatação de que aquele lugar cheio de história, para ele, era um branco sem memória. O espaço é público, impessoal e sem afeto. É a chance de inaugurar o mapeamento a partir do nada.

O estrangeiro vem lembrar que a cartografia não se esgota nos restos de passado. O último espaço, numa sala do Instituto Goethe, representa o período de confinamento e tortura pelo qual o personagem passou. Um lugar muito pequeno e no início com pouca visibilidade devido à fumaça. A cartografia presente no espetáculo perpassa dramaturgia e encenação – da Argentina ao Brasil; da casa, rua, Largo à sala de estudos do Instituto. O personagem sai de seu íntimo familiar e vai até a outra ponta, quando se torna um desconhecido torturado por engano. A cartografia marca os corpos dos sujeitos, os rastros do nativo são diferentes do forasteiro – podem livrá-lo do equívoco de ser confundido.

Cosme, personagem central de *Caranguejo Overdrive* (Aquela cia. de teatro, RJ) vive um conflito sobre a sua identidade geográfica. Convocado e enviado para participar da Guerra do Paraguai (1864-1870), ao retornar ao Rio de Janeiro, sua terra natal, já não reconhece a geografia da cidade após obras grandiosas que se iniciaram durante sua ausência e aterraram o mangue onde trabalhava. Torna-se nativo e estrangeiro ao mesmo tempo, uma condição sem volta. Neste espetáculo a cartografia é radicalmente o objeto. A remodelação da cidade ignora o indivíduo como seu principal componente, e para não ficar ainda mais perdido, é ironicamente uma imigrante paraguaia que reconta toda a história do Rio e do país para Cosme (até os dias atuais). É sobre um mapa, desses de escola, que um caranguejo se mexe com dificuldade, sem mangue, portanto, sem casa, denunciando como a política influencia e modifica a

cartografia urbana sem entendê-la como um organismo, mas meramente como formas de concreto que geram dinheiro, ignorando nativos (e estrangeiros).
Faz parte da cartografia, ainda, os pontos cegos. Faz parte da geografia não saber a direção exata a seguir. Produção emblemática do festival, *Clean Room – 2º Season* (de Juan Dominguez, Espanha), apresentou em três dias seis episódios de uma experiência que não poderia ser vista por ninguém além dos participantes que iniciaram no processo semanas antes do início do FIAC. As apresentações estavam na programação, tinham data e hora, mas não tinha o local (apenas os participantes recebiam a informação por email). Confidencial para poucos e indisponível para todo o resto. Alguns endereços nunca serão encontrados.

O que pode um corpo?

Na cena, o corpo se desmembra e se refaz. Desnuda-se e logo em seguida se traveste. No entanto, a evolução do corpo assume novas possibilidades quando se percebe que outros corpos (espectadores, por exemplo) estão presentes, e que o espaço estabelece tensões com o corpo em ação. O FIAC levou a Salvador uma série de espetáculos que refletem sobre essas novas configurações corporais: seja a circunvolução do corpo que desdobra novas formas orgânicas; seja o lançamento deste corpo em direção a outros corpos e a outros espaços, que o agregam ou o repelem.

Inicialmente, cabe falar de trabalhos que demandam a atenção e a contemplação para a técnica do ator, na medida em que nos mostram as conquistas sólidas que as artes do corpo exibiram ao longo do século XX. Se não há uma tendência ao virtuosismo em espetáculos como *Mundomudo* (Companhia Azul Celeste, SP), *Cosme e Damião / Duo* (de Gilles Pastor, França) e *nii – nada novo sob o sol* (de Neemias Santana, BA), é certo que estamos diante de práticas que reconhecem a potência de um legado histórico,

atualizando-o. O exercício sensível e meticuloso da técnica do *clown* em *Mundomudo* reverbera uma tradição das artes cênicas que pede um olhar detido para traços da fisionomia, para a fina execução de gestos e rotinas, numa experiência de imersão na atmosfera algo beckettiana de seus personagens. Por outro lado, a performance *Cosme e Damião* / Duo agencia efeitos sonoros e paisagísticos como forma de criar o espaço propício para a prática de dois atores, que ecoam a temática do duplo subjacente às figuras dos santos celebrados na religiosidade popular. Nesse sentido, os procedimentos formais manejados por Gilles Pastor – de resto, formadores da tradição da performance que se delineia a partir da década de 60 – se emparelham aos movimentos de *nii*: espetáculo que suaviza nossas expectativas com o subtítulo "nada novo sob o sol", mostrando-nos um exercício de elaboração cênica sobre um quase vocabulário de movimentos da dança contemporânea.

Se os espetáculos mencionados acima demandam uma percepção voltada ao trabalho do corpo, cujos procedimentos reconhecíveis nos fazem atentar para o treino e para a técnica, é igualmente certo que o FIAC também voltou seu olhar para tentativas que realizam uma espécie de desconstrução destes mesmos procedimentos e técnicas, na direção ora de um transbordamento da *mise-en-scène*, ora de um esfarelamento dela. Falamos especificamente, no primeiro caso, de *Um corpo que causa* (de Jorge Alencar, BA), espetáculo de concepção, criação e "causação" (conforme o programa). Nele, as operações de travestimento e encenação melodramática de fantasias pessoais acrescentam camadas e mais camadas à cena, intensificando a teatralidade e resvalando para a estética *camp* e *drag*. No extremo oposto dessa estratégia, *Hamlet, processo de revelação* (Coletivo Irmãos Guimarães, DF) confia na rarefação da técnica tradicional do ator para narrar a tragédia de Shakespeare. Emanuel Aragão, ator que também assina a dramaturgia, tenta uma abordagem didática (mas não professoral) do tradicional texto inglês, buscando

uma revelação da sua singularidade por meio da abertura corporal à conversa, à discussão aberta com o público.

Interessante perceber que os extremos do travestimento e do desnudamento da atividade do ator não são sempre irreconciliáveis. A conciliação se daria, por exemplo, nos casos em que o processo criativo do ator se torna a própria matéria de um espetáculo. Nesse sentido, a redução da cena a exercícios ou treinos corporais daria margem para uma profunda diluição da teatralidade, que ganha, no entanto, camadas expressivas na medida em que o treino enseja possibilidades inauditas de experimentação. Tal ideia fica mais clara quando nos deparamos com trabalhos como o de Denise Stutz, que dirige uma das seis peças que compõem *6 modelos para jogar* (de Alex Cassal e Dani Lima, RJ). Trata-se de um mosaico de seis peças-procedimento, cada uma idealizada por diretores diferentes. Presente no FIAC deste ano, o trabalho de Stutz traz à cena sequências marcadas de forma precisa, como num exercício minimalista executado pelos atores. O minimalismo da encenação, no entanto, resvala gradualmente para improvisações que constroem novas imagens do corpo em evolução, com peculiares sonoridades e uma total refiguração da relação do ator com o público.

6 modelos para jogar transforma em dramaturgia a experimentação com o corpo que caracteriza muitos dos processos criativos contemporâneos. Estes investem pesadamente no trabalho do ator para atingir níveis outros de materialização corporal, alcançando na cena, por exemplo, hibridações interessantes como as de *Caranguejo Overdrive* (Aquela cia. de teatro, RJ) e *It's going to get worse and worse and worse, my friend* (Voetvolk, Bélgica). No primeiro trabalho, a direção de Marco André Nunes conduz o corpo metamórfico de Matheus Macena e o seu devir homem-caranguejo, bem como a resistência psicofísica da performance de Fellipe Marques. Na mesma medida, o espetáculo de dança da companhia Voetvolk traz o "corpo-cavalo" de

Lisbeth Gruwez, imagem que arremata a rigidez e a disciplina de seus movimentos “militares”, assim como a fisionomia dura e a potência física de seus saltos.

Importante perceber que tanto *Caranguejo...* como *It’s going to get worse...* são trabalhos que elaboram fisiologias híbridas, atravessamentos biológicos que se inserem em inegáveis contextos de crítica política. A fome e as iniquidades do processo de urbanização carioca ocupam as atenções da dramaturgia de *Caranguejo...* (assinada por Pedro Kosovski), da mesma forma que o trabalho de Lisbeth Gruwez parte da retórica dos discursos políticos, que não raro resvalam para violências simbólicas e até mesmo mais imediatas. Trata-se de um pensamento do corpo que cria tensões com a biopolítica (conforme pensamento de Michel Foucault), configurando uma diretriz corporal que frequenta em maior ou menor medida muitos dos espetáculos deste ano.

A bunda de Simone (Teatro Base, BA) é talvez um dos trabalhos do FIAC que concentraria de forma mais aguda essa consciência política. A dramaturgia aquática do espetáculo propõe um duplo sentido para uma operação de lavagem do corpo: a assepsia neurótica dos hábitos de higiene contemporâneos, concomitante a um esforço de “lavagem” dos discursos que se sobrepõem ao corpo (principalmente o feminino). Nesse sentido, a erosão da água abre caminhos alternativos de enunciação, em que textos autobiográficos refletem sobre os cerceamentos a que o corpo está submetido na atualidade, na medida em que ocorre uma tentativa de desnudamento e recuperação da materialidade dos corpos e da sexualidade.

O tema aquático e sua relação com o feminino parece ser também a preocupação principal de *OFÉLIA: sete saltos para se afogar* (de Raiça Bonfim, BA). No entanto, ao contrário da diretriz de presentificação corporal em *A bunda de Simone*, esse trabalho parece apostar no esvanecimento do corpo feminino, por meio de projeções de vídeo, das texturas criadas pela luz, pelo

belo canto da atriz, ao longo da sucessão dos “saltos” (que são como que estágios de investigação cênica sobre a imagem da personagem shakespeariana). A Ofélia de Raiça Bonfim, dessa maneira, conforma um feminino que assume ares fantasmagóricos, qual uma sereia que enfeitiça pelo seu canto e mergulha nas águas profundas de seu próprio devaneio infantil.

É importante ressaltar que o corpo que perde seus contornos não necessariamente esgota sua materialidade. Ou seja, a evanescência não é um traço de virtualização da imagem corporal, e sim um fator que tensiona a presença física do corpo com sua inegável dimensão histórica. Se o monólogo sobre Ofélia dialoga inevitavelmente com o peso histórico do teatro de Shakespeare, vemos que fantasmas do passado irrompem de maneira ainda mais contundente em trabalhos como *O Castelo da Torre* (Vilavox, BA). Recuperando um importante núcleo da história colonial baiana, o espetáculo busca dar voz e corpo à saga dos Garcia d’Ávila, família que concentrou uma das maiores propriedades de terra no Brasil do século XVII. Mais especificamente, o grupo Vilavox busca retomar a narrativa dos excluídos da historiografia, que forneceram a força de trabalho e sacrificaram seus próprios corpos para a edificação do poder latifundiário. Corpos negros e indígenas que, na cena, surgem como “fantasmagorias orgânicas” de um passado histórico marcado pelo trabalho escravo, por mortes violentas e pelo estupro. Apresentada no Solar São Dâmaso, antigo casarão do século do século XVII no Centro Histórico de Salvador, a peça constrói uma espécie de claustro ou sepulcro, revirando valas e túmulos e ressuscitando homens e mulheres violentamente soterrados pela narrativa dos vencedores. O corpo do ator, nesse sentido, cria um forte ponto de tensão: presença física que relembra dolorosamente uma história de massacres, mas que ao mesmo tempo se funda teatralmente no hoje, inquirindo politicamente o presente. Uma das cenas finais dramatiza de forma aguda essa dualidade: uma atriz, negra, vestindo andrajos, andando e entoando um canto-lamento pela rua que cruza a entrada do Solar,

enquanto a observamos das janelas do sobrado. A sua presença fantasmagórica naquele espaço, em meio à indiferença dos passantes e dos policiais da delegacia próxima, intensifica o questionamento que o próprio espetáculo nos faz: “Olhai para o passado, o que vedes? Olhai para o presente, o que vedes?”.

O Castelo da Torre propõe uma noção de corpo que inegavelmente pressupõe a sua inserção no espaço, a saber, um casarão no Pelourinho que reverbera a memória de um sistema socioeconômico brutal e injusto. Pode-se identificar neste trabalho um pensamento do corpo que dialoga com diversas espacialidades, em que a presença física do ator e a pesquisa cênica passam a considerar as injunções que os espaços públicos e/ou privados provocam na dramaturgia.

Nessa perspectiva, nota-se que muitos dos trabalhos do FIAC 2015 pensam a relação corpo e cidade. *Ruína de Anjos* (A outra companhia de teatro, BA), por exemplo, parece seguir uma diretriz paralela a *O Castelo da Torre*. Ambos os espetáculos partem de espaços e contextos históricos locais, sendo que o grupo Vilavox discute a sobrevivência de estruturas sociais arcaicas, ao passo que o trabalho d’A outra companhia busca intervenção e diálogo junto a uma história e uma geografia mais recentes. Mais especificamente, trata-se do processo de urbanização (frequentemente perverso) do Politeama, bairro em que se localiza a sede d’A outra companhia. Na dramaturgia de Vinícius Lírio e Luiz Antônio Sena Jr., a temática da invisibilidade social dialoga com o espaço urbano relegado à marginalidade, numa peça itinerante que circula pelas ruas do bairro atualmente pouco valorizado no mapa social da capital baiana. Como num teatro de moralidades contemporâneo e pagão, os personagens encarnam tipos alegóricos, cuja ressonância coletiva é produto de uma amplificação estética do corpo social enraizado naquele bairro, naquela comunidade. Os quadros ficcionais se desenrolam no espaço mesmo da rua ou em galerias de

comércio popular e, através desses quadros, os tipos alegóricos remetem ao processo de degradação social e urbana do Politeama, que ocorre a olhos vistos.

Um dos lugares de experimentação mais interessantes do FIAC deste ano, a teatralidade do corpo em tensão com o espaço público também se torna um procedimento determinante para *Galeria Urbana Homo sem Cabeça* (de Lucas Valentim, Lucas Moreira e Isabel Silveira, BA) e *História sob Rocha* (de Daniel Guerra, BA). Nestes trabalhos de cunho performático, a interação e o atrito do corpo estético do ator com o passante na rua ou o espectador são a base para experiências teatrais cuja duração e efeito dependem exclusivamente dos fluxos do espaço público, a partir dos quais o jogo teatral agrega novos espectadores e possíveis agentes/atores, deflagrando diversos graus e formas de interação. Em *Galeria urbana...*, *performers* de cabeças cobertas se tornam corpos sem metafísica, cuja fisicalidade e figurino se tornam fatores de estranhamento em espaços destinados exclusivamente à passagem de pedestres, como os passeios públicos. Por outro lado, na performance coletiva de Daniel Guerra, os atores realizam verdadeiros exercícios de convivência com os sujeitos envolvidos, fornecendo situações lúdicas, objetos cenográficos e a própria disponibilidade dos atores à interação espontânea com o público.

Por fim, dentre as diversas possibilidades que o festival forneceu para o pensamento sobre o corpo no teatro, cabe registrar a complexidade e a diversidade de *Orgia* (Teatro Kunyn, SP). Com o subtítulo sugestivo "*de como os corpos podem substituir as ideias*", a peça se inspira na autobiografia homônima de Túlio Carella e se insere na linha geral dos trabalhos teatrais em espaços urbanos. O diário de Carella narra suas experiências em viagem ao Recife, onde se entrega a encontros furtivos com outros rapazes em lugares públicos. Em livre adaptação do livro, o Kunyn constrói uma dramaturgia que reelabora esteticamente esse universo erótico, descortinando três fases de

experimentação a partir do corpo do ator: na primeira, o corpo cotidiano de Luis Gustavo Jahjah, Paulo Arcuri e Ronaldo Serruya conduzem lentamente o espectador ao entrecho biográfico de Carella. Em seguida, os atores empreendem uma dramaturgia itinerante em meio ao Largo do Campo Grande, em Salvador, remetendo aos sentimentos de clandestinidade, errância e inequívoca liberdade vivenciados por Carella. Por fim, após o "frisson da caça" no parque público, a peça propõe uma experiência de confinamento e desespero, em que reelabora cenicamente o fato biográfico da prisão de Carella, detido por ter sido erroneamente acusado de subversão pelo governo militar.

De todos os espetáculos assistidos, *Orgia ou de como os corpos podem substituir as ideias* é o que parece ilustrar de maneira mais pungente uma "ventura" do corpo, espécie de destino ou ímpeto que parece, contudo, frequentar cada um dos trabalhos brevemente comentados. De fato, em todos eles, a presença física do ator parece ser um elemento significativo das dramaturgias, indicando que a recepção destas deva realmente levar em conta o corpo em atrito com a alteridade, como fator a ser considerado junto à apreciação intelectual de uma obra de arte. Trata-se de perceber como os corpos na cena podem (e devem) substituir as ideias. Perceber e sentir, enfim, o que pode um corpo.

"Nós, por exemplo": assumir e tomar o local

Na dialética entre o local e o universal, o FIAC almeja uma projeção cultural ampla que compreenda produções nacionais e estrangeiras, pressupondo também a mediação por entre circuitos e produções locais. Nesse sentido, parte fundamental da proposta "internacionalizante" do festival parece ser precisamente o seu enraizamento na Bahia, promovendo a circulação de um

diversificado capital humano pela geografia de Salvador, e o intercâmbio intelectual, cultural e artístico entre os vários agentes que o evento agrega.

Fato de grande interesse é que o FIAC 2015 tenha contado com uma equipe especial de curadores, com o objetivo de lançar um olhar, paralelo à curadoria geral, atento ao que acontece na cena local. Para a mostra baiana, portanto, juntaram-se aos curadores gerais Felipe de Assis e Ricardo Libório, Celso Júnior, Gilsamara Moura, Joceval Santana, Maiara Cerqueira, Ruy Filho e Thiago Andrade. O resultado desse esforço pode ser observado no conjunto dos trabalhos contemplados pelo festival, transparecendo uma atenção para jovens autores e diretores, bem como para o diálogo com as geografias locais, mais especificamente as tensões com o meio urbano.

Escavadores (COOXIA – Coletivo teatral, BA) e *nii – nada novo sob o sol* (de Neemias Santana, BA) parecem ser espetáculos que remetem a um contexto de formação acadêmica, desenvolvendo-se em pesquisas derivadas da Escola de Belas Artes e da Companhia de teatro da UFBA (no caso do primeiro espetáculo), bem como na estreia de um jovem diretor em projeto de experimentação em dança (no caso do último espetáculo). Dessa forma, apesar de a esperançosa alegoria político-filosófica de *Escavadores* divergir do ambiente pós-utópico e obscuro da dramaturgia de *nii*, encontramos nesses dois espetáculos a presença de uma juventude atuante na cena teatral baiana, o que caracteriza muitos dos espetáculos baianos que comentaremos a seguir.

Os monólogos *Um corpo que causa* (de Jorge Alencar, BA) e *OFÉLIA: sete saltos para se afogar* (de Raiça Bonfim, BA) se conectam a contextos da cultura baiana em chaves distintas, mas estabelecendo aberturas mais amplas para outras possibilidades de leitura. O cabaré de Jorge Alencar traz retalhos de cultura *pop*, *drag* e *camp*, mas sem deixar de fincar raízes em redutos conhecidos da noite alternativa de Salvador, como a casa de shows Âncora do Marujo, tornado inclusive lugar de relevância para a comunidade teatral local.

Por outro lado, nos momentos mais intensamente líricos do espetáculo de Raiça Bonfim, o canto e o simbolismo aquático remontam a uma temática cara ao imaginário soteropolitano: a relação com o mar. Em muitos momentos, a performance vocal da atriz inclusive subsume elementos de canto ritual dos orixás, realizando um interessante diálogo entre a heroína trágica e Iemanjá, a divindade das águas.

Cabe dar destaque também a uma parcela significativa da mostra baiana que corresponde a trabalhos imediatamente ligados a contradições sociais e a espaços específicos da topografia urbana. *O Castelo da Torre* (Vilavox, BA), por exemplo, ao mergulhar no passado violento e vergonhoso da colonização brasileira, busca provocar tensões com o presente histórico-geográfico, na medida em que o espetáculo se instala no Solar São Dâmaso, antigo casarão situado no Pelourinho, área da capital que imiscui turismo, vida noturna e resquícios de história colonial.

Seguindo a mesma diretriz, porém mais objetivamente ligados às contradições e desigualdades do processo de urbanização de Salvador, *História sob Rocha* (de Daniel Guerra, BA) e *Ruína de Anjos* (A outra companhia de teatro, BA) imergem no cotidiano e na comunidade dos bairros de Cajazeiras e Politeama, respectivamente, tornando-os local e objeto de pesquisa para a construção de suas dramaturgias. O trabalho de Daniel Guerra utiliza a convivência com moradores de um dos bairros mais populosos da cidade como matéria para performances e instalações públicas, compondo os vários módulos cênico-experimentais que constituem *História sob Rocha*. Na mesma medida, A outra companhia de teatro também busca apoiar a dramaturgia de sua peça itinerante a partir do diálogo com agentes locais, estabelecendo dinâmicas com moradores e buscando entender a realidade do Politeama, bairro em que se localiza a sede da companhia desde 2013.

Ressaltemos, por fim, a capacidade destes trabalhos – especialmente os que se fundam em espaços urbanos – de provocar estranhamentos e resistências aos fluxos alienantes da cidade e da cultura locais, estabelecendo posturas de questionamento e de reflexão sobre os rumos da arte e dos aglomerados socioambientais contemporâneos. Em alguns casos, como o de *Galeria Urbana Homo sem Cabeça* (de Lucas Valentim, Lucas Moreira e Isabel Silveira, BA) e *A bunda de Simone* (Teatro Base, BA), trata-se praticamente de uma operação de intervenção e choque, a partir de refigurações e deformações do corpo que impressionam os passantes da rua (em *Galeria...*), ou repurificando a nudez dentro de um espaço como a Igreja da Barroquinha (em *A bunda...*).

Assim, pensando com a canção de Gilberto Gil esses trabalhos, vemos que eles são apenas “exemplos”, “vozes da voz”, mas que parecem imbuídos da tarefa de assumir a singularidade do local diante do mundo. Não para superá-lo ou divulgá-lo alhures, e sim para reapropriar-se dessa localidade. Assumir o lugar baiano para tomá-lo. Ocupar e, talvez, transformar.

Dramaturgias sonoras, escritas-ritmo

Da música para a musicalidade: trata-se de pensar não tanto um acompanhamento ou ambientação sonora, mas uma música que concorre para o acontecimento cênico, sendo às vezes um dos elementos fundamentais da dramaturgia. Nesse sentido, a “trilha” a ser seguida é a de trabalhos que investem nas potencialidades e nos atravessamentos que melodias, batidas e cantos ocasionam na tessitura do espetáculo.

Um corpo que causa (de Jorge Alencar, BA) e *OFÉLIA: sete saltos para se afogar* (de Raiça Bonfim, BA) apostam na capacidade cênica do canto. A “causação” de Jorge Alencar se inaugura na possibilidade de escolher e de cantar um repertório pessoal de canções, buscando identificar e encenar o lugar da música numa paisagem sonora, crítica e biográfica. Por outro lado,

Patrocínio:

para além de um repertório musical reconhecível, a Ofélia de Raiça Bonfim procura vibrações mais profundas e sutis, em que sua voz reverbera cantos de sereia ou de Iemanjá, potencializando a ambiência aquática de sua peça com seu inequívoco magnetismo vocal.

No entanto, não é somente com a voz que o corpo de um ator pode produzir musicalidade. Em *6 modelos para jogar* (de Alex Cassal e Dani Lima, RJ), no "modelo" dirigido por Denise Stutz – dentre os seis que compõem o trabalho, cada um dirigido por um artista diferente –, o corpo surge frequentemente como produtor de sons (guturais, ou de pele com pele, ou de pele com objetos), abrindo espaço para improvisações de canto e de dança. Numa chave próxima, porém numa perspectiva bem mais minimalista, *Untitled_I Will be there when you die* (de Alessandro Sciarroni, Itália) também propõe uma aproximação entre corpo e som. No espetáculo italiano, uma dramaturgia tênue reveste a performance circense, criando um efeito rítmico na medida em que os malabares em queda se chocam com as mãos dos atores, provocando sucessivos baques surdos que reverberam uns nos outros, e despertando nossos sentidos para o aspecto gravitacional dos objetos e para a tenacidade dos atores.

Vale lembrar que nem só de sons peculiares e sutis se fazem as musicalidades contemporâneas. O grupo Vilavox (BA), por exemplo, funda a sua pesquisa cênica na relação entre teatro e música, diretriz que determina todos os trabalhos da companhia. No seu mais recente trabalho, *O Castelo da Torre* – que inclusive conta com a direção musical de Jarbas Bittencourt ao lado da direção de Meran Vargens –, o grupo busca intensificar a dramaturgia com o canto coral, para narrar a sangrenta história dos Garcia d'Ávila na perspectiva dos excluídos – negros e índios escravizados. Nesse sentido, o canto coral atualiza as vozes espectrais daqueles que foram violentamente explorados pelo histórico clã, possibilitando ora a irrupção do trágico pela emanação

arcaica do coro, ora a irrupção do épico e do lírico no canto e na narrativa dos personagens.

Caranguejo Overdrive (Aquela cia. de teatro, RJ), por sua vez, cria sonoridades tão fortes quanto às de *O Castelo da Torre*, mas num registro totalmente diferente: em vez do canto coral, a força das batidas e das guitarras do *manguebeat*, entrecortados por narrativas épicas que nos contam a história de Cosme, soldado que retorna da Guerra do Paraguai e encontra um Rio de Janeiro totalmente refigurado por um processo perverso de urbanização. As lembranças da guerra e as contradições político-sociais do presente são incorporadas no fluxo musical, ditado pela banda que toca ao vivo (Felipe Storino, Maurício Chiari e Samuel Vieira), garantindo assim a própria pulsação do espetáculo.

Por fim, vale lembrar que devemos considerar o poder da música de atravessar corpos e sujeitos, possibilitando encontros e partilhas que de certa forma reatam existências cindidas e isoladas. Nesse sentido, a música pode ser o catalisador de novas configurações entre atores e espectadores, criando outras relações e posições possíveis entre aqueles envolvidos numa ação teatral ou performática. Em *História sob Rocha* (de Daniel Guerra, BA), por exemplo, a invasão e a instalação do elenco na Praça Municipal de Salvador cria um ambiente propício à interação espontânea, mediada pela trilha sonora incidental mixada na hora (sob responsabilidade de João Millet Meirelles), e principalmente pelos microfones que circulam livremente entre os sujeitos performáticos (tanto atores como o público).

A música como meio para criar atravessamentos entre indivíduos de estatutos diversos (espectadores, atores, passantes, observadores etc.) pode também ser vista em *Orgia ou de como os corpos podem substituir as ideias* (Teatro Kunyn, SP). Em dado momento da peça, a canção “Fera ferida” arremata de maneira singular a trajetória biográfica do personagem Tulio Carella, sendo

quase um resumo musical da dramaturgia. Nessa perspectiva, a vivência erótico-existencial do protagonista se torna a dos próprios espectadores, pois, na medida em que partilham do áudio da música de Roberto Carlos, incorporam teatralmente a alegria dionisíaca da “orgia”.

Seguindo, assim, todas essas “trilhas sonoras”, ou seja, os caminhos urdidos pelo som nestes espetáculos, confirma-se a tese de uma musicalidade que está para além de um recurso de fundo nas dramaturgias, concorrendo, na verdade, como fator fundamental para a construção das mesmas. Portanto, a música se torna elemento de elaboração estética, escrita em sentido amplo, espécie de fator-ritmo que contribui com vibrações outras para os sentidos, provocando (re)conexões entre o artista e o público.

O espectador que age

O palco e a plateia, o ator e o público, inseparáveis e ao mesmo tempo isolados, condicionantes da experiência teatral, que, ao longo dos tempos, geraram inúmeras maneiras de configurar esta relação. Nem todo público é o que sentado no conforto da luz apagada espera passivamente pelo final do espetáculo. Nem todo público apenas assiste. Muitos trabalhos apresentados no FIAC 2015 propuseram ao espectador um posicionamento não tradicional, muitas vezes, fora da cadeira, outras, dentro do palco.

Desdobrado em muitos outros, o público ganhou camadas, complexidade e (por que não?) dramaturgia própria diante de espetáculos que exigiam movimento do corpo, necessidade de fala e, enfim, ação. O limite entre o ator e o espectador foi algumas vezes tensionado e interessa a este texto expor um pouco dessas experiências, uma vez que propostas mostraram que esta ontológica relação não está superada em suas possibilidades.

Público reduzido e pequenas cenas com a plateia foram recorrentes nas apresentações, as escolhas que serão mencionadas aqui, no entanto, dizem respeito a outras abordagens fora desses outros caminhos comuns. Nas apresentações na rua, por exemplo, nos trabalhos que ficavam num ponto fixo, como *Galeria Urbana Homo sem Cabeça* (de Lucas Valentim, Lucas Moreira e Isabela Silveira, BA) e *História sob Rocha* (de Daniel Guerra, BA), era possível identificar algumas modalidades de público: 1) o que estava acompanhando o festival e, portanto, se deslocava até o local programado, como faria se fosse comprar um ingresso de peça para o teatro; 2) um espectador *en passant,* que via da cena os instantes da sua passagem – e este, além de ser elemento da "ambientação", poderia ter vários instantes como espectador, pois, o "ir e vir" o fazia repassar algumas vezes frente ao ato; 3) e o que chamamos de "espectador em segundo plano": o que assiste ao espectador de primeiro plano fazendo parte da cena, e o assiste a partir da sobreposição: a cena do público dentro da cena do ator. O ato de assistir ao primeiro público assistindo ao espetáculo. Dobras.

Na rua, estas camadas de público poderiam ser percebidas pela própria distância física entre um grupo de pessoas e outro. Um público que vê o outro, que por sua vez vê o outro e assim seguidamente, pois, dependendo da rua, outros públicos poderiam ainda ser visualizados, como, por exemplo, os moradores do local, que ficavam do alto dos prédios, nas janelas, vendo tudo a distância, do início ao fim, de cima para baixo, sem a exata dimensão do que se tratava; assim como os trabalhadores dos comércios; os frequentadores da praça; os motoristas dos carros e toda a população local que, nem estavam de passagem, nem eram um público espontâneo, que parou para ver; eles simplesmente estavam lá na hora e olhavam quando interessava. "Espectadores expandidos".

Esta divisão de público foi criticamente abordada em *Ruína de Anjos* (A outra companhia, BA) quando o público do festival (que tinha ingresso) recebia uma pulseira VIP para colocar no pulso e, ao acompanhar os atores pelo bairro Politeama, em dois momentos a pulseira fez valer o privilégio que resguardava. Ao entrar num edifício de galerias, para passar pelo portão de grades, apenas "os VIPs" tinham autorização do segurança; o restante do público, que se juntou ao grupo durante a encenação (mais gente do que os que tinham pulseira), assistia do lado de fora. Numa cena posterior, em que há a simulação de um trio elétrico mambembe, os VIPs ficavam dentro da corda, os outros na "pipoca". Após a percepção de que seria necessário limitar o número de espectadores que poderiam entrar na galeria, a dramaturgia toma esta condição como possibilidade de questionar as estruturas hierárquicas sofridas pelos públicos cotidianamente – do carnaval à igreja. "Você quer ganhar uma pulseirinha, irmão?" – dizia o personagem pastor de dentro da galeria para os que ficaram do outro lado. Sobre este público tematizado, que se torna personagem de si mesmo, trataremos a partir daqui.

Ainda no espetáculo *Ruína de Anjos,* o público era constantemente encaixado no seu papel de público cotidiano. O público que segue o trio, o público do pastor, o que assiste às brigas de rua, à malabarista do sinal, o próprio público do teatro; aqueles espectadores eram carregados de tipologias de públicos possíveis e os personagens conversavam com este personagem "o público" como uma alegoria incluída no texto. O público-personagem multiplica as camadas de recepção crítica quando faz de você um público que, cotidianamente, você não seria.

Em *Orgia ou de como os corpos podem substituir as ideias* (Teatro Kunyn, SP), o público passa por duas operações antagônicas. No primeiro momento, tratados como conhecidos íntimos do personagem principal, numa casa de bairro, todos os espectadores são recebidos como amigos. Tem vinho para

brindar o encontro da amizade, pessoas do público fazem comida na cozinha, o personagem diz coisas como “lembra naquele dia, a gente dançando...”. Arrisca-se uma ficcionalização da intimidade que, no dia em que participamos, todos aceitaram, inclusive relatando histórias não reais com o personagem, isto porque a cena mantinha uma instância de improviso em que caberia ao público falar o que quisesse, mesmo memórias inventadas. No segundo momento, o público parte com o personagem rumo a outro país, vagando pelas ruas da cidade, até chegar ao Largo do Campo Grande. Este público antes amigo, agora com fones de ouvido, vira *voyeur* do protagonista, que toma muita distância dos espectadores, até quase sumir na perspectiva. Os diálogos ouvidos pelo fone têm um tom de clandestinidade, são pornográficos, obscenos, e fazem dos olhos do espectador uma câmera escondida. Não é possível ver detalhes dos rostos dos atores, e curiosamente, atrás desse público oficial *voyeur*, um outro público pergunta quem são as pessoas dos fones, e pouco distinguem a cena da vida normal do Largo. O público está mais visível que a cena.

Dentro do teatro, mesmo nas cadeiras, o público teve protagonismo em *Hamlet – Processo de revelação* (Coletivo Irmãos Guimarães, DF). Com a luz de plateia acesa, o espectador intervindo sempre que quisesse e respondendo às perguntas do ator sobre questões advindas da história shakespeariana, o espectador compartilha da execução/revelação da narrativa. De alguma maneira, o espectador tem também, caso o ator não se dedique a isto, o controle do tempo do espetáculo. No espetáculo de dança *6 modelos para jogar* (de Alex Cassal e Dani Lima, RJ) com direção de Denise Stutz, o espectador é convocado para adentrar o palco, enquanto os bailarinos tocam, cantam e tomam cerveja na plateia. A parcela do público que senta no palco é assistida pela que permaneceu na plateia, a cartografia cênica é alterada por isso, e a fronteira palco/plateia é diluída, todo espaço é um só lugar de ver e fazer. Esta, então, parece ser a característica espacial com a transformação

mais aguda apontada pelos trabalhos, embora aqui se mantenham os limites entre espectador e bailarinos.

Algo que *História sob Rocha* (de Daniel Guerra, BA) consegue transcender, aqui, retornando à cena de rua, o trabalho chamado pelos artistas de "acontecimento cênico", cria um espaço de "convivência" em frente ao Elevador Lacerda. Muitos objetos espalhados por uma ampla área com o objetivo de interagir com eles e com a música manipulada ao vivo. Mal existe a categoria espectador com o passar das longas horas que o trabalho dura, todos os que desejam permanecer "adentram" o espaço de convivência, não se distingue artistas de espectadores, os demais são transeuntes. O trabalho tem duração de tempo de vida, não de apresentação cênica.

Não fosse *Clean Room – 2nd Season* (de Juan Dominguez, Espanha), seria o trabalho com a menor distância entre ator-espectador. O trabalho do artista espanhol não pode ser visto, pois, os únicos espectadores autorizados a participar já estavam envolvidos com o processo um mês antes de início do festival. Num jogo de coordenadas, estas pessoas dividiram uma casa (num endereço desconhecido) e seus afazeres por quase dois meses, com o tempo que se prolongou posteriormente ao término do festival. O que viviam ali só eles sabiam e viam. Para esta presença Juan Dominguez deu o nome de "espectator". Palco e plateia no mesmo espaço, ator e espectador no mesmo corpo, não tem um olhar de fora, direcionado ao que se faz, mas há ação. A inspiração do artista vem dos *reality shows*, mas sem o "*to show*", sem mostrar. Tem dramaturgia e tem *reality*, tem ação de pessoas atuando e se assistindo. O espectador passou para o outro lado, inverso aos personagens de Krum (companhia brasileira de teatro, PR).

Encerrando o festival, *Krum* provoca a plateia (tradicional de um teatro italiano) quando posiciona os personagens como espectadores passivos de si mesmos. Sentados em cadeiras de espera eles assistem ao tempo passar. O ventilador

que gira sem força, a imobilidade das histórias de vida, a desistência. Uma fileira de cadeiras vazias está posicionada à frente das fileiras da plateia. Na última cena, todos se sentam e olham para o palco vazio, o palco-apartamento em que todos se encontravam sem sair do lugar. Sentar junto da plateia para assistir à própria vida é como renunciar. Os personagens sentam, olham para frente, sobra uma cadeira. Quem quer ser este espectador?

Para saber mais sobre o festival acesse:
http://www.fiacbahia.com.br/

Leia também na Questão de Crítica textos sobre peças que participaram do festival:

Caranguejo Overdrive, da Aquela Cia. de Teatro, RJ.

http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/caranguejo-overdrive/

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

Krum, da companhia brasileira de teatro, PR.

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

http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/krum-hebdomadario-do-processo/

Mariana Barcelos é atriz, teórica do teatro pela UNIRIO e graduanda de Ciências Sociais pela UFRJ.

Renan Ji é 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.

ESTUDOS

Ut pictura poesis em *A dama do mar*: Ibsen, Sontag e Wilson

A relação entre o pictórico e o dramático na obra de Henrik Ibsen, Susan Sontag e Robert Wilson

Por João Cícero

Resumo: O artigo propõe analisar a relação entre o pictórico e o dramático em *A dama do mar* de Henrik Ibsen, Susan Sontag e Robert Wilson, alcançando formulações críticas desligadas de qualquer vertente normativa de gênero. Para isso, dialogamos com pensadores das artes cênicas e visuais a fim de que se compreendam as obras dos artistas em questão.

Palavras-chave: Imagem, pintura, espaço, drama, encenação

Abstract: An attempt to analyze the relation between the pictoric and the dramatic in *The Lady from the sea* by Henrik Ibsen, Susan Sontag and Robert Wilson, reaching critical formulations that are free of any normative view of gender. For that, we study authors linked to the performing and visual arts to be the base of comprehension of these particular works.

Keywords: Image, painting, space, drama, staging

Disponível (com imagens, quando houver), em:

http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/a-dama-do-mar/

Patrocínio:

1 - A imagem e a forma do drama: Ibsen

> O escritor é o geólogo ou o arqueólogo que viaja pelos labirintos do mundo social e, mais tarde, pelos labirintos do eu. Ele recolhe os vestígios, exuma os fósseis, transcreve os signos que dão testemunho de um mundo e escrevem uma história. A escrita muda das coisas revela, na prosa, a verdade que recobre a cena outrora gloriosa da palavra viva (RANCIÈRE, 2009, p. 38).
>
> De fato, o retrato fala, ele já está prestes a falar, e ele nos fala a partir de sua privação de fala. O retrato nos faz ouvir um falar antes ou depois da fala, o falar da falta de fala (NANCY, 2015, p. 55).

Em *A dama do mar* de Henrik Ibsen observamos a presença de uma referência metalinguística diversa da experimentada pelas obras de arte em geral. Essa construção traz, ao mesmo tempo, um tema que, para além de reflexionar a peça dentro da peça, provoca uma discussão sobre o paralelo das artes, já que as imagens de um quadro e de um grupo escultórico impulsionam a própria narrativa dramática e formulam um pensamento sobre a imagem no drama do escritor norueguês.

Há exemplos no teatro e nas artes visuais em que a ação da metalinguagem se apresenta por meio da autorreferência do próprio gênero: o teatro dentro do teatro em *Hamlet* de William Shakespeare e o pintor dentro do quadro em *As Meninas* de Diego Velásquez. No caso de *A dama do mar*, o núcleo reflexivo do fazer artístico está propositadamente enviesado. Há nele uma alteridade artística. Não há uma metateatralidade explícita a partir da reflexividade do mesmo meio (teatro), mas essa se capta através da fronteira entre esses campos artísticos (são a pintura e a escultura metáforas para o que se passa na trama, a começar pela personagem central da peça que é a figura faltante do quadro pintado).

Em *A dama do mar* de Ibsen, assistimos à menção cifrada dos acontecimentos do drama através da descrição de uma obra plástica já no início da peça. Nessa referência se nota uma antecipação narrativa que condiciona os fatos a uma operação simbólica. Isso se dá porque, para além de tratarmos os acontecimentos da trama por meio de um eixo narrativo, devemos acompanhar a diegese por meio da imagem desse quadro pintado. Logo, a espacialização da imagem do quadro age como uma espécie de órbita circular que contém os fatos que são descortinados linearmente. O ponto nevrálgico a ser considerado é a existência de um efeito produzido pela figuração do quadro descrito na estrutura dramática da obra, estreitando o elo entre o nexo do drama e da imagem.

> Lyngstrand: Estou a ver que o senhor é pintor.
>
> Ballested: Sou, claro. Por que não havia de ser?
>
> Lyngstrand: Estou a ver que sim. Acha que posso entrar por um momento?
>
> Ballested: Quer vir dar uma olhadela, não?
>
> Lyngstrand: Sim, de fato, gostaria muitíssimo.
>
> Ballested: Oh, não há muito que ver, por enquanto. Mas faça o favor de entrar.
>
> Lyngstrand: Muito obrigado. (Entra pela cancela)
>
> Ballested (pinta): É o fiorde, ali, entre aquelas ilhas, que eu estou a tentar pintar.
>
> Lyngstrand: Pois é, estou a ver.
>
> Ballested: Mas falta ainda uma figura. Aqui na cidade não se consegue arranjar um modelo.
>
> Lyngstrand: Aí também vai haver uma figura.
>
> Ballested: Sim. Aqui, neste rochedo, à frente, vai estar uma sereia moribunda (IBSEN, 2008, p. 122).

O quadro retrata a paisagem ao fundo da peça. Uma duplicação da imagem cenográfica se evidencia na tela de Ballested – personagem que na sequência

da trama se autointitulará como pintor de cenários, o que confirma a autoconsciência de Ibsen do recurso metalinguístico de sua obra. O inacabamento do quadro sem a figura central, a sereia moribunda, que será retratada, antecipa a chegada da personagem de Ellida, A dama do mar, personagem poética que se identifica com o mundo dos seres aquáticos e não com o dos seres terrestres.

Não é apenas a paisagem que se vê reiterada na obra de Henrik Ibsen, mas há, nesse quadro pintado por Ballested, uma reflexão sobre a relação existente entre a figura do quadro e a personagem da peça. Assim como a sereia moribunda ausente do quadro, Ellida é um ser vagante e deslocado da paisagem dos fiordes. Ibsen associa o simbolismo da figura ao da personagem por meio de uma analogia entre a imagem do quadro e as ações da peça.

Ballested dirá em seguida que foi a dona da casa, Ellida, quem lhe deu o tema da obra pictórica. Feito que reforça o vínculo da personagem à pintura retratada. Essa operação de ligar um quadro a uma situação dramática imprime à comunicação dos fatos do drama uma característica híbrida. À medida que os acontecimentos da peça vão surgindo, eles são submetidos ao filtro da imagem poética da pintura. Esta age no espectador/leitor como um vértice que faz retornar os eventos dramáticos à imagem do quadro da sereia moribunda.

A dama do mar conta a história de uma mulher que se sente atraída pelo mundo aquático e vê nele uma espécie de fuga do mundo prático dos seres terrestres. O drama de Ibsen mostra um conflito familiar no qual a segunda esposa do Dr. Wangel não consegue se adaptar à vida familiar de um homem de meia idade com suas duas filhas do primeiro casamento, Bolette e Hilde, que ainda prestam homenagens à mãe morta. Ellida compensa o seu desajuste social pelas recordações do amante estrangeiro que, no passado, lhe fez juras de amor eterno. Sabemos desses acontecimentos pelos diálogos da peça, por

meio desse quadro pictórico e de um grupo escultórico que Lyngstrand pretende construir.

> Lyngstrand: (...) Eu gostaria de compor uma grande obra. Assim um grupo, como se costuma dizer.
>
> Ellida: Ah, estou a ver... e esse grupo vai representar o quê?
>
> Lyngstrand: Há de ser uma coisa tirada da minha própria experiência.
>
> Arnholm: Sim, isso. Agarre-se a isso de preferencia.
>
> Ellida: Mas o quê?
>
> Lyngstrand: Bem, eu tinha pensado na figura de uma mulher jovem, a mulher de um marinheiro, que está mergulhada num sono profundo e agitado por sonhos. E acho até que posso fazer com que se perceba o que é que ela está a sonhar.
>
> Arnholm: E mais nada?
>
> Lyngstrand: Ah, claro. Vai haver outra figura. Uma espécie de fantasma, pode-se dizer assim. O marido dela, a quem ela, na ausência dele, foi infiel. E que se afogou no mar (IBSEN, 2008, p. 140).

O diálogo de Lyngstrand com o professor e com a dona da casa continua até ele dizer que sua ideia surgira após conversar com um estrangeiro. Esse homem contara a Lyngstrand que havia prometido buscar sua mulher assim que regressasse de uma de suas longas viagens. Todavia, no momento de seu retorno, a amada havia se casado com outro homem. De imediato, Ellida, ao ouvir a história nebulosa de Lyngstrand, identifica-se com os fatos narrados. Ao fim da peça, todos os acontecimentos se coadunam e o estrangeiro mencionado pelo jovem é o mesmo que surge para buscar Ellida.

De fato, o que nos interessa, nessa análise, não é resumir parte a parte os acontecimentos da estrutura dramática de Ibsen em *A dama do mar*, e sim o modo como essa armação se planifica na imagem de um quadro simbólico,

que, se por um lado ilustra a história que será desenvolvida, por outro, a ilustração artificializa a sequência dos acontecimentos pelo recurso de uma metáfora visual.

Se, nas outras obras de Ibsen, o drama absoluto não se completa, como mostra Peter Szondi, por conta de que o presente não seja real, mas sempre um pretexto para se expandir analiticamente o passado, em *A dama do mar* a crise não ocorre apenas pela erupção de um conteúdo épico, ou pelo desvelamento do passado. O conceito de uma poética de gênero não é suficiente para o entendimento dessa obra (SZONDI, 2001, p. 43).

No caso de *A dama do mar* deve-se observar que o passado é narrado a partir de um quadro e de um grupo escultórico. E a descrição desses objetos traz o passado para a fábula igualmente a um *leitmotiv*. Na ópera, o *leitmotiv* é um tema musical que apresenta as personagens principais, repetindo-se no desenrolar da história. Do mesmo modo, este quadro em *A dama do mar* deve ser, no mínimo, aludido, aqui, como uma figuração a exercer a função de um *leitmotiv* inicial. Tanto o desassossego de Ellida na paisagem dos fiordes quanto sua paixão antiga por um estrangeiro irlandês (um fantasma que a ameaça) são apresentados, primeiramente, a partir da descrição dessas obras artísticas, uma pintura incompleta, no caso do quadro, e um grupo escultórico a ser construído.

A incompletude da primeira obra e a idealização do grupo escultórico não deixam de fazer sentido na trama, sentido até mesmo moral. Ellida é um ser deslocado naquele contexto. Mas como figura ausente, ela poderá ser reconfigurada ali (no quadro e nos fiordes) de um modo mais vivaz e livre, se lhe for dado o livre-arbítrio de escolher com quem deseja viver: se com Wangel ou com o Estrangeiro. Ela poderá aclimatar-se nos fiordes, assim como a figura deverá se configurar no quadro. Esta liberdade só é experimentada por Ellida no fim da peça. Do mesmo modo, em *A dama do mar*, o estrangeiro, mais do

que uma figuração real, é uma espécie de idealização da personagem principal sobre um passado de liberdade e de amor.

Assim sendo, o quadro (incompleto) e o grupo escultórico (ausente) podem ser interpretados dentro da obra até pela sua condição de obra e não apenas pelo episódio que narram. Ou seja, a obra de Ballested está incompleta assim como o destino de Ellida não está acabado. O mesmo é o caso do grupo escultórico que até o fim da peça prossegue como um projeto irrealizável, como a relação de Ellida com o Estrangeiro fantasmático.

Sobre o sentido moral presente nas obras de Henrik Ibsen, Eric Bentley em seu livro *O dramaturgo como pensador: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos* diz o seguinte, citando Bernard Shaw:

> Para Shaw a quintessência do ibsenismo significava que Ibsen estaria preocupado com a moralidade, e que a moralidade em Ibsen era alguma coisa para ser discutida e trabalhada, não alguma coisa dada. A moralidade não é apenas fazer o bem, mas descobrir o que é o certo; a imoralidade não é só o ato de fazer certas coisas, mas a própria decepção ao recusar ver o que deve e o que não deve ser feito (BENTLEY, 1991, p. 175).

Esta citação nos faz pensar sobre um sentido de moralidade mais amplo do que normalmente costumamos usar. A moralidade profunda que se trata aqui é a da escolha. Cada caminho implica numa ação e cada ação pressupõe valores. Logo, ao optar por um drama de ideias em que as ações humanas são descortinadas axiologicamente, nem todas as ações precisam ser externalizadas. Elas são, a todo tempo, refletidas como possibilidades. Daí se vê o valor da imagem e do símbolo como motores da trama. Igualmente se pode compreender por que o tema surge, quase sempre, à frente da ação, como é o caso do tema do quadro e do grupo escultórico na peça. Eles funcionam como a suspensão de um pensamento diante da inadequação de Ellida e da promessa de volta do estrangeiro. É uma espécie de imagem do

pensamento. Revelam um conteúdo cujo sentido é melhor comunicado por meio de uma imagem do que por palavras. Assim sendo, esse aspecto se conecta ao comentário de Peter Szondi acerca de que "Raramente Ibsen conseguiu que a ação presente estivesse à altura temática da ação evocada, que se unisse com ela sem solução de continuidade" (SZONDI, 2001, p. 45).

> Em Ibsen, ao contrário, a verdade é a da interioridade. É nela que se baseiam os motivos das decisões manifestadas, é nela que se oculta o efeito traumático das decisões, sobrevivendo a toda modificação externa. A par do presente temporal, a temática de Ibsen carece, mesmo nesse sentido tópico, daquele presente requerido pelo drama. Embora ela provenha da relação intersubjetiva, vive somente, como reflexo dessa relação, no íntimo dos seres humanos solitários e alienados uns dos outros (SZONDI, 2001, p. 44).

Nessa passagem, Szondi apresenta um aspecto importante do drama de Ibsen: o isolamento dos sujeitos. O fato de os sujeitos se mostrarem isolados é certamente um intensificador das imagens e dos símbolos. O que produz estas imagens não deixa de ser a imaginação de uma subjetividade que transforma a realidade em incerta. Ocorre que em *A dama do mar* toda a estrutura dramática parece ser construída por meio de uma imaginação (a do autor/Ibsen) despreocupada em se ocultar internamente no drama, e sim que traz para primeiro plano as imagens e os símbolos que permeiam o imaginário das personagens. Este aspecto se verifica em uma série de falas em que a personagem de Ellida é descrita como um ser feito das águas do mar e não de terra, metáfora que ratifica a sua inabilidade diante dos problemas domésticos. Logo, a materialidade das personagens é edificada através de uma sensibilidade fortemente onírica, sem muito lastro de uma realidade factual, crível e objetiva. As personagens (e figuras) são construídas por suposições imaginárias. São altamente temáticas, como um produto de um quadro pictórico.

Sobre a forma dramática em Ibsen, Szondi diz:

> Sem dúvida, essa relação com a forma clássica do drama é diferente em cada um dos [...] dramaturgos. Em Ibsen ela não é de caráter crítico: Ibsen conquistou sua fama sobretudo por sua maestria dramatúrgica. Mas essa perfeição externa oculta uma crise interna do drama (SZONDI, 2001, p. 36).

O teórico húngaro defende a ideia de que a maestria dramatúrgica de Ibsen geralmente ocultava essa crise interna e que não era do interesse do autor produzir uma crítica ao formato drama. Buscamos mostrar neste ensaio que o que há em *A dama do mar* de Ibsen não é melhor compreendido seguindo os conceitos de poética de gênero. E que a forma drama não deve ser pensada, no caso dessa peça específica, como um valor em si mesmo e nem como um desvalor. A própria forma pode existir como pretexto cujo valor não está nela mesma, e sim nas imagens que estão justapostas a ela. Nessa obra, as imagens se sobrepõem ao arranjo dos acontecimentos dramáticos (a decisão de Ellida no fim da trama é excessivamente esquemática e precipitada, mas o apuro dos símbolos é o que sustenta a obra).

O valor do nexo poético de *A dama do mar* de Ibsen não se encontra na lógica da peça bem-feita. Isso já nos mostrava Otto Maria Carpeaux em seu ensaio sobre Ibsen:

> *A dama do mar* é a primeira peça simbolista de Ibsen. Em parte, repete velhos motivos: a atração que o "homem estrangeiro" exerce sobre a mulher do Dr. Wangel provém de *Casa de Bonecas*; o fim, a resignação no matrimônio convencional, provém até de *Comédia do Amor* (1862). Contudo, essa peça, uma das mais poéticas e, dramaticamente, uma das mais fracas de Ibsen, deve ser apreciada como o primeiro experimento no estilo neorromântico, sobretudo quanto a um novo meio estilístico: o diálogo duplo, em que todas as palavras e frases têm, atrás do sentido realista, outro sentido misterioso e, às vezes, místico (CARPEAUX, 1985, p. 43).

"A forma é única e constante, é uma qualidade universal que se manifesta no particular; as imagens são plurais, inumeráveis, polivalentes, podem sempre se transformar uma na outra" (ARGAN, 2011, p. 216). Porém, a "imagem não é algo menos conceitual ou intelectual do que a forma: é, sim, aparência sem substância, mas não aparência cientemente dissociada da substância e aceita enquanto engano e ilusão, conhecimento falso" (ARGAN, 2011, p. 214).

Há na imagem, portanto, a produção de um juízo estético e crítico do artista. Sua aparência não está, necessariamente, atrelada ao conceito platônico de ilusão. Nas imagens em *A dama do mar* de Ibsen, há a produção de um juízo crítico. Não de uma crítica ao formato drama, como bem salientou Peter Szondi. Essas imagens existem como a produção de um sentido que vai nos apresentar personagens cuja interioridade não pode ser dada por meio de suas ações externas. Há nelas, portanto, uma espécie de virtualidade do mundo. Não seria a imagem do mar em Ellida uma virtualidade? Sim, na medida em que propõe um circuito semântico entre ela e o oceano, pois algo que, essencialmente, não a "forma" passa a lhe "conformar" como metáfora espelhada nela mesma.

Em seu livro *O inconsciente estético*, Jacques Rancière apresenta o contexto europeu de surgimento da psicanálise composto por pensadores como Nietzsche, Schopenhauer, Ibsen e Strindberg. Neste momento, segundo o filósofo francês um novo paradigma de escrita surge:

> Tudo fala, isso quer dizer que as hierarquias da ordem representativa foram abolidas. A grande regra freudiana de que não existem "detalhes" desprezíveis, de que, ao contrário, são esses detalhes que nos colocam no caminho da verdade, se inscreve na continuidade direta da revolução estética (RANCIÈRE, 2009, p. 36).

