3º ENCONTRO
QUESTÃO
DE CRÍTICA

Site
www.questaodecritica.com.br

Palestras e mesas-redondas disponíveis em
vimeo.com/questaodecritica

Daniele Avila Small
Dinah de Oliveira (Org.)

3º ENCONTRO QUESTÃO DE CRÍTICA

QDC

7 LETRAS

© 2016 Daniele Avila Small e Dinah de Oliveira

Este livro segue as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado no Brasil em 2009.

Coordenação editorial
Isadora Travassos

Produção editorial
Eduardo Süssekind
Rodrigo Fontoura
Victoria Rabello

Revisão
Aline Erthal

T293

3º encontro Questão de Crítica / organização Daniele Avila Small , Dinah de Oliveira. - 1. ed. - Rio de Janeiro : 7 Letras, 2016.

ISBN 978-85-421-0481-3

1. Teatro - Crítica e interpretação. I. Small, Daniele Avila. II. Oliveira, Dinah de.

CDD: 792
CDU: 792

2016
Viveiros de Castro Editora Ltda.
Rua Visconde de Pirajá, 580 – sl. 320 – Ipanema
Rio de Janeiro – RJ – cep 22420-902
Tel. (21) 2540-0076
editora@7letras.com.br – www.7letras.com.br

Sumário

Apresentação 7
Daniele Avila Small e *Dinah de Oliveira*

Talvez um livro sobre a ética seja mais importante que todos 11
Ruy Cortez

A cena expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI 22
Gabriela Lírio Gurgel Monteiro

A autoexposição impiedosa 34
Celina Sodré

A construção do espetáculo na cidade:
Dom Quixote e a busca de comunidades transitórias 40
André Carreira

Roteiro de uma fala 54
Marcio Abreu

Espreitar e encenar:
Recusa, um caminho do desconhecido para o desconhecido 66
Maria Thais

Impossibilidades 82
Alexandre Dal Farra

Caranguejo overdrive e os territórios da geoficção 94
Pedro Kosovski

Reflexões sobre dramaturgia a partir de *Vaga carne*,
um texto teatral em construção 102
Grace Passô

A filmagem de espetáculos para além do registro histórico 110
Luiz Fernando Ramos

O balcão, sonho e utopia em Victor Garcia 118
Edelcio Mostaço

A experiência do risco no corpo-palavra: *Artaud!* em cena 122
Leonardo Munk

Macunaíma:
transição e continuidade na trajetória de Antunes Filho 131
Daniel Schenker

O ensaio como discurso cênico
(a Cia. dos Atores de *A Bao A Qu*) 144
Fabio Cordeiro

Romance e cena 160
Angela Leite Lopes

Da vertigem: considerações sobre imagens do corpo e da vida 172
José da Costa

A arte da crítica:
conversa entre um ator japonês e um crítico brasileiro 192
Patrick Pessoa

Sobre os autores 215

Apresentação

Daniele Avila Small e *Dinah de Oliveira*

Este livro reúne os textos produzidos a partir das mesas-redondas e palestras realizadas em abril e maio de 2015 no 3º Encontro Questão de Crítica, que se deu no Espaço Sesc com apoio do Rumos, programa do Itaú Cultural. Os artigos estão reunidos de acordo com os temas propostos para as conversas e se dividem em duas partes.

Na primeira, os autores escrevem sobre formação de artistas de teatro, encenação e dramaturgia. Reunimos três artistas em cada mesa-redonda e cada um deles apresenta aqui as suas ideias no formato que lhe parece mais adequado. Assim, os textos não seguem um padrão.

A segunda parte corresponde às palestras realizadas na Mostra de Teatro Brasileiro Filmado, na qual exibimos registros em vídeo de seis peças que têm um lugar especial na história do teatro brasileiro. Convidamos pesquisadores de teatro para contextualizar e comentar as peças, conduzindo um debate com os espectadores presentes. Os artigos aqui presentes foram escritos a partir dessa proposta.

Também publicamos nesse conjunto de textos um exercício criativo e bem-humorado sobre a crítica de teatro, escrito por Patrick Pessoa, professor do minicurso A arte da crítica, realizado durante o evento.

FORMAÇÃO, ENCENAÇÃO, DRAMATURGIA

Iniciamos os trabalhos com os textos produzidos na mesa-redonda sobre formação de artistas de teatro. Em "Talvez um livro sobre a ética seja mais importante que todos", Ruy Cortez aborda aspectos da formação do ator a partir da sua experiência prática como pedagogo e pesquisador do Sistema Stanislavski, analisando o sentido e a importância da ética na poética da pedagogia stanislavskiana. Reflete também sobre os problemas e desafios contemporâneos da formação de artistas de teatro.

Em "A cena expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI", Gabriela Lírio Gurgel Monteiro problematiza a formação em teatro tendo em vista a expansão dos limites da cena teatral, suas bordas e inscrições, à procura de um delineamento para uma cena que tem como pressuposto o campo ampliado. Nesse questionamento, a autora toma o teatro como foco da proposição, mas fricciona a prática com conceitos do cinema, da literatura e das artes visuais.

O texto de Celina Sodré, intitulado "A autoexposição impiedosa", se desenvolve através de uma narrativa pessoal a respeito de modos e abordagens da questão da formação de atores e atrizes a partir do conhecimento das obras de Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski.

Sobre questões da encenação, temos pontos de vista diversos, de artistas de diferentes cidades do Brasil. Em "A construção do espetáculo na cidade: Dom Quixote e a busca de comunidades transitórias", André Carreira, que vive e trabalha em Florianópolis, apresenta o processo de criação do seu espetáculo *Das saborosas aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu fiel escudeiro Sancho Pança*, com o grupo goiano Teatro que Roda, refletindo sobre procedimentos de criação de um teatro de invasão do espaço urbano, considerando a noção da cidade como dramaturgia.

"Roteiro de uma fala" é um texto-performance de Marcio Abreu, o resíduo de uma fala elaborada para um contexto presencial e articulada com a memória do seu pensamento sobre o teatro. Ele parte da afirmação de Jacques Rancière de que "a imagem na arte não é uma exclusividade do visível", propondo reflexões críticas sobre presença, escuta e relação numa abordagem transversal dos seus processos recentes de criação – a maior parte, com a Companhia Brasileira de Teatro, de Curitiba.

Em "Espreitar e encenar: *Recusa*, um caminho do desconhecido para o desconhecido", Maria Thais partilha alguns dos pressupostos que nortearam a pesquisa realizada pela Cia. Teatro Balagan, que atua na capital paulista e que resultou no espetáculo *Recusa*, sob o ponto de vista da encenação.

Nos textos sobre dramaturgia, estão reunidos autores de São Paulo, do Rio de Janeiro e de Belo Horizonte. Em "Impossibilidades", Alexandre Dal Farra aborda aspectos centrais da sua poética atual, a partir de questionamentos sobre a ideia de sujeito, da morte do sujeito, da crítica da ideologia na atualidade e dos caminhos do teatro político paulistano no século XXI.

No ensaio intitulado "*Caranguejo overdrive* e os territórios da geoficção", Pedro Kosovski analisa as referências teóricas e críticas que serviram para

a criação da peça teatral *Caranguejo overdrive*. O texto articula a obra ficcional de Josué de Castro, *Homens e caranguejos*, o Manguebeat, movimento artístico concebido por Chico Science e demais artistas de Recife, e a construção do Canal do Mangue, projeto urbanístico que reformulou a paisagem do Centro do Rio de Janeiro, no século XIX.

Em "Dramaturgia: algumas reflexões em 2015", Grace Passô, que optou por uma abordagem menos teórica (e não por isso menos reflexiva) para sua participação na mesa-redonda, investiga as opções e caminhos da linguagem de sua peça *Vaga carne*, um texto teatral em construção.

TEATRO FILMADO NA HISTÓRIA DO TEATRO

Para falar sobre a Mostra de Teatro Brasileiro Filmado, o artigo de Luiz Fernando Ramos, "A filmagem de espetáculos para além do registro histórico", discute como o registro fílmico de espetáculos estabelece um território frágil, espremido entre a tradição fílmica, nascida do teatro, e a própria teatralidade, com sua especificidade ontológica irreversível de compromisso com o presente.

Edelcio Mostaço, no artigo "*O balcão*, sonho e utopia em Victor Garcia", enfoca a realização cênica da montagem de *O balcão*, de Jean Genet, que estreou no Brasil em 1969, numa produção da atriz e empresária Ruth Escobar.

Em "A experiência do risco no corpo-palavra: *Artaud!* em cena", Leonardo Munk se propõe a contextualizar e analisar *Artaud!*, a antológica peça encenada no Teatro Ipanema na década de 1980, dirigida por Ivan de Albuquerque e interpretada por Rubens Corrêa.

O artigo intitulado "*Macunaíma*: transição e continuidade na trajetória de Antunes Filho", de Daniel Schenker, aborda a encenação de *Macunaíma* como um momento de importante transição na carreira de Antunes Filho, marcando seu afastamento do teatro de mercado (em que também desenvolvia pesquisa cênica) para aderir ao teatro de grupo, à investigação coletiva e à verticalização do processo de formação do ator.

Em "O ensaio como discurso cênico (a Cia. dos Atores de *A Bao A Qu*)", Fabio Cordeiro enfatiza a presença de traços ensaísticos na estrutura formal de *A Bao A Qu (um lance de dados)*, realização que marca o período de formação da Cia. dos Atores e sua trajetória posterior.

Angela Leite Lopes escreve sobre *A mulher carioca aos 22 anos*, espetáculo dirigido por Aderbal Freire Filho em 1990 e que marcou a reabertura

do Teatro Gláucio Gill, no Rio de Janeiro. No artigo intitulado "Romance e cena", ela faz uma reflexão sobre a palavra no teatro, bem como uma contraposição entre o papel do romance na definição da encenação por Antoine no final do século XIX e na concepção de Aderbal Freire Filho.

No artigo "Da vertigem: considerações sobre imagens do corpo e da vida", José da Costa tem dois objetivos. O primeiro deles é refletir sobre as imagens do corpo e da vida nos espetáculos do Teatro da Vertigem e, em especial, em *Apocalipse 1,11*, encenado no ano 2000. O segundo objetivo do texto é associar algumas situações da vida cotidiana à peça, tentando compreender a relação entre o Teatro da Vertigem e a sociedade no tempo presente.

DIÁLOGO

Partindo do minicurso "A arte da crítica", Patrick Pessoa escreve um diálogo entre um crítico e um artista para levantar questões relevantes para a discussão sobre a função da crítica na atualidade, colocando em jogo, de certa forma e com voz pessoal, ideias e posicionamentos que norteiam o trabalho da *Questão de Crítica* desde a sua fundação em 2008.

Com essa reunião de pensamentos colocados no papel, procuramos deixar aos artistas, estudantes e amantes do teatro a memória daqueles dias de encontros tão produtivos, bem como um convite ao convívio presencial em uma próxima oportunidade.

Talvez um livro sobre a ética seja mais importante que todos

Ruy Cortez

O texto se refere à minha experiência como estudante, diretor, pesquisador e pedagogo teatral. Não é o texto de um teórico ou de um acadêmico – o que me deixa por um lado desconfortável, dadas as premissas que devem ser cumpridas para a escrita de um artigo desse gênero, e por outro lado razoavelmente livre, para poder encarar essa escrita como a tentativa de um marinheiro de primeira viagem de organizar e compartilhar pensamentos, sensações e muitas dúvidas.

É claro que esse texto se refere ao contexto artístico e pedagógico em que vivo, vivi e a partir do qual observo tudo à minha volta. Esse contexto não abarca muitas outras realidades – projetos e ações artístico-pedagógicas que desconheço; justamente por isso, insisto em demarcar meu contexto como território de meu relato.

Na primeira parte do texto irei rapidamente descrever esse contexto, para estimular um olhar de fora que também possa ser crítico a ele, no sentido de perceber aquilo que me escapa. Na segunda parte, me detenho sobre o sentido e a importância da ética na poética da pedagogia stanislawskiana. E, na terceira e última parte, procurarei pinçar alguns dos problemas que percebo no contexto artístico-pedagógico presente.

Comecei a fazer teatro aos 12 anos no Colégio Pio XII, escola de classe média alta da cidade de São Paulo. Nascido em uma família teatral, sobrinho do ator Raul Cortez e da atriz e pedagoga Célia Helena, logo passei a habitar esse círculo artístico e pedagógico. Quando o teatro na escola me pareceu pequeno diante dos meus anseios, aos 15 anos entrei no curso profissionalizante do Teatro Escola Célia Helena por indicação de meu tio, que foi contrário ao meu desejo de adentrar no Centro de Pesquisa Teatral de Antunes Filho, por considerá-lo arriscado demais para minha "psiquê ainda pouco

formada". Em dois anos e meio de curso pude ter meu primeiro contato escolar com o Sistema Stanislavski através de Lígia Cortez, Célia Helena, Renato Borghi e Silnei Siqueira. Pude também vislumbrar outras experiências *fora do sistema*, em outras teatralidades, como a Commedia dell'arte, com Soraya Saide e Tiche Vianna, que na época pesquisavam as linguagens do *clown* e da Commedia dell'arte na Trupe da Atmosfera Nômade, junto a Cristiane Paoli Quito; e também o teatro japonês, com Paulinho de Moraes, diretor que assumiu o Grupo Ponkã após a morte de Paulo Yutaka. Ao longo desse percurso, a vocação para a direção teatral se manifestou de forma natural, pelo desejo de querer conduzir e liderar os trabalhos e de dirigir os outros atores. De qualquer forma, lembro perfeitamente que, naquele momento, a ideia de uma boa atuação pessoal não me satisfazia, ansiava que a peça como um todo saísse bem. Assim, formado na escola de atuação, entrei imediatamente no curso de direção teatral da Universidade de São Paulo. Fui um estudante lento, demorei 10 anos para me formar, entre idas e vindas do curso, ora por períodos em que saía para trabalhar fora, ora pelo extenso trabalho empregado nos dois projetos finais de direção – quatro anos de trabalho sobre dois espetáculos que, além de terem valido nota curricular, acabaram por fazer boa carreira profissional na cidade. Essa inserção precoce no mercado teatral paulistano acabou me abrindo as portas da direção profissional, além de render um convite para ensinar – e, assim, virei professor por acaso. Apesar disso, de todas as atividades que passei a realizar, talvez a pedagogia seja aquela onde percebo que uma vocação impensada por mim tenha se manifestado com mais força. Digo isso porque nunca havia pensado ser professor, nem imaginado que seria solicitado para fazer isso. Em 16 anos de trabalho como professor de interpretação, dirigi mais de 40 processos e espetáculos no Teatro Escola Célia Helena, na Escola Superior de Artes Célia Helena e na Escola de Atores Wolf Maya. Experiência prática muito mais contínua que a de diretor independente ou mesmo como diretor à frente do meu grupo, a Companhia da Memória.

Ressalto aqui um aspecto essencial dessa trajetória artístico-pedagógica: a oportunidade que tive de trabalhar com Cleyde Yáconis, Gianfrancesco Guarnieri, Nydia Licia, Raul Cortez, Ron Daniels e Paulo Autran, artistas que puderam me transmitir de forma oral e direta seus conhecimentos, procedimentos e técnicas de trabalho, artistas da nossa "geração de ouro", termo que empresto da tradição teatral russa e que se refere à geração da intelligentsia, composta de artistas, pedagogos e intelectuais russos que floresceu

na década de 60, após a morte de Stalin e em seguida à vigésima assembleia do Partido Comunista, na qual o secretário-geral Kruschev proferiu o famoso discurso que pôs fim à idolatria da figura de Stalin.

Com Raul, tive uma relação foi muito próxima e intensa desde a infância e nos 16 anos que convivemos, até sua morte, em 2006. Eu o considero um padrinho e mentor artístico. Realizamos muitos trabalhos juntos no teatro, na televisão e no cinema, e gozamos de uma convivência íntima e profunda. Foi durante esse convívio que, como já dito, um enorme conhecimento da tradição me foi passado de forma direta – não só o legado stanislavskiano, aprendido com Kusnet e pesquisado durante o primeiro período do Teatro Oficina, mas também a experiência artística do próprio Raul, construída nas bases do que se convencionou nomear como moderno teatro brasileiro.

Ron Daniels, ou melhor, Ronaldo Daniel, foi um dos fundadores do Teatro Oficina e integrou a companhia durante toda sua primeira fase stanislavskiana. De família inglesa, estava na Inglaterra quando em 1964 se anunciou o golpe militar no Brasil. Desencorajado por Zé Celso e muitos de seus parceiros a retornar, permaneceu por lá, onde construiu sólida carreira como diretor teatral, tornando-se, ao lado de Peter Brook e Trevor Nunn, um dos diretores artísticos da fase áurea da Royal Shakespeare Company; depois, foi também pedagogo. Aos 24 anos, fui enviado a Nova Iorque para acompanhar os seus trabalhos de direção numa montagem de *Macbeth*, como uma experiência preparatória para a montagem de *Rei Lear* que ele viria a realizar com o Raul no Brasil e na qual eu trabalharia como assistente de direção. Depois da montagem de *Rei Lear* e da morte de Raul, nos tornamos amigos e parceiros e passamos a desenvolver projetos em torno da sua extensa experiência artístico-pedagógica com William Shakespeare na Inglaterra, nos Estados Unidos e no mundo.

Com Gianfrancesco Guarnieri, Nydia Licia, Cleyde Yáconis e Paulo Autran, pude estabelecer relações similares e trabalhar em alguns projetos artísticos e pedagógicos. E, apenas para não me estender demais, devo dizer que fica desses encontros a clara proximidade que existia entre suas metodologias de trabalho. Ali havia uma escola. Apesar das diferenças e singularidades que existiam entre eles, havia ali uma técnica forjada numa mesma prática, a de um *ensemble* – como bem conceitua Anatoly Vasiliev, um *ensemble* é um grupo de artistas que se dispõe a uma pesquisa comum e pressupõe uma mesma metodologia e uma mesma terminologia.

Por último, ainda sobre a minha relação com o Sistema Stanislavski, mas agora já como pesquisador, durante os anos de trabalho junto ao Teatro Célia Helena pude participar de alguns grupos de estudos sobre o legado stanislavskiano, junto a outros pedagogos dessa instituição. O primeiro, conduzido por Antonio Mercado, dramaturgo, crítico, diretor e pedagogo, hoje radicado em Portugal e ligado ao Teatro Nacional São João e à Universidade de Coimbra; o segundo, liderado pelo diretor e professor Marco Antonio Rodrigues, que consistia na leitura e discussão de um apanhado de textos que incluía os escritos de Maria Knébel ("El ultimo Stanislavsky", "La palabra e la creación actoral", "Poética de la pedagogía teatral"), Gorchakov ("Las lecciones de 'regisseur' de Stanislavski"), Toporkov ("Stanislavski dirige"), escritos finais de Stanislavski ("Ética y Disciplina", "Arte escénica") e uma série de artigos de diversos autores, reunidos em duas edições mexicanas intituladas "Principios de la dirección escénica" e "El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles").

Ainda nessa instituição pude acompanhar, em 2002, 2004 e 2008, cursos intensivos de seis semanas com o professor Valentin Teplyakov, naquele momento professor decano do GITIS (Academia Russa de Arte Teatral) com estudantes brasileiros.

Em 2007, participei de um *workshop*, ou melhor, um retiro com Rena Mirecka, atriz do período do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski.

Em 2010, na edição destinada à tradição teatral russa do Ecum – Encontro Mundial de Artes Cênicas em Belo Horizonte –, integrei o curso de Anatoly Vasiliev, encenador e pedagogo, aluno direto de Knébel e que teve seu teatro escola incluído no círculo dos Teatros da Europa.

Realizei três residências artísticas em Moscou. A primeira em 2006, por um mês no GITIS (Academia Russa de Arte Teatral). Depois, em 2009, por dois meses no Teatro de Moscou sob a direção de Oleg Tabakov (atual diretor artístico do MXAT – Teatro de Arte de Moscou); e em 2011, contemplado pela Funarte com a Bolsa de Residência em Artes Cênicas, por sete meses no próprio Teatro de Arte de Moscou e no Centro Meyerhold, no curso de direção.

Pra finalizar, não posso deixar de citar dois outros mestres: Antônio Araújo, que foi meu orientador no curso de direção na Universidade de São Paulo e me conduziu nas veredas do teatro e pedagogia contemporâneos, e Maria Thais, encenadora, pedagoga, pesquisadora da tradição teatral russa, que, pelo recente maior convívio através do trabalho que

realizamos em conjunto no Centro Internacional de Teatro Ecum, muito tem contribuído para o avanço da minha pesquisa.