Essa observação de Rancière nos leva à obra de Ibsen sem tentar ver

hierarquias de gêneros, pois, como bem observa o filósofo, não é isso o que está em jogo nesse regime estético da escrita do dramaturgo norueguês, assim como na obra de outros escritores da época. Antes, o que importa é alcançar que Ibsen se insere numa conjuntura em que os escritores e filósofos acreditam que "tudo fala". Um quadro fala. A materialidade das coisas do mundo é capaz de trazer informações preciosas acerca dos sujeitos. Por isso, Ellida pode ser um ser aquático, do mesmo modo como a pintura de cavalete conserva a materialidade de uma tinta aquosa seca numa tela.

> Os próprios materiais que a pintura utiliza exigem essa animação mais subjetiva. O elemento sensível em que ela evolui é o da superfície, na qual as particularidades das figuras são expressas com o auxílio das cores, graças às quais as formas dos objetos, tais como se oferecem à contemplação, são transformadas pelo espírito em aparências artísticas que substituem as figuras reais (HEGEL, 1997, p. 199-200).

Longe de concordar com a divisão dos sistemas das artes de Hegel, no qual o filósofo alemão constrói uma hierarquia de gêneros artísticos, pondo numa ponta a arquitetura e noutra a poesia, a citação acima nos faz pensar o quanto essa descrição de Hegel sobre as características das figuras construídas por meio de pinturas nos auxilia, via metáfora, na compreensão dramática da figura de Ellida na trama. O fato de a personagem ser descrita, a todo tempo, como feita de uma substância aquática, nos apresenta como Ellida está animada na superfície do drama. O elemento que a compõe é descrito como água do mar. Ele existe no mundo sensível, e como virtualidade imanente nela. Ellida não deixa de ser, pois, uma aparência artística. Sendo assim, Ibsen nos apresenta o simbolismo dessa obra a partir de um teatro-pictórico, visto que a pintura opera uma função dentro da obra. Ele nos põe em contato com uma compreensão de carpintaria dramática ampliada, pois, de algum modo, Ibsen, como dramaturgo, se espelha, metalinguisticamente, na função de Ballested, o

pintor de cenários, nos mostrando uma personagem que desejaria ser figurada por tinta e não só pelas palavras.

2 - A figuração monológica (o teatro íntimo): Sontag

> O apelo da água exige de certa forma uma doação total, uma doação íntima. A água quer um habitante (BACHELARD, 2002, p. 171).

Será oportuno dizer que a releitura de Susan Sontag da obra de Henrik Ibsen se insere no que o crítico e teórico do teatro Jean-Pierre Sarrazac nomeia como teatro íntimo. A obra de Sontag procede ao original de Ibsen produzindo, sobretudo, uma espécie de resumo, no qual serão modificados alguns aspectos: a resolução final da autora norte-americana é, fundamentalmente, mais crítica à condição da mulher que se aclimata do que o texto de Ibsen, e os acontecimentos da trama surgem por meio de um processo de figuração monológica de (e sobre) Ellida.

A estrutura da obra se dá a partir de dezessete quadros em que a própria personagem se autofigura e é figurada pelos outros. O uso da frontalidade nos quadros nos põe diante de uma discussão sobre o uso e o não uso da quarta-parede. De fato, Ellida e Hartwig Wangel falam frontalmente para o público. Entretanto, o espectador diante do qual a obra se endereça não é o mesmo do teatro épico brechtiano que se põe diante de uma tribuna. Ele está invisível, e, ao mesmo tempo, incluído na fantasia projetiva e reveladora de Ellida. Não há, contudo, ilusionismo radical (se é que o espectador contemporâneo se deixa iludir pelo simples artifício da quarta-parede naturalista?), antes vê-se uma transparência radical da subjetividade das personagens em sua relação com o público.

Essa transparência acentua o que diz Jean-Pierre Sarrazac acerca das características do teatro íntimo, que não aceita a quarta parede: “se jogarmos

plenamente com sua ausência – ou sua transparência – então estamos situados na perspectiva do teatro íntimo" (SARRAZAC, 2013, p. 22). Na obra, a intimidade de Ellida está sendo compartilhada com o público, sua subjetividade está ampliada pela função monológica de sua fala.

O primeiro quadro de *A dama do mar* de Susan Sontag se dá a partir de um jogo de simultaneidades entre o narrador-personagem, Hartwig Wangel, e a personagem-narrada, Ellida. Hartwig inicia sua fala nos apresentando sua esposa. Logo em seguida, Ellida surge vindo do mar. A proposta da narrativa é a de justapor dois níveis de presença: a do relato do esposo preocupado com o histórico de sua mulher; e a da mulher (figuração) que, ao sair do mar, sublinha a fala do esposo.

"Foi batizada com o nome de um velho navio. Ellida. Não era nome para um cristão" (SONTAG, 2013, p. 9) – essa é a primeira fala da peça de Susan Sontag[1]. Frases como essas nos apresentam o quanto Hartwig Wangel está entregue ao fluxo de seu pensamento. O médico não está subordinando as três frases do modo mais preciso. E as lacunas, portanto, devem ser completadas pelo espectador.

Nota-se a presença do fluxo de pensamento em um texto pela verificação do uso do discurso fragmentado. No caso, a interrupção da sintaxe, originada por cortes linguísticos, nos dá a ver a espacialidade do pensamento em um exercício espontâneo que se encaminha para o fluxo. Esse processo aproxima ao mesmo tempo as estruturas verbais das imagéticas.

[1] A tradução de Fábio Fonseca de Mello para o português transformou essa fala do seguinte modo: "She was named after an old ship. Ellida. Not a name fit for a Christian/ Foi batizada com o nome de um velho navio. Ellida. Não era nome para um cristão". Esta tradução expressa o quanto a linguagem é um ente repleto de sentidos culturais. A mudança da palavra "*named*" por "batizar" transforma o contexto cultural da enunciação. O duplo sentido da palavra "batizar" em português no sentido de dar o nome à criança e batizá-la como cristã, transporta a personagem para o universo cultural do catolicismo, longe do protestantismo da Noruega de Ibsen e da América de Sontag. Entretanto, essa escolha do tradutor produz uma ambiguidade, visto que Ellida fora batizada, e, no entanto, não tinha nome de cristão.

Quando nos referimos a Susan Sontag e a produção de imagens de sua peça *A dama do mar* faz-se necessário recordar que estamos diante de uma ensaísta cujo trabalho se dedicou a investigar esses elos entre a imagem e o pensamento. Em seu ensaio *O Mundo-Imagem* no livro *Sobre fotografia*, Sontag diz o seguinte:

> A realidade sempre foi interpretada por meio de informações fornecidas pelas imagens; e os filósofos desde Platão, tentaram dirimir nossa dependência das imagens ao evocar um padrão de um modo de apreender o real sem usar imagens. Mas quando em meados do século XIX, o padrão parecia estar, afinal, ao nosso alcance, o recuo das antigas ilusões religiosas e políticas em face da investida do pensamento científico e humanístico não criou – como se previra – deserções em massa em favor do real. Ao contrário, a nova era reforçou a lealdade às imagens (SONTAG, 2004, p. 169).

O problema apontado por Susan Sontag nos mostra duas questões importantíssimas de serem refletidas. 1º – A relação direta entre o pensamento e as imagens, como processo cognitivo de apreensão da realidade pelo homem; 2º – a mudança de paradigma da filosofia a partir da metade do século XIX, quando a separação entre um mundo imagem e um mundo realidade (mundo verdadeiro) não é mais suficiente, visto que o estatuto da imagem tomara uma enorme importância. Basta pensarmos no efeito de realidade da fotografia; esse faz com que o mundo sensível e perene, como teorizado por Platão, apresente-se, cada vez mais, como uma materialidade cujo vestígio ambiciona a eternidade.

Ocorre que tanto as ciências naturais, quanto as ciências humanas, como é o caso da psicanálise, começaram a compreender o mundo como uma espécie de aparato fenomenológico que, a cada momento, desenrola uma fenomenologia nova, isto é, um conjunto de aparências, e, principalmente, que essas aparências possuem valor de verdade. Se o mundo é, em sua essência,

um conjunto de aparências, a tentativa de separação entre um mundo imagem (aparência) e um mundo realidade (verdade) não procede, pois, a própria imagem tornou-se uma realidade em si.

Ao mesmo tempo, as imagens científicas que buscavam certezas, começam a se construir como narrativas hipotéticas. Tal fato faz com que a descrença sobre uma verdade maior se imponha, e se resgate uma relação primitiva com a imagem, como diz Susan Sontag, por meio da menção ao historiador da arte E. H. Gombrich (SONTAG, 2004, p. 171).

É, certamente, essa relação primitiva com a imagem que se vê em *A dama do mar* de Ibsen. Não seria tolo dizer que o modo elementar como Ibsen constrói sua personagem principal se estrutura por meio de uma hipótese semelhante à construção do pensamento dos antigos "filósofos" da *physis*, os pré-socráticos, que postulavam um princípio teorético de explicação do mundo por meio de elementos da natureza: o fogo, a água, o ar. É nessa direção que Sontag segue a trilha de Ibsen, encarando o processo de adaptação da obra pelo gesto interpretativo. Assim como uma pintora que refaz um quadro clássico, a ensaísta-dramaturga adapta a obra de Ibsen.

Sobre a diferença da pintura e da fotografia, Sontag discorre:

> Tais imagens são de fato capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. Enquanto uma pintura, mesmo quando se equipara aos padrões fotográficos de semelhança, nunca é mais do que a manifestação de uma interpretação, uma foto nunca é menos do que um registro de uma emanação (ondas de luz refletidas pelos objetos) – um vestígio material de seu tema, de um modo que nenhuma pintura pode ser (SONTAG, 2004, p. 170).

Para Sontag, a pintura é sempre imagem, enquanto a fotografia é uma imagem-vestígio. A pintura é imagem porque mesmo quando ela busca ser retrato da realidade, ela se dá por um processo interpretativo do agente que a produz. Neste sentido, podemos dizer, por meio de uma metáfora crítica, que mais do que uma adaptação-retrato da obra de Ibsen, Sontag produz uma espécie de releitura aos moldes da pintura. Ela refaz o quadro criado por Ibsen. Refaz a partir de uma estrutura de quadros que se apoiam, quase todo tempo, por meio de uma orientação monológica.

No sexto quadro, assistimos à seguinte cena:

> Ellida andando de um lado para o outro: conversa de sereia. Hartwig deitado, como morto, no topo do túmulo.
>
> Ellida: Quando o mar faz... quando... para... não... maré agitada puxando... gaivota... deixe-me livre... voar.
>
> Do alto para baixo para o fundo.
>
> Mata quem o priva de ser livre.
>
> O capitão diz não, não. E ele o faz sangrar.
>
> Crepúsculo do norte em chamas. Luzes atravessando o fiorde.
>
> Dias sombrios, dias secos. A carpa no tanque. Morrendo na água salobra. Desviou-se do mar, do mar aberto e livre.
>
> Toda molhada. Ele queria me pegar pela cauda (SONTAG, 2013, p. 23).

Nesse quadro, observamos a referência à imagem da sereia sendo edificada pela própria fala da personagem que mistura elementos de composição de uma paisagem (como é o caso de “quando o mar faz... quando... para... não... maré agitada puxando... gaivota...”) a evocações íntimas de liberdade (como “deixe-me livre... voar”). A própria paisagem é apresentada no texto por um artifício de pontuação que simula juntamente com a caminhada de Ellida o movimento do mar. Assim, o uso do discurso indireto livre, recurso muito recorrente na peça,

funde descrição da personagem em terceira pessoa com suas reinvindicações internas.

Na peça, não há segredo de nenhuma natureza. A interioridade de Ellida está escancarada diante do espectador desde a primeira cena. Suas reivindicações são, a todo tempo, ditas no tablado, como se este espaço fosse o receptáculo de sua intimidade. Nessa cena, intensifica-se, ao mesmo tempo, um exercício poético de aproximação entre gesto e palavra. Ellida se move no quadro da peça. Mas as palavras que descrevem o mar movem-se igualmente. Trata-se, portanto, de um processo de figuração monológica da personagem em um teatro que se apresenta na forma de um teatro íntimo, como teorizado por Jean-Pierre Sarrazac em seu ensaio "O íntimo e o cósmico: teatro do eu, teatro do mundo (do naturalismo ao teatro do cotidiano)". "A dupla dimensão do íntimo atesta, aliás, a sua disposição de se oferecer em espetáculo (em condições, é verdade, restritivas): por um lado, relação com o mais profundo de si mesmo e, por outro, ligação estreita de si e com o outro" (SARRAZAC, 2013, p. 21). Tal endereçamento se observa a todo tempo nessa obra.

A referência ao gesto de pintar na obra de Sontag não surge pelo ofício de um pintor de cenários, como na obra de Ibsen. Mas a própria Ellida, na condição de mulher oprimida e sedada pelo marido, foi motivada por ele ao trabalho manual da pintura como mero passatempo. "Ele decidiu que eu devia pintar por passatempo e, no meu último aniversário, me deu uns cavaletes e uns pincéis e tinta a óleo e telas esticadas e uma paleta. *Faz gestos de pintar no ar.* No dia seguinte, fui ao penhasco e joguei tudo no mar" (SONTAG, 2013, p. 16).

Criticando o senso-comum, Susan Sontag liga o ofício da pintura à ideia de um gesto menor, uma espécie de passatempo dado às mulheres. Ellida, porém, não se entrega a esse hobby e após um gesto de pintar no ar, relata como abandonou o material da pintura.

Se interessava a Ibsen a metateatralidade de um quadro pictórico construído em cena, por uma personagem periférica (um pintor de cenários), interessa a Sontag mostrar o rebaixamento da própria mulher que, compreendida, em um mundo machista, como pura subjetividade desprezível, deve exercer, pela vontade do marido, uma atividade menor. O tema de ambas as peças é a busca da liberdade pela mulher.

Na obra de Sontag, observamos que os acontecimentos da trama se concentram ainda mais no processo de figuração da personagem principal. Radicaliza-se o simbolismo da obra de Ibsen, em que as personagens orbitavam em torno da personagem central e de uma imagem poética de um quadro, para visualizarmos, aqui, uma série de quadros frontais em que, numa maioria monológica, desenha-se o perfil da personagem principal pelo recurso a elementos metafóricos que a ligam ao mar e à ânsia de liberdade.

No início da primeira fala de Ellida, a personagem se compara a uma mulher-foca que fora aprisionada no mundo dos humanos – imagem que não está na obra de Ibsen. Essa ideia de uma mulher-foca que ficou perdida do seu grupo e teve de se aclimatar a uma vida humana resignada ao casamento, perpassa toda a estrutura da peça de Sontag. Tal imagem nos leva também para a produção de um sentido mais cruel, pois ela evoca a zoofilia. Logo, há algo de antinatural na relação de Wangel e Ellida que é reforçado pela releitura da autora. Essa antinaturalidade é fundamentalmente crítica, pois é contrária à obra de Ibsen. A dramaturga não aceita o final adocicado e aclimatador dado a Ellida. A Ellida de Sontag também não vai embora com o estrangeiro – que surge aqui como uma extensão de si mesma (recurso que a dramaturga constrói através da enunciação de duas falas cindidas em Ellida) –, entretanto não é transformada por uma liberdade artificial como na obra do dramaturgo norueguês. Ela sente o arrependimento de ter continuado dentro de seu casamento. “Ellida: Não cometi um erro? Hartwig: Que pergunta, minha Ellida.

Minha esposa. Minha vida. Pelo Contrário. Você aprendeu a se aclimatar. Você... evoluiu" (SONTAG, 2013, p. 64). E Susan Sontag critica, por meio da fala final de Hartwig Wangel, os discursos biológicos presentes na obra do autor oitocentista.

3 – O outro pictórico: Wilson

3.1 – Fugir da tradição crítica do gênero dramático

> Nas formas teatrais pós-dramáticas, o texto, quando (e se) é encenado, é concebido sobretudo como um componente entre outros de um contexto gestual, musical, visual etc. A cisão entre o discurso do texto e o do teatro pode se alargar até uma discrepância explícita e mesmo uma ausência de relação (LEHMANN, 2007, p. 75).

O debate pictórico dentro da obra de Robert Wilson nos solicita, sobretudo, refletir noutra fronteira entre o pictórico e o poético: a cena como sendo um campo plástico-verbal por excelência, onde figuras, cores e sons se cruzam – pensar o espaço e suas modificações históricas. Cabe ressaltar o fato de que o encenador norte-americano possui uma estética muito bem desenhada na direção de uma busca por um efeito pictural e imagético, e que essa busca é independente e anterior à encenação do texto de Susan Sontag.

Acompanhando os estudos teatrais a que Wilson se vê ligado, entramos em uma espécie de armadilha epistemológica: Wilson é inserido, curiosamente, em uma tradição dramatúrgica ocidental, isto é, está ligado, mesmo que de modo contrário e revolucionário, a uma fuga do gênero dramático, através de um teatro que se constrói, sobretudo, como pós-dramático. Ou seja, a cena criada por Robert Wilson é um dos exemplares de uma concepção de texto cênico que abandona ("supera") o primado do texto dramático. Como bem salientou Sérgio de Carvalho na apresentação do livro *Teatro pós-dramático* de Hans-

Thies Lehmann na edição brasileira, Heiner Müller e Robert Wilson são modelos desse paradigma criado por Lehmann (LEHMANN, 2007, p. 12-13).

Para entendermos melhor essa questão, devemos ver a definição de teatro pós-dramático formulada por Hans-Thies Lehmann:

> O teatro pós-dramático é um teatro pós-brechtiano. Ele está situado em um espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova arte de assistir (LEHMANN, 2007, p. 51).

Seguindo a tradição de Peter Szondi e a expandindo, Hans-Thies Lehmann localiza o teatro pós-dramático como um teatro que está altamente consciente de sua condição de representação cênica, e se livra das amarras da fábula brechtiana. Sem entrarmos aqui na discussão do teatro de Bertolt Brecht, podemos vislumbrar que, apesar da abertura para o cênico, essa categoria criada por Lehmann está ligada a um ponto de fuga cuja gênese é o drama absoluto, conforme postulado por Peter Szondi em seu livro *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Logo, estamos ainda presos criticamente a um raciocínio que se encerra numa poética de gênero, entendendo o valor da obra de Robert Wilson pela ótica da superação de um modelo dramático, sem investigar os elos explícitos de uma tradição pictórica que se vê inscrita na obra do encenador.

Seguir somente por esse caminho proposto por Lehmann tornar-se-ia uma armadilha ao nosso empenho de identificar o cruzamento de linguagens, sobretudo a pictórica na obra de Robert Wilson. Há na excelência do trabalho de Robert Wilson outras rupturas com tradições não apenas dramáticas, e sim com o modo como ele funde a figura humana em uma espacialidade antirrepresentacional. Acompanharemos, portanto, a tradição da poética de Wilson em paralelo com suas referências pictóricas.

3.2 - O espaço – o ambiente luminoso

Ao assistirmos o início do espetáculo *A dama do mar* de Robert Wilson que ocorreu no SESC-Pinheiros em São Paulo, de 25 de maio de 2013 à 7 de julho do mesmo ano, notamos que o espaço da peça é composto por um grande fundo, uma espécie de tela-parede de cores mutantes (violeta, azul e vermelho, em um trânsito constante de tonalidades), e por um chão atapetado recortado por um suporte triangulado de madeira que, em alguns momentos, adere a cores diversas, e também por um mastro de bandeira.

Como se observa, a espacialidade construída pelo espetáculo de Wilson não nos informa sobre qualquer localização geográfica das personagens (no caso, vê-se mais figuras do que personagens nessa montagem). A tela-parede receptáculo simula luminosamente a espacialidade criada pelo pintor norte-americano Mark Rothko. Ela propõe transições de tonalidades com cortes horizontais sobre a tela, sem, contudo, a decalcação pictórica do pintor do expressionismo abstrato. Poderíamos aproximar também a encenação de Wilson à obra do artista plástico minimalista, Donald Judd, pois este cria formas cúbicas em que a luz se torna, sobretudo, cor e o elemento fundante de toda sua poética.

Entretanto, não importa aqui estabelecer uma lógica de filiação à obra de Wilson, e sim notar o quanto essa espacialidade abstrata, que se apoia nessa transição plástica do expressionismo abstrato e do minimalismo, fruto da *Op(tical)-Art* americana (movimento que possui uma forte vinculação à obra de Mark Rothko), erige uma espacialidade que não sustenta empaticamente a figura, antes a absorve e a recorta.

> A parede deixa de ser um limite, uma interdição psicológica; como que absorvido e filtrado pela trama de cor, o espaço de lá passa para o de cá, transborda dos limites do muro, invade o aposento com o seu vapor. A parede torna-se ambiente; o espaço infinito, cósmico,

> transforma-se em um espaço empírico para viver dentro dele. O espaço definido pela pintura já não é mais o de lá, mas o de cá da superfície pintada. (...). As faixas, as diversas camadas de cor, as paisagens cromáticas não são senão alterações no comprimento de onda da emissão luminosa (ARGAN, 2008, p. 623-624).

O comentário do historiador Giulio Carlo Argan se refere a obra de Mark Rothko. Argan entende que há na obra de Rothko uma mudança de prisma, pois a luminosidade abstrata que separa o espaço das paredes imprime, sobretudo, uma ideia de ambiente e não de uma espacialidade cósmica encaminhada para o infinito, como fora o espaço criado pela perspectiva legitima italiana, que, mesmo em obras de pintores românticos da pintura moderna, como William Turner, permaneceu inalterada.

Essa construção de um espaço que é, nomeadamente, ambiente se observa em *A dama do mar* de Robert Wilson. Essa mudança nos interessa porque o espaço projetivo do mar proposto pelos dois textos anteriores desaparece aqui pela infiltração de uma parede luminosa que quer habitar o espaço de dentro invadindo os corpos das figuras que transitam no palco.

Robert Wilson constrói igualmente uma espacialidade que, ao absorver a figura, opera uma dicotomia entre o enquadramento dramático da figura e uma ação plástica abstratizante. Logo, duas forças se veem em choque. E poderemos dizer que a obra de Wilson discursa, paradoxalmente, com uma tradição de debate entre o paralelo das artes, tanto pela superação do gênero dramático textual como pelo ajuste da figura-personagem-dramática numa espacialidade abstrata que não adere com fluidez à presença da figuração.

Dentro da tradição pictórica ocidental, a descoberta do espaço perspectivo se construirá a partir de uma relação dramática da figura com o espaço. Giulio Carlo Argan nos mostra, em seu livro *A história da Pintura Italiana – volume 2*, que a obra de Giotto vai se encaminhando para uma descoberta perspéctiva à

medida que o pintor gótico centraliza as figuras em um acontecimento dramático, e que essa centralização se dá pelo fato de a figura estar ligada a uma ideia de ação histórica no mundo (ARGAN, 2003, p. 22-25).

Há, portanto, uma relação estreita entre o conceito de uma ação tempo-espacial do homem, ação dramática (em um sentido filosófico e não estilístico), com a descoberta de um espaço plástico que, seguindo a tradição que vai de Giotto a Filippo Brunelleschi, alcançará uma espacialidade dirigida ao infinito. A arte moderna, a seu modo, irá propor uma nova espacialidade não mais submetida a essa lógica. Isso porque a experiência do homem moderno lhe põe diante de um mundo cada vez mais partido e absorvente, não possibilitando ao homem saídas dramáticas. Entenda-se, aqui, não o conceito de gênero literário dramático, mas drama como uma configuração espiritual que liga o homem ao mundo – a um mundo infinito a ser conquistado mediante as ações intelectuais humanas.

Na obra de Wilson, a luminosidade e o recorte das figuras no espaço nos põe diante de seres flutuantes. A materialidade elementar evocada pelo mar nas duas obras anteriores não é sentida. Antes, as figuras são como bonecos posados dentro de um dispositivo que lhes impossibilita a ação.

3.3 – As figuras presas na superfície e a mecânica dos atores

> A resposta que quero propor é a seguinte: a adoção literatista da objetidade nada mais é do que um apelo a um novo gênero de teatro (FRIED, 2002, p. 134).

Na primeira cena de Hilde (Bete Coelho) e Bolette (Ondina Clais Castilho) da encenação de Robert Wilson no Brasil há uma mudança do texto original. A atriz Bete Coelho repete por três vezes a seguinte frase “ela nunca será minha mãe”, em vez de falar “ela nunca será uma de nós”. A mudança reforça o artificialismo da cena, pois a atriz constrói uma voz infantil que é marcada por

seu gesto duro de movimentação dos quadris e das mãos. Essa mecânica dos atores desconstrói qualquer marca de subjetividade, transformando-os em marionetes presas à representação.

A mesma marcação se dá nas constantes mudanças de luz que são operadas em simultaneidade a um som de estalo. A cena inicial da peça é um movimento de Ellida (Lígia Cortez) andando de costas, como um vulto recortado do espaço abstrato. Tal acontecimento nos faz pensar na seguinte afirmação de Jacques Rancière: “A superfície reivindicada como o meio (médium) próprio da pura pintura é, na verdade, outro meio (médium). É o teatro de uma desfiguração/denominação” (RANCIÈRE, 2012, p. 88).

Como ocorre essa desfiguração? Ela se dá na medida em que observamos a subjetividade transformada em mecanismo cênico, como pura objetidade capturada por um espaço plástico que exige uma autonomia, que, ao final, fracassa. Não é equívoco, portanto, relacionarmos essa objetidade como aproximável da objetidade das obras minimalistas de Donald Judd e Robert Morris, com sua vontade fracassada de conquista de um espaço autônomo, apontada tanto por Michael Fried (FRIED, 2002) como sendo uma equívoca literalidade (teatral) do objeto, quanto por Georges Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2005), que acusa a máxima do movimento de tautológica.

Assim sendo, o teatro de Robert Wilson sempre se inscreveu dentro deste fracasso de um espaço autônomo cuja força de um ambiente luminoso e artificial age como um motor de desfiguração das personagens na medida em que lhes retira toda verossimilhança psicológica e natural, transformando-as em suportes de cores, sons e luminosidade.

> O espaço e o tempo, a música e o texto, o presente e a lembrança, acham-se reunidos e misturados. Encenar é procurar o outro do texto, é fazer trabalhar juntas as séries de signos da representação, de modo tal a produzir uma reação em cadeia e um efeito no espectador (PAVIS, 2013, p. 95).

No caso da montagem de Wilson, essa artificialização dos elementos (ator, espaço e música) promove uma discussão interessante com o texto, uma vez que nos mostra não apenas uma personagem, no caso Ellida, presa a sua natureza marítima. Todos os personagens estão, de algum modo, fadados à tragicidade e ao mecanismo dessa encenação que distorce os corpos e os transforma em marionetes de uma espacialidade absorvente que não se aclimata e nem indica qualquer espaço de liberdade subjetiva.

É possível, entretanto, que o excesso de virtuosismo plástico da montagem de Robert Wilson cegue os nossos olhos para a crueldade praticada pela própria teatralidade ali deflagrada.

Referências bibliográficas:

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Clássico Anticlássico*. O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel. Trad. Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *História da Arte Italiana*: de Giotto a Leonardo. Volume II. Trad. Wilma de Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador*: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos. Trad. Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CARPEAUX, Otto Maria. "Ensaio sobre Henrik Ibsen". In: *Henrik Ibsen*: seis dramas. Trad. de Vidal de Oliveira. 2ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha.* Trad. Paulo Neves. Editora 34: São Paulo, 2005.

FRIED, Michael. "Arte e Objetidade". Trad. Milton Machado. In: *Revista Arte & Ensaio*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

HEGEL, G. W. F. *O sistema da arte.* Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

IBSEN, Henrik. *Peças escolhidas*. Volume 2: Hedda Gabler, A dama do mar, Rosmersholm, O pato Selvagem. Lisboa: Cotovia, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático.* Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

NANCY, Jean-Luc. "Imagem, Mímesis & Méthexis". In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a Imagem*. Trad. Carla Rodrigues, Fernando Fragozo, Alice Serra, Marianna Poyares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed.34, 2009.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Sobre a fábula e o desvio.* Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Folhetim Ensaios/7 Letras, 2013.

SONTAG. Susan. *A dama do mar*. Trad. Fábio Fonseca de Mello. São Paulo: N1 Edições, 2013.

_____. *Sobre Fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950].* Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

João Cícero Bezerra é 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. De 2008 a 2015, lecionou Estética e História da Arte no bacharelado de Artes Visuais do Senai-Cetiqt.

ESTUDOS

Terá sido: a voz

O sujeito, a voz, a imagem e o corpo no teatro de Samuel Beckett

Por Mario Sagayama

Resumo: A partir de questões históricas sobre o drama, este artigo busca traçar alguns apontamentos que concernem ao sujeito, à voz, à imagem e ao corpo no teatro de Samuel Beckett. Para tanto, estabelece-se diálogo com a psicanálise lacaniana, tendo como conceito operador a temporalidade do *a posteriori*, para propor uma leitura preliminar de *Souffle*, um intermédio que, sem palavras e sem atores em cena, põe em jogo questões fundamentais da subjetividade.

Palavras-chave: Samuel Beckett, psicanálise, corpo, voz, imagem

Sommaire: À partir des questions historiques sur le drame, cet article cherche à esquisser quelques remarques qui concernent le sujet, la voix, l'image et le corps dans le théâtre de Samuel Bekett. Pour le faire, on établit un dialogue avec la psychanalyse lacanienne, en ayant comme concept opérateur la temporalité de l'*après-coup* pour proposer une lecture préliminaire de *Souffle*: un intermède qui, en n'ayant pas de paroles et pas d'acteurs, met en jeu des questions fondamentales de la subjectivité.

Mots-clés: Samuel Beckett, psychanalyse, corps, voix, image

Disponível (com imagens, quando houver), em:
http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/tera-sido-a-voz/

Patrocínio:

Estudar o teatro de Samuel Beckett (1906-1989) é um trabalho de delicada análise das diversas subversões formais encenadas em suas peças. Dentre os aspectos singulares de seu teatro, especialmente em suas últimas peças, a imagem tem sido destacada como um tipo de produção formal que põe em tensão o gênero drama. Pensar a imagem no teatro beckettiano implica compreender a convergência de duas camadas formais: a imagem verbal do texto dramatúrgico e a imagem cênica, concebida pela execução fiel das rubricas do autor, ou por releituras que ressignificam seu teatro a cada nova montagem. Em geral, o teatro final de Beckett se funda em uma dramaturgia que não implica desdobramentos causais no enredo, que resulta na estaticidade dos corpos, delineados por luz e penumbra. Além disso, para pensar a imagem, recorre-se às ideias de Beckett sobre a pintura dos irmãos van Velde, expostas em *Peintres de l'empêchement*. Nesse texto, Beckett propôs que, na pintura de Bram e Geer van Velde, o "impedimento-olho" e o "impedimento-coisa" eram procedimentos formais que marcavam a "recusa de aceitar como dada a velha relação sujeito-objeto" (BECKETT, 1990, p. 58). No presente artigo, levanto um traçado de procedimentos formais beckettianos que dão forma à imagem para pensar a encenação de *Souffle*, que se funda em um *impedimento-voz*: na convergência entre corpo, tempo e linguagem.

*

Há um aspecto formal no teatro de Beckett frequentemente destacado: o controle da atuação, que pode ser notado em sua dramaturgia, por meio da análise das rubricas, e em suas experiências enquanto diretor, por meio de depoimentos do elenco. Quanto à dramaturgia, é possível recorrer ao livro de Luiz Fernando Ramos, *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*, para compreender que a escrita teatral de Beckett eleva as rubricas ao patamar das falas, o que marca o desejo de que as encenações de suas peças obedeçam a um "contorno mínimo" (RAMOS, 1999, p. 65). Ramos propõe que

o controle dramatúrgico beckettiano estabelece uma "coreografia inevitável" (idem, p. 68), o que o leva a compreender que o teatro, para o autor, não se pautava somente por meio do encadeamento dramático, mas tornou-se, com o tempo, um teatro material, fundado nos aspectos sensíveis da cena. Quanto ao Beckett diretor, é possível recorrer a James Knowlson, que menciona diversos depoimentos de atores que trabalharam em suas montagens, para explicitar a dificuldade em se atingir as expectativas de um diretor tão minucioso[1].

A análise da dramaturgia e da direção beckettianas indica que seu teatro se constitui segundo o controle formal do corpo do ator, que visava inscrever toda a matéria viva na linguagem. Não à toa, Knowlson remete à produção teórica de Edward Gordon Craig, que, no início do século XX, buscava alternativas para a atuação teatral, chegando a propor que o ator convencional cedesse seu lugar à supermarionete. Para Craig, é da natureza do homem tender à liberdade, e não conseguir submeter suas emoções ao controle da mente. A supermarionete deveria entrar em cena, então, pois o teatro, ao se valer do humano como seu material, submete a arte, domínio do "desígnio" criador, ao acaso[2]. Bem como Knowlson, acredito ser profícuo estabelecer relações entre

[1] "Beckett's (privately stated) attitudes towards the actor also have much in common with Craig's related views on the *über-marionette*. Craig explained in the preface to the 1925 edition of *On the Art of the Theatre* that 'the *über-marionette* is the actor plus fire, minus egoism; the fire of the gods and demons, without the smoke and steam of mortality'. Craig also wrote that 'the actor must cease to express *himself* and begin to express something else; he must no longer *imitate*, he must *indicate*...'. Then his acting will become impersonal, he will lose his "egoism" and use his body and voice as though they were materials rather than parts of himself. To this end a symbolical style of acting must be devised, based on the power of the creative imagination. Many actors and directors who worked with Beckett spoke of his personal dislike of what is so often thought of as acting and of his tendency to dehumanise the actors in his plays. Brenda Bruce, who played Winnie in the British première of *Happy Days*, told me how he tried to get her to speak her lines according to a very strict rhythm and in a very flat tone. To her horror, one day, he even brought a metronome into the theatre and set it down on the floor; 'this is the rhythm I want you to follow', he said, leaving it to tick inexorably away. Siân Phillips also spoke about Beckett's insistence on rhythm and tonelessness when she was rehearsing her recording of the voice for his television play, *Eh Joe*, with him. 'We worked like machines', she said, 'beating time with our fingers', until eventually she managed to get somewhere close to the flat, cold, toneless voice that he could hear in his head" (HAYNES; KNOWLSON, 2003, p. 109).

[2] "The whole nature of man tends towards freedom; he therefore carries the proof in his own person that as material for the Theatre he is useless. In the modern theatre, owing to the use of the bodies of men and women as their material, all which is presented there is of an accidental nature. The actions of the actor's body, the expression of his face, the sounds of his voice, all are at the mercy of the winds of his emotions:

Patrocínio:

o teatro beckettiano e as ideias de Gordon Craig. Para o crítico, a "economia de movimento e gesto" (HAYNES; KNOWLSON, 2003, p. 110), marca do teatro de Beckett, estaria alinhada com críticas de Craig à concepção do teatro como imitação da vida. Aproveito, então, alguns apontamentos de Knowlson para buscar compreender que, além do trabalho de Beckett como diretor, o diálogo com Craig me ajuda a compreender aspectos de sua dramaturgia. Ao se frequentar sua obra, pode-se notar que o controle da atuação não visava somente à excelência de execução: é ele um dos aspectos fundantes tanto da forma teatral beckettiana, quanto das diversas relações subjetivas encenadas. Além dos pares clássicos Hamm e Clov, Pozzo e Lucky, que se constituem subjetivamente segundo relações "interpessoais" de controle – algo que pode ser compreendido ainda sob o signo do drama e de sua crise, pensando em Peter Szondi – o controle se imiscui nos dispositivos cênicos, tensionando o corpo do ator e a subjetividade do personagem com a materialidade da cena.

Em *Ato sem palavras I*, o homem tem a ação conduzida, no deserto, pelo som de um apito que chama a sua atenção para objetos que descem à cena, pendurados por fios. Um jarro de água se oferece ao personagem, suspenso alguns metros sobre sua cabeça, dando-lhe a possibilidade de saciar sua sede. Diversos objetos são oferecidos ao personagem – como caixas ou uma corda – para que ele tente, sempre em vão, alcançar o jarro. A relação entre o homem e os objetos que se lhe apresentam é controlada, então, por uma estrutura cênica: como se o fio que conduz o drama, que em geral compõe uma trama invisível, tecida pela causalidade de ações, encontros e diálogos, fosse aqui um fio que faz a subjetividade entrar em tensão com os dispositivos cênicos. Por essa via, a relação que Knowlson estabelece entre Beckett e Craig, a partir

these winds, which must blow for ever round the artist, moving without unbalancing him. But with the actor, emotion possesses him; it seizes upon his limbs, moving them whither it will. (...) It is the same with his voice as it is with his movements. Emotion cracks the voice of the actor. It sways his voice to join in the conspiracy against his mind. Emotion works upon the voice of the actor, and he produces the impression of discordant emotion" (CRAIG, 1911, p. 56).

daquilo que este concebia como “teatro total”, pode ser compreendida não somente enquanto um teatro que não submete toda sua prática ao drama, e que traria ao primeiro plano o aspecto material da cena, mas também segundo a constituição de modos de implicação subjetiva entre personagem e dispositivo cênico: como se o próprio trabalho com atores, de Beckett, encontrasse intersecções entre a atuação e a subjetividade posta em cena. Por um lado, o controle dramatúrgico transfigura o corpo do ator em marionete. Por outro, o corpo encena a falência: a impossibilidade de transpor a gravidade, de ser impotente frente a um dispositivo cênico que não permite que se alcance o jarro de água, puxando este um pouco mais acima. Quando o objeto que o sujeito deseja não cessa de se esquivar, mostrando que suas mãos são impotentes, o deserto se torna o espaço da desistência. Mesmo que sombra e água possam aliviar alguém entregue ao calor e à secura, a desistência do sujeito se torna mais forte que sua necessidade corporal, o que o faz recusar o jarro, ao fim da peça, quando ele desce ao alcance de suas mãos: como se a desistência entregasse o corpo à inação, fizesse dele um ruído na harmonia dramática, no teatro concebido como ação. Quando desistir é resistir, entregar o corpo à sede é, também, deixar de entregá-lo a uma estrutura de dominação. Como propõe Conrado Ramos, em *A dominação do corpo no mundo administrado*, tornar-se vencedor seria um modo de endossar a coisificação do corpo, exaltando o vencedor como aquele que transpõe limites, sem notar que se exalta, assim, a capacidade de subjugar a natureza; o corpo do vencido, por sua vez, permite que se reflita sobre a coisificação, fazendo da falha, resistência subjetiva (RAMOS, 2004, p. 150)[3].

Ao tornar protagonista o conflito da subjetividade com a cena, Beckett se tornou um dos maiores expoentes de uma prática teatral que não mais se

[3] É fundamental pontuar que minha interpretação de *Ato sem palavras I* foi completamente influenciada pela fala de Fábio de Souza Andrade, no contexto da montagem da peça pelo Coletivo Irmãos Guimarães em 2015, na “Ocupação Sozinhos juntos”.

submetia ao drama, ao encadeamento da história às relações entre personagens. Se, em uma peça como *Hamlet*, a hesitação do príncipe da Dinamarca se desdobra dos solilóquios à ação, segundo fios condutores dramáticos, em *Ato sem palavras I*, a hesitação do personagem, que só consegue refletir até que o som do apito chame a sua atenção, se desdobra em ações frustradas no conflito com a materialidade teatral. Há, de Hamlet ao homem jogado no deserto, dois momentos da solidão na história do teatro: no teatro dramático de Shakespeare, a solidão se torna o momento de expressão dos conflitos subjetivos; em um teatro como o de Beckett, a solidão pode ser o momento de conflito do corpo com a matéria. É como se, mesmo sem palavras, a pantomima de Beckett se inscrevesse em uma nova configuração do monólogo, que para Sarrazac passa a ser o momento que põe em jogo a relação do sujeito com o mundo ou consigo, para além de qualquer decisão a ser tomada[4]. Se, na solidão, Hamlet hesitava em "pegar em armas contra o mar de angústias"[5], em *Ato sem palavras I*, o homem não consegue sequer agarrar um mero jarro de água, já que este se oferece por dispositivos de dominação.

Pensando na riqueza do caráter lírico dos solilóquios de Hamlet, Maeterlinck notou, em "Um teatro de androides" (2013), que, para que uma obra-prima como essa pudesse ser encenada, seria necessário que o corpo humano desse lugar a "figuras de cera" ou "sombras", constituindo seu "drama estático" enquanto drama que traz ao primeiro plano o texto, ali pensado como poema[6].

[4] "Le monologue moderne a une assise beaucoup plus large que le monologue classique: il n'est pas destiné à exhausser le moment délibératif et décisionnel d'un personnage pris dans un conflit qu'il s'agit de mener à son terme: il rend compte globalement de la relation au monde et à lui-même de tel ou tel personnage" (SARRAZAC, 2012, p. 261).

[5] Tradução de Millôr Fernandes. Disponível em: http://www2.uol.com.br/millor/teatro/index.htm. Último acesso em 07/08/2015.

[6] "Seria necessário talvez afastar completamente o ser vivo da cena. Não se pode dizer que não retornaríamos a uma arte de séculos antiquíssimos, cujas máscaras dos trágicos gregos levam, quem sabe, os últimos vestígios. Haveria um dia o uso da escultura, sobre a qual começamos a indagar estranhas questões? O ser humano seria substituído por uma sombra, um reflexo, uma projeção de formas simbólicas ou um ser que possuiria a aparência da vida sem ter vida? Não sei; mas a ausência do

A passagem pelo dramaturgo belga colabora para que se compreenda um debate histórico que tomou as mais diversas faces no campo teatral: a tensão posta entre corpo e *mimesis*. Com a ajuda de *Mimesis espetacular*: *a margem de invenção possível* (2012), de Luiz Fernando Ramos, pode-se compreender que propostas como a de Maeterlinck se inscrevem em um longo embate da encenação com o drama, o *mythos*, que, até meados de 1960, continuava a ser o aspecto fundante da *mimesis* teatral. De forma muito breve, cabe destacar que, se o corpo dos atores pôde ser um aspecto problemático na arte teatral, é porque este teve sempre de se submeter ao encadeamento da trama dramática, o que fez da atuação – esse macaqueamento, nas palavras de Platão – o "bode expiatório" das críticas à arte teatral[7]. Com isso, o percurso histórico do qual me valho, que passa por Maeterlinck e Craig para chegar a Beckett, é marcado por tentativas de apresentar saídas para a presença problemática do corpo sobre o palco. No caso de Maeterlinck, como expõe Lara Biasoli Moler, em *Da palavra ao silêncio*: *o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck* (2006), o "drama estático" é proposto pelo dramaturgo belga a partir de sua perspectiva metafísica, que faria do homem não mais o sujeito de um teatro concebido enquanto ação, mas um "objeto de sua própria trajetória existencial (...) desprovido de poder diante de sua morte iminente e irrevogável" (MOLER, 2006, p. 129). Segundo Moler, as personagens objetificadas de Maeterlinck, imersas na realidade banal, tomariam "consciência da realidade apenas quando confrontadas com a morte ou com o sentimento de um amor impossível" (idem, p. 129). Voltando a Ramos, é importante destacar que, mesmo sendo possível remeter Beckett aos andróides de Maeterlinck, as alternativas que este buscava para a "sombra do macaquear", sublimando os "aspectos físicos em bruto", se davam ainda em favor do texto, e não da

homem me parece indispensável. Assim que ele entra em um poema, o imenso peso de sua presença apaga tudo o que está ao seu redor" (MAETERLINCK, 2013, p. 91-92).

[7] cf. Ramos, Luiz Fernando "O bode expiatório da violência modernista", In: *Mimesis espetacular: a margem de inveção possível*, pp. 43-49.

construção da cena enquanto materialidade, o que é distinto no caso de Beckett, um dos expoentes da transposição do teatro enquanto *mythos* ao teatro enquanto *opsis*.[8]

É certo que os desdobramentos subjetivos que tomam curso em *Ato sem palavras I* se ancoram em uma concepção do teatro como drama. O sujeito é posto em embate com a materialidade cênica, mas segundo uma estrutura dramática, em que o aspecto cômico se constrói a partir das falências sucessivas do homem. Assim, se, para Szondi, o tempo do drama é o "presente prenhe de futuro", a subjetividade chega à desistência quando todas as ações devolvem o homem ao mesmo lugar (SZONDI, 2011). Mas, mesmo em experimentos mais radicais do teatro beckettiano, em que os dispositivos cênicos apresentam mais resistência à remissão da materialidade ao drama, há ainda implicações subjetivas postas em jogo. Em *Comédie*, as três cabeças que saem de vasos têm sua fala "extorquida" pela luz que se projeta sobre seus rostos. Do mesmo modo que o apito e os fios comandavam a ação do homem no deserto, em *Comédie* a luz controla a fala do homem e de suas duas mulheres. Mas agora, não se trata mais de um fio e um apito que operam misteriosamente no deserto: trata-se de fazer da iluminação, que no teatro pode ter caráter acessório, o operador fundante da cena. Com isso, é possível

[8] "De fato, essa presença soberana e incontestada de corpos livres de culpa nos espaços cênicos da atualidade está relacionada a um longo e penoso processo de emancipação das artes performativas da sombra do macaquear, principalmente afeita ao seu afastamento das formas dramáticas. No plano do drama moderno, por exemplo, considerado em suas vertentes simbolistas ou naturalistas, ainda ocorre uma sublimação dos aspectos físicos em bruto que denota esse recalque, ou essa tentativa de supressão de um corpo indesejado. No caso do simbolismo teatral de Maeterlink, por um lado, na busca de uma presença estática, suporte de uma dramática que evoca uma dimensão metafísica. No caso do naturalismo, por outro, em todo o arsenal de dissimulação da representação, que implica em minimizar ao máximo os traços do ator e maximizar a instância do personagem, domesticando os procedimentos teatrais mais rústicos e buscando a indistinção entre gestos teatrais e ações cotidianas para apagar os aspectos presenciais nas ações interpretadas. Ao mesmo tempo, é nas formas mais avançadas de embate contra a servidão do teatro ao drama, ou do *opsis* ao *mythos*, que surgem sinais que apontam para a contemporânea supressão do trauma. Um caso exemplar é o de Gordon Craig e de seu famigerado objeto cênico que substituiria o ator de carne e osso, o *ubber-marionetten*, ou supermarionete. Mais do que eliminar um corpo de ator, Craig propugnava ali por uma presença que estivesse liberta da função dramática e pudesse significar algo por si mesmo, no imediato da fruição espetacular" (RAMOS, 2012, p. 35).

notar que a remissão a Craig não se limita apenas à *super-marionete*, mas também ao que ele chamava de "quinta cena", uma cena que teria "vida própria" por ser composta por estruturas móveis de madeira, que permitiriam o encadeamento dramático sem que se fechassem as cortinas, o que, para Craig, não seria apenas um ganho de cunho prático, mas um modo de adaptar a cena à modernidade, e a seu "espírito de incessante mudança"[9].

Mesmo que ainda a serviço do drama, Craig já vislumbrava a possibilidade de que sua cena se tornasse "ainda mais útil", algo que se confirma em práticas teatrais contemporâneas, dentre as quais *Comédie*. Se para Craig, a cena ganharia mobilidade quando suas telas maleáveis fossem orquestradas com a luz, em *Comédie*, a fala dos personagens está a serviço da luz, é comandada pelo dispositivo teatral: o *opsis* é levado de seu papel secundário ao lugar de produção da temporalidade da peça, que não é mais conduzida pela ação dramática. E então, é justamente essa configuração formal que pode dar pistas sobre os modos de implicação subjetiva na cena:

> *Projecteur de F2 à H*.
>
> H – Je le sais maintenant, tout cela n'était que ... comédie. Et tout ceci, quand est-ce que...
>
> *Projecteur de H à F1*.
>
> F1 – Serait-ce cela?
>
> *Projecteur de F1 à F2.*
>
> F2 – Pas vrai?
>
> *Projecteur de F2 à H*.

[9] For this Scene has a life of its own... Not a life which in any way at all runs counter to the life of the Drama. I made it to serve the Drama, and it does so; it serves the whole poetic Drama: and maybe I shall later discover that it can make itself even more useful. I call it the fifth Scene, for it meets the requirements demanded by the modern spirit – the spirit of incessant *change*: the sceneries we have been using for plays for centuries were merely the old stationary sceneries made to alter. That is quite a different thing to a scene which has a changeable nature. This scene also has what I call a face. This face expresses – its shape receives the light, and in as much as the light changes its position and makes certain other changes, and inasmuch as the scene itself alter its position – the two acting in concert as in a duet, figuring it out together as in a dance – insomuch does it express all the emotions I wish to express (CRAIG, 1923, p. 20).

> H – Tout ceci, quand est-ce que tout ceci n'aura été que... comédie? (BECKETT, 1972, p. 23)

Tendo sua fala extorquida pela luz, o homem e as duas mulheres rememoram a história do triângulo amoroso que compunham, o que faz o tempo presente, da encenação, estar em tensão constante com o passado. O que parece singular, nesse ponto, é que, se o tempo do drama era concebido a partir da causalidade das ações, conduzindo a peça segundo desdobramentos lineares, em *Comédie*, o presente age retrospectivamente sobre o passado – modo de compreensão do tempo concebido pela psicanálise de Freud e desenvolvido, posteriormente, por Jacques Lacan: o chamado "efeito *a posteriori*" ou "só depois" (*nachträlich*, *après-coup*). Encontro em Freud e Lacan um modo de concepção da história do sujeito no qual é menos importante o encadeamento da vida como *mythos* causal e linear, e mais valiosa a reescrita do passado a partir das diversas reestruturações do sujeito. No trabalho de rememoração psicanalítico, ao compor seu mito individual, o sujeito o faz, nas palavras de Lacan, a partir do futuro anterior do que ele terá sido para o que ele está a se tornar:

> Je m'identifie dans le langage, mais seulement à m'y perdre comme un objet. Ce qui se réalise dans mon histoire, n'est pas le passé défini de ce qui fut puisqu'il n'est plus, ni même le parfait de ce qui a été dans ce que je suis, mais le futur antérieur de ce que j'aurai été pour ce que je suis en train de devenir (LACAN, 1999, p. 298).

Quando H sabe, no momento da enunciação, que "tudo aquilo era apenas... uma peça", o que ele parece fazer é conceber a sua história segundo os sucessivos desenlaces que se deram até o momento da enunciação (BECKETT, 1972, p. 23). Mas isso se dá só depois: apenas quando enuncia sua história em uma peça é que a relação com F1 e F2 pode ser, ela mesma, compreendida desse modo: apenas quando H tem sua fala extorquida pela luz,

ele pode pensar que, em sua história, F1 e F2 queriam dele extorquir confissões para possuí-lo. Pensar a imagem cênica seria pensar como o aqui-agora da encenação pode ser um modo de ressignificação do passado. Mas, para além dessa trama amorosa, o futuro anterior se apresenta como questão para o teatro por vir: "quando é que tudo isso terá sido apenas... uma peça?" (idem, p. 23). Furtando-me de uma análise mais detida de *Comédie*, tomo a pergunta de H como uma pergunta de Beckett à história do teatro. Se a produção beckettiana pode ser tomada como uma das pioneiras de uma nova prática teatral, não submetida ao drama, *Comédie* pode ser um marco do futuro anterior de um teatro a se tornar: uma prática que traz o *opsis* ao primeiro plano, nos termos de Luiz Fernando Ramos; um teatro "neural", nos termos de Stanley Gontarski, em artigo publicado recentemente (GONTARSKI, 2015).

Beckett permite pensar a confluência da história do sujeito com a história do teatro: como se a temporalidade do *a posteriori* pusesse em cena o sujeito de um teatro por vir. Tomo aqui, como inspiração, o trabalho de dois pensadores contemporâneos: Hal Foster (2014), que se vale do *a posteriori* psicanalítico para uma releitura da relação da vanguarda e da neo-vanguarda[10]; e Jacques Rancière, que propõe um novo recorte temporal, o "regime estético" das artes, por entender que a arte desse regime não se origina em decisões de ruptura, próprias à ideia de modernidade, mas sim, a partir de um novo modo de reler o passado: "O regime estético das artes é primeiramente um regime novo de relação com o antigo" (RANCIÈRE, 2000, p. 36). Nesse regime, busca-se a

[10] Hal Foster, em *O retorno do real*, emprega o "a posteriori" psicanalítico para inverter a leitura de Peter Burger da relação entre as vanguardas históricas e as neovanguardas: "Para Freud, especialmente quando lido por Lacan, a subjetividade não se estabelece de uma vez por todas; ela é estruturada como uma alternância de antecipações e reconstruções de eventos traumáticos. "São necessários sempre dois traumas para fazer um trauma", comenta Jean Laplanche, que muito fez para esclarecer os diferentes modelos temporais do pensamento freudiano. Um evento só é registrado por meio de outro que o recodifica; só chegamos a ser quem somos no efeito *a posteriori* (*Nachträlichkeit*). É essa analogia que quero trazer para os estudos modernos do final do século: *a vanguarda histórica e a neovanguarda são constituídas de maneira semelhante, como um processo contínuo de protensão e retenção, uma complexa alternância de futuros antecipados e passados reconstruídos – em suma, num efeito a posteriori que descarta qualquer esquema simples do antes e depois, causa e efeito, origem e repetição*" (FOSTER, 2014, p. 46).

"invenção de novas formas de vida baseada em uma ideia do que a arte *foi*, *teria sido*" (idem, p. 36). Então, se de acordo com o pensamento de Rancière, Craig, Maeterlinck e Beckett se encontram em um mesmo regime, isso se dá em razão de estabelecerem uma relação *a posteriori* com o passado. Com isso, é interessante notar que, em *L'inconscient esthétique*, Rancière percorre diversos textos estéticos de Freud, mostrando como sua teoria do aparelho psíquico estava em constante tensão com o inconsciente concebido no regime estético, na tensão entre *logos* e *pathos* (RANCIÈRE, 2001, p. 31). Nesse livro, o filósofo passa por Maerterlinck, e sua leitura de Ibsen, pois identifica na "parole soliloque" simbolista, um modo particular de articulação entre *logos* e *pathos*, no qual a linguagem verbal investiga as condições "impessoais, inconscientes da fala" (idem, p. 40). Essa nova fala daria origem a um novo corpo: não mais humano, mas composto por sombras, ou modelado em cera, que pudesse encarnar "essa voz múltipla e anônima" – algo que, para Rancière, se comunica diretamente com o futuro do teatro: a super-marionete de Craig e o teatro da morte de Tadeusz Kantor[11]. A passagem por Rancière põe em jogo, então, que o futuro anterior, em Maeterlinck, Craig e Beckett, pode apontar a um novo corpo por vir, necessário para encenar a tensão

[11] "C'est Maeterlinck qui, au temps de Freud, a théorisé avec le plus de force cette seconde forme de la parole muette, du discours inconscient, en analysant dans les drames d'Ibsen le "dialogue du second degré". Celui-ci exprime non plus les pensées, les sentiments et les intentions des personnages, mais la pensée du "troisième personnage" qui hante le dialogue, l'affrontement avec l'Inconnu, avec les puissances anonymes et insensées de la vie. Ce "langage de la tragédie immobile" transcrit "les gestes inconscients de l'être qui passent leurs mains lumineuses à travers les créneaux de cette enceinte d'artifice où nous sommes enfermés", les coups de "la main qui ne nous appartient pas et qui frappe aux portes de l'instinct". On ne peut ouvrir ces portes, dit en substance Maeterlinck, mais on peut écouter ces "coups derrière la porte". On peut faire du poème dramatique, jadis voué à l' "arrangement des actions", le langage de ces coups, la parole de la foule invisible qui hante nos pensées. Peut-être faut-il seulement, pour incarner cette parole sur la scène, un nouveau corps: non plus le corps humain de l'acteur/personnage mais celui d'un être qui "aurait les allures de la vie sans avoir la vie", un corps d'ombre ou de cire accordé à cette voix multiple et anonyme. Et il en tire cette idée d'un théâtre d'androïdes qui fait communiquer la rêverie romanesque de Villiers de L'Isle-Adam avec le futur du théâtre: la surmarionnette d'Edward Gordon Craig ou le théâtre de la mort de Thadeusz Kantor" (RANCIÈRE, 2001, p. 40-41).

constante entre o que pode ser apreendido pela linguagem, pelo *logos*, e o que leva ao domínio da morte, *o pathos*[12].

Finalmente, *Souffle*, de Beckett, pode ser um dos modos de dar voz e corpo a essa potência sem nome em torno da qual se desdobra a linguagem. Ao dar ao palco uma forma humana, um androide, como queria Maeterlinck, fazendo dele um espaço-corpo, Beckett leva à cena a voz enquanto elemento articulador de *logos* e *pathos*, realizando, talvez, a ambição de uma forma que pudesse admitir o caos, como disse Beckett em entrevista a Tom Driver (BECKETT apud ANDRADE, 2001, p. 193). Nesse intermédio, a iluminação se coordena com o som ambiente de um corpo que respira, dando à cena uma vida própria, como queria Craig. E ainda, as críticas de Craig ao ator, que tem sua voz submetida à emoção ("Emotion cracks the voice of the actor", supra), encontram, no grito de *Souffle*, um modo formal de subjetivar a voz: se a emoção pode rachá-la, ameaçando o controle racional da cena de Craig, Beckett, por sua vez, em uma peça sem texto, reproduz um grito em *off*, possibilitando à voz, manchada de emoção, ser repetida tal qual se repete uma palavra, levando o grito ao domínio do *logos*. Nesse ponto, os estudos da psicanálise lacaniana permitem traçar alguns desdobramentos para esse grito primevo, do recém-nascido, o "*vagissement*", como denominado na rubrica de *Souffle*.

É preciso, aqui, remeter a um trocadilho que Lacan empregava com frequência para desenvolver sua teoria da voz, que funda o sujeito na transposição de um "grito puro" a um "grito para" (*cri pur, cri pour*). Antes que haja fala, o grito de choro do recém-nascido é interpretado pela mãe como expressão de suas necessidades fisiológicas, o que transforma a pura expressão de insatisfação

[12] "L'inconscient esthétique, celui qui est consubstantiel au régime esthétique de l'art, se manifeste dans la polarité de cette double scène de la parole muette: d'un côté, la parole écrite sur les corps, qui doit être restituée à sa signification langagière par le travail d'un déchiffrement de d'une réécriture; de l'autre, la parole sourde d'unepuissance sans nom qui se tient derrière toute conscience et toute signification, et à laquelle il faut donner une voix et un corps (...)" (RANCIÈRE, 2001, p. 41).

em endereçamento. Assim, o grito puro pode ser compreendido como aquele que levou o sujeito à sua primeira experiência de satisfação, e que se torna um objeto perdido: uma voz que se perde quando tornada voz pura, um grito puro que, *a posteriori*, torna-se apelo[13]. Segundo essa perspectiva, a voz é aquilo que deve ser sacrificado para que o sujeito seja inscrito na linguagem: a castração simbólica faz a voz ser ao mesmo tempo o suporte da linguagem e o objeto que se perde[14]. O sacrifício faz da voz um intermédio: a voz é o que se perde para que o corpo possa se tornar corpo simbólico.

Enquanto intermédio, a voz é compreendida pela psicanálise não simplesmente como uma emissão sonora corporal, mas como o fundamento que liga o corpo humano à linguagem, e que não pertence a nenhum dos dois polos. A voz, psicanaliticamente, é um objeto pensado para além da emissão vocal: enquanto intermédio, a voz é o que se torna "transparente" para que haja linguagem[15]. Nessa leitura, a perda do objeto voz se efetua quando o sujeito se

[13] "There might be something like the mythical primal scream, which stirred some spirits for some time, but, on this account, the moment it emerges it is immediately seized by the other. The first scream may be caused by pain, by the need for food, by frustration and anxiety, but the moment the other hears it, the moment it assumes the place of its address, the moment the other is provoked and interpellated by it, the moment it responds to it, scream retroactively turns into appeal, it is interpreted, endowed with meaning, it is transformed into a speech addressed to the other, it assumes the first function of speech: to address the other and elicit and answer" (DOLAR, 2006, p. 27).

[14] "C'est précisément ce caractère de 'manque', d'objet 'perdu', selon la terminologie freudienne, qui inscrit la voix dans le champ du pulsionnel: un objet de jouissance qui 'manque' et qui pousse le sujet à le rechercher, à combler le manque ouvert par sa 'perte', à retrouver la jouissance qui lui est attachée. Mais la quête est vaine et illusoire puisqu'il n'y a pas à proprement parler de perte réelle mais un 'effet de perte' induit sur la voit par l'action de l'Autre et de la signification qu'il attribue à une énonciation langagière" (POIZAT, 2001, p. 130).

[15] "La parole fait taire la voix, la réduit au silence. Suport de l'énonciation discursive, la voix présente en effet la particularité de s'effacer littéralement derrière le sens du discours qu'elle énonce. Cette observation peut paraître énigmatique, elle est pourtant elle aussi, d'expérience quotidienne. Quand, par exemple, quelqu'un prend la parole, on est souvent au début capté par les caractéristiques de sa voix, son accent... mais très vite cela disparaît sitôt qu'on fait attention au sens de ce qui est dit, à tel point que pour ceux qui sont bilingues, il leur arrive fréquemment d'être incapables de se souvenir en quelle langue tel ou tel propos leur a été dit, alors même que les caractéristiques acoustiques des deux lnagues sont radicalement différentes et ne peuvent être confondues. Le même phénomène se produit lorsque le support de l'énonciation n'est pas sonore mais gestuel, comme dans une conversation entre sourds en langue de signes. C'est ainsi qu'il arrive fréquemment aux interprètes langue orale/langue des signes, d'être incapables de dire si tel ou tel échange avec un sourd bilingue orale/langue des signes, a été tenu dans la langue orale ou en langue des signes. On ne peut trouver meilleure illustration de l'effet d'effacement de la voix par la signification. La part de corps mise en jeu pour une énonciation en langue des signes est pourtant, évidemment, dune nature radicalement différente de celle de l'énonciation

funda na castração simbólica, podendo, assim, ser representado de um significante para outro significante, segundo a clássica formulação lacaniana. Nessa operação, a linguagem só tem lugar quando se faz da voz um resto, "um excremento do significante"[16]. Assim, essa operação é o que funda, *a posteriori*, o sujeito que só é concebido segundo sua causa: o efeito de linguagem, a inscrição no simbólico[17].

Voltando a Rancière, pode-se dizer que, ao encenar a voz, Beckett põe em jogo a voz enquanto suporte do *logos* e enquanto resto resistente à operação significante, *pathos*: como se a cada enunciado, os significantes girassem em torno de um grito puro perdido; como se a busca pela singularidade expressiva do sujeito fosse a busca por essa voz irremediavelmente perdida; como se houvesse um resto do primeiro grito de dor que ameaça despontar a cada vez que se toma a palavra. E aqui, volto à leitura que Beckett faz dos irmãos van Velde para sugerir que *Souffle* pode instaurar um "impedimento-voz", um modo de colocar em cena um grito que não se configura como expressão, mas sim como seu impedimento: ao ser sempre *a posteriori*, a voz só se constitui com o

acoustique. Elle ne passe même pas par les mêmes cannaux sensoriels. Malgré cela le souvenir s'en perd, s'efface derrière le sens" (POIZAT, 2001, p. 127-128).

[16] "Maybe we can sum up this recurrence into a Lacanian thesis: the reduction of the voice that phonology has attempted – phonology as the paradigmatic showcase of structural analysis – has left a remainder. Not as any positive feature that could not be entirely dissolved into its binary logical web, not as some seductive imaginary quality that would escape this operation, but precisely as the object in the Lacanian sense. It is only the reduction of the voice – in all its positivity, lock, stock, and barrel – that produces the voice as the object" (DOLAR, 2006, p. 35-36).

[17] Pode-se retomar, aqui, a formulação de Lacan quanto à alienação – ao *fading* do sujeito como primeiro movimento de sua identificação – em *Position de l'inconscient*: "L'effet de langage, c'est la cause introduite dans le sujet. Par cet effet il n'est pas cause de lui-même, il porte en lui le ver de la cause qui le refend. Car sa cause, c'est le signifiant sans lequel il n'y aurait aucun sujet dans le réel. Mais ce sujet, c'est ce que le signifiant représente, et il ne saurait rien représenter que pour un autre signifiant: à quoi dès lors se reduit le sujet qui écoute.

Le sujet donc, on ne lui parle pas. Ça parle de lui, et c'est là qu'il s'appréhende, et ce d'autant plus forcément qu'avant que du seul fait que ça s'adresse à lui, il disparaisse comme sujet sous le signifiant qu'il devient, il n'était absolument rien. Mais ce rien se soutient de son avènement, maintenant produit par l'appel fait dans l'Autre au deuxième signifiant.

Effet de langage en ce qu'il naît de cette refente originelle, le sujet traduit une synchronie signifiante en cette primordiale pulsation temporelle qui est le fading constituant de son identification. C'est le premier mouvement" (LACAN, 1999, p. 315).

Patrocínio:

que a impede, a linguagem[18]. Talvez, então, a crítica de Beckett à velha relação sujeito-objeto encontre na voz um modo de transformar a encenação como experiência de impedimento, fazendo a relação de sujeito e objeto fundar-se na perda. Pensar a imagem verbal seria pensar como a linguagem pode circundar, e ser movida, por uma voz perdida. Não à toa, a imagem na prosa de Beckett muitas vezes toma corpo *a posteriori*, por meio de uma sintaxe que faz frases parecerem molduras de imagens evanescentes, perdidas ao cabo de cada frase: "tangente ao horizonte o sol suspende sua queda no tempo desta imagem" (BECKETT, 1981, p. 61).

Pensar o grito, em *Souffle*, é pensar a voz segundo a temporalidade do *a posteriori* psicanalítico, aliando-se ao *a posteriori* do sujeito e da arte. Desse modo, quando o "*vagissement*" é emitido, o espectador é chamado a escutar e olhar a cena. Em *Souffle*, o espectador opera a perda da voz: ao ser chamado, inscreve *a posteriori* o grito de dor em um grito que chama. E esse grito chama a escutar a respiração de um espaço que será sutilmente iluminado, dando a ver os detritos espalhados sobre o palco. O tempo, então, é o ponto de intersecção entre a voz e os detritos sobre o palco: pensá-los como restos é o

[18] "Bringing the voice from the background to the forefront entails a reversal, or a structural illusion: the voice appears to be the locus of true expression, the place where what cannot be said can nevertheless be conveyed. The voice is endowed with profundity: by not meaning anything, it appears to mean more than mere words, it becomes the bearer of some unfathomable originary meaning which, supposedly, got lost with language. It seems still to maintain the link with nature, on the one hand – the nature of a paradise lost – and on the other hand to transcend language, the cultural and symbolic barriers, in the opposite direction, as it were: it promises an ascent to divinity, an elevation above the empirical, the mediated, the limited, worldly human concerns. This illusion of transcendence accompanied the long history of the voice as the agent of the sacred, and the highly acclaimed role of music was based on its ambiguous link with both nature and divinity. When Orpheus, the emblematic and archetypal singer, sings, it is in order to tame wild beasts and bend gods; his true audience consists not of men, but of creatures beneath and above culture. Of course this promise of a state of some primordial fusion to which the voice should bear witness is always a retroactive construction. It should be stated clearly: it is only through language, via language, by the symbolic, that there is voice, and music exists only for a speaking being. The voice as the bearer of a deeper sense, of some profound message, is a structural illusion, the core of a fantasy that the singing voice might cure the wound inflicted by culture, restore the loss that we suffered by the assumption of the symbolic order. This deceptive promise disavows the fact that the voice owes its fascination to this wound, and that its allegedly miraculous force stems from its being situated in this gap. If the psychoanalytic name for this gap is castration, then we can remember that Freud's theory of fetishism is based precisely on the fetish materializing the disavowal of castration" (DOLAR, 2006, p. 31-32).

mesmo que pensá-los como produtos de operações temporais. Se, num primeiro momento, a leve penumbra deixa entrever coisas sobre o palco, a iluminação as ressignifica, *a posteriori*, e sugere que a formação da imagem se dá a partir da perda de uma primeira impressão: como se o grito de *Souffle* chamasse o espectador do teatro de imagens a se tornar espectador da perda. Quando o espaço-corpo expira, e a luz se reduz, levando a cena à penumbra inicial, o grito é repetido, exatamente como da primeira vez. A repetição do grito faz o público ser chamado mais uma vez a ver e escutar a cena, que assim se encerra. E ao ser *Souffle* um intermédio, o segundo grito chama para uma outra cena beckettiana: o chamado é o que terá sido a voz de *Souffle* para a encenação que virá.

Referências bibliográficas:

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett*: o silêncio possível. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BECKETT, Samuel. *Comédie et actes divers*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

_____. *Le monde et le pantalon suivi de Peintres de l'empêchement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

_____. *Mal vu mal dit*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1981.

CRAIG, Edward Gordon. *On the art of the theatre*. Londres: Heinemann, 1911.

_____. *Scene*. Londres: Humphrey Milford Oxford University Press, 1923.

DOLAR, Mladen. *A voice and nothing more*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

GONTARSKI, Stanley. "Nos desdobramentos do teatro pós-dramático: Beckett através de Artaud e Deleuze", *Questão de crítica*, vol. VIII, no 64, maio de 2015. Disponível em <http://www.questaodecritica.com.br/2015/05/nos-desdobramentos-do-teatro-pos-dramatico>. Último acesso em: 30/06/15, 16h56.

HAYNES, John; KNOWLSON, James. *Images of Beckett*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2003.

LACAN, Jacques. *Écrits I*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.

MAETERLINCK, Maurice. “Um teatro de androides”. Trad. Laura Biasoli Moler. In: *Pitágoras 500*, vol. 4. Campinas: abril, 2013.

MOLER, Laura Biasoli. *Da palavra ao silêncio*: o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

POIZAT, Michel. *Vox populi, vox Dei – voix et pouvoir*. Paris: Métailié, 2001.

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. *Mimesis espetacular*: a margem de invenção possível. Tese de livre docência. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

RAMOS, Conrado. *A dominação do corpo no mundo administrado*. São Paulo: Escuta, 2004.

RANCIERE, Jacques. *Le partage du sensible – esthétique et politique*. Paris: La Fabrique éditions, 2000.

_____. *L’inconscient esthétique*. Paris: Galilée, 2001.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne – de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris: Seuil, 2012.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Disponível (com imagens, quando houver), em: http://www2.uol.com.br/millor/teatro/index.htm. Último acesso em 07/08/2015, às 17h39.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Mario Sagayama é graduado em Letras na Universidade de São Paulo. Faz sua pesquisa de mestrado sobre a obra final de Samuel Beckett, com orientação de Fábio de Souza Andrade (DTLLC/FFLCH-USP). Paralelamente, faz formação em psicanálise no Fórum do Campo Lacaniano de São Paulo (FLC-SP).

Patrocínio:

ESTUDOS

Se uma janela se abrisse

Estudo sobre *Nada, uma peça para Manoel de Barros*, com direção de Adriano Guimarães, Fernando Guimarães e Miwa Yanagizawa

Por Natalia Nolli Sasso

Resumo: A radicalidade da dramaturgia de cena em *Nada, uma peça para Manoel de Barros* evidencia relações intrínsecas entre opções realizadas em processos de criação e qualidades da fruição teatral. Nesse caso, o que é sempre uma dentre muitas condições pensadas para relações próprias ao teatro, aqui opera como eixo para o percurso criativo e orienta a constituição geral da cena. Vestígios, lembranças e relatos sobre os processos servem como materiais para tecer este estudo de caso que considera pontos de vista diversos, e costura memórias próprias da autora às memórias alheias, de alguns dos criadores desta obra.

Palavras-chave: processos de criação, processos de fruição, dramaturgia de cena, *Nada, uma peça para Manoel de Barros*

Abstratct: The radicalness of *Nada, uma peça para Manoel de Barros*' dramaturgy puts on evidence the intrinsic relationship between choices of creative processes dealing with qualities of theatrical fruition. In this case – something that would be one among many conditions to the theater relationships – operates as an axis for the creative path and it guides the general constitution of the scene. Traces, vestiges, memories and reports over the processes are serving as materials to write this study of case, considering different points of view, and to articulate some memories of the authoress with others' memories – creators of *Nada'* memories.

Keywords: creative processes, fruiton processes, scene dramaturgy, *Nada, uma peça para Manoel de Barros*

Disponível (com imagens, quando houver), em:
http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/nada/

E se uma janela se abrisse numa sala preparada para uma festa familiar, onde juntos estão seis atores-anfitriões que atuam como quem pertence a uma mesma família e mais cerca de trinta convidados? E se nesta sala houvesse uma janela para se abrir, e por onde fosse possível olhar as condições do tempo, o céu e seus sinais, se há nuvens pesadas para uma madrugada de chuvas fortes; a rua e seus movimentos às vezes desconexos; se há um passageiro sonhando distraído naquele ônibus que cruzou a rua de trás do edifício; se um cão fareja algo para comer nesta noite; se uma estrela cadente atravessa o céu para ouvir pedidos de felicidade – enquanto aquelas personagens se enredam em causos e tarefas cotidianas? Se uma manifestação popular toma as calçadas e ruas do bairro, enquanto nesta sala um universo inteiro vai se revelando por meio de conversas ora triviais e tensas, ora bastante líricas? Se, afinal, enquanto transcorre esta reunião entre alguns que se conhecem e outros completamente desconhecidos a pretexto de uma peça teatral tivéssemos como ver e, portanto, saber quais outros eventos se dão para além desta sala e destas minúcias de acontecimentos, da intimidade por vezes velada, e por frestas escancaradas desta família; agora que já nos situamos no espaço cênico, e estamos na festa do aniversário de seu patriarca, ritualizado para nós convidados, e conosco, e por nós que resolvemos assistir a este *Nada, uma peça para Manoel de Barro*s, numa noite de agosto ou setembro, no SESC Belenzinho, região leste de São Paulo, capital?

No ano de 2013, a temporada teatral de *Nada* contou com quase dois meses de apresentações que aconteciam de quinta a domingo. Era recorrente pessoas assistirem e reassistirem repetidas vezes a este espetáculo concebido e dirigido pela dupla de artistas Adriano e Fernando Guimarães (Coletivo Irmãos Guimarães/ Brasília – DF), e criado em processo bastante colaborativo com a participação de Miwa Yanagizawa (direção de atores e atriz do elenco), Emanuel Aragão (colaborador como dramaturgo), Liliane Rovaris, Marília

Simões e Adriano Garib (ambos participaram até o término da primeira temporada), Camila Márdila, Otto Jr. (substituiu Garib), Rodrigo Lelis, Lafayette Galvão, Lúcia Bronstein (que substituiu Marília) – integrantes do elenco; além de Ismael Monticelli (colaborador na cenografia e projeto gráfico), e Zelito Souza (responsável por montagem e desmontagem, cenotécnica e contrarregra da peça). A temporada também teve produção local de Luque Daltroso e assistência de Wanda Santos.

Ao longo desse período, alguns espectadores solitários, pequenos grupos, casais, mães e seus filhos assistiam para depois reassistirem uma, duas, três vezes. Pessoas voltavam com novos acompanhantes, traziam alguém da família que ainda não havia assistido, e novamente participavam da comemoração do octogenário avô (interpretado por Lafayette Galvão), ao lado de quem se festeja como quem vai ao teatro, e vice-versa.

Faço uma quebra, e insiro com este parágrafo o espaço para contar das condições de escritura deste ensaio (se este assunto não interessa, vá para o parágrafo seguinte, diretamente). Ao escrevê-lo – ele integra um estudo mais extenso sobre dramaturgias de cena – envolvo-me com a seguinte situação: revisitar um período do passado recente, com ajuda de memórias minhas e alheias, cedidas por alguns dos criadores de *Nada* com quem consegui me comunicar, realizar entrevistas, receber relatos. Como vivemos em cidades diferentes (São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro), uma parte dessa comunicação foi presencial, e outra parcela mediada, com auxílio de gravação de áudios, telefonemas, mensagens via *whatsapp* e outros aplicativos, e-mails, e houve até a situação de uma entrevista durante meu trânsito entre cidades. A partir da reunião de muitas lembranças, tento criar um mosaico que, com auxílio metodológico e teórico, monto para analisar aspectos desta obra teatral, e permitir nova aproximação a ela – já que não está em cartaz, acessível ao leitor e ao público na atualidade. E este processo que envolve pesquisa e

escrita se dá depois de transcorridos dois anos de uma temporada da qual estive muito próxima, porque trabalhei tanto na curadoria quanto na administração dela (atuando como colaboradora do corpo técnico do SESC Belenzinho, onde se realizou) e, claro, como espectadora, seguidas vezes. Assisti quatro vezes até onde consigo me recordar. Fora o acesso que tive a outros materiais, entre o final de 2012 e início de 2013: projetos (proposição para realização da temporada, projeto arquitetônico e cenográfico), anotações e sinopses a respeito da concepção desta peça que forneceram informações cruciais; críticas, resenhas, notas publicadas na imprensa; e, já em 2013, oportunidades para conversas com seus criadores sobre questões pertinentes ao *Nada,* quando esteve em cartaz. O cerne do que aqui se ensaia está no conjunto das memórias, vestígios e versões sobre o que se passou entre os períodos de ensaios (2012) e término da temporada em São Paulo (setembro de 2013). Daí se depreendem linhas, pontos arredores e periféricos que ultrapassam esse período de tempo. E o ponto de vista do qual parto para me aproximar, analisar e recriar impressões sobre esta obra[1] é de alguém que a conheceu por muitos modos e meios. E tento aqui o imbricamento desses meus pontos de vista com os de seus criadores, correlacionando, mesclando e ora até confundindo. Sim, sempre há algum atravessamento de ponto de vista – as divisórias entre o que se lembrar e o que solicitar ao outro que se lembre às vezes são tênues. O tempo, também há que se considerar, age como colaborador essencial ao ensaio: produz distância, abre possibilidade para a maturação de ideias, sensações e noções, cria lembranças (e esquecimentos), empresta cores e sabores novos à experiência vivida no passado. Este ensaio parte da noção de que são instrínsecas aos processos de criação desta obra

[1] De fato, aquele que realiza sua pesquisa em estética deve, primeiramente, ter uma relação sensível com o objeto. Esse tipo de relação nutre a dimensão existencial da estética e pode se dilatar na aproximação criadora. O pesquisador é, então, criador. Ele pode, como Husserl, fazer a *épochè* da pesquisa, colocá-la entre parênteses, diga-se em estado de sono, para retomá-la depois, enriquecida de sua criação; ele pode também fazer atuar sua criação experimentando-a em ligação com e em função de sua pesquisa (SOULAGES, 2004, p. 25).

Patrocínio:

algumas intencionalidades para os processos de fruição. A fruição a partir desta espectadora que aqui ensaia, e das impressões de outros, que prestaram comentários após sessões da temporada realizada na Sala de Espetáculos I, entre quatro paredes de madeira erguidas para abrigar a cenografia, público e elenco, onde não havia uma janela. Não deixa de ser, portanto, um ensaio sobre muitas memórias.

Voltando: a temporada paulistana foi possível dada a arquitetura do espaço cênico que a acolheu, apta a comportar demandas cenográficas e técnicas variadas. Projetada para receber adaptações de acordo com necessidades bastante específicas, adaptou-se para posicionamento de cenário, palco e plateia, bastidores e coxias, maquinarias; e propôs algumas adaptações, que resultaram na construção de uma caixa, disposta no interior de sua caixa preta, concentrando dimensões da área cênica, a fim de estreitar a convivência num retângulo menor que sua área original. A construção permitiu proximidade física, e a condição de intimidade requerida por essa dramaturgia de cena que quer fazer elenco e público se encontrarem para a ocasião de uma festa, sem paredes, sem distâncias e obstáculos que os separem. Nesse interior se acomodou o cenário para a peça, que é uma sala de estar e, simultaneamente, uma instalação cenográfica chamada *Rumor* – aberta à visitação pública durante todo o período da temporada teatral, em horário alternativo às sessões de *Nada*.

Nada, uma peça para Manoel de Barros e *Rumor* formavam um díptico. A cenografia/instalação cenográfica era uma espécie de monumento à fragilidade, ou a uma ideia de beleza construída sobre fragilidades: composta por uma coleção de centenas de frascos, garrafas, pequenos recipientes e bibelôs de vidro, todos dispostos em estantes, numa disposição que fazia fundo à sala, e formando – quando visto à distância – uma espécie de emaranhado

vítreo, luminoso e brilhante, de onde se destacava a rigidez com ares de eternidade de um piano de armário.

Para preparar o ambiente de apresentação da peça, pouco antes das sessões semanais, a esta instalação eram acrescidos mobiliários (cadeiras, poltronas, namoradeiras), onde público e elenco estariam acomodados, conjuntamente – além de criados-mudos, mesa de jantar, alguns objetos e utensílios de uso doméstico. Essa nova disposição de coisas, ou recomposição da instalação *Rumor* para *Nada,* se transformava no ambiente acolhedor de uma sala residencial*.* O cenário repleto de vidros e reflexos deles espalhados por toda a parte formava o cômodo principal de uma casa, possivelmente ampla, certamente localizada no interior de algum lugar do Brasil; ou, arrisco dizer, do mundo. Há interiores mundo afora, ou melhor, mundo adentro. Onde houver centro urbano, metrópole, megalópole, haverá, por conseguinte, arredores, interiores, margens e cantos periféricos. Um lugar pressupõe o outro, ou é o próprio outro do primeiro.

Ou, como apresenta a questão dos duplos interior/exterior, Gaston Bachelard em sua *Poética do Espaço*, "o aquém e o além repetem surdamente a dialética do interior e do exterior: tudo se desenha, mesmo o infinito"; e prossegue, dentro de sua perspectiva fenomenológica: "O ser do homem é um ser desfixado. Toda expressão o desfixa. No reino da imaginação, mal uma expressão foi enunciada o ser já tem necessidade de outra expressão, o ser deve ser o ser de outra expressão" (BACHELARD, 2008, p. 216 -218).

E essa sala esteve posta e pontualmente pronta para receber o público na condição de convidado e para ali acontecer uma comemoração. Seus atores-anfitriões, noite após noite, recepcionavam espectadores para um espaço e situação onde experiências particulares se compartilhariam, algumas experiências previamente pensadas, ensaiadas, outras acidentais, de momento e ocasião. E essa cenografia remetia a muitas outras salas, lugares familiares

como casas de avós, ou casas de sonhos e pensamentos divagantes, sempre atávicos. Sua constituição não se fixa (ou se fecha) em referências geográficas, históricas, temporais. Sala de genealogia ampla, de referências dispersas, capaz de remeter aos interiores de casas de São Paulo, do Ceará, de Santa Catarina, ou do Mato Grosso do Sul de Manoel de Barros, ou a qualquer lugarejo do interior do mundo. Havia um tanto de antiquário, de casa de colecionador de vidros também; de sala de jantar, e ainda de um não lugar. Cenografia capaz de despertar (ou adormecer-nos para?) sensações de pertencimento, quase parentesco com essa família.

Não há traços de regionalismo nessa composição cenográfica que mistura origens, materiais, traços de *designer* dos objetos cênicos. Pistas se embaralham e impedem delimitar um momento histórico. Não cabe pensar nestes termos porque nada conduz a uma temporalidade ou geografia específicas. O ambiente para *Nada* tenta reconstituir um espaço mais simbólico que histórico, mais arquetípico que regional, e, portanto, tende ao universal. Há intenção artística de universalizar este interior por meio de imagens que nos enviam à sala de nossos interiores, diversos interiores regionais e às regiões de nossas memórias familiares repletas de imprecisão. E, neste âmbito, inicia-se a dramaturgia de cena. A entrada nesse ambiente, bem como o primeiro contato que se estabelece com os atores-anfitriões, propõem a fruição na tríade espaço-tempo-atuação, inseparável neste caso e coração da dramaturgia criada por este grupo de artistas – que são também de diversas localidades.

E a intencionalidade de imprecisão se desdobra nas demais camadas da dramaturgia de cena: tentar um fio condutor para pensar essa criação misto de teatro, festa de família, performance e encontro casual entre conhecidos e desconhecidos, seja partindo de elementos da cenografia, do som e da luz,

personagens (ou figuras), da dramaturgia textual, ou figurinos – sempre nos fará chegar a um tempo-lugar nenhum, e que pode ser muitos.

Tudo em *Nada* parece ser e pertencer a um tempo-espaço em estado remanescente. É como se estivessem coisas e pessoas desde sempre ou para sempre ali, elementos da cena e atores juntos e dispostos para esta ocasião que é festiva, mas cotidiana, tem traços do real e é ficcional, especial e rotineira, simultânea e coordenadamente.

O sugestionável da dramaturgia reside aí: nas muitas referências que proporciona, ou para este lugar indeterminado ao qual nos remete. Porque, no mais, há uma espécie de convite ao espectador para fruir (e usufruir) de um aqui e agora, um presente real, que requer qualidade de presença cênica do espectador.

E essa sala/cenografia tinha uma porta por onde entravam e saíam o público para o início e término das sessões. E havia uma outra porta que interligava espaço cênico aos bastidores, acessada apenas por aqueles que estavam atuando; uma porta mais escondida, ao fundo da sala, atrás do piano. A primeira porta permitia a cada espectador a entrada neste pequeno mundo, interiorano e interiorizado por nós – mesmo que sejamos desde sempre habitantes de grandes metrópoles. Porta de entrada para um pequeno universo disposto e criado para a poesia de Manoel de Barros, para festejar sua poesia.

E não havia nesta sala uma janela. Nem uma referência a uma janela, fosse meramente cenográfica (que nos permitiria a ideia apenas de uma janela, e não uma vista direcionada para um ângulo específico da rua). Janela de fato, real, que permitisse avistar o céu, o exterior da sala. E se houvesse, e se ela se abrisse, relações tão imersivas entre público e personagens, entre todos presentes e as situações, seriam completamente outras, talvez nem seriam. Teriam qualidades outras. Uma janela abriria passagem para acontecimentos outros, distraindo atores e espectadores das delicadezas e desimportâncias

dessa festa de gente simples e interiorana, regada a quitutes, cachaça e música caipira. E de sua ficção construída por detalhes, miudezas.

A criação deste ambiente dramatúrgico – anterior, e também simultâneo à criação cenográfica propriamente – se deu durante cinco meses de processos, em 2012, que envolveram ensaios, conversas longas, atividades que totalizavam cerca de cinco horas diárias de trabalho na Casa da Glória (Rio de Janeiro). Buscou-se um estado de imersão para o elenco, e criativa, preparatória ao estado imersivo da ficção, para seu espectador futuro. A noção de "tempo morto" percorre estes processos – termo bastante recorrente nas memórias de Adriano Guimarães. A repetição meticulosa, diariamente em ensaios, desse tempo da vida cotidiana, um tempo tido como inútil, porque pouco produtivo em cena (ou mesmo fora dela), foi essencial ao assentamento das bases para as atuações, dadas por meio de relações construídas entre as personagens – e também para definição dos demais elementos que compõem *Nada.*

E sobre escolhas de colaboradores, atores e atrizes que integram o elenco, e ainda sobre os caminhos para a criação das personagens, Adriano sublinha seus nortes de percurso:

> Interessa se eu estou chamando você pra trabalhar, você me interessa como pessoa, não só como capacidade de produzir personagem, ou de fazer uma voz x, ou de chorar, sejam quais forem as habilidades de um ator. Na verdade, quando eu chamo você, eu estou atrás de uma visão de mundo. E, de uma certa maneira, das experiências que você teve na vida. Se eu descarto isso, para mim não faz sentido, de verdade. Embora faça sentido para milhares de grupos, milhares de atores, isso é muito polêmico na verdade. Então, assim, eu acredito na pessoa e o que a pessoa pode criar.
>
> Por onde eu vou acessar uma Ofélia em você e qual vai ser a Ofélia que nós vamos construir juntos? Não é uma Ofélia que eu vou impor, e nem uma Ofélia em que você vai "chegar e sentar..." A gente vai descobrir como é sua

> Ofélia no processo de tentar se aproximar da Ofélia de Shakespeare. E eu vou levar um banho de você, porque eu vou te dar uns dispositivos achando que você vai chegar aqui, eu quero que você chegue ali, na cena de loucura de Ofélia. E você com esses dispositivos, lúcida como nunca, presente como nunca, faz outra Ofélia. E aí como é que eu lido com isso, isso é bom, isso é ruim, eu tento me aproximar. Parece que é um processo vivo de relação afetiva entre a gente com aquele material. Então, foi esse o processo de criação dos personagens (depoimento de Adriano Guimarães).

Interesses próprios às pesquisas artísticas do Coletivo Irmãos Guimarães se relacionam aos campos de interesse dos criadores que integraram a ciateatroautonomo (Miwa Yanagizawa, Liliane Rovaris, Emanuel Aragão e Otto Jr.), e dos demais integrantes da equipe de *Nada*: há uma visão radical e compartilhada entre todos da ideia de experiência em contraposição às noções de representação no teatro. E assim, esse traço marca todas as esferas da dramaturgia de cena. Esteve presente anteriormente em trajetórias individuais e coletivas desses criadores, e – consequentemente – integra a concepção da peça e os comunica artisticamente. É de comum entendimento o teatro como espaço para compartilhamento de experiências e de afeto; ou este entendimento como prioridade nos processos de criação e de realização teatral.

A sinopse de *Nada, uma peça para Manoel de Barros*, publicada no site do Coletivo Irmãos Guimarães colabora para pensar esse aspecto determinante do percurso artístico dos envolvidos na criação e da própria criação:

> (...) radicalizam seu incômodo sobre a representação, criando personagens que respondem a dispositivos de jogo postos em cena muito mais que a marcas e rubricas. Abertos à improvisação, os atores atuam em processo, interagindo e se modificando (qualidade que Deleuze atribuiu ao mapa) ao invés de reproduzirem as relações e modelos presentes na representação em seu sentido

> tradicional (qualidade que Deleuze atribui ao decalque). São atores-mapa, não atores-decalque. Na peça, o espectador acompanha uma convivência em família durante o aniversário do avô sem se dar conta de que ela esteja exatamente acontecendo. A disposição do público circularmente em cadeiras, como na sala de visitas da casa na fazenda, favorece a atmosfera intimista proposta pelo trabalho e a evolução da dramaturgia, que consiste maiormente nas relações que se estabelecem com esse público e nas respostas às interações ator-ator, ator-público, público-público (disponível em http://www.coletivoirmaosguimaraes.com).

Visa-se a presentificação do espectador potencializada, por essas vias do jogo de improvisação entre atores e com os convidados, porque há disponibilidade ao acaso e àquilo que pode ser proposto pelo outro do espectador, ali em cena, vivamente presente. Este "outro" pode ser envolvido de tal forma e em tal intensidade no tempo presente, que sua saída é sempre uma opção, embora a convenção construída é de entrada e imersão. Essa combinatória é radical em cena e se sustenta em termos de duplicidade e oposição: a correspondência do público se relaciona diretamente à liberdade de não corresponder, e até mesmo de recusar a participação.

Nesse sentido, as relações e suas nuances, pequenos acontecimentos criados por atores ou por espectadores, ganham centralidade. Como não se projeta um fora, como não existe uma janela, tudo se dá dentro de uma dinâmica interior e interiorizada, na qual o andamento de duas horas de peça depende exclusivamente da experiência das fatias, dos momentos e de acasos possíveis, e de planos traçados mais ou menos rigorosos. Há ênfase no jogo de atuações para construir a fruição sobre um "como" viver o presente e suas errâncias, contratempos, sutilezas, absurdos, contrariedades. O teatro como oportunidade para tão somente experimentar a situação corrente, com as qualidades, humor e disposição

que se têm ali, naquele momento – e com pessoas com as quais talvez você não se disporia, senão por meio da condição ficcional, da convenção teatral, a compartilhar proximamente duas horas de seu dia.

Do ponto de vista da colaboradora Camila Márdila – atriz que já havia participado de outras criações sob a direção dos Irmãos, e atualmente integra o coletivo Áreas (ao lado de Liliane Rovaris e Miwa Yanagizawa) – , contando-nos sobre esse processo de criação por meio de entrevista gravada à distância, algumas memórias sobre as atuações emergem e trazem outras qualidades e relevâncias:

> (…) a gente não definia exatamente quais eram os papéis no início. A gente não tinha essa necessidade de “eu sou filha da Miwa, vou chamá-la de mãe”. Então, a gente deixou de fora esses tratamentos específicos familiares e foi construindo a partir da relação, até pra gente não cair nos clichês iniciais de "se eu sou filha é assim, se eu sou mãe é assim, se eu sou marido, se eu sou mulher é assim"... E a gente se orientou muito pelo que surgia ali na convivência. E como a gente não tinha um texto a priori, tinha apenas um argumento da peça, o que a gente sabia era: a Ana (Marília Simões/Lúcia Bronstein) morava ali, foi embora e voltou no dia do aniversário do avô. Então, a gente ficou trabalhando muito o passado desta família, o que acontecia quando a Ana ainda estava lá (…)
> Aí a gente levava coisas do Manoel de Barros, o tempo todo a gente lia bastante, trazia piada, histórias, imagens, ou coisas parecidas. Aquela coisa de ser um universo do Manoel; então eu acho que as palavras "aproximação", "contaminação", elas fazem parte deste processo (…) (depoimento de Camila Márdila).

O eixo das atuações é calcado em relações primeiramente criadas, a partir das noções de “invenção do passado” e “ações em tempo morto”; depois firmadas, estabelecidas em jogos de improvisação, e mais adiante, disponíveis às transformações de nuances e intensidades provocadas pela experiência de

atuar frente às situações com presença participativa do público. O espectador é um provocador de situações, na medida em que não está em cena apenas como um elemento passivo. Ele é parte integrante da dramaturgia, e isso se demonstra desde a disposição espacial até modulações de situações nas quais é convidado a agir, interagir e reagir. E os membros dessa família, características individuais deles, relações coletivas e aquelas que propõem relações ao público formam um conjunto coeso, todo tangenciado por traços e marcas da literatura de Manoel de Barros.

Não se trata exatamente de figuras extraídas do universo literário dele, não passa por aí a constituição familiar, tampouco o seria com outros aspectos da dramaturgia de cena. Nem se faz referência direta a tais materiais. É como se particularidades da poética do escritor brasileiro compusessem uma massa a partir qual são engendradas figuras e ambientes ficcionais.

As ocasiões de ensaios produziram espaço para a intimidade entre as figuras, entre equipe e elenco – visto que não são todos procedentes de um mesmo grupo teatral. Foi ali que descobriram bases reais sobre as quais sustentar relacionamentos, afetos, desafetos, afinidades e discordâncias que emprestariam depois contornos aos membros da família e à cena, de modo geral – coisas não descoladas entre si. Nesse período de criação, investigaram possíveis laços interpessoais para, em seguida, apropriarem-se dessas descobertas como material dramatúrgico. Mas foi somente na presença do público que este material se consolidou, ou adquiriu formas mais definidas.

E antes de chegar ao poeta que é mote, inspira e oferece materiais ao processo de criação que resultou em *Nada* – e para quem é feita homenagem em dialeto outro, que não a sua literatura em verso e prosa – sugiro um breve passeio por outro poeta, um certo Alberto Caeiro (heterônimo do português Fernando Pessoa), e em “É preciso também não ter filosofia nenhuma” (de *Poemas Inconjuntos).* Nesse poema, uma curta prosa poética organizada em

versos, Caeiro desenha uma janela ao leitor. Ela inexiste em *Nada,* mas pode ser um exercício de passagem, deriva (e retorno), este debruçar-se nela, antes de seguir:

> Não basta abrir a janela
> Para ver os campos e o rio.
> Não é bastante não ser cego
> Para ver as árvores e as flores.
> É preciso também não ter filosofia nenhuma.
> Com filosofia não há árvores: há ideias apenas.
> Há só cada um de nós, como uma cave.
> Há só uma janela fechada, e todo o mundo lá fora;
> E um sonho do que se poderia ver se a janela se abrisse,
> Que nunca é o que se vê quando se abre a janela.

A atmosfera teatral de *Nada*, misto de festa e peça*,* se desenvolve em duas dimensões intrínsecas: entre as quatro paredes sem janelas, em meio às belezas do cenário e aos ritos de oração, alimentação, danças e causos; e por "entre" relações. Naquelas duas horas de duração se construíam empatias, proximidades; relações permeadas por pequenas cumplicidades entre atores e espectadores, incidentes, ações desviantes e retomadas do roteiro da peça, imprevistos, e também textos que sugeriam segredos da família, diálogos para pequenas intrigas, fofocas, perturbações de humor das figuras e também do público presente, afetos ensaiados e não ensaiados, momentos de festividade e pequenas rotinas. A textualidade funciona, assim, como se fossem janelas voltadas para um dentro, vias pequenas (e que poderiam ou não ser alargadas, e até mesmo fechadas), por onde transitam relações e afetos vários. Essas janelas seriam pertinentes também a um certo Manoel de Barros, cuja escrita parece transportar o leitor para interiores de si, do mundo, do outro.

Com a ajuda do pesquisador francês Paul Zumthor, a propósito da poesia e de suas funções, cabendo neste caso para entendimento da aproximação desta peça teatral aos escritos de Barros:

> A “poesia” (se entendemos por isto o que há de permanente no fenômeno que para nós tomou a forma de “literatura”) repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem. Daí uma convergência profunda entre performance e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito. Utilizo aqui essa última palavra despojando-a de toda conotação sacra. Entre um “ritual” no sentido religioso estrito e um poema oral poderíamos avançar, dizendo que a diferença é apenas de presença ou ausência do sagrado. No entanto, a experiência que tenho das culturas nas quais subsistem tradições orais vivas, leva-me a pensar que essa diferença não é percebida por aqueles partícipes dessas culturas. No caso do ritual propriamente dito, incontestavelmente, um discurso poético é pronunciado, mas esse discurso se dirige, talvez, por intermédio dos participantes do rito, aos poderes sagrados que regem a vida; no caso da poesia, o discurso se dirige à comunidade humana: diferença de destinatário; mas não da própria natureza discursiva (ZUMTHOR, 2007, p. 45-46).

Liliane Rovaris (que atuou como tia Dalila) se lembra do processo e das apresentações feitas com presença do público – este outro participante, que fundamentalmente ajudava a delinear contornos e situações que durante os ensaios não eram possíveis de se estruturar:

> E a gente já estava chamando gente pra assistir lá no Oi Futuro (RJ) mesmo, onde ia ser a festa, a festa, (olha só que ato falho), a peça. E pra mim era muito louco, que parecia realmente que eu ia pra uma festa, que eu gostava muito de fazer aquilo, me divertia demais fazendo a Dalila (depoimento de Liliane Rovaris).

Como o espectador é inserido na cena, e as relações e situações estão bastante abertas para serem construídas com sua participação, elas dependem

absolutamente do envolvimento deste outro da cena. E, para tal, a impressão de estarem em festa, todos juntos, é chave para tal condição se dar e se estreitar. A textualidade esteve sempre sujeita à ação inesperada do público, e aos jogos que os atores manejavam em resposta a ele. Por isso, o texto teatral aqui em questão se assemelha a um roteiro, é poroso, com frestas para a entrada do público, e propenso ao ruído, à intromissão do acaso, à alteração súbita e improvisada. Como janelas.

Sobre a criação desta textualidade, a atriz recorda ainda alguns pontos importantes:

> (…) as relações foram se estabelecendo, e às vezes era pedido que incluísse algum causo, uma história do Manoel de Barros, isso no inicio, depois foi bastante especifico, principalmente pra mim, e para Rodrigo [Lelis]. Era cada vez mais requisitada essa coisa de colocar algumas coisas do Manoel de Barros.
>
> E aí foi se criando a relação da mãe com a filha que vinha de longe. Então, às vezes elas não podiam se falar, e aí começou isso, criar família, relações, e o Manu [Emanuel Aragão], que é autor, não ia aos ensaios. Até que um dia ele mandou um texto, e era um texto literário, lembrava Gabriel García Márquez, e a princípio não foi usado. Mas tinha uma coisa depois, que ele trouxe da árvore genealógica que era quase o início do espetáculo, depois que a gente apresentava, o público chegava, e a gente ficou muito tempo ensaiando essa coisa da árvore genealógica e o texto foi se criando... Às vezes, nós atores, no final do ensaio, junto com o Adriano [Guimarães], sentávamos e escrevíamos o que tinha sido falado. Então, aos poucos, a figura do dramaturgo foi inserindo coisas dentro do que a gente já tinha e aí chegou um texto, da história da chuva, não sei se você lembra, que era a coisa da tempestade, do vô, do dia da morte que o vô morreu... Enfim, ali foi um texto mesmo. Mas foi muito bom esse processo, porque o Adriano conduzia indicações, tudo era tão sutil, tão delicado e ele deixava eu propor muita coisa e eu me divertia muito, e aos poucos, assim, eu fui tendo uma autonomia total do texto, porque o texto da Dalila não tinha muito ali dentro

> da dramaturgia da família, então eu fui criando as histórias, peguei uma história do Beckett, que eu adaptei para o vestido, as histórias do Manoel de Barros... E eu era quase uma inserção ali, eu meio que atrapalhava, quebrava, eu tinha essa função de quebrar o assunto, de repetir, ou de falar uma coisa que não tinha nada a ver, e eu me inspirei muito em mim mesma, eu acho que eu sou assim... Ah, e do interior, da minha vivência em Bragança [Paulista], essas coisas (...) (depoimento de Liliane Rovaris).

O que se mantém como constante, a todo custo, é o roteiro de ações para a peça-festa acontecer, com episódios de festividade e algumas interrupções previstas, coordenadas por seus anfitrões, e aos quais o público de certa forma se submete. E textos, claro. Mas mesmo estes estão sujeitos à improvisação.

Se o espectador chegava com o pressuposto de simplesmente assistir a algo, porque em geral desconhecia a situação que o aguardava – logo era tomado de alguma surpresa, se alterava, alterava expectativas. Há convencionais atribuições que lhe são dadas no teatro, recorrentemente – e que pressupõem, com bastante frequência, uma qualidade de presença passiva diante da cena, ou a integração intelectual, porém silenciosa. Em *Nada*, ele é convidado a participar conforme maior ou menor grau de abertura apresentado pela cena e pela situação, com qualidades outras de sua presença, com tomada de decisões, escolhas, concordâncias ou discordâncias. Afora as predisposições de cada espectador à participação mais ou menos ativa, já que, ao final, cada qual participa como quer, com o que pode, e conforme se dispõe. Ou, por outro lado, não participa e não atua: ao espectador também é reservada a opção de nada fazer, recusando-se a festejar e a colaborar com a cena.

E, se houvesse uma janela interligando espaços cênicos e/ou este com espaços urbanos, ou quer a ausência desta janela evocasse a alguns espectadores a presença hipotética de uma janela, provavelmente a cada sessão não se dariam relações tão intensas como aquelas presenciadas

durante temporada em São Paulo; como, por exemplo, quando espectadores se agitavam para tentar acalmar a intempestividade de uma personagem durante uma briga; ou quando, ao rezar ao redor da mesa de jantar, muitos fechavam seus olhos para adentrar a situação proposta, e alguns espectadores até mesmo choravam durante esta ação.

Fato é que tanto há algo de Caeiro em Barros, como há "janelas" passíveis de serem abertas para dentro de *Nada* – voltadas para o interior das relações construídas entre todos os presentes, em função destas relações e em prol das quais a dramaturgia criada por estes artistas se engendra e se articula.

Muitas janelas interligando lembranças, interiores, casas memoráveis e pequenos mundos, famílias particulares, famílias de todos nós.

Se a peça remete a um encontro em casa familiar, uma casa que nos habita, enquanto espaço arquetípico – e esta é uma outra suposição da qual parto para tecer comentários aqui –, há que se realizar um pequeno exercício de imaginação e pensar este detalhe, e porque detalhes ínfimos são janelas para Manoel de Barros, e como bem poderia se falar do mesmo modo da poesia de seu precursor português, Caeiro. Das insignificâncias, dos nadas, das ignorâncias, das miudezas, dos poucos saberes, dos ciscos, dos silêncios e desapercebimentos. E porque não houve janela para se abrir para um "fora", como queria Pessoa – aquilo que se vê, ou se veria, ao abri-la, não seria o que se pretenderia antecipadamente à abertura, porque não há espaço para antecipações em um ambiente assim construído e sujeito aos eventos e acasos de uma festa-performance. E porque há janelas voltadas para dentro, e para a poesia repleta de negativas e pequenices do autor homenageado, ali se entrelaçavam, para além de um encontro literário entre poetas não conterrâneos nem contemporâneos (o que é sugestão minha, apenas), outros encontros, como aquele em que desde Beckett se avista Barros, ou em que,

nesta mesma obra, de Barros se avista Beckett (voltaremos à Beckett mais adiante).

E era notável como, após o término das sessões realizadas em temporada paulistana, muitos espectadores demoravam a sair do espaço cênico, como quem demora a perceber o final de uma peça com horário marcado para findar. E mais: como quem demora a retomar a ideia, ao princípio original que o levou até ali: o de ter sido esta imersão a fruição de uma ficção teatral, que foi ali encenada e que termina, como é próprio a esta modalidade mais performática de experiência, sem a convencional "cena" dos aplausos e agradecimentos mútuos entre público e elenco.

Tudo em *Nada* converge para a experiência imersiva do espectador nas condições teatrais criadas. Como relata Adriano Guimarães, sobre as condições próprias a esta ambientação, que são o sustentáculo da dramaturgia criada coletiva e colaborativamente:

> Ela vem de uma interpretação de como seria um procedimento do Manoel de Barros na poesia. (...) Então a maneira como esse procedimento foi feito para pensar em algumas coisas, como por exemplo, a importância que o poeta dá para o quase invisível, mas não invisível, o que você não está vendo, porque não é uma coisa protagonista para a gente, tipo esse cigarro no chão. Para ele isso aqui (e sobre isso tem até um livro que se chama *Gramática expositiva do chão*) é um universo de coisas, de histórias, de afetos, mas a gente está preocupado com o café, com a nossa conversa... Então o protagonismo do "cisco" transformado numa catedral: uma coisa que é um cisco, uma coisa desimportante, uma coisa abandonada, como esse cigarro, com toda potência que esse cigarro pode ter, e ele está ali abandonado, esquecido no chão e a gente está preocupado com outras potências. Daí vieram os vidros, daí vieram várias coisas que estão coladas nisso, na cenografia... E você (espectador) vai ter que fazer escolhas: onde você sentar, você vai ver uma coisa um pouco diferente do que você verá se outra pessoa... Uma pessoa que senta aqui vai ver uma coisa

> diferente de quem senta ali (…) (depoimento de Adriano Guimarães).

Também há muita performatividade em *Nada:* desde a proposta de experiência propiciada ao público até os meandros de seus processos colaborativos de criação – analisando em regressão.

O processo de criação foi orientado pelo uso de dispositivos que usam de situações reais, como tarefas domésticas e pequenos eventos, pretextos para convivência e oportunidades para descobertas mútuas entre atores, que irão, paralelamente, alimentar relações diretas entre seus respectivos personagens e gerar material dramatúrgico em geral. Esse expediente criativo visa, em última instância, a embaralhar noções da representação, proporcionando ao espectador impressões nubladas acerca de quem está de fato atuando como ator, naquela sala e durante tal festa, mesmo que tenha um roteiro prévio, contendo falas e marcas de cena. Para quem está ali na condição de espectador e convidado, e um tanto desavisado, viver a experiência pela primeira ou segunda vez, e experimentar essa dramaturgia que é situação, ou jogos de situações, parecerá sempre sê-lo, dado o material de improvisações e vivências criado por seus colaboradores, e algumas indeterminações e aberturas de suas estruturas aos acontecimentos de cada apresentação.

Tais dispositivos de criação e improviso são expedientes centrais para os estudos e experimentos realizados durante os ensaios. Orientados por Miwa e Adriano – sendo a primeira uma artista dedicada a pesquisá-los e sistematizá-los há alguns anos, desde longa experiência como integrante da companhia carioca ciateatroautônomo (dirigida por Jefferson Miranda), e de sua direção de *Breu* (SESC Belenzinho/ maio e junho de 2012).

Os dispositivos operam a trajetória de criação dos personagens, dos textos, da visualidade, e em função da constituição de relações e situações, tentando antever a imersão do público numa ficcionalidade que seja convidativa para tal.

São pensados assumidamente por e a partir de características dos atores-criadores, que em nenhum momento são orientados a ocultarem traços pessoais (como dicção, trejeitos, modos de se mover no espaço etc.). São atores-criadores porque eles mesmos foram responsáveis por gerar e eleger materiais (textos, ações, decisões), a partir da provocação da direção que planejou e propôs tarefas e motes para situações de inter-relações. Vale ressaltar que não há direcionamento para o trabalho de caracterização, ou verticalização de atributos de um personagem nesse exercício guiado por dispositivos. Há algo próximo do que se pode chamar de uma não representação de outrem, por parte dos *performers* que buscam tecer estados propícios a atuações apoiadas em atividades fluidas, com tônus e estados de disposição corporal para se relacionar com situações ensaiadas e também com toda sorte de acontecimento não previsto, acidente de cena, erro, caco e até com situações mais radicais, como a ausência não planejada de um dos atores, numa determinada sessão de apresentação da peça – como ocorreu em São Paulo.