"Talvez um livro sobre a ética seja mais importante que todos os outros... infelizmente não chegarei a escrevê-lo." (STANISLAVSKI, 1994, p. 11). Essa frase foi pronunciada por Constantin Stanislavski, encenador--pedagogo russo, que revolucionou a arte e a pedagogia teatral do século XX, no final da sua vida, após um longo trabalho no sentido de criar um sistema científico que pudesse abarcar uma pedagogia de formação de ator. Escolhi essa frase do final da vida de Stanislavski porque ela talvez tenha muito a dizer sobre nosso contexto artístico e pedagógico atual, e principalmente sobre aquilo que considero os maiores problemas, ou melhor , os maiores desafios na área de formação de artistas de teatro. Stanislavski, apesar de todo o seu trabalho anterior, de todas as suas buscas e mudanças de rumo, localiza no final de sua vida o centro de suas preocupações nas questões éticas.

Para se compreender a fundo essa questão, temos que, em primeiro lugar, reler e reconhecer a sua obra e seu pensamento a partir de uma perspectiva e um contexto orientais. A ética stanislavskiana está enraizada e fundada muito mais numa metafísica oriental do que numa psicologia ocidental, por exemplo. Nesse caso, compreender a ortodoxia russa, as obras de filósofos como Vladimir Soloviov ou Vasily Rozanov, as relações de Stanislavski com a yoga e a meditação, a influência das tradições teatrais orientais em sua arte talvez possa abrir mais janelas de compreensão sobre seu freudiana. Como diz Anatol Rosenfeld, se você abrir Shakespeare com Freud, muito provavelmente você vai acabar ficando com Freud. Daí que compreender a fundo o pensamento de Stanislavski sobre a ética é pensar a partir de uma *gestalt oriental* na qual a tétrade *ética*, *poética*, *técnica* e *estética* se revela como um conjunto de fundamentos indissociáveis, inseparáveis e que criam uma dinâmica de inter e intrarrelações plenas. Assim, quando lemos seus escritos sobre a disciplina, sobre a necessidade do constante autodesenvolvimento artístico e pessoal do ator, de todos os artistas e partícipes de um coletivo teatral, do bilheteiro ao diretor financeiro, sobre sua luta pela liberação dos vícios, padrões, clichês, sobre sua recusa a qualquer resquício de mediocridade, seja ela doméstica, social, política ou espiritual, devemos nos lembrar que a sua busca por uma arte elevada, que aspira ao belo, ao bom e ao verdadeiro e que integra os planos da vida e da arte, é um logos, um *páthos*, um *éthos* e uma práxis oriental.

E isso se faz perceber ao pensarmos que o caminho em sentido à ética foi um ponto de partida e chegada na sua vida e obra: de rico industrial, ele passou a grande encenador e a pedagogo. Do teatro amador, foi para o teatro profissional, o teatro artístico, o teatro das tábuas sagradas. Do dramático, alcançou o épico, o metafísico. Ao analisarmos seu percurso, é clara a expansão da consciência no seu pensamento.

Em sua pesquisa sistemática, Stanislavski passou por diversas fases – que apenas por razões didáticas poderíamos aqui separar e enumerar, a fim de levantar uma tese evolutiva. Em primeiro lugar, houve o período do trabalho do ator no processo das vivências, da busca dos sentimentos, da memória emotiva ou memória das sensações, do teatro da mimese dos estados de alma, do realismo espiritual, que culminou nas lendárias encenações das obras-primas de Tchéckov.

Depois, veio uma segunda etapa, marcada pelo seu fracasso pessoal com Shakespeare e, de certa forma a reboque, o fracasso de sua primeira proposição do Sistema, seu rompimento com Nemirovitch Dantchenko, seu afastamento do Teatro de Arte e daquilo em que o teatro havia se transformado – uma lógica de reprodução industrial das conquistas obtidas com o tcheckovismo. Stanislavski passa então a buscar um arsenal que superasse os limites do realismo em direção a outras teatralidades. E é aqui que acontece a grande reviravolta e cisão: ele começa a abrir aquilo que viria a ser conhecido como os Estúdios Teatrais do Teatro de Arte, verdadeiros espaços de experimentação e criação, teatros-laboratórios. Aqui se estabelece a relação com os discípulos, os sectários e os Judas Escariotes; aqui acontece a aproximação com Meyerhold, Sulerjitski, Vajhtangov, com os simbolistas russos, e suas pesquisas se voltam ao que se institucionalizou nomear como de Teatro da Convenção.

Enfim, vem a fase final de sua obra, o último Stanislavski, o sistema da análise ativa, o método das ações físicas (legado que chegou a nós pelos escritos de Maria Knébel) e, por fim, o início da escrita do livro sobre a ética, do qual restaram apenas esboços e rascunhos.

Apesar de toda essa jornada, é preciso deixar claro que Stanislavski nunca supôs ter encontrado a *suma*, a *verdade* – mesmo o sistema da análise ativa não era sua palavra final. Poderíamos dizer que, para ele, o que interessava era sempre o caminho; se a morte não houvesse chegado, provavelmente ele seguiria em processo, fazendo-se perguntas, tentando respondê-las, e assim suas buscas continuariam. E chamo atenção para isto:

Stanislavski chegou ao fim com uma preocupação clara sobre as questões éticas no fazer artístico e na prática pedagógica. Parecia a ele que todos os outros elementos do sistema eram periféricos, e que a ética deveria ser o epicentro, redefinindo e ressignificando todos os outros fundamentos. Ele queria escrever toda uma obra a respeito disso, achava que essa obra seria a mais importante; não pôde. Ao longo do século XX, uma importante linhagem da pedagogia teatral se desenvolveu como uma resposta a Stanislavski. Grotowski inclusive intitulou assim um de seus importantes escritos: "Resposta a Stanislavski". Brecht proclamou ser obrigatório chegar a nós o que Stanislavski ensinava na sua última etapa. Meyerhold, Vajtangov, Vasiliev, Sulierjitski, Popov, Togstonov, Liubimov, Liev Dodin, Fomenko, Anatoli Efros, Efrimov, Maria Knébel são alguns dos encenadores e pedagogos da segunda e terceira gerações que levaram adiante o trabalho laboratorial e avançaram esses estudos no sentido de responder às necessidades artísticas de seu tempo. De qualquer forma, a ética ganhou para o último Stanislavski e talvez para esses espaços laboratoriais um aspecto mais proeminente do que tinha antes em relação aos outros fundamentos da tétrade. A pergunta que se apresenta é: o que pode restar de um pensamento artístico sem uma posição ética radical? Suspeito que Stanislavski parecia estar certo. Grotowski disse:

> No sentido profissional me formei no Sistema de Stanislavski. Acreditava, mais do que tudo, no profissionalismo. Agora não acredito mais. Existem duas maneiras de se esconder, duas formas de fuga. A primeira é refugiar-se no amadorismo chamando-o de "liberdade". A outra, é refugiar-se no profissionalismo chamando-o de "técnica". As duas coisas podem servir como álibi para a absolvição. (JIMENEZ, 1999, p. 488)

Abro aqui a terceira parte da minha reflexão, na qual quero levantar alguns apontamentos sobre os problemas na formação de artistas do teatro no Brasil.

Os primeiros cinco problemas dizem respeito às escolas stanislavskianas. Houve diversos ruídos e mal-entendidos na recepção do Sistema Stanislavski na América. Contribuiu para isso o intervalo de 13 anos entre a publicação de *O trabalho do ator sobre si mesmo: no processo das vivências* e a dos outros dois livros que completam o sistema, *O trabalho do ator sobre si mesmo: no processo da encarnação e o Trabalho do ator sobre o papel*. Essas obras deveriam ser vistas como um todo inseparável. Porém, o método estadunidense se baseia apenas na primeira parte. A tradição stanislavskiana

afortunadamente não chega ao Brasil através apenas dos Estados Unidos da América, mas também dos encenadores europeus e de Eugênio Kusnet, marco da profissionalização do teatro brasileiro e da formação dos ensembles Teatro Brasileiro de Comédia, Teatro de Arena e Teatro Oficina. De qualquer forma, o imaginário stanislavskiano tal como recebido nos EUA teve grande influência no Brasil, através do cinema americano.

Além disso, temos a lacuna da tradução e publicação das obras finais de Stanislavski e seus discípulos. Essas obras ainda sequer chegaram até nós. Portanto, a maioria das escolas que deveriam trabalhar com o sistema não o faz por completo, porque não o conhecem e, assim, não o dominam. Não há domínio desse legado no Brasil, apesar de inúmeras instituições oferecerem e fundarem sua proposta pedagógica nesse sistema. Fica clara, então, a urgente necessidade de toda uma revisão histórica dessa escola pedagógica. Nesse caso, é urgente a publicação das obras completas de Stanislavski e de seus continuadores, além da atualização dessas escolas.

O segundo problema diz respeito às implicações da transposição cultural do sistema da Rússia para o Brasil, do Oriente para o Ocidente. Se pensarmos nas condições artísticas e culturais que o sistema encontrou ao chegar ao Brasil, compreendemos o enorme desafio e caminho que ainda temos a percorrer. Se é que queremos ou devemos percorrer. É preciso lembrar o contexto histórico, artístico e cultural da Rússia, um teatro essencialmente e hegemonicamente dramático com mais de cem teatros de repertório, subvencionados pelo governo, apenas em Moscou. No Brasil, estamos falando de que condições? Não existe mercado, existem eventos. A nossa parcela do teatro profissional, ínfima, é quase inexistente diante da deles. Se queremos que esse nível do teatro profissional exista, precisamos ainda criar esse ambiente, essas condições artísticas e culturais para sustentar um teatro profissional de excelência.

Ainda nesse campo, os próximos três problemas se referem à questão técnica. O sistema no contexto russo representa a passagem de um nível amador ao profissional. Em termos gerais, o teatro do século XIX russo é proeminentemente amador. É um teatro que ilustra as palavras do texto. Não é ação. O Teatro Moderno Russo, a partir do Sistema Stanislavski, cria a metodologia para retirar da obra, do texto literário, o texto cênico. Então, o primeiro passo com o sistema foi o domínio do texto cênico. Nesse primeiro momento, o texto cênico ainda parte de uma leitura textocêntrica. Mas já é um texto cênico. Num segundo passo, surge a releitura: o texto cênico do

diretor é construído em oposição ou diálogo em relação ao texto do autor – a obra teatral começa a deixar de ser textocêntrica. Isso pode ser feito através do sistema; mas esse é um domínio que também não chegou até nós. Num terceiro passo, surge o teatro contemporâneo ou pós-dramático, que desloca o centro da criação para além dos próprios limites do teatro e do texto cênico. É um teatro que se contamina de outras teatralidades, do real, dos tecidos da memória social, dos movimentos políticos; surgem as performatividades, um teatro em contágio com as outras artes, fronteiriço a outros territórios de pensamento, um teatro que parece a cada dia decretar a morte do teatro, um teatro *ateatral*, que põe em xeque o campo da representação. Esse teatro avança para além dos limites do teatro profissional. Há que se discutir se o texto performativo pode ser estimulado ou construído a partir do domínio criativo do Sistema Stanislavski. Eu acredito que sim, não me parece haver oposição artístico-pedagógica nisso simplesmente pelo fato da decorrência histórica. Portanto, é preciso admitir a necessidade desses domínios. Como se salta do amadorismo ao pós-profissionalismo, quando temos uma lacuna de apreensão técnica nesses três níveis?

O sexto problema é institucional. A necessidade urgente do afastamento dos centros de produção cultural. Da lógica do produto, da indústria cultural. Muitas escolas se estabeleceram a partir da lógica de mercado. Não são espaços de criação e experimentação, mas espaços de reprodução de uma cultura hegemônica. É preciso lembrar dos estúdios. E aí está a armadilha. A necessidade da criação os estúdios e o afastamento do Teatro de Arte por Stanislavski é paradigmática. A lógica do mercado tinha pervertido a lógica artística e humana do Teatro de Arte. Entretanto, também é paradigmático que os próprios estúdios logo tenham se multiplicado em escala industrial. Portanto, a lógica industrial é uma operação que pode ocorrer numa escola comercial ou num estúdio laboratorial. Os limites desses territórios artísticos e culturais não são tão nítidos. Como achar o caminho do meio contemplando as singularidades de cada instituição?

O sétimo problema se dá nas escolas que não optaram por uma tradição. Parecem cardápios ou panoramas superficiais de sistemas e práticas variadas, sem um eixo definido. Um mercadão de tudo. Nessas escolas proliferam técnicas da moda, cursos que pululam e que chegam descontextualizados. Talvez precisasse haver uma radicalidade maior nesse sentido. O risco de projetos artísticos e pedagógicos demasiadamente amplos e diversos é o de caírem no esvaziamento. A des-historização, a

descontextualização das técnicas, o desenraizamento das tradições, das famílias teatrais pode anular, esvaziar um projeto artístico-pedagógico.

O oitavo problema parece surgir nas universidades, onde a reflexão muitas vezes tem maior ascendência sobre a prática criativa: há a apreensão pedagógica, mas frequentemente não existe a transmissão direta das tradições teatrais. A poética da pedagogia sempre prescindiu da transmissão oral. É uma especificidade dessa arte, subjetiva, presencial e efêmera. E, voltando ao primeiro problema, as universidades muitas vezes têm operado como indústrias comerciais da educação, correndo o risco de se converterem em centros reprodutores da lógica de mercado. Essa obsessão pelos artigos e escritos como produtos pode acabar por achacar pedagogos e esmagar estudantes.

A nona questão: precisamos rever o que queremos, em termos de formação, dos alunos, pensando no minúsculo mercado profissional que se apresenta a um ator egresso das universidades. Queremos atores preparados para lidar com a ausência de condições? Ora, mas precisamos pensar em atores que sairão das escolas e criarão condições, serão agentes da política cultural. Claro que nem todos farão isso, mas pensemos de ponta a ponta. Pensemos no espectro possível de nossa ação. Estamos formando atores do teatro de pesquisa, de um teatro experimental, *performers*, artistas de ponta, assim como atores que irão atuar no mercado profissional, e também aqueles que continuarão trabalhando como amadores. Nossa ação deve germinar em sua menor ou maior potência, mas sempre em potência. É preciso atuar nas escolas de elite. É uma atuação social importante. É uma estratégia de infiltração em contextos pedagógicos do mercado. Já que a batalha parece estar perdida, que o inimigo muitas vezes parece invencível, nos juntemos a ele. Se conseguirmos contaminar esse mercado, talvez não consigamos evitar o reacionarismo cultural, mas teremos talvez profissionais, no mínimo, mais conscientes.

Conclusão: em que plano de ação na vida atuaria um ator stanislavskiano hoje? Seria o ator stanislavskiano um ator xamã ou um ativista? O desenvolvimento do ator sobre si mesmo na tétrade – *ator*, *personagem*, *indivíduo*, *cidadão* – nos levaria por que caminhos e a que grau de radicalismo? Além disso, é preciso que os pedagogos se unam institucionalmente em prol de ações de política cultural no setor. Por que não existe uma mobilização histórica dos pedagogos teatrais brasileiros em torno do esvaziamento do projeto da Escola Livre de Teatro de Santo André, por exemplo? O projeto artístico-pedagógico dessa escola talvez tenha sido uma das nossas experiências mais laboratoriais, sendo ela vizinha ao conceito dos

estúdios do Teatro de Arte. Quais são nossas ilhas pedagógicas, santuários que devemos preservar? É preciso mapear centros pedagógicos que são referências históricas e bens imateriais do nosso fazer. E aqui finalizo, com as palavras de Jean-Luc Lagarce:

> Devemos preservar os espaços da criação, os espaços do luxo do pensamento, os espaços do superficial, os espaços da invenção do que ainda não existe, os espaços da interrogação de ontem, os espaços do questionamento. Eles são nossa bela propriedade, nossas casas, de todos e de cada um. as impressionantes construções da certeza definitiva não nos faltam, paremos de construí-las. A comemoração também pode ser viva, a lembrança também pode ser feliz ou terrível. Temos o dever de fazer barulho. Nós devemos conservar no centro de nosso mundo o espaço de nossas dúvidas, o espaço de nossa fragilidade, de nossas dificuldades em dizer e em ouvir. Devemos ficar hesitantes, e resistir assim na indecisão, aos discursos violentos ou amáveis dos indiscutíveis profissionais de lógicas econômicas, os conselheiros-pagantes, utilitários imediatos, os hábeis e os espertos, nossos consensuais senhores...(LAGARCE, 2006, p. 17)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

JIMÉNEZ, Sergio (Org.). *El evangelio de Stanislavski, segun sus apostoles*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1990. (Col. Escenología).

LAGARCE, Jean-Luc. *Apenas o fim do mundo*. São Paulo: Aliança Francesa: Consulado Geral da França em São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

STANISLAVSKI, Constantin. *Ética y Disciplina*: Introducción al Método de acciones físicas. México: Grupo Editorial Gaceta, 1994. (Col. Escenología).

RECOMENDAÇÕES DE LEITURA

GORCHAKOV, Nicolai. *Las lecciones de "regisseur" de Stanislavski.* Mexico: Quetzal, 1962.

JIMÉNEZ, Sergio (Org.). *El evangelio de Stanislavski, segun sus apostoles.* México: Grupo Editorial Gaceta, 1990. (Col. Escenología).

KNÉBEL, Maria Osipovna. *El ultimo Stanislavsky.* Madrid: Editorial Fundamentos, 2013.

_____. *La palabra em la criacion actoral.* Madrid: Editorial Fundamentos, 2003.

_____. Poética de la pedagogía teatral. México: Editora siglo XXI, 1991.

STANISLAVSKI , Constantin. *El arte escénico.* México: Editora siglo XXI, 1968.

_____. *Ética y Disciplina / Introducción al Método de acciones físicas.* México: Grupo Editorial Gaceta, 1994. (Col. Escenología).

TOPORKOV, V. *Stanislavski dirige.* Buenos Aires: Cia Fabril, 1961.

A cena expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI[1]

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro

O que é uma cena expandida? Como pensar a cena teatral hoje? Quais são seus limites, suas bordas, suas inscrições que denotam alguma especificidade? Por que já se falou de escultura expandida, filme expandido, literatura expandida e só recentemente pensamos a cena expandida, nesses termos? Vou tentar aqui chegar a algum tipo de delineamento para uma cena que tem como pressuposto o campo ampliado. Pretendo, como em um desenho, delinear traços, rastros que a caracterize, com o objetivo de perseguir uma trajetória de análise, tomando o teatro como foco da proposição. Para situar a arte contemporânea, utilizo as terminologias expandida e ampliado, utilizadas pelo cinema, pela literatura, pelas artes visuais e, nesta análise, pelo teatro.