Como conta Miwa Yanagizawa, em relato e organização de suas memórias por escrito, e intitulado *Pedaço de nada,* sobre o período de ensaios, eles pretendiam: “gerar passado, passado construído durante o processo, o próprio processo como experiência de passado. Improvisações expandidas que geraram experiências de um tempo fora do circuito urbano”, apesar de terem sido realizados ensaios na cidade do Rio de Janeiro, no espaço cultural Casa da Glória. Foi ali, aproveitando recursos da arquitetura dessa construção do século XVIII, que possui amplo quintal, largas janelas, e cozinha equipada para preparo de alimentos, e de sua localização numa pacata ladeira do bairro da Glória, que a família e suas relações foram artesanalmente construídas durante os ensaios.

Após o percurso de ensaios, *Nada* estreou em 2012 no centro cultural Oi Futuro (RJ). Após esta temporada, duas alterações no elenco, e uma série de experiências transformadoras, próprias às convivências com os espectadores diversos que por ali passaram, *Nada* voltou a ser ensaiado para novamente estrear em Brasília, no CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil). Sem alteração posterior em seu elenco, estreia em São Paulo, em agosto de 2013, sua terceira e última temporada.

Tarefas de uma rotina familiar, como o preparo de um bolo, ou a limpeza do quintal eram propostas como dispositivos, conforme conta a diretora e atriz, e "foram criando contorno para as figuras, e os afetos surgiram desta 'convivência' de até 4 horas diárias de trabalhos, onde acho que não dá nem mais pra falar em improviso e sim de algo como construir um espaço de experiência para surgimento de relações e afetos" (depoimento de Miwa Yanagizawa).

Da convivência de trabalho – considerando a duplicidade semântica da palavra trabalho aqui empregada: como próprio processo de criação e também o manejo das tarefas-dispositivos – e com a colaboração da escrita de trechos e falas pelo dramaturgo colaborador, Emanuel Aragão; e após dinâmicas posteriores, próprias às experiências diretas quando a peça foi apresentada ao público durante as primeiras temporadas, resulta a peça *Nada* apresentada no SESC Belenzinho, a partir da qual escrevo este ensaio. Esta foi a única versão a que tive acesso pessoalmente, além de vídeo de registro da primeira temporada, realizada no Rio de Janeiro.

Não seria possível dar conta da totalidade desta e de qualquer obra de arte, qualquer que fosse o caso. Um esforço com esta pretensão esbarraria em dificuldades de muitas ordens, além de incorrer na ideia perigosa de possessão – possessão tanto de um saber capaz de abarcar a totalidade de uma obra, quanto sobre seus aspectos intrínsecos, sobre seus contornos e potências,

Patrocínio:

características e interlocuções com outras obras e autores etc., como se houvesse meios para fechamentos e delimitações. Contudo, esta é uma obra bastante aberta, nada sujeita a qualquer movimento no sentido de encerrá-la em poucas considerações afirmativas.

O que aqui é chamado de "aproximação estética" (conforme exposto em seminário[2] realizado em São Paulo, pelo pesquisador e professor de estética, curador e fotógrafo François Soulages), é adotada como perspectiva e ferramenta, adaptada para esboçar entendimento de aspectos da relação dialógica entre criação e fruição desta peça.

E se o percurso criativo de *Nada* parece cronologicamente condensado, a gênese do projeto remonta ao ano de 2010, quando Adriano e Fernando Guimarães iniciaram pesquisas a respeito da obra e biografia de Manoel de Barros, e coordenaram exercícios de leitura e cena, baseados nestes mesmos estudos, com estudantes da Faculdade Dulcina (Brasília), onde atuam como professores. Foram dois exercícios paralelamente realizados: sob a direção de Adriano Guimarães, uma espécie de estudo de personagens e figuras que povoam a literatura de Barros se organizou para a realização de uma peça com traços de regionalismo e com referências diretas ao tempo e ao espaço de criação do autor. Com a direção de Fernando Guimarães, alunos realizaram uma espécie de sarau, em que o público participava ativamente de leituras e como ouvinte.

Dessa primeira etapa, foram aproveitados sobretudo materiais de pesquisa, argumentos, e fragmentos da experiência de ambos formatos cênicos. Permaneceram as figuras do avô octogenário (Lafayette Galvão), central na peça, e da neta que sai de casa e retorna muitos anos depois, para reencontrar

[2] "Estética e Método" (SOULAGES, 2004), material resultante da participação do pesquisador francês em seminário realizado pelo Departamento de Artes Visuais da USP, em São Paulo.

a família; e, mais fortemente, o desejo de retomar o encontro com a obra de Barros.

Miwa Yanagizawa, por sua vez, relata que havia desejos comuns aos grupos que, numa segunda etapa, se unem para esta criação: a de trabalharem conjuntamente, a partir do "Interesse pelo processo, pensamento de Manoel, perder a inteligência das coisas para vê-las, aprender a capinar com enxada cega, de esfregar uma palavra até chegar a outras origens, e não criar um recital de suas poesias. De lavar a roupa no tanque e ver o que resta na água da espuma" (depoimento de Miwa Yanagizawa).

Esta segunda etapa se deu quando do encontro de coletivos (Coletivo Irmãos Guimarães/Brasília e ciateatroautonomo/RJ), porque participaram de um projeto para intercâmbio artístico (Rumos – Itaú Cultural/ 2011). Deste projeto, resultaram performances, instalação, conversas e registros de processos, intitulados "Pra daqui a 100 anos – um estudo sobre ambientes cênicos a partir da obra *Cem anos de solidão,* de Gabriel García Marquez".

Por um lado, o intercâmbio proporcionou um primeiro imbricamento entre modos de pensar e fazer a cena que, até então, não haviam se contaminado mutuamente.

Como publicado em blogue de registro das experiências, o coletivo brasiliense já apresentava uma trajetória definida de pesquisa e criação, circunscritas em zonas de diálogo entre artes e saberes distintos:

> Adriano e Fernando Guimarães vêm desenvolvendo projetos híbridos, indisciplinados, de difícil classificação, há mais de 20 anos. Sempre transitaram pela contaminação entre linguagens artísticas: muitas das peças que montaram não partiram de um texto dramático, mas de escritos literários. Exposições em galerias e museus consolidaram também diálogos com outras áreas. A proposta plural de arte, debitária das artes cênicas tanto quanto das artes visuais, do audiovisual, da música e da literatura, pode ser apontado como o principal traço

> estilístico dos irmãos. (em "O que há a dizer", https://ciateatroautonomoirmaosguimaraes.wordpress.com/page/2/
>
> 2011).

Outra marca de percurso dos irmãos Guimarães é o estudo aprofundado da obra de Samuel Beckett[3], que atravessa parte significativa de suas criações e que também resultou, entre outras tantas ações e projetos especiais, num conjunto de atividades apresentadas ao público, que incluíram espetáculos teatrais e de dança, performances criadas pelo coletivo, além de conversas com especialistas, reunidas na Ocupação Sozinho Juntos (SESC Belenzinho/maio e junho de 2015). A presença do autor irlandês em *Nada* é algo com que se deparar, sobretudo quando se pensa o díptico que a peça estabelece com *Rumor* (a instalação continha, dentre os demais elementos de seu ambiente, uma gravação em *off*, feita pelo ator Luiz Mello, de trecho de *O Inonimável*, de Beckett, que podia ser ouvida no interior da sala numa atmosfera de pouca iluminação e diante do monumento em vidro). Esta questão emerge da memória de Fernando Guimarães, ao colaborar com entrevista para este estudo:

> (…) o Beckett está tão impregnado na gente que é muito difícil se separar dele. Porque você começa a pensar o dispositivo, você pensa... Não tem como, já são mais de 15 anos trabalhando com a obra desse autor, então é muito difícil isso ser dissociado. E a gente começou a trabalhar e como a peça foi acontecendo e eu achava que aquilo tinha uma coisa muito beckettiana. O cenário, ele foi concebido a partir de uma frase do Manoel de Barros, que ele fala "é preciso monumentalizar o cisco". E o que é que acontece, ambos falam sobre prestar atenção ao que ninguém olha, por isso até que essa instalação, exposição, foi criada conjuntamente, que teoricamente pra

[3] Ver artigo publicado por Luciano Gatti nesta Questão de Crítica, Vol. VIII, nº 65, agosto de 2015 (http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/ocupacaosozinhosjuntos/).

Patrocínio:

> gente era o encontro entre os dois autores (depoimento de Fernando Guimarães).

E sobre o encontro entre os coletivos do Rio de Janeiro e de Brasília – outras janelas – ou detalhes que os comunicam: ambos iniciaram suas atividades em 1989.

Jefferson Miranda, diretor da ciateatroautonomo, assim definiu o percurso e caracterizou os modos de criar de seu grupo, no mesmo blogue de registro do intercâmbio:

> Penso o teatro como escrita da vida, para a vida, na vida. Nunca meu interesse foi fazer peças. Ou seja, é um caminhar constante, ou um *surf*… não tem onde se chegar, tem o ato… Não estamos buscando chegar a determinado lugar, mas, sim, queremos construir lugares, lugares de passagens, transitórios, precários (em "Em busca de um lugar para se aquecer a alma; mas que não para", https://ciateatroautonomoirmaosguimaraes.wordpress.com/2011/01/26/em-busca-de-um-lugar-para-se-aquecer-a-alma-mas-que-nao-para/).

Além de Miwa Yanagizawa, Emanuel Aragão, Liliane Rovaris e Otto Jr. integraram a cia dirigida por Miranda.

Otto Jr., ator-criador de *Nada*, e que ingressou no ano de 2002 na ciateatroautonomo, quando a companhia iniciava ensaios para *Uma coisa que não tem nome (e que se perdeu)* – apresenta em seu relato ao blogue de registros do intercâmbio de grupos algumas características peculiares às linhas diretrizes para a atuação deste coletivo carioca, que são muito presentes nesta peça:

> Os nossos truques todos não faziam mais efeito algum. Ao contrário, gritavam o quanto já não serviriam mais para o que estávamos tentando. Entrávamos então num limbo e fomos criando resistência para conseguir suportar, permanecer e transitar nesse lugar até que algo

> verdadeiramente novo surgisse. Não era fácil. O que mais me intrigou naquele momento foi abrir mão da nomenclatura, do conceito de personagem. Como não fazer personagem? Antes, muito antes de tentar "ser" alguma coisa, um personagem, é preciso "estar". Eu até conseguia "estar", e sentia que era muito diferente de tudo o que já tinha feito até então, mas não tinha consciência exata de como havia chegado naquela qualidade de atuação. Acho que só em *Deve haver algum sentido em mim que basta*, portanto dois anos depois, fui entender e perceber esse abismo que difere o "ser" do "estar" em cena e as milhares de portas e possibilidades que se abrem a partir daí (idem).

As "portas", como diz Otto Jr., ou as "janelas" para adentrar imersivamente nesta condição teatral bastante performática, e criada em função de relações de proximidade entre cena e plateia, já eram objeto de estudo e experimentos desde então para estes atores-criadores.

No ano seguinte ao intercâmbio, inicia-se a terceira etapa, quando os Irmãos Guimarães retomaram materiais e estudos começados na Faculdade Dulcina, e se uniram aos artistas do Rio de Janeiro para nova integração. Convidaram atores e atrizes de outros grupos e coletivos para integrar a equipe que criou *Nada, uma peça para Manoel de Barros.*

Nessa fase, havia a perspectiva de direcionar os processos de criação para a composição da dramaturgia como um espaço de pertencimento, como ambiente para compartilhamento de experiências entre atores e espectadores, como conta Miwa:

> A escolha de um espaço poético sem fronteira entre intérprete e espectador foi exercitada em todo o processo, desde o início dos ensaios. Usávamos quem estivesse por lá, o Adriano, o Fernando [Guimarães]; sempre tinha alguém para a gente usar de cobaia, num lanche da tarde, nos aniversários, em alguma conversa mais divertida e familiar ou nos aniversários que promovíamos. Foram nessas tentativas de construção de existência e

> convivência que as cumplicidades, os diálogos mais sutis, olhares, gestos velados, abismos foram criados entre nós, alargados depois com a presença dos espectadores, um espaço sempre em construção, onde a qualidade dialógica era motivo de reflexão diária para a cena, determinante para um modo de presença do ator, presença de um presente que traz consigo as camadas vividas durante o processo de criação e que faz da cena ainda a continuidade desse processo. O fazer de novo durante a temporada significava fazer de novo, juntos, atores e espectadores, naquele lugar, considerando cada acontecimento (depoimento de Miwa Yanagizawa).

Elementos da dramaturgia de cena cooperam para o estabelecimento de um ambiente teatral que é ao mesmo tempo ficcional – sem querer afirmá-lo em cena, e que provoca qualidades de presença aos atores e ao público –, ou em prol de um nível tal de imersão e convivência reais.

Também, para isto, para que houvesse uma experiência com a poesia, divertida e festiva, se vivia esta peça para Manoel de Barros. Como quem vai ao teatro. Ou vice-versa.

E, finalmente, partindo da perspectiva kantiana, há tipos distintos de beleza. Dentre estas categorias criadas pelo filósofo, existe uma certa “beleza livre”, qualidade que não requer conhecimento sobre e não pressupõe fins determinados para uma coisa – denominada *pulchritudo vaga* (KANT, 2005, p. 76).

Desta liberdade é feita a beleza de *Nada, uma peça para Manoel de Barros*. Ela não está em busca de perfeição, não é para tal que se mostra, se está, ou é. Em função de nada, de coisa alguma, a não ser do sermos e estarmos no único lugar que podemos ser e estar sempre: no presente.

Referências bibliográficas e sugestões de leitura:

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço.* São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte.* São Paulo: Hedra, 2008.

BARROS, Manoel. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BERGER, John. *Modos de ver.* Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1999.

CAEIRO, Alberto/ PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ECO, Umberto. *Obra Aberta.* São Paulo: Perspectiva, 2012.

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FÈRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade*: o teatro performativo. São Paulo: Sala Preta, 2008.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GIANNOTTI, J. A. *O Jogo do Belo e do Feio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo.* Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2014.

KANT. *Crítica da Faculdade do Juízo.* Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005.

LACAN, Jacques. *Escritos.* São Paulo: Perspectiva, 2011.

ORTEGA Y GASSET, José. *A ideia do teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2014.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PHILLIPS, Adam. *O Flerte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética.* Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético.* São Paulo: Editora 34, 2009.

SALLES, Cecilia Almeia. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.

SOULAGES, François. “Estética e método”. In: *Revista Ars*, n.4, dezembro de 2004. São Paulo: Editora 34, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Natália Nolli Sasso atuou como jornalista (Rede TV!, SBT, Revista Imprensa e agências de comunicação). Trabalha desde 2004 como programadora e curadora, integrando o corpo técnico do SESC SP, e como autônoma em projetos relacionados à performance. Atua também como poeta e pesquisadora. É mestranda em Artes-Teatro na Universidade Estadual Paulista – Unesp.

ESTUDOS

Imagens de dissociação

Sobre imagens em *4.48 Psychosis* de Sarah Kane, no *Hamlet* do Wooster Group e em *Hotel Methuselah* do grupo Imitating the Dog.

Por Juliana Pamplona

Resumo: Esse estudo analisa proposições de imagens cênicas de "dissociação" a partir da peça *4.48 Psychosis* (*Psicose 4.48)* de Sarah Kane, da montagem de *Hamlet* pelo Wooster Group, e da peça *Hotel Methuselah* do grupo Imitating the Dog.

Palavras chaves: Forma, Sarah Kane, Wooster Group, Imitating the Dog, Shakespeare

Abstract: This article analyses the theatrical images of "dissociation" proposed on Sarah Kane's play *4.48 Psychosis,* The Wooster Group staging of *Hamlet* and Imitating the Dog's play, *Hotel Methuselah.*

Keywords: Form, Sarah Kane, Wooster Group, Imitating the Dog, Shakespeare

Disponível (com imagens, quando houver), em:
http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/imagens-de-dissociacao/

Patrocínio:

"Viver é defender uma forma" – Fredrich Hölderlin

A desvinculação aparece como um sintoma na obra da autora inglesa Sarah Kane, um mote recorrente que endereça experiências limítrofes, rupturas violentas com o "mundo" (ou com o "mundo" conforme o conhecido até então). Trata-se de questões que emergem em sistemas de representações artísticas diversos. Porém, obras e olhares que investigam as fronteiras da existência, como estas que examinam a sensação aguda de desvinculação, isolamento, dissociação, desdobram-se numa equação muito específica quando usam o teatro como campo de expressão. O teatro, essa arte relacional e presencial (mesmo quando se trata de presenças em crise), tensiona em sua especificidade este sintoma irresoluto da desvinculação. O esgarçamento do mote em sua forma teatral (antes mesmo de qualquer operação ligada a procedimento técnico) está na demanda desta arte de uma vivência coletiva, ou, no seu mínimo, na conexão com outro alguém presente.

Quando Sarah Kane se apropria da premissa de que "forma é conteúdo", ela o faz não apenas no campo das ideias. Tal ideia também age em seu trabalho. Os temas de Kane funcionam muitas vezes como ferramentas de intervenção nas estruturas formais de suas peças. Tomando como enfoque principal os procedimentos de "dissociação" e "fusão", bastante recorrentes em sua obra, principalmente na peça *4.48 Psychosis*[1] (*Psicose 4.48*), é possível traçar algumas linhas sobre como eles operam em elementos dramatúrgicos tais como tempo, espaço, noções de ação e narrativa, figuração de personagens etc. Nesta última peça, Kane usa procedimentos de "dissociação" para criar, por exemplo, imagens desconexas, como na proposição da disjunção entre corpo e mente, e o procedimento de "fusão", por exemplo, para embaçar os

[1] Todos os apontamentos diretos à trechos das peças de Sarah Kane ao longo desse artigo, referem-se à paginação da edição *Sarah Kane: Complete Plays (London, 2001).*

Patrocínio:

limites entre um personagem e outro, inclusive entre diferentes elementos dramatúrgicos, impossibilitando a diferenciação entre eles.

"Dissociação" tem em seu oposto ("fusão") seu medidor de potência. As medidas de intensidade são muitas vezes construídas em sua vontade de seu contrário (como, por exemplo, "ausência" e "presença" só podem ser construídas dramaturgicamente de modo relacional), "dissociação" e "fusão" também se definem em tensão. A força que impõe que algo dissidente se incorpore a uma estrutura (fusão) pode ter a mesma capacidade de intervenção que uma força que interrompe (dissociação) algo investido de sentido. Como veremos ao longo deste estudo, em diferentes contextos de criação de textos teatrais, evidenciam-se, a partir de procedimentos como esses, "conflitos entre campos de regra" (Lehmann, 2009, p.8). Os procedimentos em questão, quando capazes de desestabilizar a estrutura teatral dá a ver as forças que sustentam os pactos em jogo. Ressalto aqui exemplos de peças anteriores à *Psicose 4.48,* da mesma autora, *Blasted* (*Detonado*) e *Cleansed* (*Purificado*), nas quais tais procedimentos já estão presentes, porém a partir de convenções teatrais mais tradicionais (personagens psicologizados, espaço e tempo definidos etc.).

Exemplo 1: Na primeira peça de Kane, *Blasted (Detonado)*, a violência é apresentada no âmbito privado, na intimidade de um casal (Ian e Kate) dentro de um quarto de hotel. Até que uma bomba explode o espaço cênico e o quarto de hotel, antes protegido da guerra lá fora, torna-se palco de atrocidades com a entrada de um soldado anônimo (pág. 39). Há uma cena em flashes (pág. 59 – 61, "dissociação" temporal) - uma sequencia de curtos fragmentos de tempo - que apresenta uma série de ações do personagem Ian, fazendo contraste com as cenas anteriores, que obedeciam a um tempo "orgânico", mais próximo de uma convenção realista de passagem de tempo. E se nota a "fusão" espacial do universo fictício da guerra - que antes era pano de fundo da peça (1º e 2º

atos) - com o centro da ação: o horror da guerra sai dos bastidores (efeitos sonoros de bomba lá fora e menções a conflitos, descrições de horror para matéria no jornal) e vai para o centro da cena no 3º, no 4º e no 5º atos (cenas de estupro, tortura e canibalismo acontecem diante dos olhos dos espectadores).

Exemplo 2: Na peça "*Cleansed" (Purificado),* os personagens são incorporados a uma estrutura de poder numa universidade-hospital que lembra um campo de concentração onde são praticados procedimentos de tortura. A própria hibridez que cria este lugar instável se dá via procedimentos de "fusão". Alguns personagens tem seus corpos amputados (dissociação). O desejo de Grace de se tornar o seu irmão morto, Graham, faz com que esta sofra violências extremas, inclusive cirúrgicas, realizadas por um "não-medico-de-verdade" (o torturador Tinker). Tais práticas, que envolvem eletrochoques, amputações etc., a transformam em Grace/Graham (pág. 149). Grace/Graham é como seu nome passa a ser indicado quando ambos os personagens aparecem como uma pessoa só ao final da peça, com uma mesma voz, via fusão de identidades.

"Dissociação" e "fusão" podem funcionar, portanto, como ferramentas de intervenção, a partir do modo como operam dentro de cada estrutura, do que fazem com os elementos teatrais e de como transformam o pacto com o público. A "fusão" pode se tornar o ponto de interrupção política, o ponto de intervenção, quando a regra é a ruptura. Tomando mais uma vez a peça *Cleansed* como exemplo, a personagem Grace permanece na "universidade-hospital-campo-de-concentração" apesar de esta ter as portas abertas. Ela escolhe ficar e resiste a violências extremas (à custa de sua desintegração física e psíquica), e, com o objetivo de se tornar (fusão) o irmão morto, ela habita este lugar. Neste caso, o tema-procedimento da "fusão" é o que possibilita a interrupção de sentidos mobilizados pela dramaturgia. Permanecer

diante do perigo é, aqui, um desvio. A categoria de procedimentos desestabilizadores é ampla e também instável exatamente porque o que os faz desestabilizadores é a forma como operam a interrupção dos pactos e produzem uma intervenção num "campo de regras" específico.

Desvinculação em *looping*

"O my friends, there is no friend" [2]

A frase acima coloca seus interlocutores num lugar difícil, no lugar de torção do qual esse estudo parte. "Parte": começa e quebra. A frase citada não é capaz de esconder formalmente a quebra – um dos sintomas maiores desse material, cujos pedaços tornam-se inconciliáveis e resistentes a qualquer sentido único. A incompatibilidade de sentidos e direções sustentada na citação, como o endereçamento aos amigos impossíveis, e a afirmação da fala pela via negativa (nomeia-se o que não há, o que não existe), mobiliza a questão de a forma e o conteúdo serem indissociáveis. A inauguração desse campo de tensão contribui para a discussão dos procedimentos dramatúrgicos que venho chamando de "desestabilizadores" e reverbera como motor para a análise de aspectos estruturais que aparecem de modo radical na peça *4.48 Psicose* de Sarah Kane, mas que também estão presentes nos trabalhos de alguns de seus contemporâneos, como veremos mais adiante, focando, especialmente, na peça *Hotel Methuselah*[3], de Andrew Quick e Pete Brooks, e na versão de *Hamlet*[4] encenada pelo Wooster Group.

[2] Trata-se de uma citação da citação, de autor desconhecido, que, segundo a minha fonte direta, Jacques Derrida, já foi citada previamente por Aristóteles e Montaigne. Ver, ao final desse texto, a bibliografia geral.

[3] Refiro-me a montagem de *Hotel Methuselah* do grupo inglês *Imitating the Dog* dirigido por Andrew Quick no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) em 2012.

[4] Refiro-me a montagem de 2012 de Hamlet do grupo de teatro experimental nova-iorquino, Wooster Group, dirigido por Elizabeth LeCompte (NY, Performing Garage).

Hamlet – a grande tragédia da desvinculação – tem as relações entre os personagens como campo de produção de abismos e rupturas. Shakespeare constrói textualmente essas noções de desvinculação principalmente por meio da trama. A traição em *looping,* que envolve o personagem-título, é disparada pelo assassinato do rei (pai de Hamlet) cometido pelo irmão do rei, Claudius (tio de Hamlet). Mas o desolamento do jovem príncipe da Dinamarca se agrava conforme seus vínculos mais próximos falham: sua mãe, a rainha Gertrude, se casa com Claudius; os amigos desleais Rosencrantz e Guildenstern são chamados para fazer companhia a Hamlet a pedido de sua mãe e do tio assassino, para reportarem a eles o que descobrirem sobre as intenções do príncipe, e; ainda, a jovem Ofélia trai o amor de Hamlet, ao ser colocada por seus "superiores" como mais uma peça deste jogo desleal de espionagem – apenas seu amigo Horácio se manteria leal até o fim. O envenenamento também em *looping* (quase) não deixa sobreviventes ao final da trama – "live or die, but don't poison everything", diria Anne Sexton séculos depois.

Já *4.48 Psicose* abre mão da trama convencional, e é estruturada pela via de uma lógica de estados mentais em colapso. A doença título, nunca mencionada diretamente ao longo da peça, encontra analogias nos aspectos formais do texto. O embaçamento entre elementos dramatúrgicos - como as figurações humanas coisificadas ou a mistura de códigos internos (pensamentos) e externos (descrição do ambiente) - sugere esse romper de fronteiras que, segundo Sarah Kane, seria semelhante ao que acontece na mente de um psicótico. Não saber onde alguém começa e termina (aqui novamente o procedimento de "fusão" funciona em contraste com a "dissociação"), a diferença entre si-mesmo e o outro, o dentro e o fora, e, também, a ideia de uma mente que não se reconhece em seu próprio corpo, são algumas das proposições que embaralham os elementos teatrais.

Ao invés de atos, uma grafia de "---" separa um registro de voz (ou de escrita, ou de estado mental) de outro, grande trechos de página em branco separam determinadas partes, além da ocorrência de espaçamentos que criam desenhos gráficos em algumas das páginas. A peça que funde os códigos (na ausência de discernimento do que é fala, do que é rubrica, do que são imagens etc.), também opera simultaneamente a partir de cortes abruptos que separa os variados registros de linguagem (como a listagem, o dialógico, números[5] soltos, imagens abstratas, prontuário médico, confissões objetivas etc.).

> It's about a psychotic breakdown and what happens to a person's mind when the barriers which distinguish between reality and different forms of imagination completely disappear. (...) you no longer know where you stop and where the world starts. (...) various boundaries begin to collapse.[6] (KANE, 1998, p. 111-112)

A equação loucura e distância (afastamento/aproximação do outro) é encontrada em ambas as peças – em *4.48 Psicose* e em *Hamlet*. Há uma busca intensa e desesperançosa de conexão com o Outro em *4.48 Psicose*, peça que tematiza e se formaliza através de referencias à loucura psicótica, e, em *Hamlet,* na qual há o fingimento da loucura, usado, porém, como recurso de afastamento do outro. O sentido da desvinculação tematizada em *Hamlet* ecoa nas peças de Kane de diferentes modos. Em *Crave* (Ânsia), penúltima peça da autora, encontra-se uma referência clara a um solilóquio hamletiano que aparece fragmentado e perpassado por diferentes vozes:

"A: What do you want? / C: To die. / B: To sleep. / M: No more"

[5] Ver notas 8 e 9.

[6] Trecho extraído da entrevista com Kane por Dan Rebellato in *Love me or kill me* de Graham Saunders. p 111-112. Tradução: "(A peça 4.48 Psicose) é sobre uma crise psicótica e o que acontece na mente de uma pessoa quando desaparecem completamente as fronteiras que distinguem a realidade e diferentes formas de imaginação. (...) você não sabe mais onde você termina e o resto do mundo começa. (...) várias fronteiras entram em colapso".

(Kane: p.158)

E surgem, por vezes, versões kaneanas do “ser ou não ser”, intermediadas de humor suicida, como em *4.48 Psicose*:

> I do not want to die
> I have become so depressive by the fact of my mortality that I have decided to commit suicide
> I do not want to live (Kane, 1998, p. 207)

Cambiando um pouco o foco textual para alguns modos de operação desses procedimentos via encenação, é interessante destrinchar aspectos da montagem de *Hamlet* pelo Wooster Group que se debruça também formalmente em direção daquilo a que estou chamando de desvinculação. A criação da encenação se apoia aí numa referência da referência: ao invés de levantar sua linguagem cênica a partir do suporte-texto shakespeariano, o grupo tem como suporte-múltiplo para o jogo de atuação e edição a filmagem da peça *Hamlet* produzida na Broadway em 1964, dirigida por John Gieldgud e com o ator Richard Burton interpretando Hamlet. A partir desta tensão entre a cena presencial e o filme do Burton, exibido simultaneamente numa tela no palco, estabelecem um jogo de atuação teatral que remete a processos de edição audiovisual.

Logo no início da peça, o ator Scott Shepherd (num jogo hábil de distâncias e proximidades do personagem Hamlet - entre dissociação, fusão e camadas intermediárias) explica ao público as “regras” daquele pacto teatral. Mostra ao público onde o filme será projetado, e o uso que fizeram do programa de edição de vídeo, *final cut*, a partir do qual podem alterar o material filmográfico – passando partes que consideram lentas para a frente, pausando, apagando figuras no vídeo, ligando e desligando o áudio etc. Se, por um lado, essa camada filmográfica está o tempo todo criando uma fissura entre cena

presencial e cena gravada (afirmando uma dissociação), por outro lado, os atores presentes executam um jogo de espelhamento (um tipo de fusão) não apenas na mímese dos movimentos dos atores do filme, mas também na analogia espacial aos recursos cinematográficos de close-up, mudança de ângulo, cortes bruscos etc. A direção cria códigos teatrais análogos a alguns movimentos de câmera, a desvios de pontos de vista comuns no cinema. A perspectiva do público no teatro é moldada por vários jogos de tensão entre mídias. O fato de alguns atores interpretarem mais de um personagem, também torna mais complexo o uso dos procedimentos de "dissociação/fusão", não se jogando aí apenas com noções binárias básicas. Quando Kate Valk está interpretando, por exemplo, Ofélia ou Gertrudes, ela está também num jogo triangular com a Ofélia ou a Gertrude do vídeo (ou ambas). O áudio do filme é mais um elemento que pode ou não estar acompanhando a imagem na tela e/ou a voz da atriz presencial, o que desdobra tais procedimentos criando uma rede de combinações múltiplas de jogo para a encenação.

Outras versões filmográficas de Hamlet (de Michael Almereyda, de Kenneth Bragnagh e Griori Kozintsev)[7] aparecem quase como "comentários" em cena. As categorias do gravado e ao vivo são embaçadas, pois as telas não se limitam a passar as gravações apenas, muitas vezes são os acontecimentos ao vivo que são transmitidos nas telas. Noutros momentos, cria-se a dúvida, congela-se a imagem de um ator em cena, como, por exemplo, o corpo do ator que faz o Polônio: sua imagem é congelada na tela quando o personagem morre, o ator sai de cena, a tela com a imagem congelada é carregada e arrastada para fora de cena por Hamlet como se ele carregasse um defunto (mas se trata do objeto tela, retangular, com a imagem congelada de Polônio morto).

[7] Cf. a informação sobre referências filmográficas oferecida pelo texto *Two Hamlets: Wooster Group and Synetic Theater* de Sarah Werner. Ver referência completa na bibliografia.

Patrocínio:

Essa disjunção potencializada na encenação do Wooster Group não está completamente ausente da estrutura textual shakespeariana, já criada para comportar fantasma e vivos, o visível e o invisível - vide a conhecida fala de Hamlet “Time is out of joint” (Shakespeare: Ato I, Cena V, p. 36). A convenção de um tempo mais próximo do contínuo no texto teatral é redimensionada a partir da presença de um elemento (fantasma) que compactua com regras outras, desdobrando-se uma camada para codificar o imponderável. Lembrando que, na mesma peça, há uma dualidade outra expondo a ficção dentro da ficção, o que confere à trama uma camada que podemos chamar hoje de “meta-teatral” quando uma companhia de teatro itinerante encena, a pedido de Hamlet, uma versão do assassinato para o rei e a rainha, para que, durante a peça, Hamlet e Horácio surpreendam em Claudius alguma reação – uma expressão de horror? – culposa. Além da encenação da companhia dentro da peça, há ainda momentos nos quais Hamlet discute a capacidade de atuar, tanto para orientar os atores da companhia, quanto numa reflexão sobre as limitações de seus próprios atos.

A montagem do Wooster Group radicaliza algumas imagens dessas fissuras já indicadas no texto a partir de uma sensibilidade e de tecnologias contemporâneas e cria outras. A noção de temporalidade é estilhaçada, permitindo que diferentes camadas de tempo possam coexistir – por exemplo, enquanto um vídeo é avançado para diante (*fast forward*) ou volta para trás (*rewind*), e uma cena presencial se dá em sincronicidade, em oposição ou em diálogo com o tempo deste vídeo.

A referência a “4.48” da madrugada, horário-título da peça de Kane – no qual se sugere que a vontade de se matar se torna mais intensa – aparece cinco vezes ao longo do texto e, no entanto, marca uma temporalidade incerta, pois não se sabe o tempo que se passa entre um 4.48 e outro (poderiam ser 24 horas, ou poderiam ser vários dias, semanas e, ainda, na falta de ordem

cronológica confiável, poderia ser o primeiro 4.48 anterior ou posterior ao último, ou, para não esgotar as possibilidades, poderia indicar o próprio impedimento de a hora passar). 4.48 é um elemento que, além de indicar passagem do tempo dentro da diegese (via construção de temporalidade ficcional), constrói, via repetição do mesmo motivo numérico, um ritmo que pode ser medido no decorrer da peça.

A lógica de dissociação temporal também aparece na peça *Hotel Methuselah* de Andrew Quick e Pete Brooks (dois contemporâneos e conterrâneos de Sarah Kane), na tensão entre o momento presente do personagem Harry e o desconhecimento completo do mesmo sobre seu passado. Intui-se que algo destruidor aconteceu, não se sabe o que. Harry, o porteiro de um Hotel decadente, possivelmente no Pós-Guerra, não sabe nada sobre si, não se lembra como chegou ao Hotel, o que fez, quem é, se esteve na guerra, se tem alguém, família, esposa, nada, nem mesmo se seu nome verdadeiro é Harry.

Aqui, de início, instaura-se outra fissura ligada à construção desse personagem que revela algo dissociado entre a ideia de ser e a de ocupar uma identidade. Na montagem de *Hotel Methuselah* pelo grupo de Quick, *Imitating the Dog,* apresenta-se uma dissociação visual clara: a cena é vista por meio de um recorte (uma faixa retangular e horizontal que lembra a visão através da abertura de uma caixa de correios) e, na maior parte do tempo, só vemos os corpos dos atores que estão em cena ao vivo dos joelhos aos pescoços. Um filme é projetado simultaneamente por trás dos atores, e, quase o tempo todo, trata-se da mesma cena em dois suportes diferentes. Os atores, em tempo presente, espelham fisicamente os atores da gravação projetada.

Há momentos mais ousados em termos de tecnologia, como uma virada presencial da cena, no palco, de 90^{o}, na qual temos a impressão de ver os atores de cima. Os atores se sustentam, então, apoiados em um cenário apropriado para esta inversão, que desafia a gravidade, e se expõem com os

pés na parede e a cabeça em direção à boca de cena, na horizontal – o que contribui para este ilusionismo, fazendo o público ver a cena do "ponto de vista de um pássaro".

Ambos os grupos, *Imitating the Dog* e *Wooster Group*, elaboram estratégias de cambio de pontos de vista cênicos a partir de invenções analógicas a procedimentos próprios ao cinema e ao vídeo: *zoom in, zoom out*, alteração de velocidade, pausas, repetições, reversões etc. Esta proposição parte de jogos de dissociação e fusão entre mídias que problematizam, assim, suas especificidades.

O cambio de pontos de vista é construído no texto de *4.48 Psicose* em parte graficamente, via disposição de caracteres na página. É possível perceber, por exemplo, ao comparar as duas famosas sequencias numéricas do texto, a ação do procedimento de dissociação. Não há rubrica ou explicação, no texto de Kane, indicando o que significam as sequencias numéricas. Há apenas o que é sugerido pela ordem numérica, pelas disposições gráficas na página e pelo fato de haver uma correspondência nos registros de linguagem.

Na 1ª sequencia numérica, a ordem é randômica – o que sugere que a personagem está fora do ar. A disposição gráfica dos números na página[8] é desordenada:

[8] KANE, Sarah. *Complete plays: Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin* p. 232.

- - - - -

100
91
84
81
72
69
58
44
38
42
28
12
7

- - - - -

A 2ª sequencia segue a regressão aritmética de sete em sete e está exposta na página[9] de forma alinhada, o que sugere uma aplicação do teste de contagem bem sucedida:

- - - - -

100
93
86
79
72
65
58
51
44
37
30
23
16
9
2

- - - - -

[9] Ibid. p. 208.

A explicação do ator Daniel Evans em entrevista com Graham Saunders[10] oferece uma leitura dos números, via ordem numérica e via disposição gráfica. Segundo Evans, a série de "setes" é um teste de concentração comum que os enfermeiros costumam aplicar aos pacientes. O teste, em geral, começa pelo número 100 (pode ser feito também na ordem crescente, começando do zero) e o paciente deve seguir a lógica da soma ou da subtração de sete em sete. Tendo como referencia esta informação, é possível imaginar a contagem bem-sucedida ou mal sucedida de um paciente fictício num teste de concentração. Ambas as sequencias surgem no texto sem indicações de como a encenação deve interpreta-las. Sabemos que Kane defendeu uma proposta dramatúrgica resistente a significados absolutizados, deixando trechos como esse sem explicação prévia. Tal abertura de possibilidades exige uma atividade de coprodução de sentidos por parte dos criadores em potencial de uma montagem deste texto. E, havendo nos criadores o esforço de não fechar os sentidos deixados propositalmente em aberto pela autora ao fazerem suas escolhas, também o público terá, por sua vez, papel intensificado na coprodução de sentidos da obra.

Discurso da forma

Se nenhuma forma é inocente, e, se a estrutura formal revela também modos de ver o mundo, quando a reprodução de modelos pré-estabelecidos é rejeitada, criam-se oportunidades de invenção de novos pactos. A decisão de Kane de jamais repetir uma forma – uma vez que uma estrutura é usada numa peça, é preciso inventar outra nova – obrigou a autora a se responsabilizar pela forma e pelo que esta "faz" no pacto com o público. Seguindo este pensamento sobre como estas escolhas afetam diferentes instâncias da criação, vale

[10] SAUNDERS, Graham in *Love me or kill me* (p. 175-6).

observar alguns modos pelos quais as três peças comentadas aqui reinventam seus pactos com seus interlocutores.

O que Kane faz, por exemplo, na estrutura formal de *4.48 Psicose*, problematiza a hipótese de um ponto de vista soberano que "organizaria" a narrativa. A operação dramatúrgica que rompe as fronteiras entre elementos que convencionalmente seguiriam noções tradicionais de personagem, espaço, tempo, rubrica, ação, imagens etc. impede que a articulação de tais elementos se sustente de modo pré-legitimada. Em *Psicose 4.48,* Kane não difere, por exemplo, rubricas em potencial que indicariam como a cena deveria ser feita ou descreveriam imagens, na sua voz de autora, das vozes de possíveis personagens. Neste tipo de interrupção do funcionamento normatizado, estruturas autorais desviantes se tornam possíveis e mudanças no modo de pensar a experiência teatral ganham território.

Na montagem de *Hamlet* pelo *Wooster Group*, quando Scott Shepherd compartilha as regras do jogo que será desenrolado em cena, demonstra que o público também é jogador corresponsável pela significação daquele universo fictício. De modo diverso, devido também ao anacronismo histórico, nas peças de Shakespeare as imagens grandiosas (como grandes batalhas, florestas e abismos) só podiam ser completadas na imaginação do público. Muitas vezes, a palavra falada era o veículo principal oferecido nas montagens das obras teatrais, de modo que o abismo entre a materialidade cenográfica disponível e as imagens exigia um engajamento imaginativo ativo do receptor.

Já em *Hotel Methuselah,* é interessante chamar a atenção para uma coprodução de sentidos criada dramaturgicamente, principalmente por intermédio de uma narrativa que não pode se completar, de hipóteses que não se concluem, do ponto de vista de Harry que, apesar de condutor, não nos revela tudo.

Apesar das grandes diferenças entre as obras citadas, há nelas, textualmente, este ponto curioso em comum: elas se estruturam em torno da dúvida. Percebendo a situação teatral como campo de investigação de questões existenciais irresolutas, a sustentação da dúvida como eixo para este jogo desdobra-se em narrativas em desequilíbrio. Considerando também os diferentes graus de inventividade formal investidos na escrita e/ou montagem das três peças - *4.48 Psicose, Hamlet e Hotel Methuselah* - nota-se esta qualidade de inconclusão, de criação de espaços vazios e de sombras.

Em *Hamlet,* mesmo a partir de noções claras de trama, existem desdobramentos que não impulsionam diretamente a ação e que dão uma dimensão mais reflexiva à peça. A reflexividade da personagem Hamlet está ligada às possibilidades que o eixo da dúvida oferece. O ser ou não ser, o matar ou não matar o rei Claudius, o acreditar ou não no fantasma – são pontos reflexivos da trama, sustentados às vezes pela inação e pelo desdobramento de sentidos noutro plano. A dúvida tensiona a ideia de ação. Os pontos de reflexividade não estão atrelados diretamente à movimentação progressiva da trama, são desdobramentos que lhe conferem outra camada.

Em *Hotel Methuselah*, como vimos, acompanhamos um personagem que não se conhece e que não podemos conhecer, e nos apoiamos no que é possível apreender pela visão recortada e distorcida das cenas. *Psicose 4.48* já parte da instabilidade como procedimento formal e como meio próprio de compreensão, os elementos teatrais nos chegam fora de lugar e a lógica não oferece pontos de segurança. São estes alguns modos de criação de zonas de instabilidade, que não oferecem saídas prontas, apenas colocam questões em jogo.

Não há parâmetros fora da existência para comparação (Beauvoir, 1947, p.15), portanto, trata-se de uma aposta ético-libertária não reduzir modos de aproximação das sombras do que se pode conhecer. A inventividade formal

produz territórios para a exploração do que não foi respondido e talvez não possa ser. Como as maiores crises humanas, amor e morte (Roland Barthes, 1978, p. 123), ou a sensação limítrofe de desvinculação e isolamento, podem ser colocadas em jogo de modo a que ampliem seu campo de sentidos? Uma aposta ético-libertária é, possivelmente, o espaço, no pacto com o público, para que este participe ativamente da produção de sentido. "*Nothing is useful to man if the later is not in a position to define his own ends and values, if he is not free."*[11]. (Beauvoir, 1947, p. 95). A invenção de regras provisórias postas em jogo numa situação teatral abre possibilidades para que questões complexas sejam exercitadas, expandidas e vistas de outros modos. Não se trata, no entanto, de uma desqualificação das convenções e conhecimentos tradicionais acerca da forma, e sim de uma aposta de que a forma dramatúrgica possa ser vista como um campo imensurável de possibilidades a serem exploradas. A forma num texto teatral é um exercício ético a partir da consciência do repertório dramatúrgico utilizado e também inventado, e não de sua reprodução acrítica.

> The means, it is said, will be justified by the end; but it is the means which define it, and if it is contradicted at the moment that it is set up, the whole enterprise sinks into absurdity. (...) The end justifies the means only if it remains present, if it is completely disclosed in the course of the present enterprise.[12] (Beauvoir, 1947, p. 126 – 127)

Quanto à necessidade de que os "meios e fins" estejam sintonizados, fazendo com que as escolhas e ações no presente sejam o próprio exercício ético-libertário projetado no futuro – fica uma pergunta acerca das relações que

[11] Tradução minha: "Nada é útil para o homem se este não se encontra em posição de definir seus próprios valores e propósitos, se não é livre."

[12] Tradução minha: "Os fins justificam os meios, disseram; mas, são os meios que definem o projeto, e se este se contradiz no momento em que é colocado de pé, todo o empreendimento se afunda em absurdismo. O fim justifica o meio apenas se o primeiro se mantiver presente, se estiver em completo acordo com o percurso do empreendimento".

Patrocínio:

podemos estabelecer entre ética da ambiguidade (Beauvoir) e a premissa de que "forma é conteúdo", defendida por Kane. A escolha da forma é também a escolha do meio de expressão de uma questão. A opção por uma inventividade formal que deixa espaço para narrativas múltiplas valida o pensamento de que cada um é responsável pela atribuição de sentido à sua própria experiência. E, se o "meio" é o caminho pelo qual se constrói algo, numa proposta teatral, para além do momento da apresentação, a cada etapa em que se prepara o campo performático essa responsabilidade é presentificada. A inventividade formal, nesse caso, torna-se um campo de exercícios de abertura de possibilidades de cocriação como modos de estar junto em experiência teatral.

NOTA: Esse estudo foi desenvolvido em ocasião do meu doutoramento, com o aporte do CNPQ, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), com a orientação da Prof.ª Flora Süssekind.

Referencias bibliográficas:

BARTHES, Roland. *Diário de luto.* Tradução de Leyla Perrone-Moisés. WMF Martins Fontes, São Paulo, 2011.

BEAUVOIR, Simone de. *The Ethics of Ambiguity.* Translated by Bernard Fretchman. Citadel Press Book, New York, 1976.

DE VOS, Laurens; SAUNDERS, Graham (org.). *Sarah Kane in Context*. UK, Machester University Press, 2010.

KANE, Sarah. *Complete plays***:** *Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin,* Methuen, London, 2001.

LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura política no texto teatral:*. *ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahnn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef.* Tradução de Werner S. Rothschild e Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SAUNDERS, Graham. *Love me or kill me – Sarah Kane and the theatre of extremes*. Machester University Press, UK, 2002.

SEXTON, Anne. Live or Die (1966). In: ___. *The Complete Poems:* Anne Sexton. Boston: Houghton Mifflin Company, 1999.

SHAKESPEARE, Wiliam. *Hamlet.* Tradução de Millôr Fernandes. L&M Pocket, Porto Alegre, 1999.

WERNER, Sarah. Two Hamlets: Wooster Group and Synetic Theater *in* Project Muse, vol. 59, number 3, Fall, 2008.

Juliana Pamplona é dramaturga, diretora e pesquisadora na faculdade de Letras da UFRJ através do Pós-Doc da FAPERJ Nota 10. Bacharel em Teoria do Teatro (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO) e doutora pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas na UNIRIO. Foi pesquisadora visitante no departamento de Performance Studies na NYU (New York University, 2012.2) através da CAPES/PDSE.

Patrocínio:

ESTUDOS

Da figura ao fundo: imagem, gesto e espaço social em *Mordedores*

Estudo sobre o espetáculo Mordedores de Marcela Levi e Lucía Russo

Luar Maria

Resumo: Esse artigo reflete sobre o espaço social contemporâneo a partir, sobretudo, de uma análise do espetáculo *Mordedores*, dirigido pelas coreógrafas Marcela Levi e Lúcia Russo. A avaliação do espetáculo busca, não se deter sobre a técnica de dança e suas figuras, mas fundamentar-se no estudo do gesto e da corporeidade como principal meio de acesso para pensar que gesto é capaz de fabricar a dança em questão. Para isso, a Análise do Movimento, servirá como principal aparato conceitual.

Palavras-chave: Análise do Movimento, Coreografia, Espaço Social, Gesto, Imagem.

Abstract: This article reflects on the contemporary social space, based mainly on an analysis of the dance work “Mordedores”, directed by choreographers Marcela Levi and Lúcia Russo. This analysis tries not to be focused on dance technique and its figures. Rather than this, chooses an investigation of gesture and corporeality as the keys to think what gestures are capable of manufacture such dance. To do this, Hubert Godard’s movement analysis will be our leading conceptual apparatus.

Keywords: Movement Analysis, Choreography, Social Space, Gesture, Image.

Disponível (com imagens, quando houver), em:

http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/mordedores/

1

Pensar a dança, levando em consideração a multiplicidade de seus discursos estéticos, pressupõe, antes de tudo, uma atenção às bases que, ao longo do tempo, vêm estruturando a relação entre pensamento e movimento.

Superando definitivamente as dicotomias fundadoras da filosofia ocidental, entre corpo e alma, movimento e pensamento, a designada dança contemporânea fez do corpo seu próprio sistema de referência. Nesse sentido, operou uma ruptura crucial, tal como assinala a pesquisadora Laurence Louppe:

> Este é um aspecto fundamental, pois significa que a dança, ao renunciar às convenções figurativas e narrativas que, no século XIX, ditavam a presença dos corpos em cena, pode agora explorar, sem constrangimentos exteriores, o próprio corpo humano enquanto matéria própria do ato criativo (LOUPPE, 2012, p. 14).

A possibilidade de a dança criar um campo de relação com o mundo, sem mediações, liberta o corpo em movimento da tirania do significado, e amplia a interface entre pensamento e movimento, saber conceitual e saber corporal. A partir dessa mudança de paradigma, afirma-se a necessidade de que a dança invente suas próprias ferramentas de análise, capazes de fundamentar seu discurso estético na observação do próprio gesto dançado e em todas as suas implicações éticas, estéticas, afetivas, cognitivas e políticas:

> Essa ruptura pretende, como veremos, que o corpo e sobretudo o corpo em movimento, seja ao mesmo tempo sujeito, objeto e ferramenta do seu próprio saber, e é a partir dela que uma outra consciência do mundo poderá emergir (LOUPPE,2012, p. 21).

A emersão de uma consciência de mundo a partir do corpo em movimento renova as perspectivas capazes de fundamentar o discurso crítico, estético e conceitual produzido sobre os espetáculos de dança hoje. De modo geral, pode-se afirmar que o bailarino e o coreógrafo não precisam mais, necessariamente, submeter suas experiências a conceitos emprestados de outras disciplinas, na esperança de se iluminarem e esboçarem respostas ao seu espetáculo. Reciprocamente, o crítico de dança ou filósofo terá de se cercar não só elucubrações conceituais, mas, sobretudo, de um conhecimento intrínseco sobre o modo de funcionamento da corporeidade[1] (PERIN, 2015, p. 4).

A pesquisadora Beatriz Cerbino nos lembra que, ao crítico de dança, hoje, menos interessa descrever ou interpretar a coreografia, mas reparar nas questões que ela coloca em cena: reparar nas idéias inscritas no corpo e que sua cena faz circular no mundo (CERBINO, 2010, p. 38). Reforçando esse ponto de vista, acrescenta-se a perspectiva apresentada por Thereza Rocha em seu livro “Diálogo Dança”, quando afirma: “Me parece mesmo que a arte não seja mais tomada como exemplo. A arte e tampouco as obras são exemplos de conceitos. Elas são conceito. Ponto.” (ROCHA E TIBURI, 2012, p. 24).

É nesse contexto que a Análise do Movimento[2] se apresenta como uma ferramenta preciosa para o campo da análise crítica de obras coreográficas. Sob a ótica dessa abordagem, a dança se torna concretamente conceito e afirma, por sua vez, a possibilidade da elaboração de um olhar especifico sobre o corpo, capaz de diferenciar as noções entre gesto e movimento e, a partir daí, reconhecer as atitudes posturais como um lugar de inscrição da História.

[1] O conceito de corporeidade será discutido mais à frente. Ver nota de n°5.
[2] Campo de estudo prático/teórico desenvolvido pelo departamento de dança da Universidade Paris-8, Vincennes.

Patrocínio:

2

De acordo com o pesquisador francês Hubert Godard[3], um dos fundadores das pesquisas em Análise do Movimento, a percepção de um corpo em movimento ocorre comumente de maneira global, impossibilitando o observador ou o ator de distinguir as etapas que fundam sua carga expressiva (GODARD, 2011, p. 11). Tal afirmativa se baseia na premissa que consolida todo o campo de pesquisa transdisciplinar desenvolvido pelo departamento de dança da Universidade Paris-8, aquele na qual gesto e movimento são termos estritamente distintos.

A noção de movimento, segundo Godard, diz respeito aos deslocamentos dos diferentes segmentos corporais no espaço, tal qual o movimento produzido por uma máquina, desprovida de expressividade. Já o movimento expressivo, ou gesto, guarda todas as dimensões afetivas e projetivas do indivíduo e, por este motivo, configura o elemento fundador da expressividade humana. Para Godard, é, então, no gesto e em todo o seu processo dinâmico que reside a expressividade do homem.

O movimento expressivo, ou gesto, pode ser também designado como pré-movimento[4], noção que abarca todos os elementos que se inscrevem na postura do indivíduo, antes mesmo de ele se mover. Em sua origem, a palavra gesto, do latim gero, também significa carregar. Neste sentido, o movimento do bailarino pode ser lido, de alguma maneira, como algo carregado – "carregado pelo chão, pelo espaço, pelo olhar do outro, pelo seu próprio olhar sobre o mundo" (ROQUET, 2011, p. 4). O gesto é uma espécie de interface, na qual se

[3] Hubert Godard é analista do movimento, ex-bailarino, rolfista e professor da universidade Paris-8 e trabalha no Instituto Nacional de Cancerologia em Milão. Para mais informações ver : TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. *A análise do movimento- algumas noções segundo Hubert Godard.* Porto Alegre: Anais do VII congresso da ABRACE- Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações, 2012.

[4] Hubert Godard define o pré-movimento como micro-ajustamentos que cada um faz inconscientemente antes de se mover. Esse pré-movimento, que se apóia no esquema postural, antecipa as ações, as percepções, servindo de pano de fundo, ou de tensor de sentido para o gesto (ROQUET, 2013, p. 253).

sedimentam todas as vivências carregadas pelo indivíduo ao longo da vida, sejam elas oriundas de fatores sociais, culturais ou afetivos. Portanto, sobre a perspectiva da Análise do Movimento, não há leitura de gestos possível sem que seu contexto sociocultural e psíquico seja levado em consideração.

Se o gesto humano carrega consigo todo o contexto que sobre ele incide, pressupõe-se que o corpo seja uma instância em perpétua mutação, na qual coabitam processos dinâmicos de diferentes naturezas. É sobre esta perspectiva singular que a Análise do Movimento propõe a utilização do termo corporeidade[5], em substituição ao de corpo.

De acordo com o filósofo Michel Bernard[6], o termo corpo agrega todo o postulado ocidental, que o compreende como uma entidade material anatômica e descritível, em oposição à noção de espírito, fazendo dele um termo restritivo incapaz de abarcar a dimensão de uma vivência sensível (ROQUET, 2011, p. 3). Já a corporeidade, traz à tona um universo simbólico do gesto, enfatizando sua troca sensível em constante relação com o contexto:

> Toda corporeidade pode ser definida a partir do funcionamento intrínseco do seu sentir. Não se trata mais de considerar uma entidade autônoma e definida que recebe/emite informações e que seria corpo, mas a materialização de um processo móvel e complexo, o do sentir (apud Bernard, 2002, p.17-24. ROQUET, 2011).

O olhar sobre a dança, fundamentado no estudo do gesto e da corporeidade, fomenta uma análise da arte coreográfica que se pauta não mais somente

[5] A corporeidade pode ser compreendida como uma espécie de superestrutura capaz de articular outras quatro modalidades estruturais que articulam as bases do movimento expressivo (ROQUET, 2014; notas do seminário de Fortaleza). São elas: Estrutura Somática ou Corporal, que compreende o corpo matéria e está em relação com a anatomia e a fisiologia tradicionais; Estrutura Coordenativa ou Cinética, que faz referência ao modo espacial e temporal no qual se organizam as coordenações, e que constituem uma memória do corpo em movimento, uma maneira de cada um se movimentar; Estrutura Perceptiva ou Estésica, aquela capaz de formar uma memória de relação com o mundo, ligada ao nível perceptivo do sujeito e, por fim, a Estrutura Simbólica, relativa à psicologia, aquela na qual se opera o sentido individual fornecido ao gesto.

[6] Michel Bernard é filósofo, um dos fundadores do departamento de dança da Universidade Paris-8, instituição na qual atua como professor emérito.

sobre a técnica de dança e suas figuras, mas, sobretudo, em uma avaliação interessada no gesto capaz de fabricar a dança em questão.

Uma vez que a postura de um indivíduo já contém um projeto sobre o mundo (GODARD, 2011, p.13), compreende-se que ela carrega uma paisagem de fundo[7]. Esta, por sua vez, tal como nos diz Hubert Godard, configura uma pressão flutuante do meio no qual o individuo está inserido (GODARD, 2011, p. 20) . Deste modo, a dança se torna a resultante de um jogo de tensões constante entre a figura e o fundo:

> Qualquer modificação do meio levará a uma modificação da organização gravitacional do indivíduo ou do grupo em questão. A mitologia do corpo que circula em um grupo social se inscreve no sistema postural e, reciprocamente, a atitude corporal dos indivíduos serve de veículo para a mitologia. Determinadas representações do corpo que surgem em todas as telas de televisão e de cinema participam na constituição dessa mitologia. A arquitetura, o urbanismo, as visões de espaço e o ambiente no qual o indivíduo evolui exercerão influências determinantes em seu comportamento gestual (GODARD, 2011, p. 21).

A partir dos pressupostos em questão, o reconhecimento das relações entre o espaço social, ou paisagem de fundo, e as figuras que nele habitam, pode constituir um caminho fértil para aqueles que pretendem analisar as produções coreográficas sob a ótica do gesto, isto é, refletir também sobre o contexto social, político e histórico do momento no qual a figura ganha forma.

As mitologias sobre o corpo que circulam em uma determinada época adquirem, nos diferentes modos de abordagem do movimento, uma legitimação

[7] Para Hubert Godard a paisagem de fundo está ligada à organização gravitacional do sujeito, a um fundo tônico anterior a qualquer movimento. Nas próprias palavras do autor: “A organização gravitacional de um indivíduo é determinada por uma mistura complexa de parâmetros filogenéticos, culturais e individuais. Trata-se da passagem da fase quadrúpede à vertical na história da humanidade e na evolução da marcha quanto de uma história individual inserida em determinado ambiente cultural” (GODARD, 2011, p. 20).

ou um questionamento da experiência social. Nesse sentido é possível ler nos trabalhos dos coreógrafos também um projeto político, uma proposição de relação com o mundo (GODARD, 2011, p. 30). As coreografias são, para além de formas em movimento, a expressão de um sentir, de uma postura e, portanto, podem evidenciar os fundamentos de uma cultura, se observadas sob a ótica de uma determinada gestão de peso, de um tratamento específico sobre o tempo e o espaço.

É operando esse cursor, que transita em via de mão dupla entre o fundo e a figura, que arrisco aqui uma reflexão sobre o contexto do espaço social contemporâneo a partir, sobretudo, de uma leitura dos gestos evidenciada pelo espetáculo *Mordedores*, dirigido pelas coreógrafas Marcela Levi e Lúcia Russo, criado e apresentado no Rio de Janeiro, ao longo do ano de 2015.

3

Ao entrar na sala de espetáculo, o público é convidado a se sentar em cadeiras que se encontram dispostas espacialmente em formato de retângulo, configurando uma espécie de ringue, nas quais os bailarinos já se encontram acomodados.

De repente, ouve-se um barulho de estouro. Este provém de uma das bailarinas que, ainda sentada, devora pequenos pedaços de plástico-bolha. O movimento quase involuntário da mandíbula liberta o ar do espaço microscópico que o sufoca no plástico e, a cada vez que o estouro se repete, prazerosos suspiros pela conquista da liberdade são celebrados silenciosamente por todos no interior da sala.

Em sua incessante repetição, o número de mordidas vai, aos poucos, revelando-se inversamente proporcional à sensação de saciedade da moça. Junto com o ar que se liberta do plástico que o envolve, a mastigação

obsessiva parece liberar, também, uma potência humana reprimida, de caráter violento e impiedoso.

Numa espécie de transbordamento inevitável, o desespero migra vorazmente do plástico rumo ao corpo. Por meio de uma levantada abrupta das cadeiras nas quais estavam sentados, um casal de bailarinos começa a morder um ao outro violentamente, iniciando, assim, um jogo no qual os atuantes permanecerão até o fim do espetáculo.

As mandíbulas em movimento traçam percursos imprevisíveis. Atravessam toda a extensão horizontal e vertical do torso, passam pelo crânio, escápulas, braços, boca. Numa vibração incontrolável e constante, os corpos se fundem num devorar insaciável de tudo aquilo que encontram pela frente.

Apesar do *morder* ser um verbo de ação, concreto e descritível segundo critérios linguísticos, Levi e Russo trabalham-no sob uma abordagem que o afasta de qualquer conteúdo narrativo, orientando o olhar do espectador a captar mais a atitude dos atuantes perante a ação, do que a figura que ela desenha. Em outras palavras, o compromisso em morder e ser mordido compete a cada um dos bailarinos, sem que este, em momento nenhum, colabore para a formação de figuras formais ou fixas. A gestão sobre o modo pelo qual cada um executa a mordida – sua articulação em relação ao espaço e ao tempo, seu pré-movimento – faz com que se destaquem não as figuras, mas uma paisagem comum que, ao incidir sobre aqueles indivíduos, ecoa em suas corporeidades.

A semelhança entre as mordidas não aparece na forma, mas, sim, na repetição incessante, no tremor que acomete os atuantes, na não utilização das mãos por nenhum deles, na sonoridade animalesca que emerge da ação. De tal modo, pode-se dizer que o fundo toma a frente daquelas figuras, revelando a mordida em sua potência simbólica, um gesto capaz de convocar

questionamentos sobre todo o conjunto das práticas sociais civilizatórias que incidem, hoje, sobre a corporeidade do homem.

Peter Pál Pelbart nos lembra que o biopoder penetrou em todas as esferas da existência e incide hoje sobre as nossas maneiras de perceber, sentir e até mesmo de desejar. A mitologia do corpo que circula em nossa sociedade sustenta um esvaziamento da subjetividade e prega uma existência asséptica, indolor, prolongada, de prazeres controlados e artificializados (PELBART, 2007, p. 60):

> Por um lado trata-se de adequar o corpo às normas científicas de saúde: longeividade, equilíbrio. Por outro, trata-se de adequar o corpo às normas da cultura do espetáculo, conforme o modelo da celebridade. Essa obsessão pela perfectibilidade física, com as infinitas possibilidades de transformação anunciadas pelas próteses genéticas, químicas, eletrônicas ou mecânicas; essa compulsão do eu para causar o desejo do outro por si mediante a idealização da imagem corporal, mesmo que isso custe o bem estar do sujeito, mesmo que isso o mutile, substitui facilmente a satisfação erótica por uma espécie de mortificação auto-imposta. O fato é que nós abraçamos voluntariamente essa tirania da corporeidade perfeita, em nome de um gozo sensorial, cuja imediaticidade torna ainda mais surpreendente o seu custo em sofrimento (PELBART, 2007, p. 60).

O interesse político pelo achatamento dos modos de vida do homem incita a circulação de imagens que veiculam padrões capazes de enclausurar os sujeitos em estados corporais fixos. Essas imagens-padrão propagam a ilusão de figuras estáveis, previsíveis, e configuram um espaço social que reprime todo e qualquer devir, disforme, que possa ameaçar o sujeito docilizado.

É, portanto, na contramão desse projeto político que se inscrevem as atitudes posturais identificadas nos bailarinos de *Mordedores*. O cuspe, os dentes, os

sons, revelam a desintegração da figura humana; uma dissolução da imagem rumo ao desejo de redefinição das fronteiras do corpo em relação ao espaço; uma reação primitiva à mutilação biopolítica que incita uma experiência social na qual o corpo é idealizado e enclausurado em convenções.

A noção de imagem, tradicionalmente, reafirma um isolamento da figura em relação ao meio que a cerca. Em oposição a essa visão, o filósofo Giorgio Agambem sugere, então, que não de imagem se deveria propriamente falar, mas sim de gestos, uma vez que o gesto é a concretização de um meio: "O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal" (AGAMBEN, 2008, p. 13). *Mordedores* vai ao encontro de tal perspectiva, na medida em que ambas buscam encontrar o verdadeiro sentido das coisas no gesto, e não no arquétipo imóvel da imagem:

> Mesmo a *Monalisa*, mesmo *Las Meninas* podem ser vistas não como formas imóveis e eternas, mas como fragmentos de um gesto ou de fotogramas de um filme perdido, somente no qual readquiririam seu verdadeiro sentido. Pois em toda imagem está sempre em ação uma espécie de *ligatio*, um poder paralisante que é preciso desencantar, e é como se toda história da arte se elevasse um mundo chamado para liberação da imagem no gesto. É aquilo que na Grécia era expresso pelas lendas sobre as estátuas que rompem os entraves que lhes aprisionam e começam a se mover; mas é também a intenção que a filosofia agrega a ideia, que não é, de fato segundo a interpretação comum, um arquétipo imóvel, mas muito mais uma constelação na qual os fenômenos se compõem num gesto (AGAMBEN, 2008, p. 12).

A estrutura coreográfica do espetáculo se delineia ao longo de sequências ora compostas por duos, ora por quartetos ou quintetos. No entanto, o encontro entre os indivíduos também não colabora para a composição de desenhos formais, mas segue reafirmando a presença de uma tela de fundo comum, sobre a qual se desenham os movimentos aparentes. De tal modo, a plasticidade da dança criada por Levi e Russo surge menos da organização

das seqüências coreográficas e mais da potência ativa, que se revela através dos corpos suados e extenuados daqueles que se encontram em cena. É neste sentido que parafraseio Hubert Godard em uma de suas observações sobre o trabalho de Trisha Brown. Tal como em Brown, em *Mordedores* "braços e pernas não se fixam em forma e parecem ser apenas o prolongamento de tensões que trabalham com o espaço original, no nível da emergência do pré-movimento, precisamente lá onde se joga o equilíbrio postural" (GODARD, 2011, p. 28).

A fusão dos corpos, sua voracidade insaciável, seu suor e sua vermelhidão tocam o sensível do espectador, e, antes de qualquer possibilidade de interpretação das figuras, concretizam-se na visão de indivíduos, transtornados, impregnados de atravessamentos animalescos, fartos de sustentar a repressão exercida cotidianamente pelos mecanismos de poder.

Mordedores evidencia as formas de sentir que são reprimidas na sociedade contemporânea. O que emerge dos corpos são forças da natureza humana que foram relegadas à obscuridade devido ao processo civilizatório que nega o abjeto, a violência e a animalidade como algo que nos constitui.

Tal como a noção de informe[8], discutida por Georges Bataille já em 1929, a coreografia de Levi e Russo apresenta o corpo humano não como a medida harmônica entre dois infinitos, "mas como um organismo voltado à

[8] Foi dentro da efervescência de uma França tomada pela modernidade, que o escritor Georges Bataille lançou seu projeto anti-idealista, que se posicionava contra o idealismo surrealista e a metafísica ocidental. Nele, propunha uma filosofia transgressiva à medida de uma semelhança *informe.* O termo *informe* aparece pela primeira vez como um dos verbetes do Dicionnaire Critique da revista Documents, que Georges Bataille editava juntamente com Michel Leiris e Carl Einstein. Neste dicionário, a intenção não era a de dar os sentidos das palavras, mas sim suas tarefas (besognes). Sendo assim, o *informe* não é um conceito, mas uma operação que, sem encapsular formas, busca desclassificar, desmembrar sistemas colocando as coisas em constante conflito e fricção. O informe, não é o disforme, mas algo que se encontra em formação, que não tem definição, mas que se debate, em constante movimento. "O informe nada é em si; tem existência apenas operatória: é um performativo. Como a palavra obscena, cuja violência não tem tanta relação com aquilo que se refere, mas com sua mera proferição. O informe é uma operação" (BOIS. Yve-Alain; KRAUSS, Rosaland, *L'informe, mode d'emploi*, Paris: Centre George Ponpidous, 1966, p.15, *apud* FERREIRA, Glória "l'informe, mode d'enmploi" in Arte & Ensaio n.05, 1998).

desfiguração, à acefalidade, ao suplício e à animalidade" (GREINER, 2005, p. 79). Assim como aprendemos com Bataille, o olho humano não é mais a janela da alma, mas uma guloseima canibal que pode ser reconhecida no rosto de um matador ensanguentado ou no olho que se revira durante o sexo de uma heroína de romance pornográfico (GREINER, 2005, p. 79).

Pode-se dizer que em *Mordedores,* a principal matéria coreográfica é então a tensão que se estabelece entre figura e fundo ao longo de todo o espetáculo. O corpo em metamorfose borra as fronteiras entre a superfície e o indivíduo que a habita, diluindo o corpo em seus próprios contornos.

Neste sentido, a boca é o principal símbolo de subversão operado pelo espetáculo. Isso ocorre, na medida em que o princípio de inversão da figura rumo ao fundo se precipita através da boca e, também por meio dela, revelam-se as contradições que convivem em um corpo que, apesar de uma carcaça civilizada, não nega sua natureza animal:

> De um lado, a boca ocupa uma situação privilegiada, sendo o lugar da palavra, o orifício respiratório, o antro onde se sela o pacto do beijo; de outro, ela produz o cuspe, para de um só golpe cair ao último grau da escala orgânica com uma repugnante função de dejeção. O ato de cuspir rebaixa a boca – signo visível da inteligência – à categoria dos órgãos mais vergonhosos, aproximando o homem desses animais primitivos que têm uma só abertura para todas as suas necessidades (MORAES, 2012, p. 198).

A boca, o suor e o cansaço dos bailarinos revelam a fragilidade da forma, frente às riquezas da dinâmica que se inscrevem e que dão sentido ao gesto. Os atuantes e suas figuras desfiguradas tornam visível a mediação entre o individuo e as forças de um espaço que, na contemporaneidade, sobre ele incidem. Qualquer linha que ainda insista em distinguir imagem de gesto, ou

figura de fundo, é devorada pelas bocas e suas mordidas insaciáveis, que persistem ao longo de todo espetáculo.

A estrutura espacial da cena também contribui, de modo fundamental, para que as barreiras que demarcam a separação entre o espaço e as corporeidades que nele circulam possam ser implodidas por completo. O espectador, convidado a sentar-se em cadeiras dispostas em formato retangular, testemunha o acontecimento cênico que, exceto raras exeções, se desdobra no interior dessa espécie de ringue. De início, essa estrutura rompe com a sensação de profundidade e de distanciamento, característicos da separação entre palco e platéia. No entanto, é também, e, sobretudo, tal especificidade da arquitetura cênica que permite a criação de uma zona de indiscernibilidade, na qual o espectador, ao fitar a cena, tem de incluir inevitavelmente a fileira de espectadores que se encontra sentado em sua frente.

Tal organização espacial cria um campo, ao mesmo tempo físico e conceitual, capaz de incidir sobre a percepção social daqueles que testemunham o espetáculo. Ao reunir bailarinos e espectadores em um mesmo plano, o olhar sobre a cena torna-se autorefletivo, isto é: ao mesmo tempo em que se projeta para fora, reflete na direção do próprio sujeito que olha. Cada acontecimento cênico que presencio evidencia um incômodo, resultante do fato de estarem convivendo em um mesmo espaço/tempo, o sujeito docilizado - que se horroriza com aquilo que testemunha-, e o devir animal - temido e evitado - que aparece aí em sua máxima potência. Ao longo do espetáculo, resta ao espectador se debater numa batalha consigo mesmo, que oscila entre o repúdio e a identificação, resultantes da experiência radical de testemunhar uma fissura entre figura e fundo, imagem e gesto.

Ao debatermo-nos entorno dessas questões é quase inevitável não se lembrar da reflexão de Deleuze sobre as obras de Francis Bacon:

> A sombra escapa do corpo como um animal que abrigávamos (...). O homem se torna animal, mas não sem que o animal se torne, ao mesmo tempo, espírito, espírito do homem, espírito físico do homem refletido no espelho, como Eumênides ou Destino. Não se trata de combinações de formas, mas de um fato comum: o fato comum do homem e do animal. De modo que a figura mais isolada de Bacon já é uma Figura acoplada, o homem acoplado ao seu animal numa tourada latente (Deleuze, 2007, p.29)

Mordedores traz à tona corporeidades sem fronteiras, inaugura uma zona de indefinição incômoda, na medida em que incita a criação de afinidades entre elementos radicalmente opostos. A potência da performance de Daniel Passi, Gabriela Cordovez, Ícaro Gaya, João Victor Cavalcante, Lúcia Russo, Marilena Manuel Alberto e Tony Hewerton, dá a ver um modo de operar o corpo que torna latente a interface entre política e cognição na dança contemporânea.

Referências bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. “Notas sobre o Gesto”. *Arte e Filosofia*. N°4, 2008.

CERBINO, Beatriz. “Criticas de dança: considerações preliminares, aproximações possíveis”. In: NORA, Sigrid (Org.) *Temas para Dança Brasileira*, São Paulo: Edições SESC, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon - Lógica da Sensação*, Rio: Zahar, 2007.

GODARD, Hubert. “Gesto e percepção”. In: SOTER, Silvia e PEREIRA, Roberto (Orgs), *Lições de Dança* n° 3, Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001.

GREINER,Christine *O corpo: pistas para estudos indisciplinares*, São Paulo: Annablume, 2005.

KUYPERS, Patrícia, GODARD, Hubert. “Buracos Negros – uma entrevista com Hubert Godard”, *O percevejo online* v.2, N°2, 2010.

LIMA, Daniella. “Gesto: práticas e discursos” In: LIMA, Daniella, AURÉLIO Mariana, SOTER, Silvia (Orgs), Rio de Janeiro, Cobogó,2013.

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea* Lisboa :Orfeu Negro, 2012.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille.* São Paulo: Iluminuras, 2012.

PELBART, Peter Pál. "Biopolítica", *Sala Preta* . n. 7. São Paulo, 2007.

PERRIN, Julie. "Ler Ranciére a partir do campo da dança contemporânea", *Aisthe*, v.7, n.11, 2013.

ROCHA, Thereza e TIBURI, Marcia. *Diálogo/ Dança.* São Paulo: SENAC, 2012.

ROQUET, Chistine. "Corpo, gesto, corporeidade... Pensar a partir da dança" Fortaleza, 2014 (mimeo.).

ROQUET, Christine. "Análise do movimento e análise de obras coreográficas". In: *O Corpo Cênico entre a Dança e o Teatro*, TAVARES, Joana e KEISERMAN, Nara (orgs), São Paulo: Annablume, 2013.

ROQUET, Christine. "Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo", *O percevejo online*, Rio de Janeiro, V3, N° 1. (http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1784/1518)

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. "A análise do movimento – algumas noções segundo Hubert Godard". Porto Alegre: Anais do VII congresso da ABRACE, 2012.

Luar Maria é doutoranda em Processos e Métodos da Criação Cênica pela UNIRIO, bailarina formada pela Faculdade Angel Vianna, professora substituta do curso de Dança da UFRJ e integrante da Miúda – Núcleo de pesquisa continuada em artes do Rio de Janeiro.

ESTUDOS

Imagens corais modernas

Estudo sobre imagens corais no teatro brasileiro moderno e as consequentes influências na cena contemporânea

Por Fabio Cordeiro

Resumo: O ensaio discute a apropriação de formas corais na cena brasileira moderna, tomando como objeto a produção do Teatro de Arena enquanto referência para posteriores experiências de conjuntos teatrais contemporâneos.

Palavras-chave: Coro, Imagem, Teatro de Arena, Cena Brasileira

Abstract: The essay discusses the appropriation of coral forms in the Brazilian modern scene, taking as object the production of the Teatro de Arena as a reference for later experiences of contemporary theatrical sets.

Keywords: Choir, Image, Teatro de Arena, Brazilian Theatre

Disponível (com imagens, quando houver), em:
http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/imagens-corais-modernas/

Patrocínio:

Notas introdutórias

Retomo agora como objeto determinadas realizações do Teatro de Arena (1953-1972), anteriormente abordadas em texto da comunicação para a V Reunião Científica da ABRACE (2009), realizada em São Paulo, com o título: *Coro emancipado? (notas de percurso)* (Cf. www.portalabrace.org). Desenvolvi posteriores formulações, que reelaboro neste ensaio, com a redação do tópico "Círculo", que integra um dos capítulos da tese "O coral e colaborativo no Teatro Brasileiro" (CORDEIRO, 2010, p. 191-202). Entre a primeira pergunta, o trajeto de pesquisas realizado e o fechamento em um espaço teórico delimitado pela *coralidade*, as reflexões que apresento agora vão além da mera transcrição. Com este ensaio proponho que através das formas corais operadas pela cena, determinados conjuntos teatrais modernos estabeleciam um ponto de vista crítico na composição do discurso cênico – diante dos temas colocados em jogo pela dramaturgia no contexto do teatro brasileiro realizado em meados do século passado.

Tal perspectiva vai além da observação frente aos contornos de um personagem coral, para perceber a configuração da própria performance coletiva, em que se verifica certa filiação aos comportamentos teatrais dos coros na antiguidade grega. Por outro lado, remetiam ao conceito de coro na perspectiva moderna definida pelos poetas-pensadores que marcaram a presença no teatro do idealismo, do romantismo e do nacionalismo na Alemanha moderna. A definição moderna sobre o conceito de coro encontra em reflexões de Schlegel, Schiller, Hegel e Nietzsche, as principais contribuições tanto sobre suas formas no teatro grego como em suas apropriações modernas, desde Shakespeare aos poetas e compositores alemães, como Goethe, Büchner ou Wagner. Ao contrário do traço uniforme e arcaizante que havia nos grupos corais na Ática do séc. V a.C., com a modernidade, a presença coral ganhou feições dramáticas, críticas, heterogêneas e até mesmo singulares. A coralidade, isto é, a teatralidade das

formas corais, vai muito além das definições contidas em dicionários (PAVIS, 1999, p. 73-75).

A seguir, não se pergunta pela possibilidade de caracterizar um conjunto como o Teatro de Arena enquanto um *coro emancipado*, nem se navega pelas implicações que a circularidade do espaço se referia à tradição coral enquanto cena e dramaturgia. Em vez disso, considerando o aproveitamento das condições de análise alcançadas nos textos anteriores, busco aproximar a noção de *coletivo de enunciação* (nomeado como grupo, coletivo ou companhia) de possíveis interfaces, com as imagens corais teatralizadas na arquitetura dos espetáculos do *Arena*, que marcaram narrativas historiográficas, críticas e criadoras da cena moderna brasileira, desde o correr de meados do século passado até gerações contemporâneas.

Teatro de Arena como ponto de vista

Em que medida o nome assumido pelo *coletivo de enunciação* constitui o sujeito cuja presença é efetivamente percebida no ambiente teatral como a imagem de um *autor coletivo*? Afinal, é o *Arena quem conta*, como encontramos em quatro de seus mais importantes espetáculos, onde aparece a ênfase no *Arena* como o narrador já no título. Refiro-me aos espetáculos musicais *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes, Arena conta Bahia* e *Arena conta Bolívar* (este último nunca apresentado no Brasil). Observando apenas os títulos percebe-se um jogo entre a imagem de um conjunto/espaço onde a singularidade de uma figura histórica, de caráter lendário, é tematizada através de narrativas cuja voz coletiva aparece enfatizada. Seu *ethos* enquanto conjunto de teatro, assim como acontecia (e acontece) com o *Oficina*, um de seus contemporâneos mais próximos, foi sendo reelaborado na medida em que sua imagem coletiva se estabeleceu através da cena, enquanto um ponto de vista crítico.

Quando observamos sua trajetória de espetáculos, chama atenção que integrantes se retiraram e outros adentraram o seu círculo de criação e reflexão teatral ao longo de seus anos de existência (1953-1972). Seu ciclo de espetáculos, entre laboratórios experimentais e processos criativos, constituiu publicamente o seu caráter de *persona teatral coletiva*, em que se nota a imagem reincidente de um sujeito-espaço assumindo posições diante da realidade brasileira abordada. Com o tempo, o Teatro de Arena buscou oferecer à sociedade sua visão contemporânea sobre a "realidade brasileira", teatralizando personalidades que, em virtude de seu estatuto histórico, possuem um caráter de patrimônio coletivo e nacionalista – como se verifica nos musicais realizados em sua fase de autoria mais plural, especialmente em *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967).

É curioso notar que a companhia fundada por José Renato em 1953, nos anos 1960, ao mudar sua estrutura administrativa, passando a ser dirigida por um grupo de sócios, foi assumindo cada vez mais um caráter singular em sua poética cênica. O Teatro de Arena passou, entre 1960 e 1964, por uma reformulação; no papel, deixando de ser "Companhia", torna-se uma Sociedade, ao mesmo tempo em que seu repertório sofre mudanças significativas. Além daqueles se retiraram para integrar o CPC (Centro Popular de Cultura), também José Renato desliga-se do Teatro de Arena, vendendo o espaço para o grupo que forma a nova Sociedade Teatro de Arena – Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Juca de Oliveira, Paulo José e Flávio Império (Cf. CAMPOS, 1988, p. 55). Ou seja, um grupo assume a companhia que fora fundada por um encenador.

Então, o *Arena,* ao "contar" se dispunha a olhar para a cultura brasileira assumindo um ponto de vista crítico, tendência que vinha se consolidando desde 1958, com *Eles não usam Black-tie*, texto escrito pelo também ator Gianfrancesco Guarnieri e direção de José Renato Pécora. Desde o início o

projeto poético baseou-se na proposta do espaço circular como ambientação cênica. Como relata Mariângela Alves de Lima, em seu espetáculo de estreia, *Essa noite é nossa*, a "Companhia Teatro de Arena", apresentou-se no MASP (Museu de Arte de São Paulo), onde um ano depois volta a se apresentar com "Uma mulher e três palhaços" (Cf. LIMA, 1978, pp. 33-34). A sugestão para que J. Renato distribuísse as cadeiras ao redor do espaço cênico, no pequeno teatro onde ele inaugura a sede da Companhia Teatro de Arena, foi dada pelo crítico Décio de Almeida Prado (um de seus professores na EAD – Escola de Arte Dramática). A referência vinha de experiências teatrais de grupos americanos da época. Estamos nos referindo ao início dos anos 1950, quando no "I Congresso de Teatro Brasileiro", Décio de Almeida Prado e José Renato apresentam um estudo sobre o espaço em arena, traço arquitetônico que passa a determinar o projeto estético da companhia, além de registrar-se em seu nome, carregado de significados para a história de nosso teatro.

Imagens corais

É importante lembrar, mesmo de passagem, o primeiro espetáculo musicado do *Arena*, dirigido por José Renato, com texto assinado por Augusto Boal, *Revolução na América do sul* (1960); que destaco não só pela narrativa épica incomum para o público paulistano da época, mas por recorrer ao coro em algumas situações cênicas do espetáculo, preferencialmente na função de representar uma comunidade ou corpus social (Coro dos candidatos e Coro do povo). "Convém anotar também que todo elenco homogêneo e espetáculo valioso resultam, mesmo sem desvinculação, de uma interpretação coletiva, cujo inspirador principal costuma ser o diretor" (ROSENFELD, 1982, p. 20). Com o final dos anos de 1950, devemos considerar que a companhia, ainda dirigida por J. Renato, já buscava viabilizar sua contribuição para o processo de politização e cidadania do espectador; em um claro projeto de fomentar o que considerava como sendo a "dramaturgia nacional", através de sua "pedagogia

Patrocínio:

do olhar" (para lembrar a interlocução com as ideias brechtianas) e das teorias do "sistema coringa" (para não esquecermos Augusto Boal, seu idealizador que passou a figurar como o principal líder intelectual *do Arena* nos anos seguintes, até seu fechamento em 1972).

É preciso ressaltar que a prática de "distanciamento", quando a cena procura desvincular a percepção que o espectador pode ter diante de atores e personagens como sendo uma presença unitária não foi inventada pelo *Arena* (nem por Brecht), e tem na parábase de Aristófanes um paradigma para a tradição coral. Na parábase os coreutas interrompiam o curso do espetáculo, retirando figurinos, para comentar criticamente a ação dramática, ampliando a possibilidade de visualização das personas tematizadas em uma perspectiva coletiva. Augusto Boal, ao referir-se posteriormente a essa técnica, aponta-lhe antecedentes corretamente no teatro grego, no qual "dois e depois três atores alternavam entre si a interpretação de todos os personagens constantes do texto" (BOAL, 1978, p. 83) utilizando máscaras; como acontece na peça *A Decisão*, de Brecht.

> A desvinculação teria a vantagem (para o elenco do Arena) de todos os atores se agruparem em uma única perspectiva de narradores. Assim o espetáculo passaria a ser contado por toda uma equipe: nós, o Arena, vamos contar uma estória, segundo um nível de interpretação coletiva. (ROSENFELD, 1982, p. 13)

Bertolt Brecht, mediante certa dessacralização do texto original e de seu comportamento processual nas montagens do Berliner Ensemble, submetendo seus escritos à prova dos ensaios, mudando-os constantemente no contato direto com os atores, influenciou nossos jovens diretores da primeira geração moderna (de José Celso Martinez Correia, Antônio Abujamra, a Antunes Filho), responsáveis por mudanças expressivas nas feições do teatro brasileiro, a partir da década de 1960. Importa ressaltar, neste sentido, a referência a Erwin

Piscator, como um reformulador teórico e realizador do Teatro Épico, do Teatro Político, da Performance coral, da mistura de gêneros e estilos de teatralização, incluindo a inserção de filmes, projeções e letreiros em seus espetáculos que tanto determinaram a trajetória de Brecht e de seu procedimento de *distanciamento crítico* (Cf. ROSENFELD, 1985). Como coloca Anatol Rosenfeld, sem que certa empatia ou identificação entre receptor e personagem aconteça não há como imprimir qualquer distanciamento, nem por parte do ato espetacular, nem por parte do público.

> O caráter tenderá a ter, por isso, traços típicos, tornando-se, mais que indivíduo, representante de um grupo. Assim, em Tiradentes, Gonzaga com sua rosa e traje especial, passa a ser o representante do intelectual sofisticado, entregue a uma retórica pouco realista. Supõe-se que tal tipo de representação desvinculada favoreça a apreciação crítica do público, visto ela impedir a intensa identificação emocional (ROSENFELD, 1982, p. 13).

O "Sistema Coringa" (Cf. BOAL, 1978, p. 83-86) seria também um bom exemplo de apropriação e reelaboração da *coralidade* onde podemos perceber um nítido espelhamento entre os procedimentos de criação e a linguagem cênica colocada em movimento nos espetáculos do Teatro de Arena. Sábato Magaldi, na época da montagem de *Tiradentes*, comenta o espetáculo acentuando que o sistema é a mais inteligente formulação jamais elaborada por um encenador brasileiro. Segundo Boal, no "Sistema Coringa" a estrutura do elenco seria composta por: "Protagonista; Coringa (oposto do protagonista, realidade mágica, pode interromper a ação, mestre de cerimônias, explicador, *raisonneur*); Coro Deuteragonista; Coro antagonista; Corifeu; Orquestra coral" (BOAL, 1978, *idem*). A estrutura prevista para o texto dramatúrgico e do espetáculo se apresentava como: "Dedicatória, Explicação, Capítulos, Episódio, Comentários, Entrevista (o coringa interroga o protagonista), Exortação (cena final, o Coringa exorta a plateia)" (Cf. BOAL, op. cit.).

Conforme Rosenfeld descreve, são quatro as técnicas fundamentais envolvidas no Sistema Coringa desenvolvido pelo encenador para o *Arena*: "a) desvinculação ator/ personagem; b) Perspectiva narrativa una; c) Ecletismo de gênero e estilo; c) O uso da máscara" (ROSENFELD, 1982, p. 12). Para ele o "Coringa como tal é sobretudo o comentarista explícito e não-camuflado". (ROSENFELD, 1982, p. 15). A função Coringa "representa o autor de uma obra fictícia (embora baseada em dados históricos) e como tal transforma as pessoas históricas reais em personagens de quem conhece os segredos mais íntimos, já que são suas criações" (ROSENFELD, 1982, p. 17). Comparado com a função *Protagônica* a do *Coringa* é, afirma Rosenfeld, de caráter "teatralista, criadora de 'realidade mágica'". (ROSENFELD, op. cit.). "Paulista de 1967", o Coringa, enquanto *persona* coral, se apresenta como porta-voz do autor (Teatro de Arena) que fala com a plateia e compartilha com ela da mesma realidade atual, até certo ponto, de maneira ritual-espetacular. Como se percebe, no texto assinado por Boal e Guarnieri, *Arena conta Zumbi*, logo no início, com a entrada do Coro em cena, que canta anunciando o sujeito da enunciação, um coletivo que assume em cena sua autonomia como voz e presença coletiva.

O Arena conta a história
Prá você ouvir gostoso
Quem gostar nos dê a mão bis
E quem não tem outro gozo.
História de gente negra
Da luta pela razão
Que se parece ao presente
Pela verdade em questão,
Pois se trata de uma luta
Muito linda na verdade:
É luta que vence os tempos bis
Luta pela liberdade!
Os atores têm mil caras
Fazem tudo nesse conto
Desde preto até branco. bis
Direito ponto por ponto.

> Há lenda e há mais lenda
> Há verdade e há mentira:
> De tudo usamos um pouco
> Mas de forma que servirá
> A entender nos dias de hoje
> Quem está com a verdade,
> Quem está com verdade, bis
> Quem está com a verdade.
> (Cf. BOAL e GUARNIERI, 1970, p. 31).

Cláudia de Arruda Campos afirma que em 1964 "já não se discute apenas a interpretação ou o repertório do *Arena*, mas a relação que estabelece com os textos encenados" (CAMPOS, 1988, p. 61). Fica evidente que a Companhia neste momento já criara "um estilo próprio, que tem boa dose de irreverência, pela liberdade com que se tratam os textos e os recursos cênicos" (CAMPOS, 1988, op. cit.). Sobre Zumbi, a pesquisadora sintetiza:

> Não há cenários. No palco vazio a ambientação é sugerida pelo próprio texto, por efeitos sonoros e de iluminação e, sobretudo, pela movimentação dos atores. Estes, por sua vez, aparecem vestidos da mesma maneira: calça Lee branca e camiseta escura. Não há necessidade de caracterizar personagens pois esta não é uma história vivida, é uma história narrada. O caráter narrativo (e de narração coletiva), apoiando-se na total desvinculação ator/ personagem, constitui o aspecto mais ousado da inovação presente em *Zumbi*. (CAMPOS, 1988, p. 79)

Sobre o Sistema idealizado por Boal, Anatol Rosenfeld em sua análise apresentada em *O mito e o herói no moderno Teatro Brasileiro* (1982), afirma: "É com o sistema Coringa que a teoria de Boal se afasta parcialmente da de Brecht" (ROSENFELD, 1982, p. 15). A "função protagônica" impõe a vinculação ator/personagem, conforme "a interpretação naturalista, stanislavskiana" (ROSENFELD, op. cit.). Neste sentido, a função "protagônica" é essencial ao sistema criado por Boal, ela se apresenta como polar à função coringa, que se

atém a abstrações de caráter mais conceituais (bem de acordo com a imagem coral moderna). Foi com a realização de *Arena conta Tiradentes,* que Boal buscou formalizar uma sistematização que estruturasse o espetáculo, o texto e o elenco de forma permanente. Como um caso emblemático da diluição dos conceitos de grupo e companhia no contexto do teatro brasileiro, o *Arena*, na medida em que consolida profissionalmente seu projeto artístico, como se sabe, de pretensões ideológicas, no sentido de promover o engajamento crítico do espectador (individual) como cidadão (coletivo), fez sua identidade teatral se afirmar como a de um coletivo criador, que assina o espetáculo assumindo-se como um Nós, uma instância figurada como a imagem de um coro. Além de assumir posições políticas em cena, produziu eventos outros, como o "Seminário de Dramaturgia", o "Teatro das Segundas-Feiras", levando oficinas de teatro para trabalhadores industriais ou rurais, universitários, estudantes ou jovens e iniciantes na profissão.

> A canção, o samba, os ritmos negros dos ritos de umbanda, nem pelo fato de serem interpretados por atores sem dotes musicais perdem seu efeito de envolvimento do espectador pela pura sensibilidade. Ainda assim, ela serve a uma forma de didatismo, que talvez seja o conceito de ensino característico do Teatro de Arena. (CAMPOS, 1988, p. 86).

De algum modo, a reiteração de um único nome associado ao autor da cena (como o Teatro de Arena) nos leva a lidar com os conjuntos teatrais tal como se fossem sujeitos individuais. Ainda que, paradoxalmente, nos referimos aos autores de seus espetáculos destacando-os de seu contexto coletivizado, ao apontarmos a autoria de Boal, Guarnieri e Edu Lobo em *Zumbi,* por exemplo. O espetáculo do *Arena* pretende, sob todas as formas, "provocar uma conduta determinada no espectador", que "deve aderir à poética saga dos negros, empunhar a bandeira da continuidade de sua luta e repudiar aquele inimigo, monstruoso pela violência, mas distanciado e relativizado pela força do humor"

(CAMPOS, op. cit.). Porque se a criação, no caso de *Zumbi* ou de *Tiradentes*, foi claramente coletiva, o compartilhamento dos personagens (que são concebidos como máscaras) entre mais de um ator exibia ao espectador certa multiplicidade de leituras; no mínimo se considerarmos que cada personagem é percebido pela carga interpretativa, através da voz e do gestual, dos atores-coringas que se revezam, ao contrário do protagonista, sempre personificado por um único ator – que acaba se destacando dos demais. Em cena, parece, ocorria um jogo de tomar proximidade e distância em relação às identidades que circulam pelo espaço delimitado pela presença circundante do público, que tanto remete ao espaço ocupado pelos coros gregos – a *orkhestra*.

Ainda que a produção de sentido tenha sido dirigida ideologicamente, especialmente pelo ângulo dramatúrgico, os espetáculos do Teatro de Arena, realizados nos anos 1960, traziam uma assinatura ao mesmo tempo coletiva e singular. Como aponta Mariângela Alves de Lima em sua avaliação sobre o percurso do T.A.: "Cada produção era precedida de um intenso trabalho teórico, procurando inclusive conciliar os métodos diferentes que o grupo havia utilizado desde as suas primeiras produções. Para os atores havia cursos regulares de voz e expressão corporal" (LIMA, 1978, p. 46). Esta constatação parece contundente quando observamos que o *Arena* transformou-se progressivamente em uma identidade coletiva que é referência para a historiografia moderna brasileira, e uma espécie de "grupo-escola" ou "grupo-companhia" de grande importância em sua época – vale lembrar que o T.A. chegou a apresentar-se simultaneamente na cidade de São Paulo e no Rio de Janeiro, com espetáculos diferentes. Identidade plural, o *Arena* funcionou (e funciona até hoje) como referência significativa para pensarmos no fenômeno teatral pelo viés de uma arte que se realiza através de pesquisas e comprometimento cívico, político e artístico com o teatro. Sua *persona* é marcada por práticas experimentais, "buscas com investigação" e a tentativa "produzir" um sujeito de caráter coletivo que circunscreve a teatralidade do

acontecimento, além da concretização de suas ideias teatrais, fortemente figuradas através de imagens corais, desde *A Revolução na América do sul* (1960) a *América Doce América* (1972). Como escreve Ryngaert, "quando nosso novo teatro se interessa pela História, tece vínculos explícitos entre o passado e o presente, formula correspondências pela escolha dos personagens porta-vozes ou se interessa pelo passado por intermédio de um microcosmo cujas ações se desenrolam no presente" (RYNGAERT, 1998, p. 118).

O coro subsiste

Como afirma Mariângela Alves de Lima: "Não se tratava apenas de fazer teatro para o maior número possível de espectadores, mas também de se fazer um teatro popular. Ou seja, um teatro para um determinado tipo de espectadores, dentro da concepção então vigente de teatro popular" (LIMA, 1978, p. 40). De um modo geral, visava-se a inserção do Teatro de Arena como uma *voz coletiva*, desde 1956 funcionando como um "centro cultural" que assumia uma posição ideológica, engajada politicamente diante de sua avaliação sobre a realidade brasileira. Ao mesmo tempo, enquanto uma célula criadora e produtora de obras originais, no T.A. "a definição de que tipo de cultura estaria centralizada pelo grupo só vai tomar rumo mais nítido a partir da incorporação de Augusto Boal" (LIMA, 1978, p. 40-41). A entrada de Boal para o Arena foi acompanhada também pela assimilação de integrantes do Teatro de Estudantes de São Paulo, entre eles, Oduvaldo Vianna Filho. Os espetáculos realizados pelo conjunto, onde o *Arena* se anuncia como o narrador (*Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, principalmente) nos dão ideia da contribuição estética que tal sujeito da história do Teatro Brasileiro efetivamente deixou.

Vale lembrar que a trajetória posterior de Augusto Boal, através do projeto Teatro do Oprimido, que se espalhou por diversas cidades do mundo, foi iniciada ainda como uma de suas atividades no Teatro de Arena, através de suas oficinas, e não somente na concretização dos espetáculos. Foi como decorrência de uma destas oficinas que a experimentação do "Teatro-Jornal" se transformou em espetáculos clandestinos, realizados em horários alternativos pelo Núcleo 2, uma "célula" criadora forjada no espaço do Arena. Celso Frateschi, integrante na época desta experiência, relata sua participação no "Teatro-Jornal", em depoimento gravado na ocasião do Seminário "Odisseia do Teatro Brasileiro":

> Como não podiam ser apresentados para a censura, eram feitos clandestinamente, a portas fechadas. A gente chamava alguns amigos que iam até lá e participavam. E a gente acabava experimentando o que tinha conseguido aprender com a Eleni e a Cecília. A Cecília [Tumim, mulher do Boal] sempre foi mais stanislavskiana, mais porra-louca, e Eleni [Guariba] tinha uma visão brechtiana, via Planchon, era uma coisa super-racionalista e muito interessante (Cf. FRATESCHI in: GARCIA *et. al.*, 2002, p. 101).

Constituindo-se como uma referência modelar para o historiador do Teatro Brasileiro, mas também em seu tempo, como se percebe na avaliação de Sábato Magaldi, o *Arena* modificou a forma de criar a cena teatral, realizando processos criativos onde dramaturgia e cena se concretizam de maneira conjugada, e em diálogo com o espaço e a música. O cenógrafo Gianni Ratto afirma em seu depoimento que "o TBC foi importantíssimo, mas nunca criou uma visão diretorial que desse ao teatro no Brasil uma estrutura temática. Isso não aconteceu" (Cf. GARCIA *et. al.*, 2002, p. 24-25). Fauzi Arap, que trabalhou como ator no *TBC*, no *Arena* e no *Oficina*, afirma que "o TBC, no seu nascedouro, rejeitou e destruiu um pouco o que veio antes dele. De uma outra forma, o Arena tentou fazer isso com o TBC. E o Oficina tentou fazer isso com

o Arena" (Cf. ARAP in: GARCIA et. al., 2002, p. 32). Mas é curioso perceber no *Arena* a renovação da tradição musical no contexto da cultura popular brasileira, em chave diferente das operetas e musicais da Praça Tiradentes, proporcionada pela participação da nova geração de músicos e compositores, como aconteceu com a presença colaborativa de Edu Lobo.

Gianfrancesco Guarnieri, jovem escritor e ator de destaque entre a nova geração moderna, ao participar da "Odisseia do Teatro Brasileiro" coloca que o surgimento do *Arena*, para ele, já se via em formação no ano de 1952 na Escola de Arte Dramática, com a primeira turma de formandos. Nesta turma, encontravam-se José Renato e Jorge Andrade, diretor e dramaturgo que, ao lado de Guarnieri e Augusto Boal, foram emblemáticos para o novo horizonte teatral que se instaura na década de 1960. Guarnieri ao abordar a trajetória do conjunto ressalta, em seu depoimento gravado e publicado, a importância do movimento teatral dos estudantes.

> Agora, a modificação que eu acho que houve, interna e de conteúdo, no Teatro de Arena, veio quando o Teatro de Arena se fundiu com o Teatro Paulista do Estudante (TPE). Esse Teatro Paulista do Estudante foi fundado como resultado de uma discussão muito grande da Juventude Comunista e do Partido Comunista a respeito da atuação dos seus membros, e sua militância no campo cultural e no movimento estudantil (Cf. GUARNIERI in: GARCIA *et*. *al*., 2002, p. 65).

Augusto Boal, também em depoimento, afirma que "é evidente que eram bons os seminários sobre os quais tanta gente já falou e que eu tive também o privilégio de dirigir", ao mesmo tempo, ele enfatiza a realização de práticas experimentais, como "o laboratório de interpretação que o Teatro de Arena inaugurou, quando pela primeira vez estudamos sistematicamente Stanislavski..." (Cf. BOAL in: GARCIA *et. al.*, 2002, p. 244). Em sua fala, Boal continua:

> Antes de 1964 e mesmo depois de 1964, a gente tinha ainda aquela ideia de que sabíamos o que era o certo. O certo era *dar uma mensagem* para o espectador, o certo era dizer ao espectador o que é que ele deveria fazer, como é que ele deveria pensar. Nós, do Teatro de Arena, quando fazíamos peças para o trabalhador, quando íamos para o interior, às vezes para a rua, para as Ligas Camponesas, levávamos peças que tinham a famosa *mensagem* (Cf. BOAL in: GARCIA, *op. cit.*, p. 246).

Em seu depoimento, Boal reconhece certa limitação do *Arena*, em suas pretensões políticas: "Percebi que, com todas as belas intenções que tínhamos – e tínhamos belas intenções, éramos honestos – éramos equivocados. O equívoco é que nós não podemos incitar alguém a fazer alguma coisa, se não podemos correr o mesmo risco" (Cf. BOAL in: GARCIA, *op. cit.*, p. 249).

> Começamos a trabalhar um espetáculo que se chamou Teatro-Jornal primeira edição. Esse espetáculo consistia em várias técnicas que tínhamos pesquisado em comum. Nós começamos todos com uma criação coletiva, inventando técnicas simples como pegar duas notícias de jornal e cruzar duas notícias: umas notícias de fome no Nordeste, de camponeses que tinham invadido um trem para comer porque estavam morrendo de fome, e cruzávamos essa notícia com as notícias de pagamento da dívida externa, que não era tão grande, mas já existia naquela época. (Cf. BOAL in: GARCIA, *op*. *cit*., p. 249-250).

No "Teatro-Jornal - Primeira Edição", espetáculo que resultou de uma oficina realizada no espaço do *Arena*, Boal trabalhou com um grupo de alunos que vieram a compor o chamado Núcleo 2; como ele relata acima. Desse modo, o público do *Arena*, assíduo de certa maneira em suas temporadas nos anos 1960, também era composto por estudantes, e comunistas do "Partidão", colocado na clandestinidade pela ditadura militar.

> Seu passo seguinte, a concepção do Teatro Jornal implicava na subversão de objetivos habituais do teatro: o Arena abandona o sentido do espetáculo, não quer mais

> contar histórias, nem, através delas, dar lições sobre a realidade brasileira ou sugerir saídas políticas. O Arena não quer mais, simplesmente, falar ao povo, mas passar ao público, seu público de eleição, os meios de fazer teatro. O didatismo atingiu seu extremo e, como aceitando a tradição que lhe acompanhou o crescimento, o Arena mais uma vez multiplicou-se. (CAMPOS, 1988, p.136)

É curioso notar que estes estudantes, alguns como Fauzi Arap, passaram a compor o elenco ou a ficha técnica de alguns dos espetáculos apresentados no pequeno e circular espaço que marcou a trajetória do conjunto e de seu "ciclo" no teatro brasileiro. A circularidade, traço autoral importante na constituição da poética cênica do *Arena*, se evidencia em sua arquitetura, tanto espacial como teatral, na circulação de saberes entre estudantes e nos modos corais acionados na cena, que é sempre emoldurada pela imagem de um "ciclorama humano" – composto pelo público a sua volta. Estou remetendo agora ao texto *O lugar da Vertigem* de Sílvia Fernandes, publicado no livro comemorativo dos 10 anos do Teatro da *Vertigem*, liderado por Antônio Araújo, quando a pesquisadora se refere ao espetáculo *O livro de Jó* (1995) e afirma:

> As portas trancadas, o cheiro de formol, a impossibilidade de olhar para o ator sem ver, ao mesmo tempo, como que formando um ciclorama humano, os espectadores sentados na frente, criavam uma relação teatral inédita e transformava o público numa comunidade cúmplice, solidária naquele espaço de cura e da morte (FERNANDES, 2002, p. 37).

De certo modo, se encontramos um *coletivo de criação*, cuja persona foi sendo criada e construída ao longo de seus processos criativos e atividades formativas, ao mesmo tempo, parece possível abordar a imagem do Teatro de Arena, na perspectiva da história do Teatro Brasileiro, como sendo a de um *fundador de discursividades*, fazendo agora uma aproximação com as reflexões sobre a autoria apresentadas por Michel Foucault (FOUCAULT, 1992,

p. 58): “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem: é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer” (FOUCAULT, 1992, p. 35). A poética autoral do Teatro de Arena é notável em sua permanência na memória da cena brasileira enquanto um estilo de teatralizar imagens corais modernas, desaparecidas com a efemeridade intrínseca ao fato teatral, sendo multiplicadas por práticas pedagógicas e experimentais, no trabalho em sala de ensaios.

Referências bibbliográficas:

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. “Arena conta Zumbi”, In: *Revista de Teatro da SBAT*, n. 378, nov.-dez., 1970, p. 31.

BOAL, Augusto. *Rascunho de um novo sistema de espetáculo e dramaturgia denominado sistema coringa*. In: Revista Dionysos. n. 24. Rio de Janeiro, SNT, (especial: Teatro de Arena), outubro, 1978.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes – E outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CORDEIRO, Fabio. *O coral e o colaborativo no Teatro Brasileiro.* (Tese de Doutorado em Artes Cênicas). Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC); Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI-RIO), 2010.

CORDEIRO, Fabio. *Formas corais contemporâneas*. (Dossiê de Pesquisa de Pós-Doutorado). São Paulo, FAPESP/USP, 2014.

FERNANDES, Sílvia. O lugar da Vertigem. In: NESTROVSKI, Arthur (*et. al.*). *“Teatro da Vertigem/ Trilogia Bíblica”*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 35-40.

FOUCAULT, Michel. “*O que é um autor?*” In: *O que é um autor?* Cascaio: Vega-passagem, 1992. pp. 29-70.

GARCIA, Silvana (et. al.). *Odisseia do teatro brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

LIMA, Mariângela Alves de. *História das Ideias*. In: Revista Dionysos. n. 24. Rio de Janeiro, SNT, (especial: Teatro de Arena), outubro, 1978. pp. 31-63.

PAVIS, Patrice. "Coro". In *Dicionário de Teatro*. Trad. J Guinsburg, Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, pp. 73-75.

ROSENFELD, Anatol. *O Mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

Fabio Cordeiro é diretor de criação da Nonada Companhia de Arte, ensaísta com doutorado em Artes Cênicas (UNIRIO) e pós-doutorado em Artes (FAPESP/USP). Um dos organizadores de *Na companhia dos atores – ensaios sobre os 18 anos da Cia. dos Atores*, está finalizando *Coralidades emancipadas – itinerários da cena colaborativa brasileira*, livro baseado em suas pesquisas acadêmicas.

CONVERSAS

BR Trans e a potência do corpo performativo

Conversa com Silvero Pereira

Por Gabriela Lírio

Resumo: Trata-se de uma entrevista realizada com Silvero Pereira sobre o processo de criação do espetáculo *BR-Trans*, bem como sobre a trajetória profissional do ator. Após ganhar o Edital da Funarte, Bolsa Interações Estéticas – Residências Artísticas em Pontos de Cultura, em 2012, Silvero realiza um percurso (auto) biográfico que vai do Nordeste ao Sul do Brasil, unindo histórias que foi coletando ao longo do percurso e da sua experiência com as travestis.

Palavras-chave: transgênero, criação, performatividade

Sommaire: Ceci est une interview avec Silvero Pereira sur le processus créatif du spectacle *BR-Trans* ainsi que sur la trajectoire professionnelle de l'acteur. Après avoir gagné la bourse de la Funarte, Interações Estéticas – Residências Artísticas em Pontos de Cultura, en 2012, Silvero a suivi un chemin (auto) biographique, à travers d'un voyage du nord-est au sud du Brésil, réunissant des histoires qu'il a recueilli tout au long du parcours et de leur expérience avec des travestis.

Mots-clés: "transgenre", création, performativité

Disponível (com imagens, quando houver), em:
http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/silvero-pereira

Patrocínio:

No dia 4/9/2015, entrevistei Silvero Pereira, no Teatro III do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro. A peça *BR-Trans* me impressionou muito pela atuação do ator, pelas ações precisas e a qualidade técnica, trazendo à tona um universo delicado pela temática sociopolítica abordada e pela potência estética que poucas vezes presenciei em um monólogo. Após ganhar o Edital da Funarte, Bolsa Interações Estéticas – Residências Artísticas em Pontos de Cultura, em 2012, Silvero realiza um percurso que vai do Nordeste ao Sul do Brasil, do interior a Porto Alegre, unindo histórias que foi coletando ao longo da vida e da sua experiência com as travestis. Nasce Gisele, travesti criada por ele, que se transforma em ponto de conexão, em porta-voz de inúmeras travestis brasileiras, muitas humilhadas, discriminadas, violadas e assassinadas e que são, por meio do trabalho do ator, "renascidas" em uma cena (auto)biográfica. O contato com as travestis modifica o olhar de Silvero que assume ter sido ele também transfóbico, ao acreditar que o transformista não podia ser considerado artista. Hoje, para ele, o ato de se travestir é parte inerente do processo de criação do coletivo artístico "As travestidas", do qual faz parte. "Hoje, para a gente, a travesti é um alter ego do ator; a gente se considera ator-trans, porque não é a travesti enquanto discussão de gênero, mas enquanto discussão artística". Ao se "perceber diferente corporalmente e emocionalmente", busca na travessia da sua "BR" transgredir o olhar discriminatório e desumanizante lançado às travestis que conheceu ao longo de seu processo criativo. Anota em um caderno muitas histórias, além de levantar vasto material bibliográfico sobre pesquisas de campo realizadas por diversos autores. Apesar de nunca ter estudado profissionalmente canto, Silvero nos surpreende, ao longo da peça, com belas releituras, de Maria Bethânia a Chico Buarque. Estamos diante da performatividade de um corpo que ultrapassa a discussão sobre gênero e que engendra sua potência no abismo perverso e violento do cotidiano, reivindicando espaço político e artístico. Como proclama, em uma das cenas, Silvero: "Meu cu Fernanda

Montenegro, Marieta Severo!" Por um mundo com mais Giseles, Gisbertas, Genis.