Rosalind Krauss em seu texto "A escultura no campo ampliado" (2008 [1979]), propunha um novo olhar sobre a escultura a fim de compreender e situar novas formas de produção nos anos 70/80. Krauss defendia que a escultura precisava ser revista, e compreendia a ampliação do campo em duas vias – a primeira, em referência à prática artística, e a segunda, em referência ao meio de expressão, ambas a partir da ruptura com as condições do modernismo. Nesse sentido, dizia Krauss, "muitos dos artistas em questão se viram ocupando, sucessivamente, diferentes lugares dentro do campo ampliado" (KRAUSS, 2008, p. 136), em uma trajetória desordenada e contínua para além da demanda de pureza modernista. A prática não poderia mais, ser definida em relação ao meio de expressão, mas através de um "conjunto de termos culturais para o qual vários meios — fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita

1 Este artigo foi anteriormente publicado no *Art Research Journal* (ARJ), v. 3, n. 1, 2016.

— possam ser usados" (KRAUSS, 2008, p. 137), o que fez com que muitos artistas ocupassem diferentes lugares dentro do campo ampliado da escultura. Assim, por exemplo, a obra de um artista como Joel Shapiro envolve a criação de imagens da arquitetura dentro de espaços extensos (paisagens). A contribuição da análise de Krauss deve-se à defesa da autora por uma crítica não reducionista que, ao contrário de diminuir os efeitos de um campo novo e de difícil assimilação, pela ausência de fronteiras e pela multiplicidade de combinações, redefine o campo da escultura como o das relações entre as artes. Campo ampliado é, portanto, uma rede de fricção e de indefinição; sua riqueza reside exatamente no não aprisionamento de formas artísticas. Por outro lado, nessa perspectiva, torna-se relevante compreender a lógica dos contextos históricos nos quais estamos inseridos, levando em consideração vetores de mobilidade e novos processos de subjetivação. A arte deveria se aproximar das coisas comuns, das experiências cotidianas. Do surgimento do texto de Krauss à arte do século XXI, surgem inúmeros contextos expressivos, nos quais a produção e a recepção artísticas denotam que a tecnologia, a ciência e a arte tornam-se cada vez mais interligadas. Princípios de interatividade e conectividade exigem novos paradigmas para a crítica da arte, tal como aponta Couchot quando discorre sobre o modo como as imagens digitais estabelecem novas formas de interação entre aqueles que as criam e as veem. Segundo ele, há um processo de hibridização latente entre sujeito, objeto e imagem, o que leva a uma nova característica de subjetividade:

> De acordo com Roy Ascott, por exemplo, a subjetividade não estará mais localizada num único ponto do espaço, mas distribuída por meio de redes; de acordo com Sigfried Zelinski, subjetividade é a possibilidade de ação na fronteira das redes; de acordo com Pierre Lévy, a subjetividade tornou-se fractal... (COUCHOT, 2009, p. 399)

Na literatura, Florência Garramuño, em *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade da estética contemporânea* (2014), faz uma preciosa análise do momento atual, apontando não só para a inespecificidade das artes que constituem o campo expandido, mas para comunidades em expansão que marcam uma literatura fora de si. O estar fora de si da literatura advém de um sentido de não pertencimento e, ao mesmo tempo, de interdisciplinaridade, do entrecruzamento das artes. O não pertencimento é relativo à desconstrução de uma ideia de origem, do sentido de pertencer a apenas uma comunidade, do domínio técnico de uma arte específica. Garramuño

aposta no inespecífico no interior de uma mesma linguagem, o que leva a uma radicalização extrema no fazer artístico literário.

> Essa aposta no inespecífico seria um modo de elaborar uma linguagem do comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento. Não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica. Seria precisamente porque a arte das últimas décadas teria abalado a ideia de uma especificidade, além da especificidade do meio, que cada vez há mais arte multimídia ou o que poderíamos chamar de "arte inespecífica" (GARRAMUÑO, 2014, p. 16)

Relacionar a arte inespecífica à arte multimídia leva-nos a pensar a prática contemporânea artística como uma prática em trânsito, tal como Garramuño defende. O artista, deslocando-se entre disciplinas, inaugura – através das trocas estabelecidas entre os meios – novos modos de produção e, também, de recepção e circulação de sua criação. Não há como categorizar as obras, pelo menos não mais quanto a sua especificidade, a não ser analisando-as caso a caso. Na literatura, temos experiências relevantes com a incorporação de inúmeras linguagens e suportes (e-mails, blogs, fotologs, fotografias, imagens, etc.), o que leva à multiplicação de formas discursivas. O que temos, tanto na literatura quanto nas artes visuais contemporâneas, é a heterogeneidade de produções artísticas.

No cinema contemporâneo, é interessante a problematização dos dispositivos, pensados sob diversos aspectos – aparelho ou máquina; construção epistemológica, disciplinar ou de sexualidade. Interessa refletir sobre o dispositivo como agenciamento, inaugurando novos regimes de visibilidade e de produção do imaginário. Voltemos à ideia de comunidades ou redes; assim os agenciamentos devem ser percebidos; de um lado autonomamente, de outro, interligados a outras experiências e perspectivas. A ideia de um cinema expandido, fora do padrão do cinema clássico-narrativo (exibido em uma sala escura para espectadores), um cinema que rompe com a estrutura espacial e põe à prova não só o espaço, como também a forma de produção e recepção, criando "novos equipamentos coletivos de subjetivação" (PARENTE, 2009, p. 34), trouxe grande contribuição à arte contemporânea. O cinema expandido, segundo Parente, se caracteriza por duas vias: a reinvenção da sala de cinema em novos espaços (quando, por exemplo, o cinema invade o museu) e as instalações que "radicalizam processos de hibridização entre diferentes mídias" (p. 41): instalações imersivas, ambientes virtuais panorâmicos, criando o que Dubois chama de "efeito-cinema".

Um efeito que não é novo, remonta aos anos 90, e que relativiza a própria ideia de cinema e de arte. "Um 'efeito cinema', de todo modo, extremamente diversificado e multiforme. E que opera em todos os níveis: nos planos institucional, artístico e teórico (ou crítico)" (DUBOIS, 2009, p. 181).

À primeira vista, opero aqui uma breve contextualização histórica na qual surge o campo expandido da arte, levando em consideração subáreas específicas, como a literatura, o cinema e as artes visuais. Pode parecer contraditória essa divisão primeira, mas parto da hipótese de que o debate sobre a cena expandida não se constrói através de uma divisão entre saberes, mas historicamente promove inter-relações e novos agenciamentos a partir das articulações estabelecidas entre as artes, o que traduz a inespecificidade dos campos artísticos contemporâneos. Ainda que tenhamos debates em momentos históricos e abordagens diversas na literatura, nas artes visuais, no cinema, no teatro e nas demais artes, é fato que estamos diante de uma zona de contaminação que transforma suas fronteiras em zonas de indefinição, levando a formas híbridas de criação. As artes cênicas, que sempre estiveram associadas às demais artes (como a música, as artes visuais e, evidentemente, a literatura), a partir do surgimento do cinema apropriam-se de técnicas as quais, com o advento do digital, nos anos 90, ampliam um vasto campo de experimentações.

ENCENAÇÕES HÍBRIDAS: ARTES INTERMEDIAIS

No teatro, chamo de cena expandida aquela que não se circunscreve apenas ao fazer teatral associado aos modos de produção e recepção convencionais, mas sim aquela que também se articula diretamente a áreas artísticas distintas, em uma espécie de convergência que tangencia conhecimentos oriundos das artes cênicas, visuais, das mídias audiovisuais, da performance, da dança, da literatura, da fotografia.

Segundo Patrice Pavis, o termo *cena* "conhece, ao longo da história, uma constante expansão de sentidos: cenário, depois área de atuação, depois o local da ação, o segmento temporal no ato e, finalmente, o sentido metafísico de acontecimento brutal e espetacular" (PAVIS, 1999, p. 42). É evidente que o uso de tecnologias digitais, somado ao hibridismo de linguagens na cena, modificou a percepção do acontecimento teatral e seu sentido metafísico, como atribuído por Pavis. A cena teatral contemporânea apresenta um esvanecimento das fronteiras entre as artes e, junto com isso,

a dificuldade de delimitação da produção artística, que não mais aparece de forma definida. Obras de artistas e grupos como Phila 7, Felipe Ribeiro, Christiane Jatahy, Enrique Diaz, Robert Lepage, Bob Wilson, Marianne Weems, Wooster Group, Rimini Protokoll, Laurie Anderson, entre muitos outros, traduzem a pluralidade de pesquisas ligadas ao teatro, à performance, ao cinema/audiovisual, à poesia, à instalação, à dança, à ópera.

"O que caracteriza a cena teatral contemporânea?" é questão relevante para autores como Hans-Thies Lehmann, Josette Féral, Béatrice Picon-Vallin, Izabella Pluta, entre outros. A ideia de cena é transformada ininterruptamente pela estimulação e experienciação de novos modos de utilização dos dispositivos e dos recursos tecnológicos. Silvia Fernandes, em referência ao conceito de teatro pós-dramático desenvolvido por Lehmann, analisa a pluralidade fragmentária da cena contemporânea na tentativa de traduzir a exaustiva cartografia realizada pelo autor:

> [...] o conceito de pós-dramático vem juntar-se a uma série de nomeações que, há pelo menos três décadas, tenta dar conta da pluralidade fragmentária da cena contemporânea, especialmente dessas espécies estranhadas de teatro total que, ao contrário da *gesamtkustwerk* [*sic*] wagneriana, rejeitam a totalização, e cujo traço mais evidente talvez seja a frequência com que se situam em territórios bastardos, miscigenados de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias, além da opção por processos criativos descentrados, avessos à ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido. (FERNANDES, 2010, p. 43)

Apesar das dificuldades encontradas no percurso teórico do autor – que, na tentativa de caracterizar o teatro pós-dramático, não aprofunda diferentes modos de criação estética, analisando ao longo de sessenta anos um panorama bastante heterogêneo, cujo traço comum seria "o fato de se distanciar da órbita do dramático"(FERNANDES, 2010, p. 50), o que torna, em alguns momentos, a análise redutora e pouco elucidativa –, há que se notar o esforço do levantamento feito e a multiplicidade de processos de criação analisados.

Para Josette Féral, a investigação sobre a teatralidade e a performatividade engendra uma outra concepção da cena teatral. O teatro performativo, ao romper com a primazia do texto, modifica o sentido da cena ao trazer a questão do real, abalando as estruturas cênicas tradicionais – "um real fundamental, por vezes violento, que surge no cerne da representação e que interpela brutalmente o espectador" (FÉRAL, 2011, p. 10). Novas

estratégias de recepção da obra teatral são, consequentemente, adotadas à medida que as fronteiras e os limites da cena são postos em xeque. Féral faz distinção do uso do real, desde os anos 60, pela performance (e a sensação de violência através da presença do corpo atuante do *performer*) e do uso do real através da performatividade, encontrado não apenas em cenas teatrais, mas em cenas das artes visuais, do audiovisual, entre outras. O choque do real advém também da mobilidade do espectador que se vê diante de suportes vários, tentando traduzir a violência das imagens, da palavra, do corpo e, sobretudo, da interação entre linguagens distintas nas quais se vê submerso e às quais é impelido a produzir sentidos que vão além dos limites da própria cena.

Nesse sentido, considero que a cena expandida modifica a recepção da obra artística, propiciando novos modos de percepção, levando o espectador ao lugar de agenciador da obra. Interagir com possibilidades múltiplas – que vão desde o uso de dispositivos audiovisuais, passando por suportes distintos, ao contato sensorial com materiais e espaços não convencionais – leva o espectador a experimentar um tipo de recepção em que se vê convidado a transitar entre tempos e espaços variados. É na articulação, no encontro, na intersecção entre tempos e espaços e no hibridismo da confluência entre as artes que situo a cena contemporânea.

Torna-se relevante, por outro lado, compreender que o advento da tecnologia digital, sobretudo dos anos 1990 em diante, provocou uma reconfiguração da imagem, que ganha outro estatuto ao ser criada *in loco*, ao ser multiplicada na cena, seja uma cena circunscrita a um palco italiano, uma cena no Parque Lage[2] com uso de projeções em árvores ou uma instalação que se modifica ao som da coreografia de um bailarino.

Com o objetivo de compreender a complexidade e o hibridismo das formas artísticas contemporâneas, Pluta analisa alguns aspectos relevantes que compõem um novo modelo de recepção das obras. Entre eles, destacam-se: o uso cada vez mais intenso da internet e de sistemas cibernéticos; novos modos de percepção que possibilitam diversas "sensorialidades" em face das tecnologias digitais; novas visões do corpo através das "transformações de identidade influenciadas pela virtualidade" (PLUTA, 2011, p. 43). Há

2 Parque Lage é um parque público tombado pelo Iphan, considerado patrimônio histórico e cultural da cidade do Rio de Janeiro. O parque recebe anualmente inúmeros eventos artísticos, além de sediar a Escola de Artes Visuais, que formou importantes artistas brasileiros e que atende a mais de 2000 alunos.

ainda, segundo a autora, um hibridismo constante entre obras artísticas e o espaço cotidiano, o que aponta para um processo mais amplo no qual estamos inseridos e do qual muitas vezes não percebemos, vivenciado, de forma veloz, novos modelos perceptivos de apreensão da realidade.

> [...] o espetáculo tecnológico coloca em jogo as transformações perceptivas que compõem a cibercultura [...] as projeções integradas nesse tipo de espetáculo multiplicam o ponto de vista do espectador que se situa diante de uma multivisão. Representa uma importante consequência também para o ator que pode interagir diretamente com a câmera, assim como uma máquina de visão. (PLUTA, 2011, p. 48)

Paul Virilio defende um novo modo de percepção que se configura através da ausência da percepção imediata da realidade concreta, ou seja, estamos diante de *videoperformativos* (VIRILIO, 2014, p. 26) ou da *videoperformance da transmissão das imagens* (p. 27), em que a instantaneidade do momento atravessa distâncias antes impensáveis; o *infinitamente pequeno* transforma-se em *infinitamente grande,* modificando a concepção científica de apreensão dos objetos. As profundidades de campo e de espaço são substituídas pela profundidade de tempo de exposição das imagens. A estética do desaparecimento proposta por Virilio vai de encontro à estética da aparição de uma imagem estável (analógica) presente em suportes físicos, como papel, tela, madeira etc., dando conta de uma *imagem instável* (digital) que, em muitos casos, escapa à consciência de sua apreensão, tamanha a velocidade.

NOVAS PEDAGOGIAS – O ENSINO (TRANS)MIDIÁTICO NAS ARTES DA CENA

De que forma ver/ser através das imagens torna-se uma questão fundamental quando se trata da cena expandida, na qual temos a sensação de um tempo intensificado e acelerado, que não conseguimos nunca apreender, e, por outro lado, a percepção de um espaço dilatado que se desdobra e se prolifera em muitos outros, sendo então igualmente inapreensível. Esse novo olhar na/da cena inaugura-se com certa perplexidade e angústia. Para alguns estudiosos, como é possível situar um campo de pesquisa em território tão pouco tangível? Parece estar-se diante de um lugar frágil, de possibilidades tão infindáveis que não configuram um campo de articulação teórica sustentável. Há, ainda, uma falsa ideia de que, ao se criar

uma cena expandida, perde-se a capacidade de utilizar técnicas e procedimentos metodológicos baseados em estudos aprofundados da cena teatral. Como se não houvesse alicerces possíveis diante da profusão de conexões novas que se formam com os avanços tecnológicos e os cruzamentos entre as experiências criativas que surgem. Assim, para alguns, torna-se difícil compreender que uma cena intermedial pode ser consequência de um trabalho a partir do método das ações físicas, de Stanislavski, ou a partir das investigações do espaço vazio brookiano, ou, ainda, da inter-relação entre estudos da performance e a fotografia, para citar alguns exemplos possíveis. Como, afinal, questiona Rancière:

> Essas histórias de fronteiras por transpor e da distribuição de papéis por subverter confluem para a atualidade da arte contemporânea, na qual todas as competências artísticas específicas tendem a sair de seu domínio próprio e a trocar seus lugares e poderes. Hoje temos teatro mudo e dança falada; instalações e performances à guisa de obras plásticas; projeções de vídeo transformadas em ciclo de afrescos; fotografias tratadas como quadros vivos ou cenas históricas pintadas; escultura metamorfoseada em show multimídia, além de outras combinações. (RANCIÈRE, 2012, p. 24)

Situar tais territórios miscigenados é um desafio diferente da concepção heterogênea da *gesamtkunstwerk* wagneriana. Para Wagner, a obra ideal do teatro aproximava as artes, mantendo suas especificidades estéticas e suas expressividades individuais. Na contemporaneidade, não está mais em questão definir especificidades ou sublinhar individualidades. Parece-me que ignorar tais práticas artísticas ou seus efeitos nos processos de recepção da cena é se alijar de grande parte da produção cultural existente. Interessa, sobretudo, investigar as produções contemporâneas tomando a cena expandida como um meio de expressão artística que nasce da relação intrínseca entre o homem e a tecnologia, constituindo um diálogo profícuo exatamente por promover uma cena sem hierarquia, na qual espectadores e atores trocam sistematicamente de lugar, expondo aquilo que não se sabe, que não se pode definir *a priori*, o que Rancière define como sendo "um idioma novo que traduz uma nova aventura intelectual" (RANCIÈRE, 2012, p. 25).

Nas universidades brasileiras, o estudo da cena expandida ainda é território novo. Há muita resistência e dificuldades financeiras para o desenvolvimento de laboratórios de pesquisa que deem conta da diversidade de projetos acadêmico-artísticos sobre o tema. Faltam equipamentos

e infraestrutura, sobretudo nas universidades públicas, para a implementação de espaços adequados para laboratórios teórico-práticos, ficando a parte prática circunscrita a outros espaços físicos que fogem às condições adequadas para manutenção da pesquisa, muitas vezes *hors les murs* da universidade, adaptados de forma a garantir a continuidade dos projetos. O mesmo ocorre, com menor limitação, com os trabalhos artísticos apresentados em teatros e em outros locais. Não temos a facilidade de experimentação técnica de um Wooster Group, de um Bob Wilson ou de um Robert Lepage; faltam recursos financeiros que garantam a realização de ideias que são, em sua maioria, igualmente adaptadas, de forma criativa, às contingências dos percalços financeiros. Por outro lado, vemos surgir no Brasil uma variedade grande de pesquisadores, artistas e companhias que investigam projetos ligados à intermedialidade. Não há, hoje, como negar a presença da cultura intermidiática na vida de crianças e jovens, e isso tem um impacto direto na formação pedagógica, que parte não apenas do interesse natural do estudante sobre o tema, mas do modo de percepção do ambiente virtual no qual estamos inseridos, possibilitando novos modos de criação, manipulação e reinvenção de imagens em sua interação com os corpos na cena expandida. A sala de aula vê-se transformada por novos referenciais e dispositivos que antes limitavam-se a metodologias de criação a partir de técnicas e concepções mais facilmente localizáveis e determináveis, mas nem por isso menos instigantes e criativas. O fato é que, hoje, as possibilidades de criação e recepção da cena intermedial extrapolam as práticas pedagógicas conhecidas e impõem a revisitação e a invenção de metodologias de ensino constantemente reelaboradas, a partir do contato *in loco* com uma gama muito grande de possibilidades diante de inúmeros dispositivos de imagens, de suportes diversos, da reunião de artistas provenientes de práticas bastante diferenciadas. Contrariamente a uma visão apocalíptica e não menos redutora de um isolamento crescente devido à irreversibilidade das tecnologias no cotidiano, o que nos leva, como Virilio aponta, talvez a uma ausência, ouso apostar em modos de aprendizagem que valorizem formas presenciais de criação, a partir de experimentações empíricas, sem abrir mão, contudo, de horizontes teóricos balizadores.

Aponto algumas questões que me parecem ser desde já relevantes para as investigações sobre a cena expandida no ensino do teatro. Historicamente, Pluta aponta dois momentos importantes da cena intermedial: o primeiro, nos anos de 1990, em que a tela de projeção ganha um status significativo nas

análises sobre o tema; o segundo, a partir de 2005, em que a formação do ator passa a ser questionada diante da emergência de um pensamento crítico. A partir de então, há dois aspectos que convergem para o surgimento de uma nova formação do ator: a pluridisciplinaridade e interdisciplinaridade presentes nos currículos das principais escolas de teatro (as influências das artes visuais, da performance, da dança, da fotografia, da literatura, da filosofia, da sociologia, da física, etc.) que promovem uma desfronteirização dos limites artísticos e uma ampliação das relações entre as artes e as demais disciplinas; e a criação de laboratórios "em uma perspectiva interdisciplinar em confronto com o fenômeno da hibridização" (PLUTA, 2015, p. 58). Pluta defende um *laboratório transversal*, que permite a criação de metodologias visando à experimentação dos dispositivos, da performatividade; um espaço privilegiado que comporta a cena, a pesquisa e a tecnologia. Cita, como exemplo da fusão entre arte e ciência em laboratório, o trabalho desenvolvido pela dupla Julie Wilson-Bokowiec, *performer,* e Mark Bokowiec, músico e designer eletrônico. Ambos criaram um dispositivo chamado *bodycoder*, concebido por Mark, em 1995, que permite gravar e manipular a voz humana em um modo interativo, através do uso de uma luva e de um colete pela *performer*. O *bodycoder* precisa ser revisto e adaptado a cada nova performance, não se trata de um sistema fixo. Os artistas criaram o conceito *kinésonique* para descrever a criação do som pelo movimento corporal da *performer* em contato com o dispositivo. A metodologia de trabalho compreende a discussão da ideia da performance, a reconfiguração do *bodycoder*, o processo de criação, uma apresentação da performance ainda em processo, os ensaios e a apresentação final. Corpo e tecnologia são completamente integrados no processo de criação que privilegia o espaço laboratorial como espaço necessário para o aprofundamento da experimentação e a observação de efeitos de presença – conceito primordial da cena expandida.