Como surge o espetáculo *BR-Trans*?

O projeto ganhou um edital da Funarte (Bolsa Interações Estéticas – Residências Artísticas em Pontos de Cultura). Na última edição, em 2012, fui contemplado. Era uma bolsa de pesquisa que funcionava da seguinte forma: o artista tinha seis meses para morar em outra região e fazer um trabalho de investigação que deveria resultar em um produto, podia ser uma peça de teatro, uma dança, um livro, uma entrevista, uma websérie. Era um projeto muito bonito porque dava muita autonomia para o artista. Tanto financeira (pelo recebimento da bolsa), como também autonomia de decidir como o projeto se desenvolveria e qual finalização seria dada para ele. Trabalho com esse universo desde 2002. Tenho um coletivo artístico que se chama "As travestidas", em Fortaleza, que surgiu quando fui morar em uma comunidade na região metropolitana da cidade. Nessa época, dava aula de teatro, para crianças e adolescentes, em uma comunidade dentro de uma ONG. A ideia era que as famílias entendessem a arte não só como entretenimento, mas também como um processo de profissionalização. Nessa comunidade, existiam travestis e me aproximei delas. Quando ia para uma festa na noite, notava que elas eram muito queridas, adoradas, cortejadas pelos homens, mas, durante o dia, esses mesmos caras que se aproximavam, faziam chacota, implicavam, agrediam, falavam palavrão e isso me incomodava profundamente, porque estava em uma ONG fazendo um trabalho social de inclusão e vendo essa exclusão toda.

Qual foi o impacto da obra de Caio Fernando Abreu em sua trajetória profissional?

Tive contato com a obra de Caio Fernando Abreu no Ensino Médio e, naquela época, já fazia teatro. Sou fã da obra do Caio. Quando li o conto “Dama da Noite” e convivi com essas meninas, desenvolvendo um teatro social, falei para mim mesmo: é hora de começar a misturar essas coisas e usar minha arte para trabalhar. Quando fui morar nessa comunidade, não pude mais fazer parte do grupo no qual trabalhava: o grupo de teatro Bagaceira. Era longe. Fiquei sozinho e um dia resolvi: “Preciso fazer teatro, vou fazer um monólogo!” E comecei a sair com as travestis, ir para as festas, levei para dentro da minha casa, me tornei amigo, me aproximei bastante delas e mudei minha cabeça.

Essa experiência fez com que mudasse a sua visão das travestis? Você também tinha algum tipo de preconceito?

Acho que tinha sim. Também fui transfóbico, não só no sentido do transexual, mas do transformismo. Por ser ator, achava que o transformismo não era arte. Tinha sim preconceito com transformistas, transexuais e travestis até começar a entendê-las. Entrei no universo delas, ouvi as histórias e passei a diferenciar história de vida de condição de vida. Qual é a história até chegar naquela condição? Ver na rua é muito simples, mas o que a levou a chegar à rua, a ser discriminada na escola, na família, na religião, e só encontrar apoio nas pessoas que também foram discriminadas? O que significa estar à margem? Tudo isso mexeu comigo de forma pessoal. Já estava entrando na faculdade de artes cênicas, fazendo teatro há três anos e pensei: para virar teatro não pode ser só pessoal, tem de ser coletivo. Esse sentimento que eu tenho precisa virar coletivo. O primeiro espetáculo *Uma flor de dama*, inspirado no conto do Caio, partiu dessa vivência pessoal. Misturei minha experiência com o conto de Caio e escrevi outro texto com fatos reais e ficcionais. Daí, nasceu, em 2012, uma nova dramaturgia.

Você criou, então, uma dramaturgia misturando ficção e realidade. Como foi o processo de criação dramatúrgica e a relação com sua própria experiência de vida? Você também se travestiu?

Uma flor de dama estreou, em 2002, como esquete em Fortaleza e, em 2005, se transformou em espetáculo. Entre 2000 e 2002, convivi com as meninas. Entre 2002 e 2005, comecei a introduzir histórias, fatos reais, introduzi coisas da minha vida na peça. E decidi me travestir pela primeira vez para ir às ruas com elas. Isso foi fundamental para meu processo porque uma coisa era quando saía com elas de Silvero. Mesmo que eu sentasse à mesa, mesmo que eu ficasse com elas, ali havia coisas que eu só fui perceber quando saí como travesti: não me deixavam usar o banheiro feminino, me tratavam mal quando pedia uma cerveja, na hora de pagar não queriam receber da minha mão... Uma série de sutilezas machistas que fui percebendo de forma bem epidérmica mesmo. Isso foi fundamental para o trabalho porque essa experiência me colocou dentro da coisa, de forma visceral. Passei um bom período, de 2002 a 2005, me percebendo, corporal e emocionalmente, dentro desse universo, saindo muito de Gisele para os bares para poder me perceber. Sou um ator stanislavskiano.

Mas você fez um trabalho grotowskiano...

Depois sim, comecei a trabalhar de outro modo. Não fazia nenhuma entrevista gravada, nem vídeo, nem áudio, nem fotografia. Tudo que me tocava profundamente eu dizia para mim: guarda isso. No dia seguinte, ia para sala de ensaio, resgatava essa memória e trabalhava tecnicamente sobre ela. Um trabalho muito físico. *Flor de Dama* é um trabalho mais stanislavskiano que *BR-Trans*, uma interpretação bem mais realista. Apresentei em eventos LGBT's, ONG's me convidavam e fiz vários eventos do movimento. Não fiz trabalho de militância mas, quando percebi, já tinha me tornado militante. O trabalho

aconteceu de 2005 a 2008, e aí novos atores se juntaram. Tinha um projeto que era um show de cabaré, um show de transformista e criamos, em 2008, o coletivo artístico "As travestidas". Em 2010, estreamos *Engenharia erótica*, baseado no livro do Hugo Delisarte, *Engenharia erótica. Travestis no Rio de Janeiro*. Delisarte fez a transcrição de 80 horas de entrevistas com travestis. Tive acesso a esse livro, acesso ao autor, aproveitei o que não tinha entrado em *Flor de Dama* e criamos a peça. Em 2012, fizemos o musical *Yes, nós temos banana*. Em 2013, estreamos *BR-Trans*. Em 2015, *Quem te medo de travesti*, que é nosso novo trabalho.

BR-Trans fala de migração, de histórias de violência e discriminação que se repetem do Nordeste ao Sul do país. Como você enxerga essas diferenças regionais? De que forma isso se refletiu em sua pesquisa?

A ideia do projeto inicial era que eu revisitasse o que tinha feito em dez anos, de forma intuitiva. Minha ideia era sair de Fortaleza para Porto Alegre fazendo essa relação com a BR 116 que cruza o Brasil de Fortaleza ao Rio Grande do Sul. Quais foram os procedimentos técnicos, que coisas fui descobrindo de forma intuitiva, mas agora podia registrar e dizer: a parte epidérmica foi muito importante, mas só tive conhecimento disso quando *BR-Trans* começou porque tive que revisitar, pensar sobre tudo o que fiz até então. Hoje é um procedimento de "As travestidas", os atores precisam se travestir, ir para os bares, para as ruas. Há uma relação com o *clown*. Uma relação do bufão com a travesti... Hoje, para a gente, a travesti é um alter ego do ator; a gente se considera ator-trans, porque não é a travesti enquanto discussão de gênero, mas discussão artística. A travesti é nossa figura performática na arte e a gente se sente como um bufão, um *clown*; não me sinto diferente disso. Foi isso, o projeto surgiu daí... Fui para Porto Alegre para investigar a cidade. Um dos objetivos era descobrir convergências e divergências. Muito coisa era convergente entre o Nordeste e o Sul, apesar de o Sul me parecer menos

preconceituoso do que o Nordeste, principalmente porque vivi em uma região do interior e depois fui para Porto Alegre que era uma capital.

Você fez um diário de viagem? Como esse material foi registrado?

Tinha um caderno de anotações, tudo o que via, o que vinha na minha cabeça, anotava. Ouvia uma música, por exemplo, “Masculino e Feminino” do Pepeu Gomes; via uma imagem, registrava. Voltei para Fortaleza e fiquei um mês para construir a dramaturgia. Anotava os relatos das travestis e conheci um livro em Porto Alegre que me ajudou muito, *A batalha pela igualdade. A história das travestis em Porto Alegre*, organizado por Alexandre Böer. Em Fortaleza, escrevi o texto, fiz uma leitura dramática e voltei para Porto Alegre para começar a ensaiar. Comecei o trabalho sozinho. Trabalhava de 9h até 12h e, à tarde, fazia aulas de canto. O músico, Rodrigo, chegou cedo ao projeto, me ajudou muito. Brinco também que ele é ator.

E você é cantor. Fale da sua formação musical...

Não sou cantor não! Aprendi a cantar para a peça... Todas as coisas que eu sabia, que eu descobria, Rodrigo passava comigo, criava comigo, a gente trabalhou junto...

A dramaturgia mudou muito? Você coletou todas essas histórias, levantou uma bibliografia relevante e imagino que existam outras histórias que foram se somando. Após a leitura do texto e o início dos ensaios o que mudou?

Voltei para Porto Alegre com a dramaturgia pronta, com o esqueleto e depois de um mês e meio fui atrás de uma orientação. Já estava acostumado a fazer trabalho solo. Em *Flor de dama*, atuei, dirigi, fiz luz, figurino... Mas em *BR-*

Trans, com um mês e meio de trabalho, fiquei preocupado em dar conta do recado, foi quando a Jezebel, a diretora, entrou no projeto. Houve uma mudança sim, quando ela chegou eu tinha um esqueleto pronto, mas ela retirou e colocou trechos. Começou a dirigir uma vez por semana e fazia uma orientação. Depois, ela assumiu a direção do espetáculo. Aí sim teve uma mudança substancial da dramaturgia. Ela buscou uma lógica mais interessante e reviu o caderno de ideias retomando coisas que eu tinha descartado.

E o material autoficcional/ficcional? Você inseriu na dramaturgia alguns relatos, mas de que modo você insere a ficcionalidade do relato? Quero dizer: de que forma você modificou esses relatos?

BR-Trans praticamente não tem nada de ficcional a não ser os textos clássicos, quando recito Hamlet, Ofélia, Gertrude. 5% são ficcionais, o restante das histórias são reais. Os relatos que utilizo, ou presenciei, ou li nos livros que pesquisei durante o projeto, como o *Toda feita. O corpo e o gênero das travestis*, do Marco Benedetti. Mas também utilizei elementos que pesquisei na Internet, como “A balada de Gisberta”. Essa música, interpretada por Maria Bethânia, me comoveu antes mesmo de ouvi-la, já que conheci a história da Gisberta, uma travesti paulista que foi morar no Porto e que foi violentada durante dois dias, assassinada e jogada em uma vala. Pedro Abrunhosa, autor português, fez uma música para ela chamada “Balada de Gisberta”. Não sabia como encaixar a história dela que me comovia muito. Acabei usando a música da Bethânia. A música não é utilizada como pano de fundo da cena, mas como dramaturgia mesmo. A letra faz parte do texto da peça. O espectador compreende que a música conta a trajetória de vida daquelas pessoas.

Como é sua relação com os objetos da cena? Conte um pouco como foi a pesquisa com os objetos e a necessidade de expô-los na cena, ainda que muitos não sejam manipulados.

O proscênio têm revistas, recortes, coisas que li durante o projeto e resolvi levar para a cena. A ideia do cenário é que o espectador entre na casa da pessoa, mas também entre na boate, na rua, na pesquisa, no universo do ator. Um híbrido de tudo isso, de todos esses espaços. Todo o material que está ali ou eu ganhei de presente das travestis ou li durante o processo, e tudo isso foi sendo acumulado. Os materiais energizam o espaço, mantêm as travestis vivas ali, isso me ajuda a entrar no universo delas. Mesmo as imagens de santo, tem Xangô, Iansã, Iemanjá... foram imagens muito importantes para mim porque, através delas, entrei no universo do candomblé, uma das poucas religiões que aceitam os travestis. O cenário é uma espécie de instalação. Uma vez, fizemos uma exposição que era só o cenário da peça.

O audiovisual me lembrou um vídeo do Arthur Omar, "Ressurreição", realizado a partir de várias fotografias de pessoas assassinadas, vários corpos mutilados, violados. Fale um pouco sobre o uso do audiovisual e de sua relação com ele.

Para a realização das imagens, baseei-me em um transexual masculino que fez a fotografia de 365 dias de transformação dele. Todo dia ele batia uma foto e postava no Facebook. No final do ano, ele fez um vídeo dessa transformação. Vi o vídeo e fiquei chocado, encantado e, por isso, o vídeo de abertura da peça sou eu fazendo essa transformação. O Ivan Ribeiro fez o vídeo de abertura. O segundo vídeo, ao longo da pesquisa, lancei no Google "travestis assassinadas" e vieram essas imagens que compuseram os vídeos. O vídeo das meninas assassinadas me impressionou muito, chorei demais e disse: "isso precisa estar na peça, a crueldade dessa realidade". Uma coisa é

dizer que o Brasil é numero 1 no ranking de assassinato de travestis, mata 450 por ano, agora quando você vê uma travesti aberta como um frango assado, tiram os órgãos sexuais, os peitos, você diz: que crueldade!

Ficha Técnica

Direção: Jezebel De Carli

Dramaturgia: Silvero Pereira

Elenco: Silvero Pereira

Músico: Rodrigo Apolinário

Cenário: Rodrigo Shalako

Iluminação: Lucca Simas

Design: Sandro Ka

Produção do Grupo: Ana Luiza Bergman

Administração e Produção no Rio de Janeiro: Quintal Produções

Direção Geral: Verônica Prates

Gestora de Projetos:: Maitê Medeiros

Produtor Executivo:: Iuri Wander

Gabriela Lírio é fundadora e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, que coordenou de 09/ 2013 a 09/2015. É professora Adjunta III do curso de Direção Teatral da ECO-UFRJ. É autora dos livros *A procura da palavra no escuro* (7Letras, 2001) e *Interseções: Cinema e Literatura* (7Letras, 2010). Atualmente, desenvolve a pesquisa Teatro e Tecnologia em seu pós-doutorado, sob supervisão da Profa. Dra. Josette Féral, na Université Paris III-Sorbonne Nouvelle.

CONVERSAS

Nós amamos o centro e o centro nos ama

Conversas com os grupos Motosserra Perfumada e Ateliê Compartilhado TM13

Por Natalia Nolli Sasso

Resumo: o ensaio a seguir pretende dar visibilidade a algumas questões inter-relacionadas: políticas para urbanidade e cidadania, administração pública e programática sociocultural de equipamentos ociosos, e processos de interlocução social, a partir de episódio recente, ocorrido em novembro deste ano na cidade de São Paulo, em que um grupo teatral e um coletivo de ação social viveram uma espécie de sobreposição espaço-temporal no Vale do Anhangabaú. Busca-se ampliar a discussão a respeito do episódio, pensando a cidade como palco para ações distintas, que não precisam necessariamente ser conflitantes.

Palavras chaves*: A motosserra perfumada*; *Ateliê Compartilhado TM13*, Vale do Anhangabaú, heterotopias, administração pública, São Paulo.

Abstract: the following essay intend to give visibility for some interrelated issues: policies to citizenship, public administration and socio-cultural programmatic of idle equipment, and processes of social dialogue , since aspects of a recent episode , which took place in November this year in the city of São Paulo, envolving a theater group and a collective social action in a kind of spatial and temporal overlap in the Valley of Anhangabaú . The aim is to broaden the discussion about the episode, thinking the city as stage for various actions, which need not be conflicting.

Key-words: *A motosserra perfumada*; *Ateliê Compartilhado TM13*, Vale do Anhangabaú, heterotopias, public administration, São Paulo.

Disponível (com imagens, quando houver), em:

http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/nos-amamos-o-centro

São Paulo, dezenove de novembro de 2015: entre 12h30 e 14h30 estive conversando com lideranças do *Ateliê Compartilhado TM13*, todos sentamos na praça ampla do Vale do Anhangabaú. Perguntava à Carla Pena e Kevin Aguero, duas lideranças do coletivo, sobre o histórico de atuação na região, e mais especificamente a respeito do episódio de ocupação das áreas do subterrâneo do *Teatro Municipal* – assumida publicamente por eles em redes sociais. Entre outras coisas, a dupla me contou a respeito das atividades de cunho sociocultural que oferece a adolescentes e jovens em situação de risco, sobre a ocupação realizada anteriormente (do espaço onde, não sei em que condições, funciona a *Escola Municipal de Bailados*) e sobre estarem inseridos em ações no Vale com a parceria de outros cem coletivos – a maioria formada por artistas e ativistas das bordas da cidade – há mais de uma década. Havia marcado esta conversa via *facebook* (desde o início chamei de conversa, e não de entrevista, apesar de me identificar como jornalista) e avisei sobre meu interesse em ouvi-los. Até aquele encontro, nós não nos conhecíamos. Pedro Paulo Rocha, artista e ativista da performance, também participou da conversa. Conheço Pedro há quinze anos – quando ainda éramos estudantes de comunicação social e participávamos de movimentos estudantis e intervenções urbanas num mesmo agrupamento de artistas e estudantes, em Bauru, interior de São Paulo. Com a presença e alguma mediação dele – (que iniciou há pouco um processo de laboratório social performático com o *TM13*), consegui estabelecer bases para uma conversa com os demais e que, apesar de truncada por eventos tumultuados que ocorriam a todo momento em nosso entorno, teve proximidade suficiente para que eu conseguisse de fato escutá-los, e chamá-los para uma situação recíproca. Não sei se consegui a reciprocidade.

Na véspera, dia dezoito de novembro, estive com integrantes do grupo de teatro *A Motosserra Perfumada* por conta do mesmo assunto. Eles ocupavam o subterrâneo do *Teatro Municipal* – em acordo de cessão de espaço firmado com administradores da Subprefeitura da Sé, no qual o grupo era responsável pela manutenção e infraestrutura necessárias para realização de temporada aberta em onze de novembro da peça *Aquilo que me arrancaram foi a única coisa que me restou.* Uma semana após a estreia já haviam retirado materiais de trabalho (objetos de cena, equipamentos locados de som e luz, figurinos, etc.) do equipamento público, e cancelado a continuidade da ação, prevista para seguir até meados de dezembro, com apresentações semanais, cobrança de ingressos a preços populares e funcionamento simultâneo de um pequeno bar no mesmo local. O bar servia como uma segunda fonte de arrecadação, além da bilheteria, para cobertura de custos decorrentes da temporada, que não tinha nenhum patrocínio direto ou indireto.

Conversamos em uma roda, sentados em mesa de plástico em frente a uma padaria do bairro Santa Cecília, região central de São Paulo. Estiveram comigo Biaggio Pecorelli (diretor e dramaturgo do grupo), o ator Bruno Caetano, e os músicos Jonnata Doll e Edson Van Gogh (que também integram elenco da peça). Foram cerca de três horas esmiuçando o assunto, tentando entender as circunstâncias que resultaram no abandono do subterrâneo. Segundo Biaggio, decidiu-se por deixar o espaço após verificar que a ação do outro coletivo havia deixado um cenário de destruição, com a violação de material cênico, furto de dinheiro do caixa do bar, sumiço de objetos, e a consequente sinalização de desrespeito ao que estava em andamento. Daí um sentimento geral do grupo de impossibilidade para compartilharem um mesmo espaço, e criarem meios para ação artística em comum com o *TM13*. Dentre os integrantes do grupo, eu apenas conhecia Bruno Caetano, parceiro

profissional e amigo – com quem trabalhei em três ocasiões e contextos diferentes, desde 2013. Não assisti à peça (até a data de revisão deste ensaio). Durante a conversa, tentei estabelecer ambiente para escuta recíproca, priorizando aspectos do episódio que eu não conseguia até então entender – e que culminaram na interrupção da temporada da peça. Acho que consegui alguma reciprocidade.

Poucos dias antes destes dois encontros, entre a madrugada do dia catorze e o dia quinze de novembro, a área cedida pela Subprefeitura da Sé ao A *Motosserra*, foi palco para uma espécie de sobreposição de ocupações, com a entrada do *TM13* no mesmo subterrâneo onde acontecia temporada teatral. Este episódio poderia ter resultado no encontro entre perspectivas de trabalho, ou poderia ter gerado modos de atuar conjuntos – visto que há interesses em comum aos dois grupos, e condições precárias para ambos estabelecerem espacialidade ao que realizam. Diversamente, se direcionou para um conflito pautado em diferenças e, mais tristemente, para uma situação de incomunicabilidade. Meu entendimento é de que os ruídos começam quando a comunicação entre as partes é precedida da ação de reocupação do local e, sobretudo, porque há sinais físicos de desinteresse em localizar o(a) outro(a) como sujeito, seus pontos de partida, historicamente e afetivamente. Descolar alguém de sua história e afetividade, em grande medida, é negar a existência dele(a). Como coexistir a partir da negação das diferenças e alteridades?

Por outro lado, acredito que houve inabilidade por parte do grupo teatral em realizar leitura mais ampla dos acontecimentos. A dificuldade se dá porque, primeiramente, valorizam uma pertinência ao espaço que é frágil – apoiada em termo de cessão que acredito, é bastante lacunar, e que não explicita meandros sobre as responsabilidades das partes, as

funções não estão muito definidas, e que responsabilizam o grupo por quase tudo, sem garantias ou apoios públicos para estarem ali, em tal espaço. E esta leitura também deriva do pouco entendimento de aspectos deste(a) outro(a) – o *TM13* - histórica e afetivamente, ali no Vale do Anhangabaú.

Para além das dificuldades recíprocas de reconhecimento de seu(sua) outro(a), paira a silenciosa omissão do ator responsável tanto por administrar o espaço, enquanto materialidade, como também por ser a instância democraticamente legitimada para mediar convergências e divergências de ação sociocultural, quando inseridas no espaço público. Onde estiveram os possíveis interlocutores da Subprefeitura da Sé, ou outros atores igualmente legitimados para realizar o próprio papel? Não se trata de um duelo entre grupos diferentes de uma mesma cidade. Há uma tríade para agir conjuntamente que está manca, porque incompleta. Esta conta não há de fechar quando o que deveria ser um trio se transforma em duelo entre dois grupos que poderiam, por uma série de compatibilidades, estarem parceiros num mesmo espaço público – ou minimamente, não se sobreporem em tempo/espaço.

Minha intenção é fazer, a partir das escutas, este ensaio ser uma espécie de palco para algumas reflexões a partir deste acontecimento tumultuado. O acontecimento pontua antagonismos de difícil entendimento, porque o cenário é amplo, o centro da cidade de São Paulo. Vamos lá.

São Paulo, novembro de 2015: *centro nervoso* (como bem apelidou o escritor Fernando Bonassi, em peça homônima de sua autoria). Ruas emporcalhadas de lixo, calor insuportável de uma primavera que anuncia um verão para o qual não temos sombras suficientes sob as quais suportá-lo. Veículos particulares circulando por artérias estreitas demais de uma área antiga demais para suportar tamanho tráfego. Ônibus

dançam o impossível para ligar bairros ao coração cansado de uma vila gigantesca - aquela cruzada em sua fundação por Anchieta e seus séquitos, durante largas cruzadas teatrais. Cidades invisíveis de moradores de rua, dormitórios a céu aberto nas calçadas e praças da região, dia e noite. Cheiro de urina evapora de cantos e quinas dos velhos edifícios (edifícios históricos?) e das raízes das poucas árvores remanescentes no local. Os banheiros públicos são poucos, são químicos, quando há, ou estão dentro de shoppings e centros de compra para quem compra. O vapor de urina se mistura à emissão radicalmente descontrolada de gás carbônico, respira-se pesadamente. Se *Iracema* de Adoniran Barbosa atravessou na contramão há décadas, hoje perdemos a mão, partes de um corpo; há algo de mutilado neste corpo, e seu centro, músculo cardíaco, quando crianças e adolescentes brincam lado a lado à circulação mais ou menos livre do crack, ou são adultos precoces em praça aberta. Desempregados despacham documentos em repartições públicas. Gente sem lenço e sem documento emite seus primeiros documentos, números, códigos para identidades impressas. Desvalidos anunciam finais para o mundo, pregam aos poucos ventos, espectadores imaginários. Trabalhadores empregados procuram onde almoçar sob um sol violento que escalda a antiga Piratininga – e que, de indígena, conservou apenas o nome do velho Vale. Este cenário já esteve bastante pior. Dez anos atrás dificilmente uma mulher caminharia sozinha e tranquilamente por esta região, como eu caminhei. Hostil, mas habitável. E ainda belo. Há belezas pequenas, detalhes de arquitetura, crianças árabes caminhando com suas mães recobertas por véus passam em frente à antiga loja de um comerciante judeu. Um casal se beija apaixonadamente entre a música aflitiva dos veículos. Outras belezas exuberantes, altas copas de árvores centenárias, o edifício do Municipal,

prédios modernistas em meio ao caos. E um céu espetacularmente anil de novembro.

Eu me furto por instantes, após dois dias intensos, longas conversas com integrantes de *A Motosserra* e do *TM13*, emoções afloradas em ambos os lados, meus esforços às vezes árduos por escutas delicadas, e começo a lembrar e pensar em voz alta sobre as lições legadas por Jacques Lacan em sua libertária psicanálise – a ciência e arte da escuta – enquanto Pedro Rocha caminha comigo, e quase rebate minha fala com pontos da Esquizoanálise – abordagem psicanalítica que emprega em dinâmicas de trabalho e performance junto a integrantes do segundo coletivo. Diferentes perspectivas, dentro um campo comum do conhecimento... As diferenças não me assustam, nem me paralisam ou afastam (sobre violências não afirmo o mesmo). Seguimos a conversa quase aos berros, estamos competindo em desigualdade absoluta com a estridência de buzinas, infernais anúncios de promoções relâmpagos, ruídos de escapamentos velhos, freadas dos coletivos lotados. Em poucos minutos chegamos ao tema do feminismo no Brasil, e daí inicia uma tensão – talvez de gêneros, talvez histórica, talvez menor que isto – quebrada em seguida por ele, que após algumas provocações, me diz entre um largo sorriso pacificador: “isto aqui é uma cena para um filme do Glauber Rocha”. Voltamos, então, ao tema da psicanálise, e eu digo que ela devia ser serviço gratuito oferecido pelo SUS, se quisermos falar em saúde pública democrática algum dia no Brasil. Me despeço dele, um dos filhos do cineasta bahiano, e tento ver a câmera imaginária de Glauber que captaria nossos diálogos, as passadas largas nas calçadas abarrotadas de gente que aguarda ônibus, que vende eletrônicos, que delira apocalipses, todas estas simultaneidades típicas do Anhangabaú, do centro de São Paulo, e já estamos longe da Praça Ramos. Termino a etapa de interlocuções sobre os acontecimentos que se deram no

subterrâneo do Municipal, e sigo de volta à Santa Cecília, para escrever este texto que poderia ser uma reportagem, mas não é.

O episódio me remete às questões de simultaneidades, justas e sobreposições, ruídos e conflitos, espaços de dentro e fora – e, ainda, sobre ações de difícil compreensão, porque apontam para ausência de instâncias do poder público, gestores e programadores socioculturais – em diálogos urgentemente necessários para um centro que amamos e nos ama[1]. Para tentar desenrolar novelos destas tramas reais, demasiadamente reais, sobre espaços complexos ao extremo, peço ajuda ao legado do filósofo francês Michel Foucault. Não conseguiria completamente sozinha. Desde que soube dos eventos bastante agressivos que envolveram as ocupações do subterrâneo, as discussões sobre heterotopia não me abandonavam. Acredito que elas são capazes de revelar aspectos importantes, porque propõem pontos nevrálgicos sobre modos tão divergentes, que se tornam concorrentes, para a ocupação de espaços públicos em comum.

Dentro deste palco pequeno e breve, texto bidimensional para leitura em tela, algumas pinceladas de noções e reflexões que podem contribuir para um debate já deflagrado.

Cabe esclarecer de onde venho ou parto, e que minha pesquisa em teatro e performance é mais direcionada ao que o crítico francês chama de "espaços de dentro", próprios aos âmbitos dos estudos da fenomenologia, sem, no entanto, desconsiderar a noção de heterotopia. Conforme Foucault:

1 Referência e paródia ao título de peça co-criada pelos coletivos de teatro e performance *Nya Hapen* e *Instituet* (Suécia e Finlândia, sob direção de Marcus Ohrn): *We love Africa and Africa love us* (2011), sobre relações afetivas bastante truculentas, historicamente bélicas entre Europa e África, em que o amor é um flerte com a destruição, e em que a segunda é território para ações de cunho imperialistas da primeira.

> O trabalho monumental de Bachelard, as descrições dos fenomenologistas nos ensinaram que não vivemos em um espaço vazio e homogêneo, mas, pelo contrário, em um espaço completamente investido de qualidades e mesmo frequentemente atormentado por fantasmas; o espaço de nossa percepção primária, o espaço de nossos sonhos, aquele de nossas paixões inclui dentro deles mesmos qualidades que parecem intrínsecas; é um espaço volúvel, etéreo, transparente, ou novamente um espaço escuro, rústico, carregado: um espaço das alturas, dos cumes, ou pelo contrário um espaço do baixo, um espaço da lama, é um espaço que pode ser veloz como a água, ou um espaço que pode ser fixo, como a pedra ou como o cristal. Ainda que fundamentais para a reflexão contemporânea, estas análises se referem sobretudo a um espaço "do dentro"[2].

As heterotopias, segundo Foucault, dizem respeito aos espaços "de fora" – não em oposição aos "de dentro", mas como categorias distintas e complementares.

Neste caso específico vejo atravessamento do que é considerado "dentro" e "fora", ou a impossibilidade de excluir uma esfera da outra. Porque, por um lado, trata-se de equipamento público, administrado (sob certas regras, condições e termos) por gestores de uma Subprefeitura, que deveria ser responsável por sua manutenção (limpeza, infraestruturas de abastecimento de água e luz, conservação predial), preservação (considerando que é um anexo de edifício histórico, o Teatro Municipal de São Paulo, e igualmente um equipamento com potencialidade para ação sociocultural), por medidas seletivas de disponibilização ou cessão a outras instituições e grupos interessados em geral (já que se encontra ocioso, sem funções específicas, que poderiam ser determinadas por

2 De outros espaços (1967), Heterotopias. Michel Foucault, Dits et écrits 1984 , Des espaces autres (conferência no Cercle d'études architecturales, 14 de março 1967), in Architecture, Mouvement, Continuité, n°5, outubro 1984, pp. 46-49. M. Foucault só autoriza a publicação deste texto escrito na Tunísia em 1967 na primavera de 1984.

ações programáticas regulares ou pontuais organizadas pela própria administração municipal).

Mas, por outro lado, este mesmo subterrâneo anexo ao museu e ao teatro, tem qualidades particularmente fantasmagóricas, foi palco para acontecimentos artísticos e embates políticos do passado, traz traços arquitetônicos e subjetivos daquilo que já foi. E está inserido em região de atuação de coletivos e movimentos sociais, como também de festas, carnavais, eventos privados de grande porte, especulação imobiliária, etc... É centro e alvo de vetores, de forças e modos de atuação completamente distintos, de interesses conflitantes. Ignorar suas qualidades contraditórias, de um "dentro", assim como negar também suas qualidades territoriais, características históricas e implicações sociais, e – mais ainda – não pensar no entrecruzamento destas esferas sobre sua territorialidade, como fatores que constituem este espaço, simplifica, e talvez impossibilita enxergá-lo em toda sua complexidade.

Como colabora para esta discussão, novamente Foucult e as heterotopias contemporâneas:

O espaço no qual vivemos, que nos conduz para fora de nós mesmos, no qual a erosão de nossas vidas, nosso tempo e nossa história acontecem, o espaço que agarra e nos ataca, é também em si mesmo um espaço heterogêneo. Em outras palavras, nós não vivemos em uma espécie de vazio dentro do qual poderíamos colocar indivíduos e coisas. Nós não vivemos dentro de um vazio que poderia ser colorido com diferentes gradações de luz, vivemos dentro de um conjunto de relações que definem sítios, que são irredutíveis uns aos outros e certamente não superponíveis uns aos outros.

De fato, a colocação de indivíduos e coisas em espaços com tais qualidades (aquelas que já descrevi desde o início do texto, e muitas outras nas quais não

me deterei aqui) e potências é, para dizer o mínimo, abstrair-se das particularidades inerentes aos processos de atuação para e com o coletivo urbano. É subestimar jogos de poderes intrínsecos às noções de ocupação (termo, aliás, que sugiro ser abolido dos jargões socioculturais nossos, porque, em si, traz a carga bélica, remonta às guerras por territorialidade datadas do período medieval, na Europa velha, e, provavelmente, não cabem em nossas tentativas de inventar esta porção de América de Sul). É, ainda, ignorar aspectos das demandas sociais, urgências e carências de toda ordem que rondam a espacialidade de um centro historicamente marcado por degradação de seus equipamentos públicos, das suas populações (as que moram nas calçadas, sobretudo), e regido por ações ainda tímidas, que vêm revertendo tal quadro. Tudo isto, e muito mais do que isto apresenta, constitui o espaço público do Anhangabaú.

Em carta publicada no dia 17 de novembro, em página que alimenta no *facebook*, o grupo *A Motosserra Perfumada* conta detalhes e sua visão sobre o ocorrido entre os dias 14 e 15 de novembro, neste que foi um embate por um mesmo espaço:

> A ARTE DE OCUPAR O QUE JÁ ESTAVA OCUPADO
>
> Carta aberta do grupo A MOTOSSERRA PERFUMADA a toda classe artística paulistana
>
> Na manhã deste domingo, 15 de novembro de 2015, nós, d'A MOTOSSERRA PERFUMADA, fomos surpreendidos em nossa ocupação artística na passagem subterrânea da rua Xavier de Toledo, no Anhangabaú, por integrantes de um movimento de ocupação intitulado TM13 (?), que na madrugada da sexta pro sábado arrombaram os cadeados do local, entraram nos nossos camarins, roubaram dinheiro, quebraram objetos cênicos, espalharam figurinos, usaram indevidamente equipamentos de som e beberam toda a bebida que havíamos estocado para vender durante a temporada e angariar fundos para a RE-EXISTÊNCIA do nosso trabalho no local.
>
> As chaves do túnel e do Museu do Theatro Municipal (MTM)

nos foram confiadas pela Secretaria Municipal de Cultura e pela diretoria do Theatro Municipal, em trâmites absolutamente legais, em meados de outubro desse ano, para que implementássemos ali um projeto de ocupação/ativação do espaço público que estava até então ocioso. Este projeto se iniciava com a realização de uma temporada do espetáculo *Aquilo que me arrancaram foi a única coisa que me restou*, que estreou há pouco mais de uma semana no Centro Cultural São Paulo, durante a X Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo. No subterrâneo, a temporada da peça iria até o início de dezembro, às quartas e quintas à noite, contando semanalmente com atrações musicais após o espetáculo.

A MOTOSSERRA PERFUMADA é um grupo de pesquisadores, artistas, poetas, atores, atrizes, rockeiros que desenvolve uma pesquisa teatral mesclando performance e rock'n'roll*. Aquilo que me arrancaram foi a única coisa que me restou* foi montado com incentivo do edital "ProAC – Primeiras Obras" no primeiro semestre de 2015. Após diversas tentativas frustradas de aprovação em novos editais para o financiamento da primeira temporada da peça em São Paulo, assumimos a posição POLÍTICA e ESTÉTICA de ir literalmente ao underground da cidade, realizando essa temporada na garra, sem edital nem patrocínio, por própria conta e risco.

Quando entramos naquele espaço há um mês não havia energia elétrica. Tudo estava empestado de ratos e baratas. As fechaduras estavam quebradas. As escadas que dão acesso ao local serviam apenas de banheiro público para os moradores de rua. Os ralos estavam entupidos. O cheiro de mijo e merda era impregnante. Nós transformamos, em menos de um mês, esse espaço em um espaço vivo, pulsante, atentos para não higienizar, para não varrer seus vestígios de podridão. Nós transformamos esse espaço em trincheira para uma peça radical, que traz à cena uma reflexão urgente sobre o patriarcado e sobre a construção do gênero masculino, fazendo desse subterrâneo um antro de desobediência poética, num embate necessário com a assepsia do teatro e da sociedade paulistana. Valmir Santos, em crítica publicada semana passada, saudou a encenação da peça, seu sentido anárquico, dizendo que A MOTOSSERRA "pisa firme a cena com consciência estética

e crítica para reagir ao estado de abatimento que está no ar".

Agora reparem na gravidade política da situação: não fomos desalojados por um poderoso grupo empresarial nem por uma truculenta política de Estado, movida por interesses da iniciativa privada que estende – todos nós sabemos – seus tentáculos diariamente sobre o espaço público. Não fomos desalojados por movimentos sociais de moradia – quem dera. Não fomos assaltados por bandidos – quem dera. Fomos desalojados e assaltados por um grupo supostamente de esquerda, um grupo artístico.

O movimento de ocupação TM13 (?) errou e errou feio ao ocupar – e ocupar sem qualquer respeito aos sagrados objetos teatrais – um espaço que já estava ocupado artisticamente. Ignoraram ou quiseram ignorar o trabalho TEATRAL e AFETIVO que já estava sendo feito ali, inclusive com os moradores de rua do entorno. Não tiveram a sensibilidade de perceber sequer a posição estética e política d'A MOTOSSERRA, mesmo tendo alguns dos seus integrantes comparecido, traiçoeiramente, à sessão de quinta-feira da peça. Pelo visto, não entenderam nada.

Gostaríamos de deixar claro que nosso trabalho artístico em nada se opõe aos pleitos do pessoal do TM13 (?), pleitos mais que justos pela apropriação de espaços públicos em uma região como o Anhangabaú, que pertenceu, num passado remoto, aos SEUS, aos NOSSOS antepassados indígenas. Ao contrário. Acreditamos na mesma via de um ARTEVISMO, e levamos à cena com este espetáculo um poderoso veneno contra as hegemonias de classe, de gênero, de raça, confrontando com nossa voz e nossos corpos os discursos/práticas que, dentre outras filhadaputices, entregam a cidade ao domínio de poucos.

Não faltavam canais de interlocução possíveis, TM13 (?)... Que vacilo, bebê. Não conseguimos entender ainda porque um movimento que se diz tão sólido age de maneira tão rasa e juvenil. Não conversaram antes de invadir e nos roubar porque não quiseram, porque mais importa a demarcação dos seus territórios de poder do que a construção de uma cidade realmente aberta à diversidade de suas manifestações artísticas. Ao nos roubar, talvez pensem que se apoderam do que lhes foi historicamente expropriado, mas na verdade estão apenas provando que são ruins de mira, que em seu desespero político, disparam

> aleatoriamente.
>
> Por questões de segurança, claro, retiramos do local todo o nosso equipamento. Consequentemente, nossa temporada no local está CANCELADA. Perdemos, além de tudo, o que arrecadaríamos (bilheteria e bar) para repor os gastos que tivemos com a adequação do espaço e com o aluguel de som e luz.
>
> Aquilo que NOS arrancaram
> foi a única coisa que
> NOS restou
>
> Um beijo pra vocês, TM13 (?)
>
> EVOYEAH!

Não me interessa restringir às questões sobre os modos como foram concorrentes as chamadas "ocupações" destes dois grupos, espero colaborar para um aprofundamento, ou para alargar o que pertence apenas ao evento em si, e tirá-lo do ensimesmamento, ou do risco da simplificação. Faço tentativa de dar a ele a dimensão que, suponho, ele possui. Considerando tamanha complexidade de seus "foras" e "dentros", o espaço do subterrâneo, e os acontecimentos que têm se dado nele, requeriam e continuarão requerendo a presença ativa daquele ator que, diferentemente destes que se atacaram reciprocamente por meio de gestos e palavras – é responsável legítimo (ou legitimado no sistema democrático no qual estamos inseridos) por estabelecer condições pacíficas e aptas às ações de diferentes abrangências e objetivos, mas igualmente públicas: gestores públicos.

Não houve, até o presente momento, participação da mesma Subprefeitura que administra, cede, e responde por este equipamento público, ou de qualquer outra instância do município, neste entrave. Dois dias depois, em carta resposta, também publicada em redes sociais (em página do grupo no *facebook)* o *Ateliê Compartilhado TM13* se posiciona:

CARTA ABERTA

DIREITO DE RESPOSTA – MARCO DE RESISTÊNCIA

Nós, do Laboratório Compartilhado TM13 ocupamos às 00h da última sexta 13 de novembro, o Museu do Theatro Municipal. Frente acusações recebidas pela Cia Motosserra Perfumada, esclarecemos:

• Quanto a alegação de que foram subtraídos objetos, que a cenografia e figurinos foram danificados, esclarecemos que não procede. Há gravações que comprovam que, antes da saída dos integrantes da Cia Motosserra, os mesmos confirmam conosco que as coisas da Cia. estavam “nos conformes”. No mesmo dia, 15 de novembro os equipamentos da Cia estiveram na Casa Amarela durante o Festival Volume Morto, onde alguns integrantes da Cia participaram com bandas e produção do evento, portanto, não procede também que o equipamento foi danificado, pois foi perfeitamente utilizado no Festival.

• O acesso da escadaria das Casas Bahia, não teve troca de cadeados, justamente para que a Cia pudesse adentrar ao Museu e retirar os pertences e, por que não, dialogar conosco – o que de fato aconteceu com o diretor Biaggio. Se quiséssemos nos “apropriar” dos bens alheios teríamos restringido o acesso total do espaço. Como somos focados na Luta com alvo definido – o poder público – não há por que danificar ou subtrair bens de outro grupo artístico.

• Foi conversado entre nós e Biaggio que trabalharíamos juntos no espaço, que pelo fato de ser grande, possibilitava o trabalho conjunto, conforme as palavras do próprio Biaggio que ele só utilizaria a parte do túnel. Porém, optaram por se retirar do espaço por conta de não concordarmos com a cobrança de valores altos no espaço público.

• Nosso alvo na ocupação são a Secretaria Municipal de Cultura e a Subprefeitura da Sé, que, desde a desocupação da Escola de Bailado do Theatro Municipal no ano passado (que voltou a ter utilidade pública após a nossa ocupação), se comprometeu a disponibilizar um espaço na região do Vale do Anhangabaú, para que os nossos coletivos que atuam a mais de 10 anos na região possam desenvolver suas atividades voltadas à população carente e de rua –

promessa esta ainda não cumprida pelo poder público, que ao invés disso, aluga o espaço público sem conhecimento geral para grandes empresas da indústria cultural e outros grupos que utilizam o espaço para realizarem iniciativas com fins lucrativos. Tendo em vista esta situação e a pendência de respostas para conosco por parte do poder público, levantamos a ocupação em nossa área de atuação em um dos locais que poderiam ser direcionados a nós, segundo a promessa da prefeitura. O Museu foi escolhido ainda, por conta de, como já citamos, ser direcionado a um grupo que não tem representatividade na Região, que aguarda o cumprimento da promessa da prefeitura e o espaço que abrigará os coletivos atuantes do Vale do Anhangabaú.

• Após 6 dias de resistência no espaço do Museu, o IOPE mais uma vez retirou nossos artistas que ocupavam o local, após repercussão na imprensa e nas redes sociais, da nova ocupação. Porém, estamos acampados no Vale por tempo indeterminado, dando sequência as atividades que vinham sendo desenvolvidas no Museu. Estamos aguardando a Sub-Prefeitura da Sé e a Secretaria Municipal de Cultura para a continuidade da negociação acerca do espaço prometido para o desenvolvimento de nossas atividades. Com teto ou sem teto, com chuva ou sol, na Praça ou no Museu, a proposta é a mesma e estamos de olho, agora com mais atenção às movimentações que correm nas entrelinhas que continuam privilegiando grupos e empresas com a exploração financeira do espaço público.

• Por fim, com base nos comentários de integrantes da Cia Motosserra Perfumada e de seus seguidores na internet nos acusando de Xenófobos, Ladrões, entre outras depreciações morais que serão levadas a juízo junto com as provas, como registro de circuito interno e câmeras internas das adjacências, que comprovarão que a Cia estacionou um caminhão e retirou o seus pertences, bem como os vídeos do dialogo com o Biaggio que não serão publicados por orientação de nossos advogados, por ser mais uma prova de que as acusações apresentadas são inconsistentes. Entendemos o destempero e reações com grande carga emocional dos integrantes e simpatizantes da Cia no que diz respeito aos ataques dirigidos ao TM13 e sua honra, embora as acuações não podem ser provadas, da mesma forma que dirão que estamos mentindo se disséssemos que foram

> encontrados no espaço junto aos pertences da Cia, coisas como: preservativos usados pelo chão, cápsulas de cocaína, ácido lisérgico entre outras coisas, mas preferimos nos manter focados na Luta contra o poder público e os privilégios ocultos que vem ocorrendo nos bastidores do exercício da função pública.
>
> • Seguiremos na Luta, focados no objetivo e desejamos boa sorte a Cia Motosserra Perfumada na sequencia dos trabalhos, sem ironias, com a sinceridade e disposição para futuros diálogos. Para vocês foi injusto "ocupar" o que já estava ocupado, mas para nós é mais injusto ainda sermos ignorados por quem privilegiou a vocês e outros grupos e empresas.
>
> Paz, TM13.
>
> São Paulo, 19 novembro de 2015

Acusações de furto de equipamentos e dinheiro, ou sobre uso de drogas, ou sobre sexo no local dispersam o cerne do que me parece ser central aos acontecimentos. Julgamentos de natureza criminalizadora ou moralizadora podem minar ambas as ações (de cunho social e artístico), reduzir, ou conduzir aspectos do conflito por vias que inviabilizam interlocuções reais entre as partes, e a busca de soluções para a não destruição do outro/outra neste processo, daquilo que é pertinência de cada qual, e não mais ou menos importante à cidade. Não há hierarquia ou possibilidade justa de julgamento sobre quem é mais ou menos pertinente ao espaço público, justamente porque ele é público. Mais que isto, corre-se o risco de não abrir espaço ao questionamento mais abrangente sobre a convivência coletiva, sobre a cidade como palco para compartilhamentos, sob administrações democráticas, ou que deveriam atuar de modo democrático, com esforços para escutas, diálogos, trocas e interlocuções, para participar realmente, como corpo e pensamento, das relações que, apesar de tensas, não precisam de requintes violentos para se darem.

Eu não pretendo fazer apologia a uma paz fácil. Nada disto é fácil, simples, nem eu teria, a partir apenas da escuta de integrantes dos dois grupos envolvidos neste conflito, de meus vínculos pessoais com integrantes de ambos, e dentro das condições de minha pertinência, como traçar um esboço de termo final. Nem é a função de um ensaio ensejar finais felizes. Acredito neste migrar por derivas escritas com a colaboração de muitas vozes para uma finalidade não pragmática, e para contribuir um pouco à reflexão cuja importância pede muito.

Prefiro pensar que a interlocução pacífica e mediada por quem tem, de fato, a responsabilidade por uma gestão de espaços públicos, reescreveria esta história em que a cena de um grupo teatral foi atravessada pela cena da ação social, e/ou vice-versa. Para terminar, vou recorrer à Lina Bo Bardi[3], de quem sou leitora em meu trabalho e no âmbito da pesquisa já há alguns anos, e que por aqui, nesta fatia de América do Sul passou, deixando como rastros projetos e legados de ações concretas para arquiteturas de convivência pacífica, pensando programática, funcionalidade, estética, ética e política do espaço por modos conexos, e por vias afetivas:

> Se fosse necessária uma definição de arquitetura, seria talvez de 'aventura', na qual o homem é chamado a participar como ator, intimamente; a definir a não gratuidade da criação arquitetônica, a sua absoluta aderência ao útil, mas nem por isto menos ligada à parte do homem "ator"; e talvez esta pudesse ser, sempre que fosse necessária, uma definição de arquitetura.
>
> Uma aventura estreitamente ligada ao homem vivo, verdadeiro, ligado aos problemas mais urgentes da vida humana, à experiência verdadeira, viva e intimamente ligada à capacidade de criar seus pressupostos teóricos, sem crítica, a priori, aquela que na linguagem filosófica se chama 'suspensão do juízo', isto é, ao abandono absoluto à realidade vivida, à vida real, da parte do arquiteto, condição essencial para a vitalidade da sua obra. (BARDI, 1958)

3 BARDI, Lina Bo. "1a conferência na EBA". Escritos de Lina Bo Bardi para o Magisté- rio. Salvador, 17/ abr.1958.

Diferentemente de um conto de fadas com vilões e benfeitores, finais mágicos ou desfechos moralizantes, esta história diz sobre a São Paulo de muitas São Paulos, século XXI, sobre cidades mais ou menos visíveis e entranhadas em sua geografia imprecisa, conflituosa, em suas superfícies e subterrâneos, topos e vales, sociabilidades muitas de uma São Paulo, cidade desigual, e diversa, e bastante real. Sobre as cenas artística, social e cidadã em seu centro, coração e nervos.

O final ou os próximos episódios deste acontecimento – e daqueles todos que se referem ao como estar e ser nos espaços públicos – talvez sejam das matérias que temos em comum, como coletivo heterogêneo, e imenso, e mesmo assim, o mesmo. Vale a pena iniciar o futuro aqui, agora.

Referências bibliográficas:

BARDI, Lina Bo. Centro Cultural e Desportivo “Fábrica da Pompéia”. In: PATRIMÔNIO Cultural de São Paulo. CJ Arquitetura, Rio de Janeiro, FC Editora, 1978. Ano 5, n.19. p.78-81.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FERRAZ, Marcelo e VAINER, André. Cidadela da Liberdade. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013.

MARTINS, Carlos A. Ferreira. Construir uma arquitetura, construir um país. In: BRASIL 1920-1950 : da antropofagia a Brasília. Jorge Schwartz. curad. São Paulo: Cosac e Naify, MAB - FAAP, 2002. p.371-435.

Natália Nolli Sasso é brasileira, paulista. Ainda apaixonada pelo centro, vive nele. Formou-se e trabalhou como jornalista (Rede TV!, SBT, Revista Imprensa, MST e agências de comunicação) até 2003. Trabalha desde 2004 como programadora e curadora, integrando o corpo técnico do Sesc SP; e como autônoma em projetos relacionados à performance. É poeta e pesquisadora, e mestranda em Artes-Teatro na Universidade Estadual Paulista – Unesp/Instituto de Artes – São Paulo.

PROCESSOS

Para um teatro dos ouvidos

Processo de criação da série Radiodrama

Fabiano de Freitas

Resumo: O texto acompanha e problematiza o processo de criação da série de radioteatro Radiodrama, realizando algumas contextualizações históricas sobre o gênero no Brasil e no mundo, a perspectiva desse tipo de criação na contemporaneidade, e a problematização acerca da palavra e da imagem nas artes cênicas atualmente.

Palavras-chave: radioteatro, radiodramaturgia, Radiodrama, Orson Welles, Valère Novarina, Samuel Beckett, Heiner Müller

Abstract: the text follows and discusses the process of creating the radiotheatre series Radiodrama project, presenting some historical contextualization of the genre in Brazil and around the world, the prospects for this kind of creation to the contemporary times, and the questioning about ‘word’ and ‘image’ in performing arts today.

Keywords: radio drama, Radiodrama, Orson Welles, Valère Novarina, Samuel Beckett, Heiner Müller

Disponível (com imagens, quando houver), em:
http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/para-um-teatro-dos-ouvidos/

Patrocínio:

Do Teatro dos Ouvidos

> Ele pensava ter arquitetado um método para fazer sua boca dizer tudo o que quisesse. Queria dobrá-la, trabalhá-la, submetê-la todo dia ao treinamento respirado, torná-la firme, torná-la flexível, dar-lhe músculos pelo exercício perpétuo. Até que ela se transformasse numa boca sem fala, até falar uma língua sem boca... Como um bailarino que quisesse sempre dançar mais, dançar mais longe, dançar até o fim, até que não houvesse mais ninguém no espaço.

Valère Novarina, *Teatro dos Ouvidos*

Essas palavras assombram. Porque são palavras, antes de tudo. Encantam e instauram mistérios, enigmas por vezes indecifráveis, aos corpos imersos na cultura, nos modos de operação e de vida do nosso tempo-espaço. São palavras que suscitam, imediatamente, imagens. Palavra é língua. O dramaturgo francês Valère Novarina as escreveu no contexto de um ateliê de criação radiofônica da France Culture, em Paris, em 1980. Em termos históricos, foi ontem. Mas já denunciava uma inquietação acerca da palavra reinventada, ressemantizada pelo tempo e, não por acaso, era por meio do rádio como veículo e como linguagem que podia expressá-la. A língua foi o rádio: a escolha por uma palavra que se ouve, uma imagem que se produz numa relação com o outro, portanto "no outro".

Novarina, na França, mas, antes e depois dele, outros autores europeus com sólidas carreiras de produção dramatúrgica em teatro, tiveram no rádio um campo semântico de experimentação bastante fértil. Artistas icônicos, reconhecidos por sua marca de experimentação da liguagem e por identidades singulares, como Samuel Beckett, Heiner Müller, Tom Stoppard, Harold Pinter, Julio Cortázar e outros grandes nomes ainda em atividade, como Martin Crimp e Anthony Neilson (na Grã-Bretanha), dramaturgos prestigiados na Europa,

prosseguem na sua criação textual em rádio. Um campo vivo de potencialização da palavra e do som, elementos tão fundamentais para o teatro.

No Brasil, o rádio se tornou *vintage* e o ato criativo em rádio algo extemporâneo, não só ao público, mas para os artistas capazes desta produção. Por isso, abro espaço para um relato pessoal e proponho uma reflexão em cima de um ato do presente. Um depoimento.

Um relato

Rio de Janeiro, final do ano de 2015. Resolvi relatar, em parte, uma rotina que envolve a gravação de uma peça radiofônica real. Entro em um dos estúdios da EBC – Empresa Brasil de Comunicação, no centro da cidade, para uma gravação. Os tradicionais estúdios do edifício *A Noite*, na Praça Mauá, e do antigo prédio da Rádio MEC no Campo de Santana, já estão desativados há mais de 2 anos. Aqueles corredores assistiram à ascensão e ao declínio de um gênero artístico que influenciou e influencia, até os dias de hoje, boa parte da cultura nacional, ou, para ser mais específico, a cultura nacional de massa: o radioteatro.

No estúdio me esperam 5 atores. Hoje é o ultimo dia de gravação da série "Paisagens Sonoras do Rio", a primeira do projeto Radiodrama. A estrutura é simples: os textos escritos pelo dramaturgo Jô Bilac fazem parte de três microsséries de peças curtas, uma delas já encenada em palcos cariocas. São elas: *Paraíso Zona Sul*, *Zooeste* e *Zona Norte Neon*. Nessas peças, Jô Bilac visita os bairros mais tradicionais do Rio a partir de um mosaico de "cariocas" obsessivos, únicos, com um certo "sotaque" rodriguiano. São personagens que perpassam o imaginário do carioca, mas que promovem um encontro com o inusitado, para uma homenagem ao Rio de Janeiro nos seus 450 anos. Se a estrutura é simples, o ato – o da gravação em si –, soa a todos, a quem faz e a

quem escuta, como saudosista, alcunha que rechaço. No que ainda nos interessaria um gênero pré-julgado morto e enterrado? É justamente sobre esse aspecto – a vida que pulsa no radioteatro enquanto linguagem na contemporaneidade –, que abro caminho para esta reflexão.

Notas sobre o tempo

Voltando à contextualização histórica suscitada pela passagem novariniana: a Rádio Nacional e a Rádio Sociedade, posteriormente rebatizada como Rádio MEC, mantiveram, durante décadas, núcleos ativos de radioteatro. Esses pólos de produção fizeram parte da história da dramaturgia no Brasil, com seus grandes sucessos ouvidos por públicos de todo o país. Artistas importantes para o cenário nacional como Paulo Gracindo, Dias Gomes, Janete Clair, Chico Anysio e alguns ainda em atividade como Fernanda Montenegro, para citar alguns poucos exemplos, já que foram centenas de profissionais, passaram por essas rádios, e foi delas que migrou para a TV (surgida apenas na década de 1950) a *expertise* da criação dramatúrgica. Ainda é da fonte folhetinesca, modelo experimentado exaustivamente no rádio, que bebe a telenovela, gênero que assume a condição de cultura de massa, influenciando a formação das mentalidades de todo o país, já há muitas décadas (e aqui sem necessariamente cair nos juízos de valor do quanto esta forma única de consumo cultural vem carregada de valores discutíveis e, algumas vezes, nefastos).

No contexto internacional não foi diferente. Já é mítica a experiência do cineasta Orson Welles em *Guerra dos Mundos*, peça de radioteatro levada ao ar em 1938 pela emissora de rádio CBS dos Estados Unidos. A proposta, levada à cabo por Welles e encampada pela emissora, foi produzir uma peça ficcional, mas em formato jornalístico, anunciando uma invasão extra-terrestre no estado norte-americano de Nova Jersey. Detalhe importantíssimo da

proposição dramatúgica é que o público não foi avisado de que se tratava de uma peça de ficção, que interrompia a programação normal com o anúncio. Uma ousadia no campo da experimentação, muito antes de que as fricções entre realidade e ficção fossem em si um campo tão fértil para a produção de narrativas como acontece hoje. A falsa notícia era apenas o início da peça de radioteatro escrita por Welles. O principal objetivo era puramente comercial – ultrapassar a campeã de audiência NBC. Mas em apenas uma hora, a peça espalhou pânico real em toda a Costa Leste dos Estados Unidos. Uma prova cabal não só do poder do rádio como veículo de comunicação, mas também do poder da própria ficção – aqui realizada, claro, com a genialidade de um dos maiores criadores multimídia do mundo no século XX.

Voltando ao Brasil, na década de 1970, uma especificidade do nosso contexto histórico fez com que o radioteatro perdesse sua força enquanto linguagem. A chegada da TV fora avassaladora. Enquanto no contexto internacional grandes potências do setor de comunicação e entretenimento, como as rádios BBC, da Inglaterra, France Culture, da França, e a alemã Deutsche Welle abriam suas emissoras de televisão e mantinham a potência criadora de suas rádios, no Brasil não surgia com o mesmo poder uma TV Nacional, por exemplo. Interesses privados se sobrepuseram aos estatais e, inclusive, o setor de comunicações se reconfigurou a partir da década de 1950, com a chegada da TV. Conglomerados de comunicação produziam dramaturgia voltada a interesses antes de tudo comerciais e, nas rádios, os corredores antes ocupados por uma infinidade de roteiristas, atores, atrizes, diretores de cena e contrarregras são aos poucos substituídos exclusivamente por jornalistas e redatores de programas de entretenimento. As emissoras europeias citadas aqui (mas não só lá, também nos Estados Unidos e no Canadá, dentre outros países) continuaram produzindo radiodramaturgia, como o fazem até os dias de hoje, em peças únicas e séries que continuam sendo sucesso de audiência com imenso potencial popular. Aqui só me detenho ao fenômeno histórico, pois

não faz mais o menor sentido a criação de antagonismos entre linguagens e meios de comunicação; ao contrário, o que fez com que a radiodramaturgia sobrevivesse na Europa e nos Estados Unidos foi que nesses países foram resguardadas as singularidades destes gêneros.

De volta ao relato

É comum, portanto, e aqui volto ao meu trajeto inicial, o de seguir para uma gravação de radioteatro nos atuais estúdios das Rádios MEC e Nacional, associar este ato à chamada Era de Ouro do Rádio: os trajes de gala, os programas de auditório, as transmissões ao vivo, os contrarregras produzindo sons artesanalmente. Tudo isso não existe mais. Nossa experiência radioteatral no Brasil possui um hiato de décadas, não só sob o ponto de vista da criação dramatúrgica, mas também das condições técnicas e de produção. Não seria diferente em se tratando da recepção, inicialmente surpresa em relação à sobrevivência dessa linguagem e, posteriormente, saudosista, quando ainda o público não se depara com a potencialidade criativa do radioteatro nos dias de hoje. Nesse *tour de force* de retomar uma atividade criativa tão desvinculada da nossa produção atual, a pergunta mais comum de ser ouvida é: *ainda se faz isso?* Mas para além dessa indagação, realmente inquietante para quem pretende uma ação criadora presentificada, estabelecendo íntima relação com seu tempo – olhar que imponho ao meu trabalho no nível conceitual –, há uma reflexão urgente. Na sociedade imagética em que vivemos, na sociedade viciada em imagem e regida pelo tempo da produção e da veiculação massificada de imagens, qual o sentido dessa produção radiofônica?

O ato subversivo da escuta

E é neste ponto – o da potência da escuta –, que o radioteatro carrega intrinsecamente em si enquanto linguagem, que se foca toda a nossa força de

retomada do gênero. Sem receio de cair em rotulações vazias (suas obras são a complementação viva da adjetivação que emprego a seguir), voltemos aos exemplos internacionais citados anteriormente: a Samuel Beckett (1906-1989) pode-se atribuir ser o pioneiro criador do texto contemporâneo como o conhecemos; Harold Pinter (1930-2008) é um renovador de estilo, com singularidade suficiente para gerar uma legião de sucessores; Heiner Müller (1929-1995) inaugura um texto cujos enigmas só uma nova encenação poderia decifrar. São autores essenciais, fundamentais e referências para a nomenclatura de "dramaturgia contemporânea" no mundo todo, justo porque são autores que, na sua proposição estética, alargaram as próprias possibilidades criativas do teatro a partir dos seus experimentos no campo da escrita. Claro, todos eles tinham a sala de ensaio e o ambiente da cena como um tabuleiro que podia embasar suas propostas, e estavam ligados intrinsecamente a estes. O ponto em comum, e em nada há aqui coincidência, é que todos eles tiveram o rádio como um campo fértil para investigação da base mais forte de suas obras: a palavra. E o radioteatro é o campo onde a palavra reina, justamente porque, através dele, se dá um exercício único de escuta. Não é à toa que aqueles autores, portanto, tiveram suas propostas cênicas e o caráter de sua inventividade engajados ao radioteatro como linguagem. É nesse ponto que podemos retomar a epígrafe de Valère Novarina que norteia esta reflexão. A palavra como fetiche, a palavra como corpo, a palavra como objeto. Uma palavra que precisa alargar sentidos para ser dita e para ser ouvida. A escuta como ato revolucionário em que se encerra (e contraditoriamente se redimensiona). O exercício do radioteatro tem se desdobrado para uma descoberta no campo da criação contemporânea: em um mundo absolutamente dominado pela imagem, um exercício eminente e exclusivamente de escuta é não só um ato de subversão como a reatualização da importância desse sentido.

Para a conclusão desta tentativa de sistematizar um pensamento que está em

curso em uma prática – a da própria realização do radioteatro –, cabe-nos pensar sobre o que é um radioteatro contemporâneo feito aqui, no Brasil, a partir de tantos contextos históricos e especificidades da remanescente precariedade de suporte cultural que se dá em todas as áreas e gêneros. E mais, qual a persistência e a pertinência do rádio nos dias de hoje? Já arrisco uma resposta: o rádio é uma potência persistente e que se reinventa a cada ciclo tecnológico, como o que hoje se dá pela novas mídias. Portanto uma experiência artística em radioteatro era já arte-tecnologia antes mesmo de este termo existir. Aplicativos em tecnologias móveis, sites especializados e programas exclusivamente de áudio na internet são uma realidade que tem repotencializado as possibilidades da escuta. O rádio já há muito tempo tem a ideia da mobilidade como aliada (o histórico radiozinho de pilha foi substituído pelo walkman, depois pelos mp3 e ainda os ipods e celulares). Hoje pode-se ouvir rádios de qualquer parte do mundo em qualquer lugar, sem depender de alcance de ondas sonoras. O rádio, portanto, está vivo. Como meio e como mensagem. Como língua e como linguagem.

O que torna o radioteatro mais que vivo, também gênero pulsante, potente e necessário aos nossos dias, além da possibilidade inequívoca e indispensável da escuta, é que o radioteatro é a arte da palavra. E a palavra e os enigmas dela advindos, ainda são um instrumento revolucionário. Para tanto, recorro à outra citação novariana:

> Ele pensava habitar, viver, não num mundo mas numa língua. Ele dizia “Se não há mundo para o homem, é porque ele fala.” Que o homem não estava no mundo, mas numa língua, jogado. Que ele vivia a travessia disso. Do berço ao caixão, nada de mundo pra ele, nada de real exterior. Porque ele fala. Nada de mundo a percorrer. É numa língua que ele vive, de debatendo, tirando os véus, torcendo os lençóis. (...)
>
> Ele pensava estar vestido de línguas. Usar seu figurino de línguas num teatro silencioso, numa cena não iluminada (NOVARINA, 2001, p. 41).

São muitas as dimensões em que Valère Novarina nos possibilita mergulhar a partir dessas palavras. Como já mencionei, este caudal é parte de uma peça radiofônica em si. Novarina estava se valendo da palavra para refletir sobre ela, tudo em um todo. E é exatamente com esta sensação, em outros sentidos, que saio do estúdio onde entrei para gravar uma peça de radioteatro: com a nítida sensação de ter realizado um atravessamento no tempo. No melhor axioma hegeliano, incorporando a história para superá-la, para repotencializar a palavra para o aqui e para o agora. Quando Novarina trata da palavra como carne, como matéria, está ressaltando a inexorabilidade dessa língua sobre o tempo e o espaço. Não é sobre o radioteatro, nem sobre o teatro, ou qualquer gênero, é sobre a linguagem como uma escolha avassaladora, uma pergunta: para qual abismo nos jogar?

É exatamente disso que se trata uma experiência estética tão potente quanto aquela que se apoia exclusivamente na palavra – que é língua. Trata-se de reinventar a palavra, de reinventar a língua, de reinventar o dizer, o que dizer. Reinventar a escuta e, por consequência, reinventar o humano, o mundo.

Mas, por hora, reinventarmos o radioteatro no Brasil já é um bom começo.

Para acessar as peças radioteatrais do projeto Radiodrama: www.radiodrama.com.br

Referências bibliográficas:

NOVARINA, Valère. Teatro dos ouvidos. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

Fabiano de Freitas é diretor teatral e dramaturgo. Diretor da Teatro de Extremos, companhia que completa 10 anos em 2016. Diretor artístico do projeto Radiodrama. Foi roteirista e diretor do Núcleo de Radiodramaturgia EBC e em 2015 assinou os programas “Contos no Rádio”, “Música e Verso” e “Cena Poética”, transmitidos pelas emissoras Rádio Nacional Rio de Janeiro, Rádio Nacional Amazônia, Rádio Nacional Alto Solimões, Rádio Nacional Brasília e pela Rádio MEC Rio de Janeiro.

Patrocínio:

PROCESSOS

Guerrilheiras, corpos saídos da terra para nos lembrar

Sobre o processo de criação dos figurinos da peça Guerrilheiras

Desirée Bastos

Resumo: Esse artigo pretende descrever o processo de criação dos figurinos para o poema-cênico *Guerrilheiras, ou para a terra não há desaparecidos* com dramaturgia de Grace Passô, direção de Georgette Fadel e figurinos de Desirée Bastos. A peça estreou no Espaço SESC no Rio de Janeiro em setembro de 2015.

Palavras-chave: guerrilheiras; figurinos; terra

Resumen: Ese artículo pretende describir el proceso de la creación del diseño de vestuario para el poema-escénico *Guerrilheiras, ou para a terra não há desaparecidos* con dramaturgia de Grace Passô, dirección de Georgette Fadel y diseño de vestuario de Desirée Bastos. Estreno em Espaço SESC en Rio de Janeiro en septiembre del 2015.

Palavras-llave: guerrilheiras; vestuario; tierra

Disponível (com imagens, quando houver), em:
http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/guerrilheiras/

Patrocínio:

Primeiros encontros com as Guerrilheiras

> Com dramaturgia de Grace Passô e direção de Georgette Fadel, a montagem narra a luta e as memórias do que essas mulheres viveram e deixaram naquela região, histórias escondidas na Floresta Amazônica e relembradas por camponeses que presenciaram o confronto. Das 12 guerrilheiras, apenas o corpo de uma foi achado.[1]

O parágrafo acima extraído de matéria do jornal O Globo sobre o espetáculo *Guerrilheiras, ou para a terra não há desaparecidos* apresenta exatamente as informações que foram lançadas na primeira reunião com a equipe técnica da qual participei em meados de junho de 2015.

Em um momento muito inicial dos ensaios não era possível definir como essa história seria contada. Portanto, os direcionamentos relativos às questões visuais ainda não existiam. Tudo era possível à medida em que o texto e a dramaturgia seriam desenvolvidos ao longo do processo de ensaios, contando com a colaboração de todos os envolvidos na feitura do espetáculo.

Como parte do processo de criação, o elenco faria uma viagem em direção a região do conflito no sul do Pará para coleta de depoimentos e de produção de material fílmico que seria utilizado no espetáculo.

Na semana que antecedeu a viagem para o Pará fizemos uma segunda reunião, desta vez apenas figurinista, elenco e direção. A ideia deste encontro era tentar entender que tipo de roupas as atrizes usariam nas filmagens, já que ainda não tínhamos material suficiente para definirmos direções de figurinos.

Tinha em mente que neste momento estávamos falando de atrizes em busca das histórias daquelas pessoas e do lugar. Não se tratava de personagens

[1] http://redeglobo.globo.com/globoteatro/boca-de-cena/noticia/2015/09/georgette-fadel-dirige-peca-sobre-mulheres-da-guerrilha-do-araguaia.html *(consultado em 10/09/2015)*

construídos segundo uma indicação naturalista considerando fatores psicológicos ou sociais. Neste momento das filmagens, as roupas não poderiam ser elementos que aparentassem, representassem ou causassem sensações, mas sim deveriam ser o mais banal, cotidiano e invisível possível. Seriam as cidadãs, não as atrizes. Além disso, quaisquer tentativas de produzir figurinos para as filmagens poderiam gerar prisões estéticas. Naquele momento inicial, o que deveria nos interessar era a investigação e o deixar-se afetar pelo que estaria por vir nesta viagem. O encontro com o espaço e com as pessoas deste espaço tornaram-se os dois principais direcionamentos da concepção desses figurinos.

A terra e os corpos do Araguaia como diretrizes da criação

Os corpos

Na continuidade do processo, propus às atrizes que observassem as pessoas da região, como se vestiam, e que trouxessem consigo roupas e objetos adquiridos por lá. Todo o material trazido da região do Araguaia serviria como fonte de pesquisa visual para o figurino.

Em nenhum momento me interessei em fazer uma pesquisa de época sobre a moda nos anos 70 ou sobre como as pessoas se vestiam na região. Pois entendi que não se tratava de reconstruir a história, tratava-se de vivê-la. Ademais, somente seria possível essa vivência a partir de objetos e roupas que já estivessem impregnados daquele lugar e daquelas pessoas, mesmo que longinquamente envolvidas nos fatos da guerrilha. Qualquer tentativa de recriar épocas através de mecanismos artificiais seria um elemento enfraquecedor deste trabalho. As roupas e os objetos trazidos representariam os corpos desses moradores que seriam reativados pela potência do trabalho das atrizes. A materialização desses figurinos se deu pela coparticipação das atrizes através do olhar e das escolhas singulares de cada uma. A ideia de capturar a

alma das pessoas do Araguaia pelo resgate dos corpos esquecidos e abandonados fez com que os clichês ligados ao que podemos chamar de personagens dessem espaço para algo completamente novo ao explorar as possibilidades dramáticas da roupa.

A terra

Naquela ocasião, o elemento terra já existia muito forte em minhas reflexões. Ao pesquisar os fatos sobre a guerrilha, ficou muito presente a ideia do retorno à terra, não somente porque as atrizes iriam para a terra do conflito em busca das almas dessa história, mas também pelo fechamento do ciclo da vida. Do pó ao pó como a possibilidade de renascimento – o renascimento simbólico que o teatro nos oferece a cada novo trabalho.

Pensei então em utilizar a técnica de tratamento têxtil – que havia aprendido durante minha formação com o figurinista Samuel Abrantes – que consistia em enterrar tecidos por um tempo para tingi-los com a própria cor da terra.

Pedi às atrizes que, como ato simbólico, enterrassem às margens do rio Araguaia algumas peças de roupas, com a possibilidade de elas serem desenterradas e usadas na peça. Este ato foi documentado pelo diretor audiovisual Eryk Rocha para talvez entrar como uma das projeções dentro da estrutura cênica da peça.

O ato de enterrar/desenterrar as roupas não só traria a ideia simbólica de resgate desses corpos desaparecidos na terra como também a possibilidade de fazer emergir dela o etéreo, o fantasma e o impalpável.

À espera do acaso, elucubrávamos como essas roupas sairiam da terra e se elas ainda existiriam após o período em que ficariam por lá.

Neste experimento, a roupa/figurino funcionaria como um suporte para reinventar a realidade humana à medida que a terra dilataria sua existência na arte.

Da realização

No retorno do Araguaia, as atrizes apresentaram as roupas que haviam comprado e começaram a experimentá-las nos ensaios. Na minha perspectiva de figurinista, é sempre interessante ver como funciona a relação do ator com a roupa, como ele constrói esse corpo e como se dá a relação entre o seu corpo biológico e o corpo artificial.

Tínhamos uma variedade grande de modelos de roupas, porém em número limitado. Deveríamos contar com uma quantidade suficiente para trabalharmos com uma margem de perda de material ao enterrá-las. Fez-se então a necessidade de uma segunda compra de roupas, desta vez feita por mim nos brechós do Rio de Janeiro.

Sobre as escolhas das novas roupas, pude me orientar em termos de formas, modelos, cores e texturas a partir dos modelos trazidos do Araguaia. Neste ponto do processo, o olhar do figurinista é fundamental, pois ele acontece no poder de decisão do que se adequa ou não naquele seleto grupo de peças. A busca de novos materiais se dá baseada nos materiais já existentes, como uma forma de usar a essência dos materiais anteriores na busca de seus pares e, então, formar um projeto coeso.

Sobre o processo de enterrar roupas

> Ao construir minha paisagem cênica, busco soluções criativas para os problemas peculiares do figurino teatral. Não são soluções fáceis, mas elas me aparecem inesperadamente, em uma visão, uma imagem, como

> uma epifania. Encontro os significados, pois minha investigação é constante, ainda que, por vezes, pode parecer que o código não está inteiramente explicado. Se há trabalho, dedicação intensa, é possível que os resultados saltem aos olhos, para depois emergir da cena o sentido que o norteou. (ABRANTES, 2001, p. 83)

Voltei 15 anos no tempo ao me lembrar de uma técnica de tingimento que havia aprendido no curso de indumentária na UFRJ com o figurinista e então professor, Samuel Abrantes. Enterrar têxteis é uma ferramenta para se trabalhar o envelhecimento e, principalmente, o tingimento através de manchas. Esta técnica tem maior eficiência em tecidos de origem natural, como fibras de algodão, lã e linho que acabam adquirindo a coloração da terra onde foram enterradas. Outras manchas surgem da exposição à umidade e de traços de decomposição de acordo com o tempo deixado enterrado.

Nunca imaginei que verdadeiramente fosse me valer desta técnica, já que é um processo demorado cujos resultados são imprevisíveis. Além disso, são vários os fatores responsáveis pelo resultado final: solo, tempo de incubação, umidade, material do tecido, cor do tecido, etc.

Esse trabalho têxtil poderia ter sido desenvolvido de maneira teatral: não precisamos submeter os materiais a ações reais do tempo, já que é possível usar técnicas manuais para chegar a um resultado que pareça real ao espectador. Assim como na criação de figurinos de época, não precisamos colocar todas as camadas de roupas, apenas criamos a ilusão de que elas estão ali a partir do que ela parece ser.

Além disso, em termos de ordem prática, o apodrecimento natural dos tecidos deixa todo o material envolvido num limite de resistência que, em contato com o corpo do ator, pode se rasgar e se destruir por completo. Sendo assim, por que eu optaria por um processo tão radical na construção dos figurinos? Por que expor o resultado desse processo ao acaso? Por que não?

Tempo de incubação

Ao todo foram 3 semanas com as roupas enterradas em um terreno da minha família que fica na região da Figueira em Magé. A diferença de tons da terra do Araguaia para Magé é bastante grande. Enquanto no Araguaia a terra tem um tom avermelhado, a terra de Magé é bastante escura quase preta. Isso influenciaria certamente o resultado das manchas que poderiam surgir nas roupas. Sentia principalmente a falta do tom avermelhado que, hipoteticamente poderia produzir manchas enferrujadas, avermelhadas, as quais poderiam simbolizar manchas de sangue. Não por acaso, neste terreno da Figueira há uma árvore de urucum, planta original da América tropical, cuja semente possui uma tintura vermelho alaranjada que é utilizada pelos índios como pintura corporal em momentos de cerimônias e atos de guerra. A árvore estava carregada de frutos e então decidi que enterraria suas sementes pigmentadas junto com as roupas como a ideia de produzir manchas de sangue fruto dos tiros e da barbárie sofrida por aquelas pessoas. Neste momento, a mescla das sementes e da terra já iniciava uma poética própria para esses novos corpos que seriam produzidos no tempo de descanso sob a terra.

Desenterro, resultado

Como havia enterrado essencialmente roupas de tecidos naturais, todas foram afetadas – ainda que em diferentes graus de intensidade – pelos agentes que as envolveram durante este período. Terra, urucum, intempéries. Algumas roupas saíram apenas com manchas, outras combinando manchas, buracos e fungos. E outras desapareceram por completo sem deixar rastro. Isso é o que acontecerá com todos nós. Seremos desaparecidos no nosso retorno à terra.

Todas as roupas foram então lavadas para que se desprendessem do excesso de terra e para que perdessem o odor desagradável típico de algo que entra em decomposição. Do acaso sobraram peças com um trabalho têxtil de manchas e buracos muito interessantes. Figurinos criados pelo tempo e pela terra. Corpos saídos da terra para nos lembrar.

Separação de grupos: soldados/ guerrilheiras/ camponeses: corpos coexistindo no mesmo território

> Trabalhando com uma costura linda entre falas de camponeses, histórias das guerrilheiras, histórias das atrizes. Ela conseguiu trazer a sensibilidade das atrizes. Cada uma das atrizes vive um pouco de cada guerrilheira. A Grace criou esse estado geral orgânico da dramaturgia.[2]

De volta com as roupas ao processo cênico, restava compreender de que forma elas ocupariam o espaço dos corpos das atrizes.

Compreendi que não se tratava de criar figurinos para cada um dos camponeses retratados ou cada uma das guerrilheiras citadas, e sim criar massas como um coro grego. Um coro que representaria cada uma das categorias ali: camponeses, guerrilheiros e soldados vítimas da tragédia que pairou no Araguaia.

Usei muitas referências do trabalhador rural para trazer a imagem dos camponeses. Especialmente a série de boias-frias de Sebastião Salgado em *La main de l'homme.* Nestas imagens de Salgado ficam evidentes as camadas de roupas usadas por esses trabalhadores onde sobreposições de roupas descoordenadas e amontoadas fornecem proteção ao corpo e desconfiguram o gênero e a identidade numa mescla de roupas femininas e masculinas.

[2] Idem

Patrocínio:

Para as guerrilheiras uso a forma da fragilidade, da pele exposta, dos pés descalços, da entrega das próprias vidas à sorte e à selva. Esse coro se configura como uma visão poética das condições de precariedade enfrentadas por elas. Já os soldados, que, apesar de ocuparem o espaço do opressor e possuírem um poderio bélico muito superior ao dos guerrilheiros, neste trabalho também são expostos como vítimas deste massacre. Decidi trabalhar com um figurino que se estrutura pela sobreposição da farda e das botas sobre os corpos das guerrilheiras. Os soldados seriam as guerrilheiras com mais estrutura, porém tão perdidos à própria sorte quanto elas.

O segundo têxtil: remendos e pespontos

A fragilidade causada pelo início do processo de decomposição dos tecidos direcionou-me a criar um segundo têxtil interno para dar suporte ao movimento das atrizes. Esse têxtil interno ajuda a preservar o têxtil externo de uma contínua degradação causada pelo uso das roupas. Fiz remendos com tecidos mais fortes em outras cores que serviram de tapa-buracos das roupas. Utilizei linhas de pesponto nos tons da terra para desenhar o exterior das roupas, resolvendo assim também a fixação dos remendos. Novos desenhos começaram a surgir no exterior das roupas. Os pespontos sugerem as suturas das feridas nas roupas e também fazem parte de uma nova construção a partir do momento que eles estabelecem uma coexistência com as marcas criadas pela terra. Todo o trabalho do figurino foi decidido em função do resultado extraído do período no qual essas roupas ficaram enterradas. Da decomposição à composição, em um movimento contínuo e infinito a partir do momento em que sempre existirão novas rupturas vindas do uso dessas roupas, e novos remendos, ocupando os espaços abertos.

A putrefação dos tecidos se mostrou bastante interessante à medida que ao abrir fendas nos têxteis por conta de sua fragilidade, essas aberturas revelam

ora a carne, ora um outro lugar têxtil, um corpo estranho. O interior e o exterior tornam-se dois espaços divididos por um buraco – este buraco, que não possui dentro nem fora, é apenas uma passagem e a possibilidade de dois mundos.

Sobreposições

Especialmente para os figurinos dos camponeses foi necessário interferir na anatomia original das roupas para criar uma forma única que causasse a impressão de muitas sobreposições. Uni e recombinei, sobrepus uma variedade de peças para criar algo novo, que renasceria por meio de um processo primordialmente plástico. Utilizo com certa frequência alguns procedimentos artísticos como a colagem e a *assemblage*, que, extraídas dos dadaístas, encontraram grande êxito no teatro de Tadeuz Kantor.

A colagem tem o poder de transmutar tudo recombinando elementos, recriando objetos, oferecendo novos sentidos e formas ao que já perdeu seu valor utilitário, mas que concentra em si potencial para renascer na arte.

Ao retrabalhar os objetos trazidos do Araguaia em forma de figurinos, abri um leque infinito de possibilidades, pois todas essas roupas resgatadas puderam ter uma nova existência por meio da união de suas histórias particulares em forma de algo novo e único. Essas peças provocam a minha imaginação sobre quem as construiu, quem as usou, quantas vezes, em que circunstâncias...

Conclusão

> A realização do impossível é a fascinação suprema da arte e seu segredo mais profundo. Mais do que um processo, ela é um ato da imaginação, uma decisão violenta, espontânea, quase desesperada, diante da possibilidade subitamente surgida, absurda, que escapa aos nossos sentidos. (KANTOR, *apud* ALMEIDA, 2010, p.86)

É interessante poder descrever todo o processo de criação dos figurinos não como um ato isolado do figurinista, mas sim como um processo colaborativo onde o ator também indica suas projeções acerca desses trajes. Em *Guerrilheiras*, todo ato criador dos figurinos se deu – ensaio após ensaio – costurado à dramaturgia, à espacialidade, às improvisações, aos depoimentos e às descobertas. O caminhar em conjunto fez com que o desenvolvimento dos figurinos também tivesse um espaço significativo na criação do espetáculo, possibilitando a incorporação do conceito central do figurino na própria dramaturgia. Os figurinos de *Guerrilheiras, ou para a terra não há desaparecidos* possuem mais a função de corporificar o ator do que instaurar uma personagem. Neste caminho torna-se possível atenuar a distância que existe entre a figura do ator e do figurino. Eles se encontram no mesmo patamar de existência, como seres transformados em um todo único. É neste conceito de um novo corpo, um corpo-figurino que cria uma simbiose com o corpo orgânico, que reside a importância da troca entre figurinista e ator. Já havia feito outras experiências neste sentido[3], as quais indicaram que a parceria ator/figurinista é um caminho que pretendo seguir cada vez mais. Neste intercâmbio de olhares e ideias – uma criação compartilhada – o papel do figurinista está no ato de poetizar os caminhos escolhidos. O teatro com

[3] Recomendação de leitura: dissertação de mestrado *Cena para um figurino*.

frequência nos coloca frente a desafios e, a cada novo trabalho, é preciso reinventar a forma de se fazer o que sempre se fez.

Neste sentido, a ideia de enterrar as roupas escolhidas pelas atrizes no Araguaia se tornou o principal instrumento de ligação dessas muitas histórias e se tornou o elemento de poetização dos corpos que estavam por surgir.

O que mais me instiga é o fato de que nada disso fica evidenciado para o público, pois todo o trabalho visível do figurino poderia perfeitamente ter sido realizado de maneira artificial, com processos de desgaste manual e pintura de arte que simulassem um apodrecimento. Afinal, é teatro! Em princípio, não existe a necessidade de realidade. Muitas vezes o figurino sequer é notado como algo a chamar a atenção de forma isolada, o que considero um ganho do processo.

Interessante é perceber que, ao mesmo tempo em que escrevo estas palavras, é publicada nossa primeira crítica no jornal O Globo[4]. Para minha surpresa, o figurino sequer é mencionado na crítica. Confluências? Talvez.

Referências bibliográficas:

ABRANTES, Samuel. *Heróis e Bufões, o figurino encena*. Ed. Ágora da Ilha, Rio de Janeiro, 2001.
ALMEIDA, Desirée Bastos. *Cena para um Figurino*. Dissertação de mestrado, PPGAV/UFRJ, 2010.
KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte/ Tadeusz Kantor; textos organizados e apresentados por Denis Babblet*. Tradução: vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, SESC/SP Edições, 2008.
SALGADO, Sebastião. *La main del'homme*. Ed. Éditions de La Martiniere, Mont-sur-Lausane, 1993.

Desirée Bastos é cenógrafa, figurinista, mestre em Artes visuais EBA/UFRJ e professora do curso de Artes Cênicas – Indumentária/UFRJ.

[4] http://macksenluiz.blogspot.com.br/2015/09/temporada-2015_13.html
(consultado em 13/09/2015)

Patrocínio:

TRADUÇÕES

Estética da ausência: questionando pressupostos básicos nas artes performativas

Por Heiner Goebbels

Tradução de Rodrigo Carrijo

Colaborador: Rob Packer

Disponível (com imagens, quando houver), em:
http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/estetica-da-ausencia/

Conferência proferida pelo autor no dia 9 de março de 2010 na Universidade Cornell (EUA), no âmbito do programa para artistas-residentes organizado pelo IGSC (Institute for German Cultural Studies) desta universidade, e originalmente publicada no boletim informativo do IGSC na primavera de 2010 (German Culture News, Vol. XIX, n. 2, Spring 2010.)

Eu poderia facilmente mostrar a vocês um vídeo de cinquenta minutos de um de meus trabalhos recentes, uma instalação performativa sem performer algum (*Stifters Dinge*), depois ir embora, e o tema da ausência estaria bem coberto. Mas talvez devêssemos refletir, em vez disso, sobre como esse tema se desenvolveu em meu trabalho ao longo dos anos, a fim de entender melhor o que acontece e o que quero dizer por “ausência”.

Como é que tudo começou? Talvez com um acidente, em 1993, durante os ensaios de uma cena de *Ou bien le débarquement désastreux* (Ou o desembarque infeliz), uma de minhas primeiras peças de música-teatro, com cinco músicos e um ator.

Magdalena Jetelova, uma artista de alto renome de Praga, criou o palco: uma pirâmide gigantesca de alumínio suspensa de cabeça para baixo com areia saindo dela, e que pode ser completamente invertida ao longo da apresentação, além de uma parede gigante de fios de seda, movimentados

suavemente por cinquenta ventiladores que ficam atrás deles (e que também deixam o ator maluco). Em uma cena o ator desaparece atrás da parede de fios, em outra ele é sugado completamente pela pirâmide suspensa e depois volta, minutos depois, primeiro pela cabeça. Após os ensaios dessas cenas, Magdalena Jetelova foi diretamente ao ator, André Wilms, e disse a ele, entusiasmada: "É absolutamente fantástico quando você desaparece".

Isso é algo que, definitivamente, nunca se deve dizer a um ator, e este ficou tão furioso que eu tive que pedir carinhosamente à cenógrafa que não visitasse mais os ensaios. Mas muito mais interessante foi como ela pôde notar intuitivamente – e foi capaz de indagar, em um instante, do seu ponto de vista como artista visual – uma condição importantíssima das artes performativas.

Pois, apesar de alguns experimentos radicais realizados (e mais tarde ignorados) pela vanguarda teatral no início do século vinte (incluindo as peças de Gertrude Stein e as abordagens de Vsevolod Meyerhold, Adolphe Appia e vários outros artistas), e apesar dos experimentos intrigantes de artistas estadunidenses tais como Bob Wilson, Richard Schechner, Richard Foreman, e outros que, entre as décadas de 1960 e 1970, propuseram um teatro orientado pela performance contra a autoridade e a gravidade intimidantes dos textos – apesar de tudo isso, o *teatro* e a *ópera* são ainda amplamente baseados no conceito clássico da experiência artística em termos de presença direta e de intensidade pessoal, com foco centralizado em protagonistas expressivos (atores, cantores, dançarinos e instrumentistas): solistas seguros – seguros em seus papéis, em suas figuras, em seus corpos.

Entre todas as artes performativas, a *dança* contemporânea tem gerado, sozinha, questões de sujeito e de identidade, e traduzido essas questões em uma coreografia de corpos fragmentados, deslocados, inacabados, deformados

ou em desaparição, desde os anos 1980 (ver *Abwesenheit*[1]*,* de Gerald Siegmund, um estudo da ausência como uma estética performativa da dança). Teatro e ópera se recusam a avaliar seus pressupostos clássicos. Eles podem ocasionalmente mudar o texto de uma peça ou o som de uma ópera, mas nunca mais do que isso.

E falando como alguém que conhece a gravidade das instituições educacionais para atores e diretores, posso garantir que isso vai continuar por um tempo…

O que era apenas um breve momento em *Ou bien le débarquement désastreux* e uma anedota dessa produção tornou-se um aspecto crucial para o meu trabalho.

Nessa peça, o momento da presença já está cindido. O ator tem que compartilhá-la e aceitar compartilhá-la com todos os elementos envolvidos e produzidos pela realidade do cenário (que não é decoração ilustrativa mas, em si mesma, uma obra de arte): o confronto entre texto e música, a separação entre a voz e o corpo do ator, o conflito repentino entre uma música e outra (música de dois *griots* do Senegal e minha própria música tocada com trombone, teclado e guitarra elétrica), o conflito entre uma cena e outra. Entre esses "elementos separados," como diz Brecht, é que se produzem distâncias, vazios, para que a imaginação do espectador possa agir.

Em Observações sobre Antígona, Friedrich Hölderlin já enfatiza uma "lógica poética" em relação ao teatro, uma lógica poética que, para ele, diferentemente da "lógica" analítica ou filosófica, reivindica muitas das nossas habilidades perceptivas. Ele fala sobre "várias sucessões em que ideia e sentimento e reflexão se desenvolvem de acordo com a lógica poética", que apela aos mais variados sentidos e modos de percepção e não segue uma forma narrativa

[1] Para a tradução para o inglês, ver: SIEGMUND, Gerald. "Experience in a Space Where I am Not: Staging Absence in Contemporary Dance". In: BURT, Ramsay e FOSTER, Susan. *Discourses in Dance*, vol. 4/issue 1/2007. Não consta tradução para o português deste texto até o momento [N.T.].

linear. Para Hölderlin, “a poesia trata de diferentes faculdades (…) de modo que a representação dessas diferentes faculdades forma um todo”, e “a conexão entre as partes mais independentes das diferentes faculdades” é algo a que ele chama de “o ritmo” (HÖLDERLIN, 1983, p. 237)[2].

O que *Ou bien le débarquement désastreux* oferece não é uma imagem completa, nem uma cronologia musical, tampouco uma narrativa linear. Três textos aludem a possíveis temas internos que surgem pessoal e individualmente para o espectador como resultado da apresentação inteira: *Diário do Congo* de Joseph Conrad, um texto em prosa de Heiner Müller chamado *Heracles 2 ou a Hidra*, e um poema de Francis Ponge sobre madeira de pinho[3]. Os temas circulam entre o medo do desconhecido, violência e colonização – uma insistência no reconhecimento e respeito pelas diferenças étnicas em vez das características compartilhadas; ou, para colocar como Maurice Blanchot: “o outro não é o seu irmão”.

A propósito, todas as vozes nesta peça foram em francês ou mandingo, línguas que algumas pessoas talvez não entendam. Na verdade, não me importo tanto. Pode-se “ficar despreocupado”, como diz Gertrude Stein quando descreve sua primeira experiência teatral:

> Eu devia ter uns dezesseis anos e [Sarah] Bernhardt veio a São Francisco e ficou dois meses. Eu sabia um pouco de francês, claro, mas isso realmente não importava, era tudo tão estrangeiro e sua voz sendo tão diversa e tudo sendo tão francês que eu pude ficar ali despreocupadamente. E fiquei. (…) As maneiras e os costumes do teatro francês criaram uma coisa em si e que existia em si e para si. (…) Foi para mim um prazer muito simples, direto e comovente (STEIN, 1998, p. 258-259).

[2] Todas as citações desta conferência aparecerão de acordo com as edições indicadas pelo autor, sempre com tradução minha a partir das versões originais ou das traduções para o inglês tais como apresentadas por Goebbels. [N.T.]

[3] Referência ao poema “Le Carnet du bois de pins”, de Francis Ponge [N.T.].

Patrocínio:

E o teatro como uma “coisa em si”, não como representação ou meio para fazer declarações sobre a realidade, é exatamente o que eu tento oferecer.

Em um teatro assim o espectador é envolvido em um drama da experiência ao invés de assistir a um drama no qual relações psicologicamente motivadas são representadas por figuras no palco. Esse é um drama da percepção, um drama dos sentidos, como nos confrontos bastante poderosos de todos os elementos – palco, luz, música, palavras – nos quais o ator tem que sobreviver, não atuar. Então o drama da “mídia” é, na verdade, aqui, um drama duplo: um drama para o ator assim como um drama para a percepção do público.

Esta experiência cindida provavelmente explica por que dois anos mais tarde, na performance *Black on White*, eu coloco o peso **não** na virtuosidade de um ator brilhante, mas sobre os ombros de dezoito músicos no *Ensemble Modern* – um protagonista coletivo, por assim dizer. Essa foi, portanto, também uma declaração contra uma forma de arte que é muitas vezes completamente hierárquica: em sua organização e processo de trabalho, no uso dos elementos teatrais, em seu resultado artístico, até no caráter totalitário de sua estética e no relacionamento com o público.

Nesta peça, os músicos do *Ensemble Modern* não desaparecem no fosso em benefício dos solistas. Eles descobrem suas próprias habilidades para fazer outras coisas além de seu virtuosismo musical: escrever, cantar, organizar coisas, jogar badminton e todo tipo de jogos, bater tambores com bolas de tênis ou então não acertá-los com elas, e ler: “Vós que ledes ainda estão entre os vivos: mas eu que escrevo terei há muito partido para a região das sombras” (POE, 1965, p. 147).

Esta antecipação precoce da “morte do autor” na parábola *Sombra*, de Edgar Allan Poe, não deve ser tomada apenas literalmente (em referência a Heiner Müller, o amigo e autor alemão que recomendou-me esse texto antes de

morrer, enquanto os ensaios de *Black on White* estavam em andamento). A ausência aqui é para ser encontrada também em outros níveis: como uma recusa de qualquer ação dramática, por exemplo. Eu acho que "pouco parece acontecer", disse Ryan Patt em sua introdução à exibição da versão em filme de *Black on White* em Cornell, duas semanas atrás.

E *Black on White* é uma peça sobre escrever. "A escrita, que tradicionalmente recolheu-se atrás da aparente presença da performance, está declarando abertamente a si mesma no ambiente onde a estrutura dramática está situada", como a pesquisadora teatral Elinor Fuchs escreveu em 1985. "O preço dessa emergência, ou talvez o seu alvo, é o enfraquecimento da Presença teatral", o que também enfraquece a presença autodeclarada do ator (FUCHS, 1985, p. 163-164). A presença está duplamente reduzida em *Black on White* pela "não-presença" amadora dos músicos, que nunca fizeram qualquer coisa parecida. Vocês podem observar os rostos inexpressivos, não dramáticos, mas altamente concentrados, dos performers, que não pretendem ser ninguém além deles mesmos como músicos, naquele mesmo espaço e momento enquanto nós assistimos a eles. Frequentemente, eles viram as costas para o público e dividem a atenção deste por toda a paisagem de dezoito pessoas simultaneamente ativas. "Para citar Elinor Fuchs novamente: "Um teatro da Ausência (…) dispersa o centro, desloca o Sujeito, desestabiliza o sentido" (idem, p. 165).

Nesta performance, nós, como espectadores, temos que nos concentrar (esqueça por um momento que ela é feita aqui, para você, pela câmera e a edição deste videoclipe). Isso é semelhante aos aspectos de uma peça posterior com os mesmos músicos (*Eislermaterial*), em que o palco central fica vazio o tempo todo.

Os músicos se sentam todos nos três lados do palco durante a apresentação e a "presença" acontece em um nível acústico puramente pela proximidade da

captação do som dos instrumentos. Obstáculos/resistências/dificuldades estruturais para os músicos (a distância entre eles, a separação entre os instrumentos de corda e assim por diante) ajudam o público a visualizar o processo comunicativo de um conjunto sem maestro, responsável por si mesmo. No lugar do maestro, você encontra apenas uma pequena estátua do compositor Hanns Eisler, um amigo próximo e colaborador de Bertolt Brecht.

Estranhamente – embora eu tenha sido avisado por profissionais competentes – a atenção do público não se desfez com a ausência de qualquer distração visual espetacular ao longo da apresentação. “A experiência de presença fabricada – autoproduzida no ato de percepção – cresce na medida em que a presença demonstrada desaparece”, como meu colega Gerald Siegmund formulou em seu estudo recém-publicado sobre a “ausência” (SIEGMUND, 2006, p. 81).

Falando sobre concertos, eu diria que neles é geralmente o maestro quem impede, por um lado, a responsabilidade própria dos músicos e, por outro, uma percepção do público de sua própria responsabilidade. Elias Canetti nos diz o porquê:

> Não há expressão mais óbvia de poder do que a performance de um maestro. (…)
>
> A imobilidade do público é tão parte do propósito do maestro quanto a obediência da orquestra. Ambos estão compelidos à imobilidade. Até que ele apareça, eles se movem e conversam livremente entre si. (…)
>
> Durante um concerto, e para as pessoas reunidas na sala de concerto, o maestro é um líder. (…)
>
> (…) Ele é a encarnação viva da lei, tanto positiva como negativamente. Suas mãos ordenam e proíbem. Seus ouvidos sondam a profanação.
>
> Assim, para a orquestra, o maestro literalmente encarna o trabalho que ela realiza, a simultaneidade dos sons, bem como sua sequência; e como, durante a apresentação, não há supostamente nada para existir a não ser este

> trabalho, por tanto tempo o maestro é o governante do mundo (CANETTI, 1962, p. 394-396).

Este texto é apresentado como um monólogo impressionante pelo ator André Wilms na peça de música-teatro *Eraritjaritjaka* antes de ele sair do palco, seguido pelo câmera, enquanto sua imagem em vídeo continua a ser projetada ao vivo no fundo do palco, na fachada branca de uma casa. O público vê como ele sai do teatro, entra em um carro, dirige pela cidade onde a peça está sendo realizada, deixa o carro depois de alguns minutos dirigindo, e entra em seu apartamento. As palavras que escutamos são retiradas dos cadernos de Canetti: "Um país onde qualquer um que diz 'eu' é imediatamente engolido pela terra" (CANETTI, 1989, p. 129).

É óbvio: a ausência do ator será longa. O público, dispensado da forte presença do monólogo anterior do ator, está perturbado, confuso, e relaxado ao mesmo tempo. Parte do público não sabe nem se o ator, que ele pagou para ver, voltará em algum momento. A câmera o segue até seu apartamento, onde ele faz coisas não-dramáticas: abrir e ler cartas, fazer anotações emprestadas de Canetti (como "Não explicar. Coloque aí. Diga isto. Saia"[4]), separar a roupa para lavar, assistir televisão, ler o jornal, morar sozinho sem ser capaz, e pensar alto: "Você não pode existir com seres humanos. Você não pode existir sem seres humanos. Como você pode existir?"[5] E ele está preparando ovos mexidos.

O relógio ao fundo da cozinha mostra o horário real, e o ritmo com que o ator corta as cebolas está sincronizado com um quarteto no palco tocando um

[4] CANETTI, 1989, p. 106.

[5] CANETTI, 1999, p. 52 [N. T.: minha tradução a partir da tradução apresentada por Goebbels do alemão para o inglês].

Patrocínio:

quarteto de cordas de Maurice Ravel. Ambos provam a "vivacidade" [liveness[6]] da presença mediada.

Recapitulemos os diferentes conceitos de um "teatro da ausência" tal como foram discutidos até então. Ausência pode ser entendida:

- Como o desaparecimento do ator/performer do centro de atenção (ou mesmo do palco como um todo).
- Como uma divisão da presença entre todos os elementos envolvidos – vocês poderiam chamar isso de uma polifonia dos elementos (no sentido atual de uma espécie de voz independente da luz, do espaço, dos textos, dos sons [como em uma fuga de J.S. Bach]).
- Como uma divisão da atenção do espectador para um protagonista coletivo, com performers que frequentemente ocultam seu significado individual ao se virarem de costas para o público;
- Como uma separação das vozes dos atores de seus corpos e dos sons dos músicos de.seus instrumentos;
- Como uma dessincronização entre ver e escutar, uma separação ou divisão entre o palco acústico e o visual;

[6] Cunhado pela emissora londrina BBC em 1934 e discutido ou apropriado posteriormente e diferentemente por autores como Philip Auslander (ver: *Liveness: Performance in a Mediatized Culture.* New York: Routledge, 1999), Peggy Phelan e Erika Fischer-Lichte, entre outros, o termo "liveness" surgiu como um neologismo para designar uma espécie de diferença de qualidade das transmissões ocorridas via tecnologias mediadas, como a radiodifusão, permitindo diferenciar, por exemplo, a transmissão de uma canção tocada ao vivo no estúdio da transmissão de uma canção gravada. Se para Phelan "liveness" opera como um aspecto ontológico do teatro e da performance e contrasta com a mediatização, que fragilizaria a singularidade e a irreprodutibilidade de performances realizadas ao vivo, para Auslander, ao contrário, a distinção entre "liveness" e "mediatização" perde relevância à luz da onipresença da mídia nessa ordem de práticas artísticas, que poderia inclusive eliminar a experiência de uma pura "liveness". Ainda que a discussão em torno dos usos e sentidos da palavra seja extensa, talvez trate-se desde sua aparição – e em síntese – de designar a qualidade do acontecer ao vivo e a sua consequente influência na alteração de um estado de presença. Ou, para dizer de outro modo, de um *estado de vida.* Em seu uso pela teoria da performance, trata-se de fazer referência, embora de modo inexato, ao "caráter vivencial" das práticas performáticas – à sua "aovividade", para criar um novo neologismo. Por não existir em português um correspondente técnico para "liveness", e para assegurar a fidelidade semântica e sonora com relação à palavra original, optei por traduzi-la por "vivacidade", a despeito de seus possíveis distanciamentos conceituais [N.T.].

- Como a criação de espaços intermediários, espaços de descoberta, espaços que permitam que a emoção, a imaginação e a reflexão aconteçam;
- Como um abandono da expressão dramática ("o drama não acontece no palco", diz Heiner Müller);
- Como um centro vazio: literalmente, como um vazio no centro do palco, significando a ausência de um foco visualmente centralizado, mas também como a ausência do que chamamos de um "tema" claro ou mensagem de uma peça; podemos comparar o centro vazio com o *nouveau roman* dos autores franceses na década de 1950, como Alain Robbe-Grillet, que cercou seus assuntos com técnicas perturbadoras, em romances nos quais os temas centrais não estão explicitamente mencionados mas, ao invés, permanentemente indicados e obsessivamente apresentados para o leitor (por exemplo, o ciúme em *La Jalousie*);
- Como a ausência de uma história, ou, para parafrasear Gertrude Stein: "tudo que não é uma história pode ser uma peça" (ver seu texto "Plays", de *Lectures in America*[7]). "Qual é a razão de se contar uma história já que há tantas e todo mundo sabe tantas e conta tantas (…) então por que contar outra história" (STEIN, 1998, p. 260);
- E a última, mas não menos importante ausência, pode ser entendida como o ato de evitar as coisas em relação às quais criamos expectativa, as coisas que vimos, que escutamos, que geralmente são feitas no palco. Ou, nas palavras de Elias Canetti outra vez, pronunciadas pelo ator em *Eraritjaritjaka* quando ele finalmente abre a janela de seu apartamento:

> Passar o resto da vida apenas em lugares completamente novos. Abandonar os livros. Queimar tudo que se começou. Ir a países cujas línguas não se pode nunca

[7] Há uma tradução para o português de "Plays" realizada por Inês Cardoso Martins Moreira e publicada na edição zero da revista Ensaia (ver: http://www.revistaensaia.com/#!pecas/cxv3). [N.T.]

> dominar. Proteger-se de cada palavra explicada. Manter o silêncio, o silêncio e a respiração, respirar o incompreensível.
>
> Não odeio as coisas que aprendi; odeio morar nelas (CANETTI, 1978, p. 160).

Neste momento o público vê o ator em cena, ao vivo, abrindo uma das vidraças do cenário e, lentamente – vendo o câmera e o quarteto de cordas através das janelas na sala do ator –, o público percebe que ele nunca poderia ter realmente deixado o palco.

Este desvio complexo de perspectivas internas e externas, de música, texto, percepção, decepção, o choque súbito e surpreendente de uma presença insuspeita – isso se torna para o público um dos dramas reais de *Eraritjaritjaka*.

E nós – minha equipe e eu – nos interessamos em ir além depois dessa produção. O experimento que tentamos com *Stifters Dinge* (uma peça sem atores) era assim: a atenção do espectador aguentará o tempo suficiente se uma das premissas essenciais do teatro for abandonada: a presença de um ator? Mesmo as definições mais recentes na teoria da performance ainda falam da copresença, ou de uma presença compartilhada entre performers e espectadores ao mesmo tempo e no mesmo espaço (ver Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, sobre este ponto crítico).

Então *Stifters Dinge* tornou-se um *no-man show*, no qual cortinas, luz, música e espaço, todos os elementos que em geral preparam, sustentam, ilustram, e servem a uma performance teatral e ao domínio do ator, tornam-se – em um tipo de justiça por muito tempo adiada – os protagonistas, juntamente com cinco pianos, placas de metal, pedras, água, névoa, chuva e gelo.

Quando ninguém está em cena para assumir a responsabilidade de apresentar e representar, quando nada está sendo mostrado, então os espectadores tem que descobrir as coisas por si mesmos. O senso de descoberta do público é

finalmente ativado pela ausência de atores, que usualmente realizam a arte da demonstração e conectam a visão do público para si pela atração total de atenção. Apenas a sua ausência cria o vazio no qual esta liberdade e prazer são possíveis.

Em *Stifters Dinge* os performers são substituídos por máquinas não antropomórficas e objetos, elementos como cortinas, água, névoa, chuva e gelo – e por vozes acusmáticas. Escutamos vozes sem corpo, as vozes de Claude Lévi-Strauss, William Burroughs e Malcolm X, e também escutamos antigas gravações de vozes anônimas da América do Sul, Grécia e da Papua-Nova Guiné. Ao longo dos cantos de Papua-Nova Guiné, vemos reflexos de água em um balé de cortinas movendo-se lentamente para cima e para baixo.

O efeito de tais vozes acusmáticas é explicado por minha colega Helga Finter:

> As vozes gravadas sugerem ao espectador a construção de efeitos de presença, uma vez que ele percebe as palavras ditas como endereçadas a ele. Isso pode ser atribuído ao status acusmático de tais vozes, cuja fonte permanece oculta. O espectador conectará ainda o que ele escuta com o que ele vê para formular hipóteses sobre motivação e causalidade. Seu desejo escópico encena o que seu desejo invocatório [*invokatorisches Begehren*] é capaz de escutar. Nesse sentido, a inteligência perceptiva dos próprios sentidos do espectador encena ativamente a performance quando o espectador tece e lê seu próprio texto audiovisual (FINTER, 2011).