Outro exemplo de criação laboratorial é a instalação imersiva *Branco*, criada em 2012, pela dupla Mirella Brandi[3] e Muepetmo,[4] que explora diversas narrativas experimentais através das relações entre as artes cênicas, artes visuais, música e cinema expandido, com o objetivo de experimentar e provocar novas percepções espaço-temporais. A obra faz parte da trilogia das cores que teve início em 2006, quando os artistas receberam

3 Artista multimídia, designer de luz e diretora. Sócia fundadora e diretora artística do *Coletivo Phila 7*.

4 Músico, produtor e compositor formado pelo Institute Áudio Engineering (SAE), na Holanda.

o convite do Festival Live Cinema para realizar a performance *Cinza*. Em 2012, foram selecionados pelo "Rumos Itaú Cultural" e criaram *Branco*. Atualmente, dedicam-se à criação de *Chumbo*, ainda inédita.

Concebida para ser apresentada em espaços variados (exposições, teatros, salas, auditórios, etc), a performance *Branco* busca conduzir os espectadores em um caminho de *imersão visual*, no qual cada espectador cria uma apreensão subjetiva da obra. Utilizando-se de névoa e fumaça e recebendo interferência direta de projeção de luzes diversas, *Branco* constrói uma dramaturgia visual sem utilizar telas ou outros suportes. A alteração da percepção espacial do espectador é conseguida pelos artistas através da manipulação de partículas de fumaça em contato com fontes de luz específicas. O áudio, realizado ao vivo, amplia, ainda mais, a qualidade perceptiva das imagens criadas, despertando uma ampla gama de sensações.

Muepetmo criou em laboratório o conceito de pesquisa chamado OAI (Orquestra de Áudio Instrumentos) que reúne composições gravadas em *sampler* de instrumentos acústicos para serem manipuladas ao vivo. O artista investiga, em espaços específicos, como a fisicalidade das ondas sonoras são capazes de provocar reações corporais no espectador. A hipótese é de que algumas características sonoras, ainda que inaudíveis, são capazes de alterar a percepção temporal.

> Aprofundar nossos caminhos perceptivos através desta trilogia mudou todo o nosso olhar a respeito das possibilidades narrativas, inclusive quando se funde a outras linguagens artísticas, as mais diversas possíveis. A trilogia das cores nos proporcionou um caminho novo de linguagem e comunicação subjetiva que cresce e se fortifica a cada nova experiência, seja apenas entre a luz e a música, seja na fusão com outros artistas e linguagens. (BRANDI, 2015)

Os laboratórios que tratam do teatro expandido reúnem pesquisas híbridas que exigem de seus participantes conhecimentos oriundos de outras disciplinas. O uso da tecnologia impõe, em muitos casos, apoio de técnicos em eletrônica, em engenharia digital, assim como o uso de softwares de edição, tratamento e projeção de imagens. Independente da metodologia adotada, a partir das especificidades de cada trabalho, é certo que se está diante de uma criação que reúne profissionais de áreas distintas. Outra questão é que tal empenho exige interação constante entre a equipe, em uma ação integrada na cena, o que significa a incorporação de todos em um processo de criação *in loco*. O dispositivo audiovisual, por exemplo, não pode ser apresentado posteriormente aos atores, ele é parte fundamental da elaboração das ações

e das inter-relações na cena. Assim também imagens produzidas a partir de um software, como o *mapping,* não deveriam ser realizadas separadamente à elaboração da própria cena. Arte, tecnologia e ciência, antes dissociadas, caminham juntas, deslocam-se em linhas transversais, borrando fronteiras e articulando modos híbridos de criação e recepção da cena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDI, Mirella. Depoimento publicado na página da dupla Mirella Brandi e Muepetmo no facebook em 16 mai. 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/mirellabrandixmuepetmo/photos/a.670774152992434.1073741827.668415616561621/926302257439621/?type=3&theater>. Acesso em: 10 set. 2015.

COUCHOT, Edmond. Automatização de técnicas figurativas: rumo à imagem autônoma. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *Arte, ciência e tecnologia*: passado, presente e desafios. São Paulo: Ed. da Unesp, 2009, p. 397-406.

DUBOIS, Philippe. Um "efeito cinema" na arte contemporânea. In: *Dispositivos de registro na arte contemporânea.* Rio de Janeiro: Contracapa Editora/ FAPERJ, 2009, p. 179-216.

FÉRAL, Josette (Org.). *Pratiques Performatives. Body remix*. Québec/Rennes: Presses de l'Université du Québec/Presses Universitaires de Rennes, 2012.

FÉRAL, Josette. *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites.* Montpellier: L'Éditions l'Entretemps, 2011.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos Estranhos.* Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2014

KAC, Eduardo. *Telepresença e bioarte*: humanos, coelhos & robôs em rede. São Paulo: EDUSP, 2013.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. *Arte & Ensaios.* Revista do programa de Pós-Graduação em Artes da UFRJ, n. 17, , p. 87-93, 2008.

PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. In: *Transcinemas.* Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1999.

PLUTA, Izabella. *L'acteur et l'intermédialité*: les nouveaux enjeux pour l'interprète et la scène à l'ère technologique. Lausanne: L'âge d'Homme, 2011.

PLUTA, Izabella. In: *Ligeia*. Dossiers sur l'art. XXVIII année, n. 137-140, janvier-juin, 2015, p. 47-58.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

A autoexposição impiedosa[1]

Celina Sodré

Quero começar falando de Stanislavski. Sempre quero falar dele. Sou di-retora dessa companhia de teatro que, em 2016, completa vinte e cinco anos de existência, que é o Studio Stanislavski, e que tem esse nome com um duplo sentido: *estude o Stanislavski*. Por aí já fica patente que penso em Stanislavski como quem pensa em um mestre. E ele orienta, seu pensamento, sua obra, sua ética, seu conhecimento da arte do ator, orientam o meu trabalho artístico e pedagógico. O trabalho com a pedagogia, para mim, está completamente amalgamado ao trabalho artístico. Talvez, no início do desenvolvimento desse trabalho pedagógico mais dedicado – que começou há vinte anos, quando passei a dar aulas de interpretação na escola de formação de atores Casa das Artes de Laranjeiras –, existissem dois âmbitos distintos, digamos, de ação: o da pedagogia e o do trabalho artístico. Ao longo do tempo, essas duas dimensões se imiscuíram e hoje já não é possível, para mim, distingui-las.

Existe uma linha de diretores pedagogos que começa com o Stanislavski, e é com ela que estou afinada. Tive a sorte de encontrar pessoalmente Jerzy Grotowski, que se colocava muito claramente como um continuador de Stanislavski (Grotowski dizia sempre que toda a sua pesquisa começava no ponto em que a pesquisa de Stanislavski tinha parado – *só porque ele morreu*, não porque ela tivesse parado, não porque ela tivesse chegado no seu ponto máximo). Grotowski, nos anos 50, foi estudar em Moscou. Lá, encontrou esses homens de teatro que tinham trabalhado com Stanislavski, vivos e ativos, e foi discípulo de Zavadski. Então, aprofundou o seu conhecimento de Stanislavski, entrou em contato com a obra de Meyerhold, e levou todo esse acervo para a criação de seu percurso dentro do teatro – depois,

1 Texto elaborado a partir de fala na mesa-redonda *Formação de Artistas de Teatro* no 3º Encontro Questão de Crítica. Transcrição de Leandro Teles.

também fora do teatro; mas, na fase em que ele estava dentro do teatro, do Teatro Laboratório, durante os anos 60, esse acervo foi determinante. E eu sigo esses dois mestres no caminho da pedagogia teatral.

Quando me chamaram para fazer parte desta mesa-redonda, pediram para que escrevesse umas poucas linhas adiantando sobre o que eu iria falar. Escrevi que iria "analisar o problema da necessidade do desmonte das articulações ilusórias a respeito do fazer artístico que levam os estudantes a buscar esse tipo de formação profissional". Essa questão, que é ideológico-geracional, faz com que o processo formativo tenha que percorrer trajetórias inesperadas. Então, a primeira questão que coloco quando começo a trabalhar com um grupo de jovens, pretensos atores ou pretensos diretores, é que não considero que isso seja profissão. Acho que, evidentemente, existe dimensão profissional, atitude profissional, vários níveis de ordem profissional na atuação do sujeito artista no mundo, mas não considero *ser artista* uma profissão. Não consigo e não me permito alocar a Arte dentro dessa caixa da profissão.

Portanto, acho que isso já é um primeiro problema: uma primeira questão, no sentido de que o sujeito vai para uma escola, seja ela profissionalizante, seja ela de nível universitário, e o sujeito está pretendendo isto: conquistar uma profissão. E a Arte tem outras exigências e demandas que não cabem nesse encaixe. É disso que estou falando: geralmente, as demandas dos estudantes são bastante ilusórias, pois ele quer se encaixar em alguma coisa que possa chamar de mercado. É claro que existe um mercado, mas o mercado está ligado diretamente, para mim, à indústria do entretenimento. Isso é um mercado, claro! Mas a questão de o sujeito se tornar um artista não tem nada a ver com mercado, nem com indústria, com nada disso, é outra coisa completamente diferente. Então, o trabalho que me interessa é o de aproximar essas pessoas que querem ser artistas, ou eventualmente já são artistas, aproximá-las da Arte, do que pode ser o trabalho de criação, o que pode ser essa "coisa" da criação. Não acho que isso seja alguma coisa a ser ensinada. Penso que ninguém pode ensinar ninguém a criar. Não é possível, não tem como.

Há, no entanto, uma série de possibilidades, de estratégias para aproximar o sujeito desse lugar da criação. Método para isso, também acho que não existe. Existem pensamentos, conceitos, modos... Como o conceito com o qual eu trabalho muito, que é o conceito da fase mais avançada da pesquisa de Stanislavski, da *ação psicofísica*, e também o conceito da

memória física, de Grotowski, ou ainda o conceito de *distanciamento*, de Brecht; são conceitos, são articulações, que podem auxiliar o sujeito a se aproximar disso, da criação. Mas, não sei, tenho dúvidas se deveriam existir escolas de arte, independente do fato de estar dentro de uma escola e fazendo esse trabalho. Tenho dúvidas porque a estrutura escolar, digamos assim, pode ser completamente danosa a alguma coisa que seja nascente no sujeito. Então, é uma coisa quase da ordem do impossível: fazer um trabalho dentro da escola que é, de uma certa forma, contra a própria existência da própria escola. É bastante delicado, esse trabalho. Porque penso que existe um espaço, um lugar da criação. O sujeito artista é aquele que frequenta esse lugar, que é fora dos lugares que a sociedade nos apresenta para agirmos no mundo. Trata-se de um outro lugar. Frequentá-lo exige uma série de percepções que não são da ordem do cotidiano, que não são intelectuais. É claro que todas as articulações intelectuais – do estudo, da leitura de textos, de todo o conhecimento – são fantásticas, mas isso não quer dizer que elas vão formar um artista. Não é assim, não é...

Uma possibilidade objetiva é de se aproximar da Arte. Então, eu procuro fazer esse trabalho com os alunos, aproximá-los cada vez mais da Arte e da Natureza. Essa aproximação da Arte, em todas as suas manifestações, e da Natureza vai abrindo canais que possivelmente não estão abertos, que muitas vezes não estão abertos. Se houvesse um processo na escola, na educação, na infância que promovesse a abertura desses canais, que são de ordem intuitiva e, podemos dizer também, espiritual, é claro que o sujeito chegaria à idade de dezoito, vinte e dois anos com uma série de possibilidades, mas em geral o sistema educacional faz o oposto. Ele é completamente recalcador. Por isso, normalmente o sujeito chega com uma montanha de recalques que estão bloqueando, de uma certa maneira, os canais perceptivos que precisam estar abertos para que ele possa frequentar esse lugar da criação. Então, como promover esse *desrecalque*? Como conseguir isso num espaço de coletivo, o que é muito difícil?

Durante muitos anos, ministrei aulas particulares de interpretação e de direção, que é um trabalho que tem um resultado que pode ser bastante interessante. Hoje em dia, não faço mais – no momento, não estou fazendo. Faço com os grupos, com as turmas, os alunos, os grupos de alunos, grupos de atores. E como fazer isso? Como empurrar (mas empurrar delicadamente) o sujeito para um lugar que ele não frequenta usualmente, que é desconhecido e do qual normalmente tem medo? Você não pode... você

tem que perceber o sujeito. Você tem que se aproximar do sujeito. E, nesse ponto, para mim, a máxima de Stanislavski, do texto "Ética", que é um texto que eu amo muito, que traduzi do italiano para o português há uns vinte e tantos anos atrás, e começa com essa máxima: "Ame a Arte em você mesmo, e não você mesmo na Arte." É comum que o sujeito, com dezoito ou vinte anos, ainda não tenha desenvolvido isto: o amor à Arte. Ele se interessa por ela, se sente atraído, mas no geral essa espécie de chamado é, inicialmente, *egoica*. Trata-se de um sujeito querendo se ver naquilo. Para sair do *amar você mesmo na Arte* e chegar ao *amar a Arte em você mesmo*, a trajetória é longa e árdua, e acredito que é nesse caminho que o pedagogo pode ajudar. Podemos prestar auxílio no tatear dessa experiência – mas ela mesma é íntima, solitária, pessoal e intransferível.

Às vezes tem o negócio da resistência... E é difícil vencê-la. É preciso desmontá-la para que alguma coisa comece a acontecer. Porque, quando essa coisa acontece, quando o sujeito tem essa experiência, o caminho já se abre, pois o que o pedagogo diz deixa de ser tomado apenas como algo teórico. É vivencial. Quando o jovem ator (estou falando mais do ator, porque com o diretor o processo é um pouco diferente) vivencia essa experiência, é como se alguma coisa se iluminasse. Daí então ele pode começar a estudar, a se desenvolver – mas, insisto: ele precisa, antes, ter a experiência. Como faço esse trabalho de pedagogia há vinte anos, percebo algumas mudanças de geração. Essa geração de agora (e trata-se de um problema ideológico e claro) é a mais resistente. Pois tudo isso que estou defendendo é o contrário do que a cultura contemporânea propõe ao sujeito. O desejo pela Arte, na maior parte dos alunos, é legítimo – e é belo esse querer. Porém, tudo no entorno diz a ele o contrário. Então, o estudante tem que fazer um movimento de contracultura, e este precisa ser muito forte, pessoal, levado adiante com muita determinação. Nesse aspecto, a escola é muito interessante, pois ela envolve o coletivo. Os alunos percebem que não estão sozinhos, que há esses *outros* passando pela mesma situação.

Aqui, podemos falar também de um problema muito brasileiro, e mais ainda carioca: a existência de uma cultura televisiva muito forte, que cria uma impressão completamente equivocada do que é o lugar do ator. É como se esse lugar não fosse seriíssimo e dificílimo, como se fosse canja de frequentar. Em uma entrevista à *Folha de São Paulo*, Hector Babenco falava de um filme dele, que ainda não estreou, e que, pelo que entendi, é meio autobiográfico. Ainda não sei muito a respeito do filme, mas enfim: o

entrevistador perguntava por que Willem Dafoe tinha sido escolhido para fazer o papel principal, e não um ator brasileiro. E Babenco respondeu algo como: *É porque os atores brasileiros não são sérios! Você vai convidar o ator brasileiro pra fazer o papel principal do seu filme e ele tem duzentos e cinquenta mil compromissos de novela, de propaganda, de não sei o quê. Já o Willem Dafoe quis fazer o meu filme e dedicou meses da vida dele só fazendo isso, e nenhuma outra coisa.* A atitude é completamente diferente. Então, acho muito importante nessa, digamos assim, missão pedagógica transmitir para os jovens a questão da seriedade e da profundidade que o lugar de artista exige. Não dá para o artista estar comprometido com outras coisas, não dá pra ter jogo.

Nesse tipo de discussão, é muito comum vir "a pergunta". Que é: *e como é que vou sobreviver?* A primeira vez que eu a ouvi foi em uma palestra que a atriz italiana Silvia Pasello e eu fizemos muitos anos atrás, para uma plateia lotada de jovens atores. Depois que nós falamos sobre a linha *grotowskiana*, essa linha da autoexposição e da entrega, da abnegação que a Arte exige, da precisão e da espontaneidade, da via-negativa, levantou-se uma jovem atriz e perguntou: – *É lindo tudo isso que vocês falaram, beleza! Mas como é que se sobrevive fazendo isso?* Respondi, e quero continuar respondendo: – *Olha só, para mim, essa pergunta é falsa. Esta pergunta não existe. Isso é uma coisa que não se pergunta. Se você quer ser artista, ou é artista, você vai! Estando lá, você descobre como sobreviver.* Vai descobrir. Vai surgir um modo. Agora, você não pergunta antes: – *Como é que eu vou fazer para sobreviver?* Não existe resposta para isso. Não se faz essa pergunta. Exatamente porque (e retomo o início de minha fala) ser artista não é uma profissão. Você é artista não porque *quer* ser artista, mas porque *você não pode não ser artista*. Não tem outro jeito. Não tem saída. E você vai descobrir uma maneira de sobreviver. Claro, ganhar dinheiro, enriquecer, nem pensar, não é?! Isso aí pode ocorrer por um milagre! Então, digo para meus alunos: não tem modelo. Não tem receita de bolo, regra, estratégia.

Gosto sempre de citar uma fala do Philip Seymour Hoffman. Li essa entrevista na ocasião em que ele ganhou o Oscar por fazer *Capote*. O entrevistador perguntou: – *Como é que é o seu processo como ator, como é o seu trabalho, como é que você trabalha?* E veio a resposta: – *Eu trabalho com a autoexposição impiedosa e eu acho que quem não trabalha assim não é ator, é mero assalariado.* É assim: radical. Fiquei admirada não só por ele ser tão sucinto, tão preciso na fala, mas porque, vendo seu trabalho, os filmes que

fez desde quando era totalmente desconhecido, naqueles papéis mínimos, ele já estava completamente nesse estado de autoexposição. Quer dizer que isso que ele falou não foi só da boca pra fora. Ele fazia isso mesmo, essa coisa da autoexposição. Porque Grotowski fala de autoexposicão, mas Seymour Hoffman fala de *autoexposicão impiedosa*, que vai além, que não tem autopiedade nenhuma. E acho que isto é sempre uma questão na Arte: não dá pra criar com autopiedade. Impossível. Eu me debruço sobre as outras artes, sobre a literatura, a pintura, que amo tanto, a música, mas eu vejo que essa Arte, a Arte do ator, é a mais difícil, porque se constrói sobre o próprio sujeito. Não tem objeto fora do sujeito. Isso é dolorosíssimo. Demanda uma disposição extraordinária, que eu sempre admiro, pois não sou atriz, sou diretora.

Grotowski me deu alguns conselhos, que eu sigo (sou bem obediente). E ele disse: – *Se você quer ser esta diretora que você está pretendendo ser, o que você deve é, sistematicamente, voltar a fazer um trabalho de atriz, pequeno que seja, para você não esquecer nunca o que é o lugar do ator.* Porque os diretores esquecem ou nunca souberam. Mas, como normalmente os diretores começam experimentando essa coisa de ator, então, na verdade, eles esquecem. Eu procuro ser fiel a esse conselho e eventualmente me arriscar de novo, para não esquecer de como é o lugar que estou propondo para esses sujeitos que estão ali na minha frente, trabalhando e se expondo.

A construção do espetáculo na cidade: Dom Quixote e a busca de comunidades transitórias[1]

André Carreira

O convite para falar sobre meu processo de criação, e particularmente sobre a montagem de *Das saborosas aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu fiel escudeiro Sancho Pança: um capítulo que poderia ter sido* (2007), coloca-me na posição de identificar os principais eixos que orientam meus processos criativos. Os espetáculos na cidade que realizo são pensados sempre como formas artísticas que buscam alternativas de relações com os habitantes das ruas. Parto da ideia da cidade como dramaturgia, antes que como cenografia. Assim, a identificação do conflito entre a forma teatral e os modos operacionais da cidade é um elemento central no processo. Isso implica pensar que tais espetáculos devem se aproximar do conceito de comunidades transitórias, porque, ao se invadir um espaço habitado, não resta alternativa a não ser compreender os processos pelos quais se reorganizam momentaneamente as regras espaciais, e se formulam arranjos de convivência que finalmente são o elemento central da experiência teatral.

Este é o princípio que orienta de forma geral minha forma de trabalhar com o teatro na cidade, e ele se relaciona estreitamente com a noção da cidade como dramaturgia. Isso ainda se combina com o uso do risco na atuação com a exploração de elementos de intimidade com o espectador.

Das saborosas aventuras de Dom Quixote... é um espetáculo que realizei com o grupo goiano Teatro que Roda,[2] cuja produção nasceu de um desafio que o grupo me propôs: montar uma versão do romance *Dom*

1 Algumas ideias apresentadas neste texto foram anteriormente publicadas em artigo aparecido na *Revista Urdimento,* n. 13, p. 11-21, set. 2009 (PPGT/UDESC).

2 Elenco: Carlos Roberto; Dionísio Bombinha; Fernando Moterane; Hugo Mor; Liz Eliodoraz; Patrick Mendes; Yeda Marçal; e mais de trezentas noivas convidadas nas diferentes cidades visitadas pelo espetáculo. Posteriormente, ingressou no elenco Julio Rodrigues.

Quixote de La Mancha de Miguel de Cervantes realizando uma invasão de espaços centrais da capital do Estado de Goiás.

Essa montagem começou a ser estruturada a partir de uma oficina sobre teatro de invasão que ministrei por ocasião do Festival Goiânia em Cena em 2006. Nesta oficina partimos da tarefa de pensar o espetáculo tomando a rua e seus elementos como disparadores da construção do projeto. Nosso primeiro passo foi caminhar pelas ruas com os atores e cada participante do projeto teve que imaginar um espetáculo a ser criado a partir do uso de algum referente do espaço. A premissa foi esboçar um projeto usando um edifício, um beco, uma travessa, um monumento ou até mesmo um bueiro. Com estes esboços, a equipe deu início a uma reflexão sobre o procedimento de criação que tivesse como ponto de partida o ambiente e seus fluxos. Esse foi um dos momentos nos quais teve início a formulação do conceito de dramaturgia da cidade, e da ideia do teatro na cidade como construtor de comunidades transitórias.

A noção de comunidade que considero pertinente nesse caso pode ser relacionada com a de José Guilherme Magnani "a comunidade é entendida como o resultado de relações simbióticas, na medida em que a sociedade depende da comunicação entre seus membros que compartilham atitudes, sentimentos, ideias comuns." (1996, p. 1). No espaço urbano predominam as formas anônimas, por isso, pensar a comunidade implica supor a possibilidade da quebra do anonimato através da introdução de rupturas dos usos que criem momentos de convivência entre os transeuntes.

A experiência do habitar define representações da cidade, e implica no reconhecimento dos espaço e usos que conformam a imagem da cidade. Ainda que o espaço urbano esteja definido pela justaposição de fluxos, formas de ocupação e ordenamento, a descontinuidade e a fragmentação também podem ser consideradas elementos estruturantes desse espaço, e o caos que atribuído à urbe deve ser relacionado com a condição de anonimato do cidadão que caminha pelas ruas. Dialogar com esse pedestre e interferir em seu repertórios de usos do espaço é uma forma de abrir possibilidades de instalação de um acontecimento teatral que se projete para além da simples apresentação de uma peça. Essa é a matéria do espetáculo que supõe a hipótese do jogo no espaço vivo da rua.

Nos aglomerados urbanos as relações são fragmentadas e isso desorganiza vínculos interpessoais. Ali predominam as relações intermitentes que estão regidas por uma lógica que privilegia o controle do espaço em vez dos intercâmbios sociais.

Ao trabalhar na rua, penso esse espaço e as experiências de habitação, o que está relacionado com as medidas de tempo que caracterizam o ritmo da cidade. Por isso, trabalho considerando a fugacidade e a superficialidade dos vínculos. Analiso especialmente os mecanismos do fluxo pelas ruas. É importante notar que a ordem cotidiana (e, particularmente, o ordenamento governamental ao qual está submetida a cidade) tem como foco a funcionalidade, em detrimento das possibilidades de desenvolvimento das relações interpessoais.

Assim, o espetáculo na cidade deve se colocar como instrumento de redefinição dos lugares da cidade, buscando a instalação de espaços de sociabilidade que se apresentam com autonomia em relação às políticas governamentais. Esse tipo de espetáculo se relaciona com ações subterrâneas próprias dos cidadãos, que "constroem" suas próprias cidades no seu ocupar cotidiano. Portanto, a ideia de um teatro de invasão é aquele que busca interferir no urbano dialogando, ainda que conflitivamente com o repertório de usos desse espaço.

Por isso, é interessante refletir sobre as conformações momentâneas de comunidades que se dão ao redor do evento espetacular por força da interferência no espaço público. A ideia de uma comunidade temporária remete ao estabelecimento de vínculos momentâneos que determinam tomadas de decisões e o compartilhar de uma experiência que se dá no seio da convivência com o espetáculo. Considerando isso, penso a hipótese dessas comunidades transitórias como a possibilidade de realizar uma aproximação aos lugares e sentidos primordiais do teatro na cidade. A cidade não é simplesmente sua arquitetura, é algo que emerge das experiências de uso e fruição do espaço urbano. Como diz Néstor García Canclini:

> No solamente hacemos la experiencia física de la ciudad, no solamente la recorremos y sentimos en nuestros cuerpos lo que significa caminar tanto tiempo o viajar parado en un colectivo, estar bajo la lluvia hasta que conseguimos un taxi, sino que imaginamos en cuanto viajamos, construimos suposiciones sobre o que vemos, sobre quien cruza con nosotros, las zonas de la ciudad que desconocemos, y que tenemos que atravesar para llegar a otro destino, en fin lo que nos ocurre y a los otros en la ciudad. Grande parte de lo que nos ocurre es imaginario, porque no surge de una interacción real. Toda interacción tiene una cuota de imaginario, pero aun más en estas interacciones evasivas y fugaces que proponen las metrópolis. (2005, p. 89)

A ação de imaginar a cidade é supor a fabricação de espaços de convivência. Aquelas ações que vão além das rotinas já interferem na formulação

da cidade, dado que dialogam com os projetos e simultaneamente como os repertórios[3] de usos dos outros cidadãos. As formas teatrais estão entre essas ações que fazem de sua condição de excepcionalidade um elemento-chave de sua eficácia na proposição de novas circunstâncias de convivência. As formas teatrais de rua podem gerar experiências que contribuam para a formulação de cidades imaginárias. Então, um teatro de invasão, como o que me propus a fazer com *Das saborosas aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu fiel escudeiro Sancho Pança,* supõe necessariamente repensar o imaginário que constitui a cidade como espaço desejado. O processo de criação considerou a rua como um espaço a ser deformado pela ação da ficção, pois, múltiplos são os papéis da ficção que invade o "território do real concreto" que é a rua. Com *Dom Quixote* pretendemos cortar transversalmente os fluxos dominantes das ruas. Mas, ainda considerando a cidade como "território do real", sei que ela não é um objeto único e monolítico, ela é sempre resultado da justaposição das cidades imaginadas por seus habitantes.

Então, nossos ensaios e nossas apresentações sempre lidaram com a ideia do diálogo com os segmentos da cidade que ocupamos com o espetáculo que transita. Atuando nestes segmentos a dimensão do espetáculo pretende produzir tensões com os usuários dos espaços e desorganizar seus usos.

O projeto considerou que a presença do teatro em uma determinada zona da cidade sempre dialoga com um número de cidadãos que são usuários permanentes desse espaço. Dessa forma, há a possibilidade de que esses mesmos habitantes compartilhem do evento espetacular. Assim, nosso projeto buscou produzir uma cena que mobilizasse percepções, conversações e até debates sobre aquilo ocorrido na rua, ainda que se trate de algo fugaz.

---

3 "Ruas, praças, edificações, viadutos, esquinas e outros equipamentos estão lá, com seus usos e sentidos habituais. De repente, tornam-se outra coisa: a rua vira trajeto devoto em dia de procissão; a praça transforma-se em local de compra e venda, o viaduto é usado como local de passeio a pé, a esquina recebe despachos e *ebós,* e assim por diante. Na realidade são as práticas sociais que dão significado ou resignificam tais espaços, através de uma lógica que opera com muitos eixos de significação: casa / rua; masculino / feminino; sagrado / profano; público / privado; trabalho / lazer e assim por diante. Uma classificação com base nesses eixos de oposições não produz tipologias rígidas (rua como pista de rolamento; calçada, área de circulação de pedestres, etc.) porque não opera com sentidos unívocos: às vezes, o espaço do trabalho é apropriado pelo lazer, o do passeio é usado como local de protesto em dia de manifestação, o âmbito do masculino é invadido pelo feminino, a devoção termina em festa... Quando, porém, algumas das práticas sociais que estão na base desses sistemas de classificação tornam-se recorrentes, com usos mais regulares e reconhecíveis, permitem estabelecer novos recortes e trabalhar com outras categorias. (MAGNANI, 1996, p. 18)

Vale lembrar que nossa perspectiva sobre a cidade não a idealiza, pois sabemos que este é um organismo contraditório e cheio de atritos, um âmbito no qual predomina a busca pela satisfação de necessidades imediata de seus habitantes, seus usuários. Além disso, as condições de impessoalidade que caracterizam as ruas estimulam que os transeuntes possam correr o risco de jogar com os *performers*. "Autorizados" pelos atores que infringem normas tais como as dos semáforos e seu código de luzes, os espectadores podem modificar momentaneamente o uso urbano interrompendo, por exemplo, o trânsito de uma grande avenida para continuar assistindo a um espetáculo teatral.

O espetáculo busca cria novos vetores de uso da rua ao colocar tanto os atores que representam as personagens principais como o coro das noivas (dulcineias) circulando sem respeitar absolutamente as regras do trânsito e da circulação de pedestres. Assim, tratamos de gerar novas imagens da rua, abrindo para os transeuntes oportunidades de participação desse jogo. A encenação trabalha com a ideia do espelhamento, isto é, com o fato de os espectadores possam ver o outro espectador interatuando com os *performers*. Assim, a cena trabalha com a transparência que permite que todos possam ver rompendo as regras e os códigos do funcionamento urbano. Essa proximidade com os *performers* e a possibilidade de entrar e sair da cena busca produzir um espaço ambíguo e fronteiriço para o cidadão de forma que este não se estabilize em uma condição pura de espectador.

Dom Quixote, como espetáculo invasivo, propõe ao transeunte um contato com uma linguagem que vai além dos modelos espetaculares facilmente reconhecíveis, porque oferece um exercício de desorganização do espaço da rua. Realizamos o espetáculo com o objetivo de produzir um jogo de relações que comprometa a própria audiência, tanto no desvendamento das regras do espetáculo como na leitura de como ele funciona dentro da estrutura das ruas. Apostamos nas possibilidades que nascem da capacidade dos transeuntes formulem suas próprias hipóteses sobre os acontecimentos e procedimentos utilizados na rua. Tratamos que nossa cena exija que o pedestre situe sua imagem na cidade, produzindo momentos lúdicos e desfrutando do jogo e do inesperado, transformando-se de transeunte em espectador que performa. A rua com a qual trabalhamos é para nós um espaço que surpreende pelas oportunidades e desafios que nos coloca, pois, estar na rua é ocupar um espaço de adversidade e estabelecer formas de interlocução com uma ampla diversidade de sujeitos. A interação como o

público é um elemento predominante nos nossos projetos, e isso se reflete no fato de que buscamos abrir possibilidades de que *performers* e espectadores se mesclem de forma muito integrada. Certamente, esse jogo com os transeuntes deve ser compreendido como um desafio ao espectador que está orientado pelos conceitos de estratégia e situação, como matriz de um trabalho artístico que se define como teatral, mas que ao mesmo tempo dialoga como outros campos artísticos.

Os atores que participaram de *Dom Quixote* estavam acostumados a um teatro na rua feito com o público em roda, que nascia, geralmente, de um texto relacionado com a cultura popular. A inversão da lógica no processo de criação colocou a equipe frente à necessidade de implementar uma série de exercícios e jogos para o reconhecimento do espaço e das condições de criação inerentes aos seus usos.

Como desdobramento da oficina mencionada, o grupo deu início a uma reflexão sobre o teatro na cidade com a ideia de construir um projeto que tivesse como referência a obra cervantina, mas que não pretendia pensar uma encenação para o texto, mas sim reler o texto a partir das ideias e sensações que nos oferecia a vida das ruas centrais de Goiânia.

Escolhemos como premissa desse projeto a utilização de uma das zonas mais ruidosas da cidade. Esta zona, compreendida pelas quadras próximas ao cruzamento das avenidas Anhaguera e Goiás, tem tanto um intenso tráfego de pessoas como de veículos, sendo inclusive cortada por uma via exclusiva de ônibus expresso, chamado Metrobus.

Outra característica dessa região central da cidade é uma intensa presença de vendedores ambulantes, pedintes e de "anunciadores" de lojas com seus sons amplificadores. A combinação dessas atividades com o intenso fluxo de pedestres cria um ambiente confuso e muito distinto daquilo que inicialmente supomos apto para apresentações de teatro na rua.

Confrontando algumas ideias que discuti na oficina mencionada, a atriz Liz Eliodoraz e o ator Dionísio Bombinha me convidaram para realizar uma experiência com o Teatro que Roda. Tal convite nasceu exatamente do fato de eu estar falando de um tipo muito distinto daquele experimentado pelo Roda em espetáculos como *Formiga da Roça*.

Esse encontro nos levou a trabalhar com a ideia do teatro de invasão tomando como elemento a experiência dessa dupla de artistas cujo teatro se referia às matrizes de espetáculo popular em roda. Decidimos explorar possibilidades da cidade de Goiânia reunindo nossas trajetórias tão diversas.

Para estruturar o projeto a partir do espaço apesar de termos um texto prévio em mãos foi necessário produzir uma maior tensão entre a equipe e o espaço da cidade, de modo a garantir que não íamos utilizar o espaço apenas como continente da dramaturgia, como uma cenografia. Essa tensão implicava que tomássemos o espaço como uma força forte que interferiria no eixo do processo de criação. Isso foi reforçado pelas própria hostilidade da zona escolhida para a encenação. Utilizando tal estratégia foi possível fazer que o texto da cidade importasse mais que as possíveis figurações do mundo de Quixote. O desconforto causado pelo ruído do trânsito e pela disputa de espaços com camelôs e comerciantes foi um elemento provocativo para o trabalho dos atores, de tal modo que é possível dizer que a abordagem de tal espaço definiu as camadas mais complexas do modo de interpretação, bem como das escolhas de direção.

Nessas ruas era muito difícil trabalhar com o texto de forma intacta, e, portanto, era impossível se deixar levar pelo desejo de preservar todas as possibilidades da narrativa de Cervantes. O jogo de conquista do espaço predominou no transcurso dos ensaios, e contribuiu para a modulação do trabalho dos atores e da respectiva apropriação do texto.

Orientados pelo desafio de invasão desse espaço, e enfrentando a hostilidade característica já mencionada, realizamos trabalhos de reconhecimento da área, e logo em seguida começamos a jogar com improvisações de sequências de cenas. Inclusive parte do trabalho de treinamento vocal foi realizado pela diretora vocal Mônica Montenegro ao pé do edifício Parthenon, que, finalmente, funcionou como lugar de início do espetáculo.

Para colocar os atores em situação frente a esse espaço foram experimentados diferentes formas de utilização do mesmo. A mais radical foi a experimentação com o risco físico com a utilização da técnica de rapel,[4] o que implicou para o ator Dionísio Bombinha, mas também para todo grupo, o cruzar a fronteira do medo. Ao pendurarmos Bombinha no décimo andar do edifício Parthenon, o coletivo foi obrigado a iniciar um processo de reacomodação de seus pontos de vista sobre a própria noção de espetáculo na rua. Isso criou interessantes tensões que foram importantes tanto para a construção do espetáculo como para a formulação do pro-

4 Para poder usar o rapel, e também para termos outras opções com técnicas de altura solicitamos ao Corpo de Bombeiros de Goiás um curso. Apesar das atividades realizadas nas instalações da instituição, o desenvolvimento da técnica de nosso grupo se deu como o apoio de escaladores amadores.

jeto teatral do grupo. Certamente, isso também propiciou momentos de descontração ao coletivo. Ficou evidente então como a introdução do risco no processo de criação pode permitir que o grupo experimente a visita e seus temores e crie espaços internos de jogo. Enfrentar certas experiências de risco pode implicar na aproximação entre a equipe e quebrar as rotinas características do teatro.

Já nos ensaios, a imagem do ator pendurado na corda evidenciava como a introdução dessa técnica no espetáculo convocava a audiência sem a necessidade de um anúncio prévio. Nossos ensaios surpreendiam transeuntes que invariavelmente paravam para conversar sobre aquilo que escapava completamente ao cotidiano.

A utilização das cordas deu impulso à busca de outros elementos extremos no processo de encenação. Entre outras coisas, na primeira versão do espetáculo usamos o teto de metal de uma das paradas do sistema de ônibus expressos, local onde colocamos a Noiva Dulcinéia. Este personagem foi multiplicado das iniciais três noivas para um coro de dulcineias que chegou a incorporar dezessete mulheres. Ainda usamos a Avenida Anhaguera como espaço da luta de espadas, sem que fosse solicitada permissão a nenhum órgão público para a interrupção do trânsito realizada apenas com os atores ocupando o espaço e obrigando, com a ajuda dos próprios espectadores os carros a pararem.

Posteriormente, o grupo introduziu na cena uma retroescavadeira, potente máquina de construção pesada, como elemento alegórico que é visto pelo personagem de Dom Quixote como um ameaçador dragão. Sobre essa máquina, em movimento, colocamos todo o coro de dulcineias. As atrizes dentro da pá elevada (carregador), ou na retroescavadeira propriamente dita, enfrentam o medo ao mesmo tempo em que expressavam o máximo dos delírios de Quixote. O inusitado da situação provocou entre os espectadores surpresa, expectativa e muita excitação. Tal ousadia, experimentada nas inúmeras apresentações do espetáculo que circulou por todo o país, parecia abrir para a audiência possibilidades do jogo teatral. O elemento que predomina neste caso é a presença de um objeto do cotidiano (a retroescavadeira pertence à rua) transformado pela presença do coro de dulcineias.

O coro de dulcineia era uma figura do espetáculo que tinha a função de ampliar o espaço do próprio espetáculo como invasão da cidade. A personagem de Dulcinéia era representada por uma atriz vestida de noiva (Yeda

Marçal), que é acompanhada por um coro de noivas. Em cada apresentação o grupo convidava diferentes atrizes para conformar o coro, o que implicava que o número de atrizes eventualmente variava.[5] Esse coro se mobilizava com relativa independência em relação às cenas conduzidas pelas personagens centrais. O coro entrava e saia do núcleo central do espetáculo quase que de forma aleatória, ainda que existissem pontos específicos nos quais nos interessava produzir tensões entre as personagens e o coro. Mas os deslocamentos tinham uma lógica própria, e o coro também dialogava com ruas e praças de forma independente dos acontecimentos que giravam ao redor das personagens de Dom Quixote e Sancho Pança. Portanto, muitos dos pedestres que não tinham contato com o espetáculo em sua totalidade podiam se relacionar com as dulcineias, o que constituía por si só, um espetáculo que poderia ser definido claramente como performativo.

A expansão da área do espetáculo que se produzia pela circulação do coro estava diretamente relacionada com o projeto de fazer da encenação uma invasão que criasse linhas de conversas sobre o acontecimento. A performance das dulcineias noivas dispersava imagens do acontecimento em esquinas e ruas pelas quais Quixote e Sancho não passavam. Além disso, o coro se projetava na altura ao final do espetáculo como uma forma de ampliar ainda mais a possibilidade de produção de imagens residuais da cena. Tínhamos o objetivo de que as imagens pudessem repercutir na memória imediata daqueles que transitam pela cidade. Imaginamos que muitos eram os transeuntes que levavam consigo essas imagens e, posteriormente, as comentavam. Era a potência do inusitado desse elemento performativo que permite supor que o mesmo abria posteriores narrativas sobre o evento, que se fazia evidentemente ficcional. Desse modo, ao redor da cena eram criadas falas dos espectadores que contavam algo da experiência realizada durante o cruzamento com o espetáculo.

A operação do coro cumpria uma função que era principalmente lúdica, pois jogava com uma imagem repetida, desdobrada, e com a ideia do cânone, o que implicava na introdução de um balé que provocava o espectador, estimulando-o a comentar o que via, e até mesmo a estabelecer tentativas de relação com as noivas. A irrupção das noivas, uma imagem muito sugestiva no quadro de nossa cultura ocidental e de fácil

5 Temos como prática convidar atrizes em cada cidade visitada pelo espetáculo, de forma a construir um espaço de intercâmbio com artistas das mais diferentes origens.

reconhecimento criava de modo imediato inumeráveis possibilidades de contato com a audiência.

O coro era um instrumento de penetração na cidade, pois os tipos de movimentos que as noivas faziam – cruzando as ruas e interrompendo o trânsito; correndo e assustando transeuntes e lojistas que não sabiam do espetáculo; penetrando nas lojas; aparecendo em diferentes alturas – abriam espaços para as sequências das cenas, ao instalar na região a percepção de uma quebra radical do cotidiano. Uma vez que as noivas circulavam ia se construindo uma espécie de permissão para o que se seguia. A imagem fantástica de uma noiva deslocando-se pela fachada de um edifício ou de quinze noivas de mãos dadas cortando o trânsito de uma grande avenida contribuiu para que as pessoas aceitassem a ficção que não se oferecia apenas como uma representação teatral, mas como um jogo compartilhado, no qual o transeunte logo perceberia seu lugar como jogador; um elemento fundamental da cena.

Das saborosas aventuras de Dom Quixote... rompendo os fluxos das ruas e convocando os espectadores a juntar-se aos atores, desobedecendo os sinais de trânsito e a lógica do ir e vir, sugeria a possibilidade de um novo lugar para os pedestres, que podiam, nas condições do espetáculo, criar e se transformar – ainda que momentaneamente – em atores capazes de intervir decisivamente na construção da trama. Ao propor aos espectadores esse jogo, a encenação convidava-os para um tipo de participação que conformava o contexto do espetáculo. A apropriação do espaço das ruas se dava combinando as ações dos atores e as decisões e intervenções dos espectadores. O espetáculo não pretendia ser apenas objeto da observação dos transeuntes, mas, sobretudo, um motivador de uma dinâmica de interface entre elenco e público. A participação dos usuários da rua se dava tanto pela ação narrativa e dialógica provocada pelos atores, como pela iniciativa independente dos espectadores que eram sensibilizados pelas imagens oferecidas.

Outro elemento que sustentava o projeto de invasão em *Das saborosas aventuras de Dom Quixote...* eram as permanentes conexões com os elementos do real. Várias situações se apoiavam exatamente na confusão momentânea entre a realidade e a ficção. Tínhamos logo no início do espetáculo o deslocamento do personagem da catadora de papel representado pela atriz Liz Eliodoraz. O trânsito realizado pela atriz antes que a cena estivesse claramente estabelecida a obrigava a conviver com diferentes pessoas – que apenas podiam reconhecê-la como uma mulher pobre da rua

que estava completamente mimetizada com os pedestres que observavam as noivas e logo depois Quixote pendurado no rapel. Esse jogo motivava a atriz e constituía um elemento de seu processo criativo, ainda quando isso não era parte visível da encenação. No entanto, ocupar aquele espaço permitia que sua introdução na cena – momento no qual intervém roubando a panela que servia de elmo de Mambrino para a personagem de Quixote – criasse uma tensão com transeuntes que acreditavam que essa mulher da rua estaria perturbando a apresentação da peça. Essa confusão durava muito pouco, pois logo seu diálogo com Quixote ia fazendo evidente seu papel dentro do espetáculo. Mas esse breve espaço híbrido era suficiente para criar uma tensão que alertava aos espectadores de que muitas outras confusões e mesclas com o real são possíveis.

A inexistência de um espaço definido para a cena, já que todo o espetáculo se dava em circulação obrigava os espectadores a seguir os atores; isso também fazia com que os lugares ocupados pelas cenas não tivessem hierarquia. Nenhum espaço da cena deveria ser reconhecido e preservado do ponto de vista da ficção. O que realmente importava era a possibilidade de acompanhar o desenvolvimento das cenas. Os movimentos e os deslocamentos obrigavam os espectadores a buscarem espaços que permitiam ver de perto o desenvolvimento das cenas, bem como permitia pequenas conversas e compartilhamento de opiniões.

O desafio que a encenação propunha aos espectadores que queriam ver a cena de perto podendo ter acesso a todos os detalhes dos diálogos, não deixava de reconhecer que a construção do espetáculo também supunha múltiplos pontos de vista para a recepção. Toda a linguagem do espetáculo foi construída supondo diferentes formas potenciais de observação e fruição, para buscar estar em diálogo com um amplo ambiente da rua.

Ainda que o núcleo de ações tenha sido definido pela relação entre Quixote e Sancho Pança, o espetáculo convocava não apenas os espectadores mais decididos – que podiam seguir e até intervir nos diálogos dos protagonistas, no ritmo e nos deslocamentos coletivos –, mas também e os grandes objetos eram dirigidos, principalmente, aos espectadores que se colocavam mais distantes. Pensamos inclusive naqueles que não abandonavam seus escritórios e assistiam a parte do acontecimento desde as janelas dos edifícios.

O uso da retroescavadeira e do carro de polícia – que entrava em alta velocidade na cena final para prender Dom Quixote –, contribuía para que

o espectador percebesse como todos os elementos funcionais da cidade podiam ser utilizados pelo espetáculo. As possibilidades se expandiam na medida em que o espectador já não podia supor de onde exatamente viria o acontecimento ficcional, ou que elemento do cotidiano poderia tomar parte na encenação. Os atores podiam realizar uma cena dentro de uma loja, subir em um monumento ou, ainda, ficar deitados em uma avenida forçando os carros a esperarem sua decisão de se levantar. Tudo isso suspendia a possibilidade de se prever o curso dos acontecimentos, sem esquecer que a principal preocupação era construir um jogo compartilhado com os espectadores. Como consequência, produzia-se um olhar que esperava os acontecimentos, que auscultava o que viria na cena. Dessa forma, multiplicava-se o diálogo entre o espetáculo e a cidade.

A busca da penetração da cidade não se dava apenas pela circulação do coro, pelo acionar dos personagens protagonistas ou pelo movimento de carros, motos[6] e retroescavadeira. O uso de diferentes alturas com a realização de cenas em fachadas de prédios, marquises ou telhados, pedia aos espectadores e a todos os habitantes da região que observassem a cidade de ângulos pouco habituais. A identificação dos elementos nas alturas obrigava que os transeuntes parassem, nem que fosse por alguns instantes, de andar ou realizar suas tarefas cotidianas para observar. Isso abria imediatamente a possibilidade de diálogos com outros transeuntes que estavam mais próximos. Dilucidar o porquê de uma noiva descer de um prédio usando uma corda, ou ver o coro no terraço de outro prédio gritando "Quixote, Quixote..." é, ao mesmo tempo, assistir ao espetáculo e olhar novamente para sua própria cidade. Trata-se, nesse caso, de propor um olhar que perceba a linguagem teatral com uma dimensão que extrapola o contar uma história, ou seja, como uma presença que tinge a cidade com a ficção.

O uso da altura também estava diretamente relacionado com o elemento do risco, pois os corpos em lugares percebidos como perigosos convocavam uma relação de alerta, e seduziam pelo arrojo do ator que se colocava em tal situação. Para o espectador acostumado a circular pelas ruas isso podia ser percebido como um desafio ao cotidiano.

O espetáculo estava baseado em dois tipos de ações. Uma que conduzia a linha dramática, isto é, a relação entre o homem que decide ser

6 Em diferentes ocasiões utilizamos motos alugadas para os deslocamentos do coro de noivas, bem como em algumas oportunidades fizemos esse coro aparecer ou sair de cena utilizando ônibus de linhas urbanas.

Quixote e a catadora de papel tornada Sancho Pança. Essa ação se sustentava principalmente pelos diálogos que rementiam ao texto de Cervantes. Tais diálogos eram sempre motivos para a comunicação direta com a plateia de forma que o texto estava aberto para ser reorganizado reiteradamente pelos atores. A outra linha de ação tinha como função interferir, cortar, modificar a linha mais dramática, com a atuação tanto do coro quanto dos elementos que são apresentados como parte da vida da cidade – os jovens amigos que caminham e são provocados por Dom Quixote, que os supõe cavaleiros, o que termina na cena da luta de espadas; a retroescavadeira que é transformada em dragão; os panfleteiros que dão vida ao moinho cervantino; e o carro da polícia que, aparentemente, interrompe o desenrolar da apresentação. Esses elementos que cortam transversalmente o eixo dramático eram responsáveis por enlaçar a cidade com o espetáculo. Eles traziam a sensação de acaso e interferência que caracterizam a cidade como mecanismo. A percepção do imprevisível implica uma condição de expectação particular que pode excitar a imaginação e estimular a criação de hipóteses sobre o desenvolvimento de acontecimentos. No caso dessa encenação, o projeto supunha que o transeunte estaria se perguntando: o que virá a seguir, até onde o grupo irá em sua utilização da cidade?

A combinação dos elementos mais performativos, tais como deslocamentos do coro e o uso de veículos ou cordas, com a sequência de cenas dialógicas, deu forma ao processo de tomada do espaço. Ambas as coisas estavam estreitamente relacionadas com a instauração de uma lógica de recepção que tratava de se assemelhar aos comportamentos característicos da rua. Tratamos de propor, também, uma leitura da operação da cidade ao redor do espetáculo. Os espectadores, em qualquer momento, podiam perguntar como se comportaria a cidade, isto é, como os motoristas de carros e ônibus, os motoqueiros, os transeuntes, os policiais, os lojistas e os outros pedestres, agiriam em relação ao desenvolvimento das cenas.

O formato do espetáculo implica que o mesmo desempenhe uma tarefa pedagógica junto aos usuários das ruas, porque instiga modos de recepção não tradicionais para o formato teatral. E, ao reconhecer e reivindicar procedimentos característicos do ambiente urbano, essa tarefa não era desenvolvida unilateralmente pelo atores, mas contava também com a contribuição dos próprios espectadores, que iam criando formas de ver o espetáculo – até mesmo explicando-o a outros passantes mais desavisados. A necessidade de os espectadores se mobilizarem permanentemente para conseguir

acompanhar todos os níveis da situação dramática colaborava ainda mais para que eles compartilhassem suas impressões sobre o acontecimento.

A rua sempre nos interessou, pois se trata de um espaço paradoxal onde podemos ver comportamentos extremos, proximidades e contradições que o mundo das instituições evita. Ocupamos esse espaço com o teatro para nos aproximar dessas tensões e vivenciar essas relações voláteis. *Dom Quixote* nos permitiu mobilizar os transeuntes e experimentar os vínculos que podem ser estabelecidos no contexto fragmentário e em metamorfose da rua. A comunidade fugaz nasce nos liames do jogo – de um jogo onde gente comum se permite atravessar fronteiras sociais e afetivas. O teatro de invasão funciona como provocador desses atravessamentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARREIRA, André. Ambiente, fluxos e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão. *O Percevejo*, v. 1, n. 1., 2009.

_____. Teatro performativo e a cidade como território. *Revista Artefilosofia*. n. 12, jul. 2012.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Imaginarios Urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 2005.

MAGNANI, Jose Guilherme Cantor. O neo-esoterismo na cidade. *Revista USP*, São Paulo, v. 31, n. 1, p. 6-15, 1996.

Roteiro de uma fala

Marcio Abreu

1. ESTE TEXTO

Este é um texto-performance, resíduo de uma fala elaborada para um contexto presencial e articulada com a memória do meu pensamento sobre o teatro, em constante transformação e permeável às circunstâncias específicas de cada obra.

"A imagem jamais é uma realidade simples", diz Jacques Rancière no seu livro *O destino das imagens*. E diz ainda que a imagem na arte não é uma exclusividade do visível, que existe o visível que não produz imagem, e existem imagens que são totalmente produzidas por palavras. A partir daí proponho algumas reflexões críticas sobre presença, escuta e relação numa abordagem transversal dos meus processos de criação mais recentes.

Começo com a leitura de um trecho do prólogo da peça *Vida*, escrita por mim em 2010 depois de uma experiência coletiva de mergulho na obra do poeta curitibano Paulo Leminski. Junto com a companhia brasileira de teatro reverberamos as leituras múltiplas que fizemos em ações performativas e em produção de material dramatúrgico em sala de ensaio. Esse conjunto de referências foi a base para a escrita de um texto de estrutura híbrida e que tem como ponto de apoio o tensionamento das relações entre ator e espectador, entre realidade e ficção, entre representação e presentificação, entre teatro e performance.

2. UM COMEÇO

Na peça, o ator Rodrigo Ferrarini atravessa a plateia, sobe no proscênio, observa a cortina que se abre, vê surgir uma enorme parede na sua frente, imediatamente atrás da cortina, percebe um mapa-múndi pendurado, olha para o público e diz, mas aqui eu leio:

> 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. Você pode me dizer, alguém pode me dizer, minha testa brilha quando eu suo e eu digo sim, está calor aqui, abafado, quer um lenço? Podemos abrir as janelas, se tiver janelas. Não, não há janelas, não me parece que tenha janelas aqui. Você vê uma janela? Eu pergunto. E continuamos nosso diálogo e você diz, alguém diz, eu daqui vejo uma janela, ela está aberta, eu gosto de janelas abertas, a noite está linda, fresca e nós podemos olhar o céu, você vem olhar o céu? E por aí vai. É essa capacidade das línguas de formular perguntas que funda um mundo humano. Quem brilha? Eu pergunto. E você me diz, alguém me diz, um vaga-lume brilha, ele acende o traseiro. Eu dou risada e digo que sim, que a noite deve estar fresca e que se houver realmente uma janela aberta. Se você diz é porque ela está aberta. Ela está? Aberta? E por aí vai. Há um abismo, por exemplo, entre duas frases como: O sol brilha. Ponto. Quem brilha? Interrogação. (Entra Giovana.) O mundo das plantas e dos animais, presumo, é feito apenas de frases afirmativas. Uma pedra poderia dizer "o sol brilha". Definitivo. Mas só você pode dizer, alguém pode dizer a segunda frase, a que pergunta, a que me leva até você. O reconhecimento da diferença entre o eu que eu sou e o eu que o outro é. Separados e próximos. Perceberam? Como a gravidade, que é uma espécie de força de atração mútua entre os corpos. (Cai sua calça. Giovana o ajuda. Ranieri entra.) Perceberam? Gravidade. Confere peso aos objetos e faz eles caírem no chão. É a minha desgraça. O cigarro também, mas em todo caso é proibido fumar. É esta a frase: é proibido fumar em ambientes fechados. Afirmativa. Imperativa. Proibido! Há janelas aqui? Não, não há janelas, não me parece que tenha janelas aqui. Mas seria proibido mesmo se tivesse janelas e elas estivessem abertas. Mesmo se o ar fresco da noite pudesse entrar. Mesmo se eu estivesse sozinho na janela olhando as estrelas. Tá calor aqui, abafado! (Silêncio...)

Este é um começo de peça no qual está em jogo o teatro como relação, a possibilidade de uma espécie de acontecimento entre pessoas, no qual forma e conteúdo são indissociáveis e a criação de imagens é compartilhada entre ator e público. O fenômeno teatral projeta-se num *entre*, naquilo que não podemos ver, mas percebemos de modo pulsante entre nós. A cena não é apenas aquilo que vemos no palco, mas o que percebemos intensamente na sutileza do que acontece entre nós.

3. O VAZIO A CADA VEZ

Evoco o poeta russo Vladimir Maiakovski. Leio: "Eu estiquei minha alma como uma corda malabarista de palavras eu ando sobre o vazio" (MAIAKOVSKI, 2002).

Meus primeiros impulsos em relação ao teatro provavelmente estão ligados ao fascínio pelo desconhecido, à curiosidade irresistível por aquilo que não está em primeiro plano, pelo que não é evidente numa primeira camada de percepção, pela necessidade incontrolável de trocar de roupa, trocar de pele, falar novas línguas, inventar um mundo e viver nele. Uma espécie de negação inconsciente da realidade ou do que o senso comum costuma chamar de realidade. O medo atávico da vida ordinária organizada em seus rituais e, sobretudo, uma mistura contraditória de medo e desejo de tocar o outro.

Na minha memória de espectador precoce encontro meu olhar sempre atento ao que aparentemente não deveria ser o foco das atenções. Lembro-me de olhar invariavelmente para as coxias, para os refletores, tentando entender os ângulos e a mágica da luz, de olhar para o público atrás de mim, lembro-me de observar a reação das pessoas, de olhar fixo para o ator que escuta enquanto espera a deixa para dar sua réplica, lembro-me de ouvir os barulhos acidentais vindos dos bastidores, tentando imaginar como seria o mundo por trás de tudo, o avesso das imagens criadas diante de mim, o outro lado do bordado, lembro-me da enorme dificuldade em ouvir e de como as palavras no teatro pareciam muitas vezes desprovidas de impulso e sonoridade, como se, mesmo ouvindo, eu não conseguisse escutar, como se, apesar de emitidas pelos atores, as palavras estivessem ausentes, lembro-me de pensar nisso, de me achar surdo e do quanto isso me impressionou e ainda me causa espanto.

Aqui eu retomo a peça *Vida* e leio o que o ator diz no final da peça, em meio a um cenário repleto de vestígios de acontecimentos compartilhados:

> O que eu digo te interessa? Eu pergunto e você me diz, alguém me diz, sim, eu me importo com as suas palavras, eu escuto, eu estou com você agora. E eu respiro aliviado e eu digo, eu fico feliz que você se interesse pelas minhas palavras e que você esteja comigo agora. E fico olhando pra você (silêncio) em silêncio (silêncio) buscando palavras pra preencher esse espaço vazio que surgiu de repente entre nós (silêncio). Esse constrangimento (pausa). Eu posso dizer uma palavra qualquer, mas uma palavra qualquer não interessa e eu pergunto interessa a você tudo o que eu digo? E você me diz, alguém me diz, não exatamente, mas eu te escuto eu posso te escutar e eu digo, então é preciso escolher as palavras certas, palavras bonitas, se não bonitas, sinceras, ao menos sinceras, não é todo dia que tem alguém disposto a ouvir o que a gente tem a dizer e você diz, alguém me diz, há coisas boas pra se dizer a alguém que queira ouvir e eu paraliso novamente, um vazio se instala dentro de mim, um silêncio, dentro de mim, escuro, como num buraco negro onde

> tudo desaparece, perceberam? (silêncio) E entre nós novamente o silêncio (pausa), e de repente, pra escapar do vazio, eu pergunto, você conhece a teoria dos buracos negros? Você não responde é claro e eu fico meio constrangido, mas também que pergunta, e você diz, já ouvi falar mas não conheço os detalhes, e supondo que você queira saber eu começo a contar que um buraco negro clássico é um objeto com campo gravitacional tão intenso que a velocidade de escape excede a velocidade da luz, percebe? Nem mesmo a luz pode escapar do seu interior, por isso o termo "negro", que é a cor aparente de um objeto que não emite nem reflete luz, tornando-o de fato invisível. Já o termo "buraco" não tem o sentido usual, mas traduz o fato de não vermos de fora o que esta dentro dele, percebe? (pausa) E eu noto que de repente o ar fica mais rarefeito, uma espécie de torpor se instala entre nós e eu pergunto, você acha interessante a teoria dos buracos negros? Um assunto chato pra um dia de chuva como hoje, numa sala abafada, sem janelas. E por ai vai... E poderíamos seguir nosso dialogo e são assim os dias, entre um bocejo e outro e a esperança de algum entusiasmo que por descuido ou distração invada o ambiente. Uma coisa que me entusiasma é imaginar a possibilidade de trinta segundos sem gravidade entre nós. Eu já falei sobre isso aqui. Trinta segundos sem essa espécie de força que mantém nossos pés no chão. Algum entusiasmo nessa sensação nova de estar solto, flutuando, sem precisar fazer nenhum esforço pra se manter de pé. Eu posso fechar os olhos, você pode fechar os olhos e eu conto regressivamente a partir de agora (coloca o capacete e conta regressivamente), 30, 29, 28, 27, 26, 25... (Silêncio. Como se estivessem flutuando, vemos os quatro atores em cena.) 4, 3, 2, 1. (Caem. Luz. Atores se olham. *Blackout.*)

Aqui apago literalmente a luz da sala onde estamos. Combino com um técnico do teatro que, assim que eu terminar de ler a contagem regressiva deste trecho final da peça *Vida*, mergulharemos na escuridão. E compartilhamos alguns instantes de silêncio no escuro, assim como acontece na peça, quando, numa determinada cena, durante 10 minutos, o espaço, como diria o filósofo Gilles Deleuze, passa a ser liso e não mais estriado, dissolvem-se as fronteiras, os muros, os obstáculos. Tudo pode circular livremente, no fluxo dos acontecimentos ali instaurados.

O sinal que determina o fim do *blackout* na sala onde estamos e onde eu falo é a abertura da tela do meu computador portátil, onde tenho minhas anotações sobre esta fala. Abro o computador e a luz da sala se acende. Mágica.

Muito cedo, a noção dos enigmas do teatro. Por que ouvimos alguns atores e outros não? Por que ouvimos alguns textos e outros não? Por que estamos sem estar? O que é a presença? O que é capaz de preencher um espaço? De repente, um sentido novo emerge, ainda enigmático, e me faz

perceber, ao longo do tempo, a fundamental noção de vazio. A importância do vazio nasce, para mim, da relação objetiva com uma espécie de sensibilidade que foi se desenvolvendo a partir dessas e de outras questões; e, hoje, em quase todos os meus processos criativos eu começo no vazio para terminar nele.

A consciência de uma certa noção do vazio, ainda intuitiva, atrelada às minhas primeiras impressões do teatro, foi ganhando dimensão na minha vida e, mais tarde, na minha experiência como artista. Ao escrever um texto, toda a elaboração prévia que, eventualmente, eu possa ter feito dá lugar ao momento presente do embate com as palavras. Ao encenar uma peça, todo o trabalho anterior de concepção de um espetáculo dá lugar ao encontro real com os atores e a equipe numa sala de ensaio. Faço, com frequência, o exercício do esquecimento. Tento evitar processos nos quais o caminho seja uma linha reta da ideia inicial até a execução da mesma. Não entendo a criação como a execução de uma ideia, mas como um movimento rizomático, mais complexo, permeável ao imprevisto, aberto às influências externas, alimentado e redirecionado conforme seus múltiplos impulsos internos, capaz de reverberar-se como experiência e não apenas de realizar-se de maneira eficiente como projeto.

Por isso, o vazio a cada vez, o começo ("Quem brilha?") e o fim de tudo ("4, 3, 2, 1..."), onde a presença é convocada a vibrar, onde o movimento em direção ao outro reinaugura novas possibilidades de vida, onde uma palavra enunciada ganha consistência de corpo, onde o corpo expande-se em poesia, onde o mínimo gesto adquire concretude e imagens se formam e sentidos se desdobram.

4 . OLHAR DE DENTRO

É recorrente a atribuição do *olhar de fora* ao encenador. Frequentemente encontramos, mesmo entre profissionais, a noção sobre essa pessoa que vê os ensaios e dá um retorno aos atores ou, mais especificamente, o sujeito que tem uma visão do todo e, protegido por ela, não tem o mesmo nível de exposição individual como pode ter um ator.

Evidentemente esse pensamento tem bases históricas, já que a figura do encenador é bastante recente na história do teatro. Anteriormente, encontramos referências, por exemplo, em Aristóteles, que se refere à execução técnica do espetáculo, e em Hegel, que se refere à execução exterior

da obra dramática. Ambas são noções que ajudam a corroborar a ideia do *olhar de fora*. Foi em 1887 que André Antoine abriu o seu Teatro Livre e assinou pela primeira vez uma obra como diretor (ou encenador). Antes disso não havia um termo para designar essa função, já que ela era associada simplesmente à reprodução de padrões. Somente no século XX, com o teatro moderno, é que ela ganha verdadeiramente status de invenção. Antonin Artaud dirá que a encenação é numa peça de teatro a parte verdadeiramente e especificamente teatral.

Um encenador habita o cerne de uma criação, a parte mais interior de uma experiência. Seu olhar é de dentro, mesmo que consiga e deva olhar de fora em momentos cruciais. No que se refere ao meu trabalho, estou quase sempre no olho do furacão, urdindo de lá toda uma rede de relações estéticas, pessoais e sensoriais, que pouco a pouco vão se organizando segundo as regras próprias de cada processo criativo.

Sempre que um colega ou um ator me pede para ser um *olhar de fora*, não entendo muito bem o que quer de mim. Se olho de fora, estou fora, completamente. Então não precisam de mim. Procuro ser íntegro em tudo o que faço, procuro estar presente. Só estou se for dentro. Se olho uma paisagem, estou dentro dela, percorrendo seu relevo. Se olho uma fotografia, meu olhar percorre internamente sua narrativa imagética. Se olho um ator que ensaia uma cena, sou o ator e a cena. Se tenho uma ideia sobre algo, sou tomado por ela. Se quero estimular sensivelmente um ator, preciso estar lá, com ele. Se quero me lançar no desconhecido, não posso enviar alguém no meu lugar. Posso convidar pessoas e vamos todos juntos, o que é bastante frequente. Se crio imagens, faço parte da composição, ainda que sutilmente, discretamente ou de maneira quase imperceptível, o que é sempre melhor.

5 . INSCRIÇÃO NO ESPAÇO

"A imagem jamais é uma realidade simples", diz Jacques Rancière no seu livro *O destino das imagens*. E complementa dizendo que a imagem na arte não é uma exclusividade do visível, que existe o visível que não produz imagem e existem imagens que são totalmente produzidas por palavras. Repito aqui a citação.

No teatro certamente podemos produzir imagens através das palavras, mas não apenas isso. O agenciamento de tantos elementos que confluem

para a manifestação de algo, um recorte preciso de tempo, um lugar determinado, dimensões específicas, sonoridades escolhidas, cores, texturas, vibrações, presenças determinantes, tudo isso concorre para a criação de uma peça sob o ponto de vista da encenação, mas não apenas isso.

Como disse no início desta fala, em 2010 escrevi e encenei a peça *Vida,* junto com a companhia brasileira de teatro. Dramaturgia e encenação são indissociáveis na perspectiva desse trabalho, assim como em quase todos que tenho criado nos últimos anos, mesmo em encenações de textos preexistentes. Em *Vida,* a sala vazia onde os personagens se encontram é tão fundamental quanto o texto que o Rodrigo fala no prólogo, descrevendo obviedades astronômicas como se fossem grandes novidades. A irrupção muda e molhada da Nadja meia hora depois de começada a peça é tão importante quanto as palavras emocionadas do Ranieri depois de mostrar todas as suas tatuagens. O choro-riso histérico da Giovana é tão gerador de sentidos quanto a grande parede que se desloca ampliando e reduzindo o espaço. Os diálogos prosaicos são tão poeticamente ativos quanto a poesia mais pura capturada do anônimo polonês ou as palavras escritas por mim ou inspiradas nos atores e nos ensaios. As músicas e os silêncios são *textos*. A luz, discreta na maior parte do tempo e espetacular em algumas cenas específicas, tem função dramatúrgica. A duração do espetáculo provoca percepções, assim como a cena no escuro ou a fuga de um ator desesperado que atravessa a parede.

Num espetáculo de teatro, tudo se inscreve no espaço, como se num livro fosse. Um livro tridimensional, pulsante, vivo. Imagens múltiplas, perceptíveis na cena e na projeção do imaginário de cada pessoa que faz parte do público (vou até a plateia e falo de lá). O lugar da encenação é o *entre*, (volto) onde todas as imagens nascem e morrem simultânea e constantemente (vou e volto duas vezes), onde o que emana da cena é recriado em e por cada pessoa do público, onde tudo é necessariamente efêmero e jamais poderá se repetir. E, quem sabe, esta pode ser sua maior e melhor dimensão política hoje (vou e volto várias vezes, em silêncio).

Sempre que sou chamado a pensar sobre encenação e possibilidades acerca de sua prática me dou conta de sua potência como ato criativo e ao mesmo tempo do quanto seu lastro histórico é recente. Sempre que me vejo diante do enigma dessa arte e suas frequentes revoluções, parece-me inevitável abordar seus pontos de indissociabilidade com o campo da dramaturgia.

6 . MAIS UM COMEÇO

Aqui evoco mais um começo, o da peça *Apenas o fim do mundo*, de Jean-Luc Lagarce, traduzida por Giovana Soar e encenada por mim em 2006, junto com a companhia brasileira de teatro. Na peça, o ator Ranieri Gonzales esperava o público entrar sentado na beira do palco. Quando as pessoas pareciam estar acomodadas e prontas para começar, distendíamos um silêncio e a iminência de algo que deveria começar a acontecer, como se tacitamente colocássemos questões como: Quem toma a palavra? Quem começa? Quem determina a quebra do silêncio?

Tento reproduzir esta situação em vão. Leio o prólogo da peça, no qual o personagem Luiz retorna para a casa da família para dar a notícia de sua morte próxima:

> LUIZ – Mais tarde, no ano seguinte
> – era a minha vez de morrer –
> agora tenho quase trinta e quatro anos e foi com esta idade
> que eu morreria,
> no ano seguinte,
> há vários meses que eu esperava sem fazer nada,
> fingindo, sem saber,
> há vários meses que eu esperava acabar com isto,
> no ano seguinte,
> como quando às vezes ousamos agir,
> só um pouco,
> diante de um perigo extremo, imperceptivelmente, sem
> querer fazer barulho ou cometer um gesto muito violento que
> acordaria o inimigo e que te destruiria imediatamente,
> no ano seguinte,
> apesar de tudo,
> o medo,
> assumindo o risco e sem nunca ter esperança de sobreviver,
> apesar de tudo,
> no ano seguinte,
> eu decidia voltar a vê-los, voltar atrás,
> voltar sobre os meus passos e fazer a viagem,
> para anunciar, lentamente, com cuidado, com cuidado e precisão
> – acho eu –
> lentamente, calmamente, de forma ponderada
> – e eu não fui sempre para os outros e para eles, mais precisamente, não fui sempre um homem ponderado?,
> para anunciar,
> dizer,

apenas dizer,
a minha morte próxima e irremediável,
anunciá-la eu mesmo, ser o seu único mensageiro,
e parecer
– talvez o que sempre quis, quis e decidi, em
todas as circunstâncias e desde os tempos mais longínquos que eu ouso me lembrar –
e parecer uma vez mais poder decidir,
me dar e dar aos outros, e a eles, mais precisamente,
você, vocês, ela, e ainda os que não conheço (tarde
demais e paciência),
me dar e dar aos outros uma última vez a ilusão
de ser responsável por mim e de ser, até nesta situação
extrema, senhor de mim mesmo.

Termino de ler e tento em vão falar sobre a genialidade desse autor/encenador que cria língua própria com as palavras e rapidamente se torna um clássico contemporâneo. Nesta peça, ele conta toda a história logo no começo. Tira de nós qualquer expectativa por surpresas dramáticas. Propõe a convivência como questão. A convivência com vozes articuladas num nível de teatralidade extremamente singular. Aqui um legítimo exemplar de invenção de um mundo novo através da dramaturgia.

7 . FORMAS DE ESCRITA

E são muitas as formas de escrita e daquilo que eu chamo de "inscrição". As que conhecemos e as que esperam ser inventadas. Refletindo sobre alguns dos meus trabalhos recentes, tentarei destacar aspectos bastante diversos de seus processos e estruturas.

Nômades é uma peça que estreei em outubro de 2014, no Teatro Poeira, no Rio de Janeiro, com as atrizes Andrea Beltrão, Mariana Lima e Malu Galli. O texto foi escrito por mim e pelo filósofo e dramaturgo Patrick Pessoa, com a colaboração das atrizes e a participação de Newton Moreno no período de pesquisas. Grande parte dessa dramaturgia foi criada simultaneamente à própria peça, durante o período de ensaios. Texto e cena são absolutamente complementares. Há cenas sem palavras, mas que estão no corpo do texto. Sua estrutura absorve a experiência da sala de ensaio e filtra todas as referências pessoais, teóricas, literárias e musicais estudadas.

Enquanto estamos aqui é um trabalho solo de dança contemporânea, com a coreógrafa Marcia Rubin, que dança e atua na peça. A estreia foi em

2013 no Espaço Sesc, no Rio de Janeiro. A dramaturgia é fortemente influenciada pelo corpo e foi criada por mim em parceria com a Marcia e o dramaturgo Pedro Kosovski. O dispositivo da peça é uma grande mesa ao redor da qual o público se instala. A cena acontece principalmente sobre a mesa, mas também nos espaços em torno. O texto contém uma sequência de descrições de imagens, interpolação de poesia, lista de ações, falas diretas ao público, tudo isso num contexto narrativo múltiplo em articulação com o corpo e o espaço. A dramaturgia são todos esses aspectos, assim como a encenação.

Esta criança é uma peça dirigida por mim, com texto do dramaturgo francês Joël Pommerat. É a primeira colaboração entre a companhia brasileira de teatro e a atriz Renata Sorrah. Nós estreamos em outubro de 2012 no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro. O texto é uma composição de dez cenas que têm como ligação o tema relações extremas entre pais e filhos e a radical concisão. As situações que constituem cada uma das cenas são o motor dessa dramaturgia, na medida em que evidenciam-se em primeiro plano, antes dos personagens, desviando do drama e ampliando-se como objeto teatral. Nossa experiência foi, resumidamente, a de verticalizar na essencialidade dessas situações habitadas por vinte e dois personagens abordados por apenas quatro atores – Renata, Giovana Soar, Ranieri Gonzales e Edson Rocha – e de mergulhá-los num ambiente escultórico, quase como uma instalação, que rompe as fronteiras entre palco e plateia. Além disso, a sonoridade e a luz com função dramatúrgica.

Taubira é uma performance que criamos em 2013 durante as pesquisas para a peça *brasil*, com estreia em setembro de 2015, com a companhia brasileira. Fomos convidados pelo Galpão Cine Horto, em Belo Horizonte, para criar uma cena curta na sua comemoração de 15 anos. *Taubira* é um estudo sobre discursos contemporâneos e sobre a escuta. Estão em cena Nadja Naira e Rodrigo Bolzan, dirigidos por mim. A dramaturgia, colaborativa, é uma recolha de discursos da ministra da Justiça da França, Christiane Taubira, reorganizada entre pausas, erros e gravações em *off* na voz dos atores, e articulada com a manifestação da presença de ambos, diante do público, em estado de escuta e reação afetiva ao que ouvem. A ação se desenvolve na ampliação da experiência em compartilhamento radical com o público e reconfiguração dos lugares sociais preestabelecidos numa sala de teatro. A certa altura atores e público beijam-se, trocam afetos e humores e ouvem o discurso agora diretamente enunciado pelos atores. No ato está a encenação.

Aqui, de súbito, lanço do meu computador *Dimokransa*, canção interpretada pela cabo-verdiana Mayra Andrade e que integra o roteiro da performance *Taubira*, que acabei de descrever. Compartilhamos então uns minutos de escuta. Na sala, apenas ouvimos juntos uma canção.

No fim da música, tento em vão falar dos meus projetos mais atuais: *Krum* e *brasil.* Esbarro em gagueiras legítimas. Impossível e nada recomendável a um artista falar de processos nos quais ele está inteiramente mergulhado. É impossível elaborar sobre algo que, na verdade, elabora você. Cada processo criativo nos forma um pouco mais, define nossas feições, elabora nosso pensamento, cria substâncias e esculpe relevos.

Daqui a pouco serei capaz de falar sobre essas peças. Por enquanto seguimos com alguns apontamentos para finalizar a minha fala.

8. O ATOR

Não entendo o ator como centro no teatro. Não se trata de haver centros ou bordas. A criação teatral é necessariamente a coordenação de vários campos de ação, de ofícios os mais diversos, de saberes complementares, de várias artes e de muitas pessoas. Não se trata de dar mais ou menos importância a isto ou aquilo. Tudo é importante. Tudo é fundamental. Não podemos abrir mão de nada. No entanto, é evidente que o aspecto presencial do teatro é sua força e é o que o distingue de outras experiências artísticas. Nessa perspectiva, o ator manifesta o fenômeno, se oferece ao encontro, convoca o público, se faz presença. E é ali que tudo acontece, onde todos estão. E aí vem a maravilha. O ator inventor de línguas, mastigador de palavras, incendiário de espíritos, ampliador de corpos e de espaços, pintor de silêncios, arrebatador de almas, provocador de escândalos, formigador de risos, estripador de chatos, politizador de mortos, sonhador de mundos, ladrão no escuro, pilantra de marca maior, a dor de todo mundo, o trabalhador das madrugadas, o faminto depois das peças, o doador universal!

Tenho tido a chance de trabalhar em companhia e desenvolver ao longo do tempo parcerias com atores inestimáveis em reiteradas criações. Trabalhar muitas vezes juntos, certamente, ajuda a verticalizar as propostas, a entender funcionamentos, a aprimorar técnicas e a refinar sensibilidades. No diálogo constante, encontramos códigos, inventamos outros, construímos nosso léxico e os resultados incorporam os frutos da troca em longo prazo.

Por outro lado é importante encontrar novos parceiros, se colocar em novas relações. Dentro ou fora da companhia. Percebo que, na minha história com a companhia brasileira, têm sido essencial a abertura, a permeabilidade e os encontros. Essa dinâmica de existência e funcionamento me estimula e me interessa.

Tenho pensado o teatro como forma de vida há muito tempo. Escrever e encenar requer dedicação absoluta, alma aberta, escuta apurada, leitura constante e voraz, vontade de mudar, alguma utopia, percepção e sensibilidade social, politização, amor pelo outro, necessidade de gente, pensamento estético, horas sem dormir, espírito contraditório, estômago, humor, interesses múltiplos, disposição para inventar o que ainda não existe.

Silêncio.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

MAIAKOVSKI, V. *Poemas*. Trad. A. de Campos; H. de Campos; B. Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Espreitar e encenar: *Recusa*, um caminho do desconhecido para o desconhecido

Maria Thais

Os processos criativos, sabemos, são uma teia – por vezes emaranhada – de relações éticas, poéticas, estéticas. E, como integrante de uma equipe, sou capaz apenas de ver *de dentro*, tenho apenas *intuições*. A primeira dificuldade é eleger *uma* questão da encenação para uma abordagem crítica. Posso partilhar as intenções, os desafios, os desacordos e o que reverbera do olhar do *outros* sobre o trabalho. A tentativa de partilhar o que deveria ser um *saber encarnado* pode ser falha, na medida em que temos apenas os vestígios acumulados na criação.

Abordar criticamente *Recusa*, projeto de pesquisa que resultou no espetáculo com o mesmo nome, ainda é, para mim, um ato perigoso. Porque ele – enquanto forma de espetáculo – talvez pareça justo. Talvez pareça cônscio dos temas que quer evocar, sem perder de vista que sua forma apenas dialoga, troca e se estrutura *a partir* da cultura ameríndia. Porém, o espetáculo é *um ponto* de uma prática artística e reverbera outros projetos criados anteriormente pela Cia. Teatro Balagan – que sobrevive das provocações e embates possíveis apenas pelas parcerias firmadas – e é também uma flecha, apontando para outra direção, que não sabemos se teremos coragem suficiente para percorrer.

Recusa é sim um momento de convergência, de afirmação, mas que, talvez, nos lance em um poço ainda mais profundo.

A CAÇA

Ainda que responda pela direção artística e pela encenação dos espetáculos da Cia. Teatro Balagan desde a sua fundação, nunca tive *projetos de encenação*. O *ato* principal da minha atividade teatral é a pedagogia e a prática da

escritura cênica é uma tentativa de resposta ao que espreito nos parceiros – os atores, o cenógrafo e figurinista Márcio Medina, os dramaturgos (de forma mais sistemática, com Luis Alberto de Abreu) –, e nos saberes que me parecem implícitos nas experiências anteriores. A definição de um projeto não é uma resposta ao desejo de alguém, mas, antes, uma provocação, um impulso ao que poderia nos motivar a trilhar, juntos, pela primeira vez, ou "de novo", um percurso de pesquisa.

É assim que os projetos realizados na companhia foram sempre, para mim, um desafio no qual estão implícitas as relações entre pedagogia e criação, o que nos obriga a inscrever no próprio corpo o tema ou matéria de pesquisa e a correr o risco de um caçador, que pode abater mas também ser abatido. Não ter um projeto de encenação desenhado *a priori* significa que as funções da equipe encontram espaços de transição, nos quais as autorias são borradas ainda que – talvez, por costume – as assinaturas correspondam às artes e maestrias daqueles que atuam no trabalho cênico (direção, atuação, encenação, dramaturgia, cenografia, figurino, iluminação). Mas não é a especificidade de cada arte que define a composição de um trabalho que é múltiplo e comum. O que define, ou assim almejo, é o próprio trabalho.

O último espetáculo da Cia. Teatro Balagan, *Recusa*, nasceu de uma crise, de um desconforto e da necessidade artística de encontrar outras premissas que norteassem a prática teatral. Ainda que os espetáculos anteriores já manifestassem nossos interesses por temas, formas teatrais e culturas de origens diversas (afro-brasileiras, ameríndias, eslavas, do extremo Oriente etc.) foi na criação de *Tauromaquia*[1] que tentamos traduzir poeticamente, pela primeira vez, as possíveis relações entre homens e animais.

Os processos de criação dos dois últimos espetáculos da Cia. Balagan, *Prometheus – a tragédia do fogo* e *Recusa*, são sincrônicos. Ambos surgem no curso de um projeto de pesquisa, *Do Inumano ao Mais-humano,* que integrou um grupo de atores novos à companhia e que se estruturava a partir de cinco eixos: o *inumano-Trágico*, que experimentava a estrutura da Tragédia Grega a partir do mito de Prometeu; o *inumano-Grotesco*,

1 Espetáculo realizado pela Cia Teatro Balagan em 2004. Direção: Maria Thais; Dramaturgia: Alessandro Toller; Cenário e Figurino: Marcio Medina; Preparação Vocal e Direção Musical: Fernando Carvalhaes; Iluminação: Lúcia Chedieck; Produção: Luana Gorayeb. Com Antônio Salvador, Cláudio Queiroz, Daniel Ribeiro, Ivaldo de Melo, Lúcia Romano, Marcos Andrade, Melissa Vettore, Sidnei Caria, Tomas Vinicius e Walter Breda (substituído na segunda temporada por Gustavo Trestini).

dedicado ao estudo do Grotesco, a partir de alguns capítulos do livro *Gargantua*, de François Rabelais; o *inumano-Natureza,* cujo material poético foi recolhido dos mitos afro-brasileiros; o *inumano-Animal,* que investigava as relações entre homem e animal, desdobrando a pesquisa que resultou em *Tauromaquia*. Inicialmente, os materiais escolhidos para esse eixo eram os mitos oriundos das culturas ameríndias; em um segundo momento, a estrutura de mascaramento – de transmutação do corpo – presentes em duas festas tradicionais foram observadas: o Cavalo Marinho, folguedo tradicional em Pernambuco e as Mascaritas, jogo de mascaramento que é parte da Festa de N. Senhora de Cacupé, celebrada pela família do ator Antonio Salvador, no Mato Grosso do Sul.

O último tema, que nomeamos *Mais-humano*, se deslocava totalmente desses eixos e enfrentava a tradição realista russa. A condução do pedagogo e diretor russo Jurij Alschitz no estudo do texto *As três irmãs*, de A Tchekov, permitia investigar a estrutura dramática a partir da tradição da escola de encenação e pedagogia russa, na qual o princípio central, como afirma o diretor russo Anatoly Vasiliev, é o "crescimento":

> O que é "crescimento" e o que isso significa? "Crescer" – "crescimento" como uma categoria, como uma espécie de movimento, que vem diretamente de Stanislavski? Não acrescentei nada de pessoal aqui. Como esse princípio já estava lá, eu o peguei. A ideia contida nesse princípio é não se deixar amarrar. Como eu poderia explicar isso? Nada, na prática, deve permanecer imóvel. Nenhuma lei do teatro deve ser tomada como absoluta. O teatro está incorporado em cada ser humano, mas cada ser humano, *enquanto* ser humano, nunca para, está sempre em movimento. (VASILIEV, 2013, p. 5)

Depois de um ano de trabalho, ao fim do projeto *Do Inumano ao Mais-humano*, que não visava à construção de espetáculos, tínhamos que decidir como continuar. De um lado, como encenadora, assumi a proposição definida pelo grupo de atores de retomar as experiências iniciadas com o *inumano-Trágico*, a partir do mito de Prometeu. Do outro, sugeri ao ator Antonio Salvador – que, dentre os atores mais antigos foi o único a se manter – que manifestasse o que desejava fazer. Após algum tempo, Antonio me apresentou a notícia: "Procuradoria-Geral da República recorre à FUNAI para demarcar a terra de dois índios piripkuras...". Ela desdobrava um interesse comum, as culturas ameríndias, tema que já se fazia presente nas nossas reflexões e prospecções a partir da obra do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro.

Assim, em *Recusa,* o ponto de partida são os escritos de um antropólogo e uma notícia de jornal que relatava o encontro com dois índios de uma etnia considerada extinta, os piripkuras. A notícia falava sobre dois homens que vivem nômades em uma floresta e que foram localizados porque riam. Relatava a cirurgia de um deles e, logo após a recuperação, a fuga do hospital, o pedido de demarcação da terra, o reconhecimento de uma existência no seu pleno direito.

ADENTRANDO FLORESTAS

A imagem da floresta é parte do nosso imaginário, e se associa à forma como os povos ameríndios são identificados – *povos da floresta*. Território complexo e plural, ela surge nos relatos etnográficos, nas narrativas míticas ameríndias e serve hoje de metáfora para o processo de criação em *Recusa*. Se não estamos acostumados a percorrer florestas – reais e/ou imaginárias –, também não estamos acostumados a conduzir processos sem delimitarmos um ponto conclusivo: o espetáculo (e, no nosso caso, também não tínhamos definido desde o início um tema). A notícia de jornal nos colocou diante de uma floresta – as culturas ameríndias – e *adentrá-la* era tomar o rumo do desconhecido.

No início do percurso, nossos primeiros guias foram os estudos dos mitos registrados (por estudiosos e felizmente, cada vez mais, por publicações de diversas etnias sobre suas próprias tradições), as etnografias e estudos antropológicos, as notícias de jornais, os discursos e documentos sobre a questão indígena e, principalmente, os escritos do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro; depois, no decorrer do processo, os encontros com pesquisadores, antropólogos, artistas que trabalham com comunidades indígenas em SP;[2] e, quase dois anos depois do processo iniciado, o encontro fundamental com a cantora Marlui Miranda, que nos conduziu para uma troca artística com a comunidade da Aldeia Gãbgir, da etnia paiter-suruí, em Rondônia, que determinou nossas escolhas artísticas e, com certeza, os projetos futuros da companhia.

Ao nos colocarmos "à caça de alguma coisa que não sabíamos reconhecer" (OKAMOTO, 2013, p. 3), divergíamos, duvidávamos, nos debatíamos

2 Betty Mindlin, Cris Lozano, Edgar Castro, João das Neves, Lu Favoretto, Pedro Cesarino, Pedro Loli, Spensy Pimentel, Renato Sztutman e Roger Muniz. O contato com a comunidade guarani da Aldeia Tenondé Porã e Krukutu, em Parrelheiros, aconteceu através do Projeto Vocacional Aldeias.

ante as nossas certezas e critérios já estabelecidos e as dificuldades de compreender o universo que se mostrava. Creio que o fato de não camuflarmos as diferenças e as nossas descrenças nos obrigava a *adentrar* com mais cuidado a *floresta* e, aos poucos, aceitar que não podemos reconhecer o que desconhecemos.

O acordo inicial firmado entre os dois atores, a direção e a equipe, em torno do que significava o termo *pesquisa* neste projeto era de, antes de tudo, ser uma experiência criativa sem um fim pré-definido. Uma experiência de mutação, um meio através do qual buscávamos sair dos modelos conhecidos por nós – e que são hegemônicos – de produção profissional. Iniciamos o projeto a despeito de não contarmos com qualquer ajuda financeira, tentando fugir da dinâmica dos modos de produção definidos – mesmo aquele em que estamos inseridos e que nomeamos *experimental* – pelos editais, financiamentos, resultados previstos com data marcada, etc.

Era preciso *dar tempo*! Ele – o mestre dos ignorantes – foi o guia principal. Começamos sem definir quando chegaríamos ao fim, deixando em aberto o formato que o material tomaria. O que não significou fechar o trabalho ao olhar do outro, já que, como é premissa nos nossos processos criativos, sempre realizamos momentos de abertura (apresentando o que chamamos de *estudos cênicos*), nos quais a presença e as perguntas do espectador deslocam e reconfiguram nossas dúvidas. *Dar tempo* não foi uma estratégia de aprimoramento da composição cênica ou de uma encenação, mas sim a possibilidade de nos aproximar, de conhecer e de tentar, quem sabe, estabelecer alguma troca.

Para *adentrar a floresta* – aS culturaS ameríndias – era preciso agir, tirar da invisibilidade a que condenamos esse *outro mundo*, no qual a pluralidade, e não a identidade, é uma condição. A floresta é um território em mutação, composto por vezes de diferentes biomas, habitado por inúmeros seres e povos, com centenas de línguas que expressam, nos seus modos de narrar, as formas plurais de pensamento. Tornou-se, para nós, concreto "o Brasil como multiplicidade complexa, original, polívoca, antropofágica" (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 249), e compreendemos que o que nomeamos *cultura brasileira* se trata, na verdade, de *culturas* (no plural), e entre elas encontramos as culturas ameríndias.

A aproximação da antropologia deu-se através dos escritos sobre o *perspectivismo ameríndio* formulado por Eduardo Viveiros de Castro que, em linhas gerais, afirmam que para os povos ameríndios os animais se

veem como humanos, ao mesmo tempo em que enxergam os humanos como animais; nessas culturas, o elemento comum entre animais e homens não seria a *animalidade*, como na tradição greco-latina, mas sim a *humanidade*. A intencionalidade inerente a essa visão nos indica que *tudo é sujeito*; na medida em que todo animal, toda espécie, todo sujeito que estiver ocupando o ponto de vista de referência se verá a si mesmo como humano. Nós, inclusive! Os povos ameríndios sugerem que a realidade pode ser vista/lida a partir de distintas perspectivas, e aquilo que existe para um é apenas parte do que existe para o outro (cf. VIVEIROS DE CASTRO, 2008).

Entre os desafios vivenciados no processo criativo e, posteriormente, no espetáculo – afinal chegamos a ele –, talvez o mais difícil tenha sido o de reconhecer ou apreender essa visão, evitar desqualificá-la como uma forma de pensamento ou nortear as escolhas a partir de pressupostos que são nossos. O que significou deixar-nos conduzir pelo que não se apreende ou que não se entende, sustentando a determinação de não parar e não voltar diante dos desafios que se apresentavam.

O ATO DE NOMEAR

O que dá origem a um processo criativo da companhia é a delimitação de um tema, que se torna o centro para onde convergem nossas perguntas. O que não aconteceu no início desse projeto, porque identificávamos uma grande diversidade de temas na notícia de jornal. O antropólogo Renato Sztutman, após escutar as motivações e modos de abordagem dos materiais de pesquisa, afirmou ser a *recusa ameríndia* o tema que emergia.

O efeito provocativo que a síntese feita por Sztutman[3] exerceu sobre nós é explicável: o termo *recusa* nos remete ao *sinal de recusa* (em russo, *znak otkaz*), um princípio *técnico-poético* proposto pelo encenador russo V.E. Meierhold nos seus *études* biomecânicos e que, de forma simplificada, pode ser definido da seguinte forma: *todo movimento começa no sentido contrário*.[4] A palavra *recusa* criou um eco no qual podíamos escutar *eles* (os

3 O termo utilizado por Renato Sztutman se refere à *recusa* das sociedades ameríndias aos modelos de organização, como observado por Pierre Clastres. Cf. SZTUTMAN, Renato. Pierre Clastres e a potência da recusa. In: THAIS, M; MACHADO, A. (Orgs.). *Balagan Cia. de Teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014. Mapa Ator II.

4 Cf. Recusa(s), *otkaz* (recusa), um princípio expressivo. In THAIS, M; MACHADO, A. (Orgs.). Balagan Cia. de Teatro. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014. Mapa Ator II.

piripikuras) e *nós* (artistas da Balagan), criando um território a ser coabitado por vozes diversas.

Experimentamos o que o poeta mexicano Otávio Paz afirma: "não há distância entre o nome e a coisa, pronunciar uma palavra é pôr em movimento a realidade que ela designa" (PAZ, 2015, p. 196). Nomear deu existência às coisas, pois batizar o projeto com a palavra *recusa* fez surgir um norte, uma trilha a seguir, já que, de um lado, o termo dá materialidade a um *princípio expressivo* que sempre norteou o trabalho do ator e de composição da cena na Balagan; e, de outro, atualizava-o, pois convidava o coletivo de artistas a dimensionar sua atitude artística. Fomos instados a nos indagar: quais seriam as nossas *recusas?*

Isso não significa que o termo *recusa* nos iguale, mas sim que há uma multiplicidade de camadas a emergir do tema, no qual todos podem ter *voz,* assumirem-se como *agentes* (ou seja, aqueles que *agem*).

A *recusa ameríndia* formulada por Pierre Clastres foi a trilha seguida, e, com o objetivo de ampliar a primeira notícia sobre os piripikuras, investigamos outros grupos que vivem nômades nos restos de florestas das regiões devastadas, etnias que lutam para se reorganizar e ter seus direitos reconhecidos – muitas no sentido de *voltar a ser índios* –, imagens de tribos que se armam no meio da floresta contra os que querem se aproximar, além de inúmeros exemplos de luta pelos direitos dos povos isolados, a defesa pela criação de reservas para que esses povos se mantenham como lhes parecer conveniente. Se a cada aproximação crescia o repertório de perguntas sem respostas, o tema ganhava contornos mais nítidos, pois a *recusa* identificada por Clastres "não falava simplesmente na reação dos índios ao 'contato' com os brancos, falava sim de uma resistência primeira, *uma resistência a todo poder de unificação, de subordinação e de coerção* (SZTUTMAN, 2014: Mapa Ator II. Grifo nosso).

Assim, descobrimos que, para as culturas ameríndias, o apocalipse pode não ser o fim, pois, como ensinam os mitos, a queda do céu já aconteceu inúmeras vezes…E, talvez, outros mundos virão!

Diante da complexidade do tema, reafirma-se a impossibilidade de construir um espetáculo *sobre* as culturas ameríndias. E, para criar uma obra *a partir* delas, devíamos antes confrontar outras perguntas. Qual a forma teatral que emerge das culturas ameríndias? As *formas de expressar* que conhecemos são *meios* para exprimir o diálogo com as *formas de ser* ameríndias? O que estava posto como questão, no plano da linguagem

teatral, era como "criar uma consciência de mundos sociais diferentes quando tudo o que temos à disposição são os termos que pertencem ao nosso mundo" (VIVEIROS, 2008, p. 214).

O desafio de encontrar uma linguagem homóloga – em que forma de ser e forma de se expressar dialogassem, ainda que em contraste – não significava ignorar as diferenças, mas, antes, assumir os riscos, já que o problema tem dimensão não apenas estética mas, acima de tudo, ética, e antecede o nosso projeto. Pois não é possível ignorar que as relações entre o teatro e o mundo ameríndio – considerado por muitos estudiosos como o ato inaugural, neste território, da atividade teatral – tem, na historia do teatro brasileiro, a marca da colonização. Sabemos que o teatro, como um instrumento de catequização, foi *um* veículo pedagógico, um instrumento de eliminação da diferença religiosa, linguística e filosófica.

Alguns pressupostos orientaram a travessia:

O primeiro era o de sustentar a intenção inicial de não usar a notícia de jornal (sobre os piripkuras ou qualquer outra etnia) como eixo da composição dramatúrgica, construindo uma fábula a partir desses acontecimentos. Distinguir as vozes que se apresentam no texto do espetáculo foi a maneira de assumir a forma do texto como o lugar de interferência e de troca, que se constitui como o resultado de projetos culturais, políticos e artísticos cruzados (KOPENAWA; ALBERT, 2010, p. 570). O texto dramatúrgico e espetacular é uma teia composta por narrativas das mais diversas procedências – colhidas ao longo da pesquisa, narradas por parceiros como Marlui Miranda, retiradas de fontes literárias, de narrativas míticas provenientes de diferentes etnias, de relatos orais e, claro, as criadas por Luiz Alberto de Abreu.

Delimitar e enfrentar algumas *matérias* foi o segundo pressuposto na condução da pesquisa. Para ajudar a diferenciar as fontes e seus objetivos originais, agrupamos as matérias em três grupos distintos. 1. As transcrições de mitos e registros de narrativas orais, editadas por representantes de diferentes etnias ou recolhidas por etnógrafos, nomeamos de *discursos míticos*. 2. As matérias nomeadas de *discursos geopolíticos* eram formadas por documentos, mapas, leis, decretos, discursos jurídicos e políticos etc., que demonstram as contradições, os interesses econômicos, os problemas históricos da questão da terra e disputa de território no país. 3. E, por último, os estudos produzidos por antropólogos integravam os *discursos etnográficos*, constituindo um material inspirador – ainda que bastante

complexo, na medida em que opera com uma série de conceitos que eram desconhecidos por nós –, pois demonstravam a capacidade do sujeito que narra de ser afetado pela experiência e, em alguns desses textos, desenhava-se um procedimento narrativo que transitava entre o narrar o outro e, ao mesmo tempo, a si mesmo.

Na diversidade de formas de discurso, observamos um estar *entre mundos* que alargava as possibilidades da voz narrativa, demonstrando que a transitoriedade é uma condição que se aproxima da prática artística por nós almejada. A prática teatral da companhia, que se desloca constantemente entre a tradição teatral contemporânea e as manifestações da cultura tradicional, não quer repetir a "oposição entre um pensamento de interioridade, da identidade, das raízes, de um lado e do outro o pessoal da exterioridade, da des-territorialização" (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 173); ou seja, evitamos pensar a produção teatral tanto em termos de "em vez das raízes, a internacionalização" quanto em termos de "em vez da internacionalização, as raízes".

ESCOLHAS

Em um processo longo de pesquisa é necessário, antes de tudo, fazer escolhas. A quantidade de *estudos cênicos* e as dezenas de versões do texto que foram experimentadas apontavam para uma teia de possibilidades infinitas. Por vezes, o que orientava as escolhas era apenas evitar *o que não queríamos* como linguagem.

Ainda que nos espetáculos da companhia – criados ao longo dos últimos quinze anos – a linguagem narrativa tenha sido um dos focos das investigações, as dificuldades encontradas na criação de *Recusa* permitiram observar como os modos de narrar expressam modos de pensar, ou seja, explicitam uma mentalidade, uma maneira de ordenar, estabelecer valores e conceber o mundo.

É importante lembrar que características da forma *narrativa* que encontramos em *Recusa* fazem parte de uma cultura viva e não podem ser consideradas como um saber em extinção. Mesmo nas comunidades ameríndias que conhecemos e que ficam localizadas próximas das grandes cidades, e que tiveram de forma mais radical os seus territórios usurpados, a vida social não é legislada pela cultura letrada, e observamos como a forma narrativa é um elemento basilar de transmissão.

Alguns traços das narrativas tradicionais ameríndias que observamos, de alguma forma, inspiraram a escritura – da cena, do texto, da atuação e do espaço cênico. Para evitar as relações causais, a hierarquia,[5] a organização linear e a natureza evolutiva e conclusiva, a ênfase foi deslocada: eliminamos de cada narrativa, e de toda estrutura, qualquer elemento de organização temporal, buscando conceber cada acontecimento narrativo como um espaço, para onde o ator se desloca. Como no sonho, a narrativa quer percorrer espaços, transitar, sem fixar ou hierarquizar elementos que pareçam ser o articulador do discurso narrativo. O objetivo primeiro é fugir do caráter descritivo, da lógica temporal e consecutiva que, de alguma forma, assegura o desenvolvimento da ação na tradição dramática.

O elemento definidor da linguagem narrativa em *Recusa* foi a forma do texto. Quando expressamos nos primeiros encontros com Marlui Miranda a intenção de verticalizar o aprendizado da língua guarani,[6] ela sugeriu, na medida em que nosso propósito sempre foi a criação teatral, investigarmos uma *interlíngua* – ou seja, uma expressão *entre*, uma fala composta de palavras e expressões do português, de línguas ameríndias, de trechos de música, de sons das coisas e seres, etc., transitando na diversidade de elementos. Sua indicação incluía ainda um ponto importante: o modo como os ameríndios se expressam em português, o que revela ainda a existência de outra língua. Mas foi apenas a partir de uma experiência concreta – a troca artística e a convivência com o povo paiter-suruí da comunidade da Aldeia Gãbgir, localizada na Reserva Sete de Setembro, em Cacoal, Rondônia – que a forma do texto encontrou materialidade.

A aproximação entre o nosso coletivo de artistas e a comunidade da Aldeia Gãbgir foi decorrente do interesse paiter por conhecer a linguagem teatral – por sugestão da cantora Marlui Miranda – como um possível meio de serem ouvidos para além da floresta, na medida em que a ação cênica talvez permita manter *em rede* as ações que produzem. Desde o primeiro encontro ficou evidente que não buscavam instrutores, mas uma parceria que tornasse possível a aproximação e a apropriação da gramática e da matemática cênica. Tal propósito condiz com a vontade dos líderes da Aldeia Gãbgir de construção de espaços