No teatro tradicional, que se baseia na literatura, e na ópera, indivíduos na plateia reconhecem a si mesmos no ator ou cantor ou dançarino em cena; eles se identificam com os performers e espelham-se neles. Isso obviamente não funciona em *Stifters Dinge*, e raramente funciona em minhas primeiras peças. Em vez de oferecer uma **autoconfirmação** tanto ao sujeito que performa como àquele que percebe, um “teatro da ausência” pode ser capaz de oferecer uma

experiência artística (e aqui eu me refiro a uma publicação recente de André Eirmann intitulada *Postspektakuläres Theater*) que não necessariamente se situa em um encontro *direto* (com o ator), mas em uma experiência *através da alteridade*. Alteridade é para ser entendida aqui não como uma relação direta com qualquer coisa, mas como uma relação indireta e triangular por meio da qual a identificação teatral é substituída por um confronto bastante inseguro com um terceiro mediado, algo a que poderíamos chamar de *o outro*.

A ausência como a presença do outro, como um confronto com uma imagem não vista ou uma palavra ou som não ouvidos, um encontro com forças que as pessoas não podem dominar, que estão fora de nosso alcance.

O que teve início como um experimento bem formal tornou-se, através da entrada dos próprios elementos em cena, um tópico um tanto quanto antropológico e ecológico para a minha equipe, o público e para mim.

Ao longo de dez minutos o público vê a projeção de uma pintura chamada *O pântano*[8] do pintor holandês Jacob Isaackszoon van Ruisdael (1660). Ao mesmo tempo, escutamos de um estúdio a voz de um ator escocês lendo uma história de inverno sobre uma cachoeira congelada na floresta. “Nós ouvimos e reparamos; não sei se era assombro ou medo de ir mais profundamente naquela coisa” (STIFTER, 1998, p. 304). Isto é de uma história do escritor austríaco Adalbert Stifter. Este é o autor que emprestou seu nome à minha peça, que foi em parte inspirada na cuidadosa insistência de Stifter pela descrição de detalhes da natureza, desastres naturais, objetos desconhecidos, hábitos estranhos e as culturas de povos longínquos – era a isso que ele chamava de “a coisa” (das Ding).

[8] Para melhor identificação da obra referida: “Sumpt”, em alemão; “The Swamp” ou “A Wooded Marsh”, em inglês [N.T.].

Depois da leitura do conto invernal de Stifter, cinco pianos, algumas placas de metal e uma máquina de fumaça, tudo junto toca uma espécie de concerto, antes de começar a chover.

Agora, após mais de 150 apresentações, parece-me que o experimento funciona. As pessoas da plateia reagem com perplexidade, irritação e atenção intensificada. Elas são intelectual e emocionalmente estimuladas. E elas frequentemente me dizem com alívio: "finalmente ninguém em cena para me dizer o que pensar". Desculpem-me por ter de fazer o aposto aqui. Obrigado pela atenção.

Referências bibliográficas:

CANETTI, Elias. *Crowds and Power*. Trans. Carol Stewart. London: Victor Gollancz Ltd., 1962.
_____. *Aufzeichnungen 1973-1984*. Munich: Hanser Verlag, 1999.

_____. *The Human Province*. Trad. Joachim Neugroschel. New York: Seabury Press, 1978.

_____. *The Secret Heart of the Clock*: Notes, Aphorisms, Fragments, 1973-1985. Trans. Joel Agee. New York: Farrar Straus Giroux, 1989.

EIERMANN, André. *Postspektakuläres Theater: Die Alteritât der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld: Transcript, 2009.

FINTER, Helga. "Der (leere) Raum zwischen Hören und Sehen: Zu einem Theater ohne Schauspieler" In: HEILMANN, Till A; TUSCHLING, Anna; VON DER HEIDEN, Anne. (Orgs.). *medias in res.* Medienkulturwissenschaftliche Positionen. Bielefeld: Transcript, 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

FUCHS, Elinor. "Presence and the Revenge of Writing: Re-Thinking Theatre After Derrida". *Performing Arts Journal*, Vol. 9, n. 2/3, 1985.

HÖLDERLIN, Friedrich*. "*On Tragedy: 'Notes on the Oedipus' and 'Notes on the Antigone'". Trad. Jeremy Adler. *Comparative Criticism* 5. Ed. E.S. Shaffer. Cambridge (UK): Cambridge UP, 1983, p. 231-244.

POE, Edgar Allan. "Shadow: A Parable". In: _____. *The Complete Works*. Ed. James A. Harrison. V. 2. NY: AMS, 1965.

SIEGMUND, Gerald. *Abwesenheit*: Eine performative Ästhetik des Tanzes. Bielefeld: Transcript, 2006.

STEIN, Gertrude. “Plays”. In: _____. *Writings 1932-1946*. Ed. Catharine R. Stimpson and Harriet Chessman. NY: Library of America, 1998.

STIFTER, Adalbert. “Die Mappe meines Urgroßvaters.” In: _____. *Die Mappe meines Urgroßvaters*. 3rd ed. Ed. Herwig Gottwald and Adolf Haslinger in collaboration with Walter Hettche, Adalbert Stifter Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe 6.1. Stuttgart: Kohlhammer, 1998.

Heiner Goebbels (1952) é um compositor, diretor musical, encenador e professor alemão. É professor do Instituto de Ciências Aplicadas ao Teatro da Justus-Liebig-University, em Gießen, Alemanha, e da European Graduate School, em Saas-Fee, Suíça. Seu trabalho é fortemente marcado pelo trânsito entre as artes, desconstruindo sobretudo convenções da ópera, do teatro e da música de concerto. Entre suas criações principais, destacam-se "Man in the Elevador" (1987), "Black on White" (1996), "Hashirigaki" (2000), "I Went to the House But Did Not Enter" (2008), "Stifters Dinge" (2007) e, mais recentemente, "John Cage: Europeras 1&2" (2012).

Rob Packer nasceu em Londres, Inglaterra, e cursou Letras Modernas e Medievais na University of Cambridge, especializando-se em letras alemãs e italianas. Mora no Brasil desde 2011. Seus poemas e traduções foram publicados no Reino Unido e na Irlanda, e publica críticas de poesia contemporânea brasileira e internacional no blog robpacker.wordpress.com.

Rodrigo Carrijo é graduando em Teoria do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), onde atuou, entre 2012 e 2015, como bolsista-pesquisador de iniciação científica com investigações em torno de práticas e procedimentos da dramaturgia contemporânea – sobretudo alemã e brasileira – e da relação do teatro com outras artes. É idealizador e coeditor da *Ensaia* – revista de dramaturgia, performance e escritas múltiplas.

TRADUÇÕES

Towards an Anatomy of Images

Review of the play Anatomy of a Snowfall, by Sara Stridsberg

By Daniele Avila Small

Translated by Leslie Damasceno

Abstract: This article examines a production of Swedish playwright Sara Strindberg's *Anatomy of a Snowfall (Dissekering av ett snöfall),*[1] staged by Bim Verdier in São Paulo, Brazil in 2015, in terms of the play's proposals and the production's relationship to several other plays staged in the city at the same time (two adaptations of Strindberg's *Miss Julie* and one of Chekhov's *Three Sisters.*) Issues dealt with involve gender as raised by the central character of the play in question, Queen Christina of Sweden, as well as formal staging strategies that determine the production of images and how these are received in the viewer's imagination.

Keywords: Swedish drama, feminine gender, theatrical reception

Disponível (com imagens, quando houver), em:

http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/towards-an-anatomy-of-images/

[1]Stridsberg, Sara: *Medealand och andra pjäser*. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2012.
See the blogspot "Dissecar uma Nevasca," accessed throughhttp://anevasca.blogspot.com.br/ for information and journal criticism of the production in Portuguese. (Accessed, September 26 2015).

The Bim Verdier production of Sara Stridberg's play *Anatomy of a Snowfall,* which counted with support from cultural institutions in Sweden, premiered January 2015 at SESC Belenzinho.[2] However, we can begin our analysis by situating this production in context of several related projects that preceded it, as issues brought up in these other productions help us think about the piece in question.

The production was realized as part of an international exchange between Brazil and Sweden, with meetings and rehearsals held in both Uppsala and São Paulo. In the creative team, the director (who was also one of the actors) is of Swedish origin, but lives in Brazil. The other actors are Brazilian and the technical team (responsible for scenery, lighting, costumes and videos), Swedish.

The play fictionalizes the story of Queen Christina, a theme explored by other Swedish writers, as in the case of August Strindberg's play *Cristina*. Incidentally, the actress who plays the protagonist, Nicole Cordery, has done significant research about the Swedish writer. Besides being the subject of her master's thesis from Paris 3 - Sorbonne Nouvelle (directed by Jean-Pierre Sarrazac), Cordery has put on and acted in a number of productions from Strindberg texts or adaptations, plays about him or related to his dramaturgy. The most significant may have been the French production *Strindbergman*, which brought together two of Sweden's cultural giants: Strindberg's play *The Stronger* (with scenes performed on video) in dialogue with the staging of Ingmar Bergman's film script for *Persona,* directed by Marie Dupleix. This production was staged in São Paulo and Rio as part of the year of "France in Brazil."

[2]Trans. note. SESC: Serviço Social de Comércio (Social Service for Commerce). Some of Brazil's best equipped and most well attended theatre spaces are housed in SESC complexes in the major Brazilian cities. The SESC has a policy of offering theatre at popular prices, with a ceiling comparable to some US $ 12-15, half-priced for seniors, students and SESC associates.

Cordery was the curator of the Strindberg exhibition in São Paulo, an event held in September and October of 2012 to commemorate the centenary of the author's death, with activities in several units of the SESC/São Paulo: Belenzinho, Bom Retiro, Ipiranga and Santo Amaro. Cordery participated in a staged reading, directed by Felipe Vidal, that I was able to watch - this being my first contact with the historical character of the Swedish monarch. The event also gave me the opportunity to participate in a debate on Strindberg's *Miss Julia* with, among other artists, actress Julia Bernat and the director Christiane Jatahy, whose play *Julia* was one of the plays taking part in the Theatre Exhibition.

In 2015, two months after having seen *Anatomy of a Snowfall,* and while preparing my reflections on it, I reviewed two plays by Christiane Jatahy, *Julia* and *E se elas fossem para Moscou?* ("What if they went to Moscow?"). I was also able to see a peculiar production of the classic Strindberg, *Miss Julie*, directed by Katie Mitchell. All three plays were presented in the context of MITsp - Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (International Theatre Exhibition of São Paulo), precisely because of the affinity of their proposals: they were created from a dialogue between theater and cinema, although with very different operations, different intentions and notions of theatricality. But interestingly, Katie Mitchell's *Miss Julie* also proved to be a kind of "Strindbergman" since it staged a film set of *Miss Julie* (from the point of view of another female character), producing a film with film language very similar to Bergman's. These productions became hopelessly tangled in my mind and although the disparities between them are greater than the similarities, I could not seem to extricate myself from the common matters regarding them. Thus, I propose to write this critique - series of notes - also as a means to understand what can be said about *Anatomy of a Snowfall* that relates to these other productions.

To conclude this introduction, I should mention that the opportunity to see *Anatomy of a Snowfall* again was frustrated due to the cancellation of the plays' subsequent run in the Tribunal de São Paulo theatre space - an act of censorship on the part of the São Paulo Court of Justice, which demanded that artists cut out certain texts and scenes from the production. This unfortunate episode is symptomatic of the reactionary wave that seems to be gaining ground in Brazil. The artists chose to cancel the run, a gesture that I fully support, although with deep regret. For now, the next opportunity will only be in the Stockholm Fringe Festival (Stoff), to take place in October 2015. Among hundreds of artist entries from over fifty countries, *Anatomy of a Snowfall* was chosen for both the official selection programming as well as for the competitive selection program.

Getting back to Sara Stridsberg and Queen Christina. Stridsberg always writes about female characters - as the director tells us in her program text. This is also the first text of the author staged in Brazil. The program notes also gives her account of what issues arise when writing about a historical personage (Queen Christina) who has been the subject of such a widely read (and re-read) celebrity such as Strindberg, who also happens to be her countryman. She stakes out a clear and contemporaneous position, and lets you perceive, in comparison to Strindberg's concept of theatre, the imaginative leaps that contemporary theater makes regarding the very idea of dramaturgy.

First of all, I'm interested in how theater looks at history: when art, with its tools for fictional construction, addresses this narrative that is committed to the truth. The tension established between truth and fiction, memory and creation, commitment and freedom, is a fertile place for thought. With regard to dealing with history, I get the impression that the author is more interested in producing images than simply making a historical drama. Indeed, Stridsberg's Cristina is

an image produced by a gaze that reflects back to the past, while maintaining all the cargo of the present.

According to Nestor Correia, who signs the translation along with the director, Cristina is an interesting personality: She maintained the Dell'Arcadia Academy in Rome, a center for political discussions where only single people were admitted; corresponded with Father Antonio Vieira[3] in discussions about chastity and eroticism; was called 'The Cultural Queen,' for her broad investments in culture; She acted against the burning of witches; She abdicated the monarchy and left Sweden, taking with her what she wanted. Correia even affirms that Cristina Vasa became a LGBT icon - which is attested to by the gender issues raised in the play that I will analyze, at least with regard to the thematic approach. And it seems that the contemporary debate on gender continues to update the story of Queen Christina.

The drama reveals a clear epic intention. The first textual lines present a place, a landscape, a situation, but without committing to proper names and dates. The characters of the play have names representative of their conditions and their roles in the plot: the Philosopher (Daniel Ortega); Power (André Warrior); the Dead King (Renato Caldas); the Girl-King (Nicole Cordery). Other characters have names such as Maria Eleonora (Bim Verdier), Belle (Rita Grillo) and Luve (Daniel Costa) - the latter two making direct reference to beauty and love. The staging corroborates the epic proposal when a model is placed on stage, manipulated by the "manipulator" character, Power. Power delivers his lines in the first person plural in a manner that marks him not just as representative of the collective, but as a "collective being," making it clear that he represents not as an historical subject but rather as an allegory.

[3]Trans. note: Father António Vieira was a Portuguese born Jesuit philosopher and writer, who prosyletized and lived in Brazil. Viera's fiery sermons are still widely read and taught in Brazil.

In her first dialogue, the Girl-King sets forth her fundamental condition: She will not marry. This was a radical option for a woman in the seventeenth century and more radical even for the heir to a throne. It forefronts the character's inadequacy as to the gender and place of power she occupies.

The text is purposely expository. The dialogues are informative: they report facts of the past, present conditions, all is said and spoken so as not to leave gaps in the narrative. The drama makes use of perfectly recognizable codes. Polarizations are clearly drawn, direct, without shadow zones, with the exception of Cristina, the Girl-King, who is a black hole. Everything else is simple, in order that her complexity can be appreciated to the fullest.

Regarding direction, the choices are succinct and timely. The decision to put the scenic area between two audiences, facing each other, shows the desire to leave the visual field of the spectacle transparent, porous. Another set design option punctuates the staging concept: snow falling continuously for the nearly two hours of spectacle marks the inexorability of time's flow and the by no way solar environment of the historical context. The way in which the actors play their characters and how they address the audience is simple but not naive or underdeveloped. They make an assembled composition, constructed, and yet retain a necessary degree of spontaneity. There are certain actors that employ a calculated humor, designed not to make you laugh, but to set the mood of those who have more to tell than they can, or will, actually speak. I see this somewhat cynical approach, which is also specifically seductive, more clearly in some actors' interpretations, such as André Renato Guerreiro and Caldas, but also in the work of Daniel Ortega, who provides great moments in the play with a philosophy class on what a Queen should be, as well as in the scene where the character comments on royalty as an anomaly.

From the first moments, gender is presented as a problematic issue. The Girl-King is a total mismatch in a world where each one has to be sure of his or her

place. She rejects all assignments of place, but not the place: She affirms herself as King, sovereign, but rejects certain tasks, such as war; marriage as a social institution or policy; and especially motherhood. A royal family depends on continuity. Having children is a must. "A royal child is state property,"[4] says Power. The body of the queen as well.

The following dialogue between her and the Philosopher seems to summarize the problem:

> PHILOSOPHER: You don't want to give birth?
>
> GIRL-KING: I'd rather kill myself.
>
> PHILOSOPHER: And you do not want to go to war?
>
> GIRL-KING: That's not for me. I prefer to hunt.
>
> PHILOSOPHER: Your body is not a responsibility of the State and you are not interested in expanding the kingdom? Correct?
>
> GIRL-KING: You understood correctly.
>
> PHILOSOPHER: I see. So, here is the consequential question. If the king's task is war and the queen's task is to ensure succession, what then would be your task?
>
> (Short pause. The Girl-king looks up.)
>
> PHILOSOPHER: The conclusion has to be that you are neither king nor queen.
>
> (The Girl-king gets up quickly.)
>
> GIRL-KING: Thank you. Cut the light on the philosopher.
>
> [This last command is curtly spoken as the Girl-King makes a gesture toward the control box.]

Although it may seem an outdated idea, even today we live according to the premise that the body is state property. In this sense there is no distance between Cristina Vasa, a Swedish monarch of the seventeenth century, and

[4]Note: The text has not yet been published in Portuguese. All quotes in these reflections are taken from my notes on the production and/or the play text, lent to me by the producer.

Patrocínio:

women who die doing clandestine abortions in twenty-first century Brazil. Here we see the condition of women in a historical perspective - and the farther in history and on the map we go, it seems even more insane that the same mentality guides thought today.

Girl-King takes her stand: "I'm not the type who takes pleasure with men, it's not my nature." It's worth signaling the Portuguese translation here: "Não é do meu gênero," which produces a clever pun on the word 'gender,' or 'gênero' in Portuguese. Using "Não é do meu gênero" ('not my genre/gender' loosely translated), in the sense of "not my nature" brings up the question of gender itself. But what's natural in a gender? The mother, Maria Eleonora asks what, then, is she, arguing that she is "something we do not understand," further wondering whether it is not the state apparatus that has hardened her daughter. Androgyny, homosexuality, questioning the places of power - all are current issues in discussions regarding gender. I believe that the radical positioning in problematizing the feminine in *Anatomy of a Snowfall* comes from the emphasis on the denial of motherhood - commonly taken as the alpha and omega of being a woman, being what's most natural for women, that which completes and makes a woman a real woman. Women who don't want motherhood are deemed unnatural. In a scene where the daughter gets tips for good hunting, the Dead King warns: "Leave the barren ones alone" and then explains: "Infertile adult females that go about the forest without recreating." The infertile woman is an anomaly to be discarded. This is where Stridsberg's text and this production seem unique.

Girl-King retorts to the Dead King: "The act of giving birth is barbaric. The mere thought makes my organs hurt. A raptor ripping my heart, liver, spleen out, and then flying off. That's not for me." But this does not only appear as part of the Girl-King's discourse, the drama has other strategies to create images that collaborate with the narrative. There are two times when Belle, the one with

whom the Girl-King has a sexual and possibly romantic relationship, describes images of dead babies, as another way to underscore this impossibility from the protagonist's point of view and desires.

On the first occasion that this happens, Belle tells a story that only afterwards do we understand to refer to the birth of the very Girl-King. After a nightmare, hallucinations and memories of dire predictions, the King awakes to receive his heir presented to him as a stillbirth, "the child seems dead:" but it was just a girl. On the second occasion, at a later moment in the play, Belle recounts the death of her own daughter, describing details of the signs of failure in the newborn child's bodily functions. Belle's reaction to maternity is one of pure death. The Girl-King, herself, was a dead baby. The Dead King says that he found her dead on the floor of the hallway (the mother would have thrown her to the ground because she had expected to have a boy) and brought her back to life. A mythical narrative for a tragic character.

Keeping these questions in mind, the relationship of the protagonist with childhood, in general, with maternity and the manipulation of life, as with war, seems to materialize in a scene in which the Girl-King plays with her dolls. It was this moment in the production that made me see the complexity of the image of a Queen Cristina as created by Nicole Cordery. The scene follows Belle's narrative of the birth of Cristina - mentioned above - and precedes her father's death scene. The actress is in a corner of the scenic area, sitting on the floor playing with some dolls. The delicacy with which she raises the skirt of the doll, gradually doubling back the fabric, how her finger passes over with indifference what would be the vagina and the anus of the doll, then stages an anal rape of the doll by a soldier puppet. The actress enacts the puppet's celebratory act with a sincere expression of amusement. Then, right after, she becomes violent with the doll. She yanks out her hair and makes another doll tear out its straw guts, by this second doll's hand. She dissects the violated doll.

The authorial dimension of Cordery's acting appears in this sequence, a force that constructs - dissects - an anatomy of possible images for the character of Queen Cristina.

The dissection is a violent way of trying to understand a process in which you need to get your hands dirty to quench your own curiosity. To create a role dealing with a violent, cruel character presupposes to a certain extent that one "dissect" oneself, go inward to survey the violence, dark desires and pleasure with cruelty that may lurk there. The times when that violence is best revealed in performance are also those in which the cruelty seems more commonplace, as entertainment for someone who thinks of it as a condition of natural law, of blood. From memory, it seems that the actress looks to the audience in precisely these passages. But this memory may be a product of my own imagistic reception, I do not know if in fact it happens during the production. Even with the text of the play in hand and being able to review the recorded video of the play, this memory remains imprinted in me, impossible to correct.

And here is where I wish to discuss *Anatomy of a Snowfall* in relation to Christiane Jatahy's *Julia* and Katie Mitchell's *Miss Julie*, this triangle of productions on women based on Swedish texts. I intend to be brief, perhaps elaborating on the subject in another text. Here, I wish to refer to the capacity to produce images and the nature of these images as they guide their respective productions.

About *Miss Julie*, we can say that the play produces ready-made images. On stage, there is a movie set with everything you need where actors, cameras and sound people, in short, a whole team, moves around in the making of a film, which is edited as part of the production. The film is projected on a screen high above the stage, above this setting and this huge choreography. In many instances one does not see much beyond what is projected. In other words: the film produced and projected there is a film - there is no cinematic language that

intersects or dialogues with theatrical language. The images in the film are perfectly resolved, nothing is lacking. Some images of the film are symbolic, metaphorical, as in Strindberg's play, of which one can be sure that one thing will signify another.

In Christiane Jatahy's *Julia*, the film does not "solve" anything because, paradoxically, there is nothing to be resolved. The film language and theatrical language are there to mutually entangle, trip up and problematize each other. The filmed image, which has beauty and refinement and even a dose of spectacle, is not projected simply as a complement to scenic action. Rather, the film footage in *Julia* is like pieces of filmed narrative conversing with pieces of live storytelling. This operation produces sparks, triggering images that will be created by the viewer's imagination, as well as in the visual scenic realm. Moreover, it seems that there is risk involved in shooting spontaneous footage projected live. The film angles and incursions were planned and rehearsed, but risk imbues the production with the possible thrill of pure chance, adding another layer to the theatre-film conversation.

This, then, is radically different from Mitchell's work, which resolves and delivers meaning. In *Miss Julie*, there is everything to please a cultured theatre public: that which is easily identified as quality. Quality, in the prosaic language of spectator-consumers and critics-formers-of-consumption, a finished and polished production worthy or Hollywood - i.e., a production totally lacking in any edge, where the audience's perspective is always lead, guided to a pre-determined point. In other words, a production in which we don't see the play "raise its head up," as Roland Barthes would put it.[5] And even when there are

[5]In his essay, "Escrever a leitura," published in *O rumor da lingua,* Roland Barthes discusses the concept of "levantando a cabeça [raising the head], something that happens "not because of disinterest, but, to the contrary, for the flux of ideas, associations, excitations." (Barthes, Roland. *O rumor da língua*. Martins Fontes: São Paulo, 2004. p.26. Translated by Mário Laranjeira, *Le bruissement de la langue*, Éditions de Seuil, 1984.
[English text titles: *Writing reading* in *The Rustle of Language.*]

different possible sources, the passage between them does not even any empty or ragged space for interpretation. It's almost like it did not matter if the audience is 1,500 spectators or 25. It's all given, packaged. It is beautiful, ingenious and of impressive virtuosity, but there is only the final product. There is no glimpse of process.

Although it's not possible, here, to go into a full analysis of *E se elas fossem para Moscou?*, it's worth noting that in Jatahy's innovative adaptation of the Chekhov play, the division into two spectacles - film and play - further enhances this creative exchange of imaginaries: the stage production in filmed as enacted; and the film version (which obviously will capture and accentuate different aspects or moments) of the stage production is shown separately. One can see the film version immediately after the stage production, or at another opportunity; or see one film version before seeing a distinct stage production. Hence, in my view, the importance of seeing the two parts (filmic and scenic): the relationship with the images gains breath and power. There is a sensation of lack, of incompleteness, which promotes the viewer to imagine, to collaborate in the production of images: a complex relationship (in the best sense) that enriches viewer participation.

What happens in *Anatomy of a Snowfall* is that the images are not delivered up to the spectator. There is a dryness in the visual spectacle, an economy of reduction in the staging that works as a leaky structure plotting out how the actors interact with it, the text and the audience. Colors are not filled in, the contours are not defined. The scene is always tearing, ripping itself apart, opening up so that the audience's eye, perspective, can enter in. The images need to be produced. This is an audience-production interchange that is not conquered by virtuoso performances, but perhaps by a combination of readiness and presence that maintains the scene in a constant state of alert.

The relationship between actors and spectators is thus always in transit, in the act of being produced.

This vital idea of theater, which welcomes chance and spontaneous interaction, interests and intrigues me.

Daniele Avila Small is a PhD student in Performing Arts at the Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Federal University of the State of Rio de Janeiro / UniRio). She holds a Master's Degree in the Social History of Culture from PUC-Rio and a Bachelor's Degree in Theatre Theory from UniRio. She is author of *O crítico ignorante - uma negociação teórica meio complicada* (7Letras, 2015), and the editor and founder of the electronic magazine *Questão de Crítica*.

*The article was originally published in Portuguese and is available at: http://www.questaodecritica.com.br/2015/05/para-dissecar-as-imagens/

TRADUÇÕES

A noite de Picasso

De Edoardo Erba

Tradução de Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti)

Diponível em:
http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/a-noite-de-picasso/

Tradução do original italiano *La notte di Picasso*, de Edoardo Erba, a partir de versão digitalizada, enviada pelo autor, em junho de 2011, e inicialmente destinada a montagem do espetáculo pelo Curso de Graduação em Artes Cênicas – Bacharelado em Interpretação Teatral da UFMG, com autorização do autor e da tradutora. Em dezembro de 2015, autor e tradutora autorizam sua publicação pela *Questão de Crítica*. (N.T.)

Personagens

Lorenzo

Nero

Um longo corredor ladrilhado de branco
À direita três portas. À esquerda duas janelas grandes.
Fora está escuro. Um lampião fraco ilumina o terreno em terra batida.

Nero se aproxima de uma das portas. Olha ao redor para ver se não tem ninguém à vista. Sai.
Nero tem uma idade pouco definida. Está descuidado. Tem a barba comprida.
Nero chega até a porta mais próxima. Espia pelo buraco da fechadura.
Estende o ouvido para escutar se tem barulho lá dentro. Não ouve nada. Bate devagar.
Ninguém responde. A porta não se abre. Em compensação abre-se um visor na porta seguinte. Lorenzo enfiou a cara no visor. Vê Nero. Sai. Fecha a porta atrás de si. Lorenzo é um pouco mais jovem que Nero. Está agitado. Tem os olhos inchados.

LORENZO *(indicando a porta fechada)* Você já tinha escutado?

NERO Começou de novo?

Lorenzo faz sinal que sim.

NERO Então hoje não consegue.

LORENZO Vou voltar pro rádio.

Lorenzo volta ao aposento e fecha. Nero fica incerto por um momento, depois se aproxima da porta de Lorenzo.

NERO Por que não tentamos nós dois. Sinto que a noite é essa. Estou com mil ideias na cabeça.

LORENZO *(reabre)* Não estou bem do estômago.

NERO Sem ele a gente termina esta noite.

LORENZO Uma queimação.

NERO Faz um esforço. Um esforço pequeno. Mínimo.

Lorenzo não se decide a sair.

NERO Iogurte?

Lorenzo tira uma colher do bolso.

NERO Vamos voltar pro restaurante da estrada.

Nero vai em direção ao seu aposento. Lorenzo segue-o até a soleira da porta.

LORENZO Eu desenhei ele.

NERO Desenhou? Que belo dia. Estamos na reta de chegada.

Nero entra no aposento. Sai com um copinho de iogurte. Entrega a Lorenzo.

NERO Deixa eu ver.

LORENZO *(pega o iogurte e começa a tomar avidamente)* Eu rasguei.

NERO Ficou com vergonha? Por que se envergonhou? Jamais. Veja Picasso. Fazia um quadro por dia.

LORENZO Um jornalista foi até Picasso.

NERO Quando? Olha que ele morreu. Já é um mito. Uma lenda. Está morto.

LORENZO Pergunta a ele: Picasso... *(encanta-se)*

NERO Continua. Não vai se distrair. Sinto que é importante. Que vai provocar uma guinada na gente.

LORENZO O jornalista pergunta a ele: Picasso...

NERO Picasso?

LORENZO Picasso, qual é a sua melhor obra? *(Abaixa as calças. Mostra o membro)* Aqui está a minha melhor obra!

NERO É enorme! Esta provoca uma guinada (*Abraça-o*) Que emoção! Picasso fez obras- primas para se restabelecer. Porque estava deprimido. Por uma noite como essa estava deprimido. Eu acho que estava deprimido! Na manhã seguinte, acordava e chic chic chic sujava a tela, assim, como alguém nervoso, que faz qualquer coisa pra relaxar. Chic, chic, chic e fez obras primas. Eu imagino isso de Picasso. Picasso está pensando nas coisas que viu de noite. E deve ter visto muitas. Mas, no dia seguinte fazer o quê? No dia seguinte não se consegue. Quantos já provaram. Os melhores elementos de todas as gerações tentaram...

LORENZO *(raspando o fundo do copinho)* Estamos no fim.

NERO Temos que resumir. Você chega para uma camareira de sessenta anos, uma mulher do interior, e o que diz a ela?

LORENZO Diga o nome de um artista moderno.

NERO E ela não diz Stravinsky.

LORENZO Na música do século XIX não existe um verdadeiro gênio universal.

NERO E no cinema? Quem é o primeiro na parada de sucessos do cinema? Charles Spencer Chaplin.

LORENZO Carlitos.

NERO Não, Charles Chaplin. Desde que morreu se juntou ao seu personagem. Mais ou menos como Pato Donald e Walt Disney.

LORENZO Como Hanna & Barbera.

NERO Não. Hanna & Barbera, não.

LORENZO Por quê?

NERO Walt Disney é uma palavra como Coca-Cola, virou um símbolo, um som. Não é mais um homem.

LORENZO É a essência de um desenho animado. É... (*se encanta*)

NERO O que foi? Não desconcentre. É importante. É capital.

LORENZO Conheço uma anedota do Picasso.

NERO Já havíamos superado isso.

LORENZO Eu era menino e saia pela rua com Gigi, um vizinho de casa.

NERO Jamais voltar atrás.

LORENZO Ele sempre segurava minha mão, talvez tivesse medo que eu fugisse. Gigi era um aposentado que todos os dias lia três jornais e passava o tempo ouvindo as notícias do rádio. Chegamos a uma pracinha. Era uma pracinha toda de pedra, feita com pedras lisas do rio. Tinha um menino muito pequeno, imundo, todo sujo. Estava deitado sobre as

pedras e desenhava numa folha de caderno com um lápis.
Tinha feito um desenho todo torto, todo desengonçado, com as pernas e os braços em cruz.
E embaixo havia escrito em letra de forma: Picasso. Gigi abaixa, pega a folha.
Olhou e disse: este não é Picasso. É picaretaço![1]

Lorenzo ficou encantado de novo. Silêncio.

NERO *(abatido)* Quanto tempo ficamos no restaurante de estrada?

LORENZO Talvez tenha sido apenas uma introdução um tanto longa.

NERO Nesse ritmo, não vamos escrever o filme nunca. Erramos a abordagem.

LORENZO Eu gostaria de fazer uma nota à fala de antes.

NERO Qual fala?

LORENZO Que nota?

Silêncio. De repente ouve-se algo no aposento fechado. Poderia ser uma cantiga, um lamento, uma risada histérica. Lorenzo começa a se agitar.

NERO Você percebe o estrago? Dois anos jogados pela janela. Seria preciso estrangulá-lo. Aonde você vai?

LORENZO O rádio. Talvez já estejam transmitindo.

NERO Por que faz assim? Estávamos trabalhando bem.

Nero se coloca diante da porta de Lorenzo, que gostaria de entrar novamente.

NERO Aguenta só mais um instante. Faz de propósito. Você sabe disso. Temos que pensar no trabalho, nós dois. É preciso força. Determinação. Não é coisa de senhoritas.

A risada parou. Lorenzo permanece imóvel. Mantendo-o sob controle, Nero se aproxima da outra porta. Abaixa-se e olha pelo buraco da fechadura.

[1] No original “questo non è Picasso. É picasasso!”. Onde “picasasso” seria quebrapedra. (N.T.)

LORENZO O que está fazendo?

NERO Limpando as unhas.

LORENZO Sempre que limpava as unhas acontecia alguma coisa.

NERO Era quando começava a pensar.

LORENZO O restaurante da estrada foi ele que inventou.

NERO Era o mais lúcido de nós três.

LORENZO Uma cabeça...

Nero e Lorenzo fazem um sinal de concordância. Nero entra de novo no aposento. Lorenzo segue-o até a soleira. Nero sai com um velho gravador de fita. Apoia o gravador num lugar qualquer. Liga.

LORENZO Está rodando?

NERO Onde paramos?

LORENZO Para. Não me lembro.

NERO *(desliga)* Não, assim não dá pra trabalhar. Concentre-se. *(Liga novamente)*

LORENZO Ele toma café e ela está andando pelo mercado...

NERO Continue...

LORENZO ... porque para sair do restaurante da estrada, tem que passar pelo mercado...

NERO Isso é claro. Próximo passo.

LORENZO ... porque sempre se compra alguma coisa. Pode ser um presuntinho, uma bobagem qualquer...

NERO Desembucha.

LORENZO A um certo ponto, entra no bar a outra. Ele a vê, a reconhece. Sente um arrepio.

NERO Havíamos dito que não se conheciam.

LORENZO Não sabemos o que aconteceu antes, mas tenho certeza que ele e a outra se conhecem. Tiveram um encontro secreto.

NERO Faz dois anos que não se conhecem.

LORENZO Mudamos juntos, há uma semana atrás. E foi justamente você.

NERO Eu não tenho memória. Você não pode se aproveitar.

LORENZO Ele está ali no café, um pouco de saco cheio e ela lá embaixo no mercado. Diante deles as férias. As férias deles. Estão saindo de férias. Isso deve ficar claro e se entende porque ainda estão branquelos, mas já vestidos com roupas de férias. De bermudas coloridas.

NERO Mas o filme é em branco e preto. Porque em preto e branco é mais dramático, dá mais contraste...

LORENZO Quieto. Estou vendo. Entra a outra. Ele a olha. Surpresa. Algo vai acontecer. A outra engole o café. Olha-o. Ele não resiste. Gostaria, mas não consegue resistir. Desce as escadas. Não sabe por que, mas vai atrás dela. Caminham lado a lado. É um belo momento. Passam pelo mercado e nem percebem que ela está ali olhando um presunto, virada pro outro lado. Saem do restaurante de estrada. A outra vai em direção ao seu carro. Ele a acompanha. No carro não conseguem se separar. A tensão é enorme. Ele entra no carro com a outra.

NERO Sem diálogo?

LORENZO Mudo. No entanto, ela tinha parado no mercado enquanto esperava que ele descesse. Vê que ele não chega e vai até bar para ver se está ali. Não está. Então olha pela vidraça. Bem a tempo de ver que ele e a outra partem no

pequeno conversível. Fica petrificada. Vejamos a outra que guia. É o diabo. Ele está agitado. A outra gelada. Os dois sentem a tensão. Ele sorri para tranquilizá-la, mas a outra continua fria. Ele sente remorso pelo que fez, mas tem vergonha do remorso. Olha-a como se pedisse desculpas. Aperta sua mão. A outra também desfaz a cara de gelo. Ele se torna afetuoso. A outra sorri. É toda sexo.

Nero acompanhou o filme sobre a parede branca, como se o estivesse vendo.

NERO Como se sente?

LORENZO Dei muito.

NERO Me fez gozar. O momento em que do primeiro plano da outra com o rosto de gelo corta para ele que, preocupado torna -se afetuoso, e volta para ela cheia de sexo...é o cartaz do filme.

LORENZO Me empenhei muito.

NERO Para fazer um cartaz desses, seria necessário Picasso.

LORENZO Ou então poderiam ser duas imagens sobrepostas. Como aquelas das figurinhas que mudam conforme você olha[2].

NERO Vamos estampar. Quero o cartaz antes do Natal. O cartaz é a imagem. É tudo. Se existe o cartaz, existe o filme. Se o filme existe, existimos nós também. Essa é ótima. Engrenamos. Estou inspirado. É uma grande noite. É preciso lembrar dela. Está girando?

Lorenzo dá uma olhada no gravador para ver se a fita está girando.

NERO Percebe? Estamos criando. Existe momento mais belo? É como um filme. Tenho que fazer.

[2] No original "Come le figurine del formaggino Mio". O autor se refere a imagens estampadas sobre plástico corrugado, que altera a figura conforme se muda a direção do olhar e que por muitos anos foram coladas em caixas de um queijinho, o Mio. (N.T.)

LORENZO O quê?

NERO Um filme sobre dois caras que falam em fazer um filme.

LORENZO Talvez o filme do futuro seja esse.

NERO Qual, qual?

LORENZO Ainda estou com azia.

NERO Outro iogurte?

Lorenzo faz sinal que sim.

NERO Depois eu dou. Fala.

LORENZO Mesmo?

Nero o tranquiliza.

LORENZO Você diz: faço um filme sobre dois que falam de um filme, porque uma hora ou outra tenho que ter coragem para fazer. Pra você é um tipo de brincadeira, quase faz pra mim. Depois todo o resto da sua obra é anulado, você não é ninguém. E ao invés disso, com este filme você cria uma nova linguagem...

NERO Você disse uma coisa incrível.

LORENZO ... Como Francesco.

NERO Petrarca?

LORENZO Foi você quem me contou.

NERO O quê?

LORENZO Que escreveu a vida toda. Sempre em latim.

NERO Inúmeras obras.

LORENZO E depois escreveu uma coisinha em vulgar, como alguém que escreve assim uma poesia em dialeto. Ou grava dois caras que falam em fazer um filme. Séculos depois o que acontece com a obra latina?

NERO Completamente esquecida. Não sabem nem quem escreveu, está conservada nos códigos vaticanos. O Cancioneiro, ao contrário, é lido em todas as cortes da Europa.

LORENZO E, acima de tudo, ele fundou uma língua.

NERO É a minha obsessão.

LORENZO Aquilo que pensa fazer não conta nada. As coisas mais importantes são as que saem de improviso.

NERO Tipo esta gravação?

LORENZO A arte do futuro é a conversa gravada. Conversação em fita, o século XIX deixou pouquíssimas, e todas insignificantes. Menos uma conversa a dois do ano tal de tal. Isso é trabalho de descarte do filme. Depois de fazer o filme, você diz: descarto as fitas, depois as primeiras coisas que escrevi, as fotos... Você está pra botar tudo no fogo e aquela irmã de sempre ooop... um momento. Pega tudo. Diz: espera, eu gostei. Põe no armário. Séculos depois na biblioteca tem um estudante universitário que não sabe que monografia fazer. Todos os temas melhores já se foram. Aí encontra um nominho pequeno assim. O seu. Que merda era? Vasculha as prateleiras e acha um cofre com as fitas. Mas essas fitas falam uma linguagem que é a nossa. Eis a música que esperávamos. Com isso faço carreira. Os acadêmicos imediatamente se interessam pela coisa. É um caso planetário. Trata-se da possibilidade de travessia no tempo. Como estas pessoas séculos antes conseguiram viajar no tempo? É algo que eles próprios estão estudando. E dessa forma, descobrem que alguns já haviam feito isso. E começam a estudar estes casos, de Francesco até nós. Há um fio de ligação entre eles. Ao fim, dizem: já haviam entendido tudo só que não sabiam.

NERO Você fala feito um santo. Olhe pra isso. Estou com calafrio. A pele arrepiada.

Lorenzo dá um sorrisinho satisfeito.

NERO Está claro que esta noite nasceu um novo gênero literário: a conversação em fita. Porque aquilo que eu penso fazer não conta nada. As coisas que gravamos ali são as importantes. E olhe que nós falamos coisas...

LORENZO São dois anos inteiros que falamos, aqui dentro.

NERO Cavamos fundo

LORENZO Pena que usamos sempre a mesma fita.

Do aposento fechado saem gritos.

LORENZO *(agita-se)* Talvez já tenham falado no rádio.

NERO Por favor. Agora não. Não ceda. Estamos num momento decisivo.

LORENZO *(vai em direção ao seu aposento)* Se estão recomeçando preciso saber.

NERO *(barrando seu caminho)* Se voltar lá pra dentro acabou. Acaba como ele. Entende isso?

Os gritos se fazem mais fortes. Lorenzo e Nero estão cara a cara.

NERO Tenta me escutar. Procura me entender. Temos pouco tempo. É a segunda e última rodada [3]. Não podemos mais errar.

LORENZO Me deixa passar.

NERO Ah Cristo! Para. Não vão falar nada no rádio.

LORENZO Eu ouço o que não dizem. Basta um sinal. Quem sabe uma canção. Eu estou atento. Quero saber primeiro.

[3] No original "È il girone del ritorno". No esporte italiano, uma rodada em dois turnos é dividida em "rodada de ida" e "rodada de retorno". (N.T.)

NERO Ele sabe que você faz isso. Ele grita de propósito.

LORENZO Como nos campos.

NERO *(grita)* Você nunca esteve lá! Por isso não diga como nos campos se nunca esteve lá!

LORENZO *(começa a tremer)* Não quero voltar.

NERO Os campos não existem mais. Foram destruídos antes de você nascer. Mete isso na cabeça. Pensa direito. Perdeu uma experiência. Teria sido um herói, um mártir, um pobre cagão. Teria sido alguma coisa. Mas eles não existem mais.

Os gritos pararam.

NERO Parou. O que foi que eu disse? Não tem resistência. Nós temos que ficar aqui. Esperar que pare. Simples. Até uma criança faria isso. Como se sente? Melhor? Já passamos por tantas. Ergui a voz? Está bem. Peço desculpas. E não pensamos mais nisso. Às vezes o trabalho acaba com meus nervos. Sabe de uma coisa? Vamos fazer uma pausa. As pausas são importantes. É ali que se trabalha. As noites de Picasso. Põe isso na cabeça. É ali que se cria a obra-prima. Por que não fala nada?

LORENZO Estou com a língua inchada. Não consigo mexer os músculos involuntários, que geralmente andam sozinhos... tipo os da respiração. De vez em quando esqueço de respirar.

NERO Iogurte?

LORENZO Com um monte de açúcar.

Nero vai pegar outro pote de iogurte. Adoça exageradamente. Entrega a Lorenzo. Ele começa a tomar. Acalma-se.
Nero vai olhar pelo buraco da fechadura do aposento fechado.

LORENZO O que está fazendo?

NERO Está deitado no chão.

LORENZO Está esgotado.

NERO Era quando lhe vinham as coisas melhores.

LORENZO Primeiro era preciso esgotá-lo.

NERO Às vezes, era preciso bater nele.

LORENZO Lembra quando você deixou ele a noite toda no frio?

NERO Se cobriu com a graxa do motor.

Sorriem.

LORENZO Concebi o filme.

NERO Sabe o que me deixa maluco? Você sabe voltar ao ponto. Você é um cão de guarda. Sempre foi. Você é a força deste trabalho. O motor imóvel. O incansável criador.

LORENZO Temos que sair do restaurante de estrada.

NERO Estava esperando há um tempão. Dois anos trabalhando numa cena. Grandioso. O sacrifício extremo. Fala.

LORENZO Pensa em quantas películas de merda são jogadas fora para fazer um filme de merda.

NERO Retórica fecal. É a essência do trabalho.

LORENZO Se alguém tivesse tido a ideia de filmar um homem do momento em que nasce até a sua morte, o futuro teria a maior obra de todos os tempos. A vida.

NERO É uma coisa nova. A primeira coisa realmente nova desde a invenção do cinema falado.

LORENZO A observação da vida do homem desde que nasce até sua morte é bem mais que a construção do

Coliseu, das Pirâmides, ou da Grande Muralha. Neste filme não há montagem. Só uma tomada direta, longuíssima. Tem uma pessoa que nasce e cresce com a câmara diante de si. O Ator Total. Se desde que nasce tem a câmera na sua frente si acostuma. Se convence que é normal. Claro, sempre vai haver a diferença em relação à vida de um homem qualquer, mas esta diferença é pequena diante da vantagem de poder observar toda uma vida de modo completo e reproduzível.

NERO A Kodak poderia patrociná-lo. Fico arrepiado. *(Afasta-se)*

LORENZO Onde vai?

NERO *(entrando no aposento)* Mijar.

LORENZO *(segue-o até a soleira)* Ainda há algo a dizer sobre esta obra colossal: a vida poderá ser vista, mas nenhum homem conseguirá vê-la por inteiro. Ninguém vai conseguir passar a vida na frente de uma tela. Só vai conseguir ver pedaços. Gerações de estudiosos vão passar até que se possa compreender o significado da obra...

NERO *(do aposento)* E o que importa? Vamos supor que sejam necessários mil anos. O fato é que esta é a única obra que realmente pode dar uma guinada na humanidade.

LORENZO *(Está terminando o iogurte)* Tenho que dizer mais duas coisas, urgentemente. As obras do futuro serão feitas apenas pelas nações. Por exemplo, as viagens espaciais são uma obra de arte dos Estados Unidos. A viagem à lua, de quem é aquilo?

NERO *(de dentro)* Dos Estados Unidos.

LORENZO Eles são um artista do futuro.

Lorenzo pousa o copinho vazio. Encanta-se.

NERO *(do aposento)* E a outra coisa?

LORENZO Não me lembro mais.

NERO *(do aposento)* Espera. Se concentra. Não deixa escapar.

LORENZO Não me deixe sozinho...

Lorenzo não consegue continuar.

NERO *(do aposento)* Se você acredita na nova forma de arte tem que seguir em frente mesmo sozinho.

Lorenzo fixa o gravador. Está perdido.

NERO *(do aposento)* Não é possível. Quer dizer que ainda estamos num estágio experimental.

Longo silêncio.

LORENZO A sensação é de vertigem. Vi um buraco. Falar para dez mil pessoas é infinitamente menor. Agora estou falando para a multidão do futuro.

Nero sai do aposento. Lorenzo está tremendo.

LORENZO Vou voltar pro rádio.

NERO Eh não, cacete. Pro rádio você não volta. Está quebrado faz dois anos. Não transmite mais. Você quebrou. Jogou na privada.

Lorenzo tenta passar. Nero agarra-o pela camisa. Está furibundo.

NERO Você não pode mais se render. Fomos longe demais. A obra total, não podemos esperar que outros a façam.

LORENZO *(tem medo)* Me larga.

NERO *(segura-o pelo pescoço)* Eu sei que você não gosta, porque é uma escolha dramática. É fácil dizer: vamos encontrar alguém que se preste a fazer o Ator Total desde que nasceu. Mas, ao invés disso vamos pensar outra coisa: *(indica o aposento fechado)* ele é filmado, e então eu sou o autor desta obra. *(Começa a bater nele metodicamente)*. É

uma tremenda escolha, mas como vai convencer aos outros se antes não convence a si mesmo? Tem que filmá-lo. Filmá-lo até a morte. E à medida que a obra vai se tornando colossal é preciso superar resistências incríveis. Quando os outros percebem que não está fazendo o filminho das férias, quando o poder se dá conta do que você está fazendo e de seu porte revolucionário, vão tentar te eliminar. Está me ouvindo? Mas se você organizou a coisa de modo a seguir adiante de todo jeito...

LORENZO *(com um fio de voz)* Ele já nasceu. O experimento é incompleto. Não tem o mesmo valor. Se faltar um único dia, um dia só, todo o trabalho perde o significado. A coisa importante é filmar a vida do início ao fim. Se não, dá no mesmo escrever a Divina Comédia.

NERO *(interrompe improvisamente)* É verdade. Não vale a pena.

Nero fixa o vazio. Longo silêncio.

LORENZO Me veio na cabeça.

NERO O quê?

LORENZO A segunda coisa. O Messias já está aqui.

NERO O Messias?

LORENZO No momento em que pensamos, a coisa pensada já está viva. Quando Nicolau descobriu que a terra girava em torno do sol foi uma grande confusão.

NERO Copérnico?

LORENZO Quando nós descobrirmos que a terra é um ser vivente do qual nós somos os parasitas, isso vai gerar um desequilíbrio semelhante ao que vai ocorrer quando a terra descobrir que outros planetas também são seres viventes e que todo o universo é um grande ser em expansão. Mesmo que a aquela altura já tenha começado a se contrair... Decorre que o pensamento é matéria universal exatamente como a erva, o iogurte ou um filme.

Patrocínio:

NERO Existe uma teologia euclidiana e uma teologia não euclidiana. Você é o sacerdote da teologia não euclidiana. Entre você e aqueles que vieram antes ocorreu uma ruptura, uma mudança de época. Você é um profeta.

LORENZO Uma vez, eu estava perto da estação do metrô. Havia pessoas em volta de uma mesinha, daquelas onde recolhem assinaturas. Tinha um cartaz escrito: você já pensou que o Messias poderia descer aqui, agora?

NERO Qual era a estação?

LORENZO Por que tem três coisas que chegam de repente: um objeto achado, um escorpião e o Messias.

Nero fixa Lorenzo que está com a mão erguida e os dedos formando um três.

LORENZO Por que está me olhando? Me dá medo.

NERO Não me distraia. Vi alguma coisa. Uma coisa imprevista. Incontrolável. Temos que fazer os resumos.

Lorenzo está assustado.

NERO Esta noite, depois de dois anos, deixamos o restaurante de estrada. Você não explicou como conseguiu, mas isto faz parte do primeiro mistério.

LORENZO Quando me olha assim, me sinto como ele.

NERO Depois veio à tona pela primeira vez em nível consciente o nascimento do novo gênero literário, a conversação em fita, inventada, no nível inconsciente, por ele... *(Indica o aposento fechado)*

LORENZO Deixa ele de fora.

NERO Porque foi ele quem quis o gravador. E teorizada, no entanto, por você. Que na mesma noite, isto é, agora, inventa também o filme total com o ator total. Na verdade, a soma, a essência do saber humano. Que lança as bases da

religião do próximo milênio e te coloca, por direito, na parada de sucesso dos profetas.

LORENZO Não insiste. É perigoso.

NERO Com a fundação da teologia não euclidiana você se classifica como primeiro entre os Batistas. Agora ficou clara a relação entre este evento e o fato de que pela primeira vez você percebe que alguém ainda está esperando o Messias. Então...

LORENZO Não fala. Eu sei. Entendi. Ele também sabia. Depois será tarde demais. Ninguém mais será salvo. Ele gritará. O véu do templo se romperá. Haverá trovões. Um tremor atravessará a terra...

NERO Você é o Messias!

Uma risada do aposento fechado. Potentíssima. Prolongada. O corredor ressoa. Lorenzo põe a cabeça entre as mãos.

NERO O mundo já zomba de você.

LORENZO O que devo fazer?

NERO Convença-se. Ele não conseguiu. Não era digno. Está escrito em outro lugar. Foi escrito antes. E não era ele.

LORENZO Estou com o estômago na boca. Preciso de iogurte.

NERO Agora pode dispensar. Não precisa disso. Pense no que você é.

LORENZO *(ergue a voz)* Vai me buscar!

NERO É você mesmo. Agora te reconheço. Meus olhos se abriram. A catarata me cai. Você é a minha criatura.

LORENZO Por um momento fui imenso.

NERO Ele é um imbecil. Assume isso.

LORENZO Não posso.

NERO Um pequeno passo. Agora é fácil. Você quase conseguiu. Se acreditam em você, você existe. Se você existe, existo eu também, com certeza.

Lorenzo se encanta. Silêncio.

LORENZO As conversas gravadas vão virar o que no futuro?

NERO O último capítulo da Bíblia.

LORENZO O Messias Elétrico.

NERO Parece título de livro. Mais cedo ou mais tarde, temos que publicar.

LORENZO Não vamos publicar mais nada. Gravaremos tudo. Este será o nosso trabalho a partir desta noite e até a morte.

NERO Exato. O primeiro mandamento. Gravar tudo. Gravar logo.

Nero vai verificar se o gravador está em funcionamento.

LORENZO Mas, eu, de pequeno, não queria ser Messias. Queria ser advogado.

Nero percebe que a fita gira no vazio.

NERO Lorenzo?

Lorenzo e Nero se olham.

NERO Acabou a fita.

LORENZO Quando?

Nero abre os braços.

NERO Colocamos no começo?

Lorenzo balança a cabeça. Desaba sentado no chão.
De dentro do aposento ouvem-se passos.

NERO Não fica agitado. Eu cuido disso.

LORENZO Acabou.

NERO Não vai fazer nada. Não pode. Não pode mais.

LORENZO O que fizeram com ele?

Nero não responde. Aproxima-se do buraco da ferradura e olha dentro. Afasta-se de repente.

NERO Quieto. Está olhando pra nós.

Silêncio. Lorenzo fechou-se em si mesmo. Está tremendo.

NERO Volta pra dentro.

Nero faz com que levante e o acompanha até a porta.

LORENZO Nero? Já falaram no rádio? Que já estamos nos campos, certo?

NERO Amanhã a gente recomeça.
Escuro.

Edoardo Erba, um escritor da nova dramaturgia italiana, nasceu em Pavia em 1954 e, graduado em Letras, formou-se em dramaturgia pela Escola do Piccolo Teatro de Milão. Em meio a suas obras – A noite de Picasso (1990), Porco selvagem (1991), Curva cega (1992), O homem da minha vida (1999), Boas notícias (2002), Pedreiros (2002), dentre outras – destaca-se Maratona de Nova York (1992), levada à cena em diversas partes do mundo. No Brasil, Erba tem duas peças traduzidas por Beti Rabetti e levadas à cena em Belo Horizonte (A noite de Picasso) e em São Paulo e no Rio de Janeiro (Maratona de Nova York).

Beti Rabetti (Maria de Lourdes Rabetti) é professora de História do Espetáculo do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, pesquisadora

do CNPq, com projeto atual dedicado à “História da tradução teatral no Brasil”, e tradutora. Dentre suas traduções publicou *Maratona de Nova York* (Edoardo Erba) e *Os gigantes da montanha* (Luigi Pirandello), ambas pela 7Letras do Rio de Janeiro; *Mamas sicilianas* (Giuseppina Torregrossa) pela Objetiva do Rio de Janeiro; e *A arte mágica de Amleto e Donato Sartori* (org. Carmelo Alberti e Paola Piizzi) pela É-realizações de São Paulo.

CONTATO
contato@questaodecritica.com.br

Patrocínio: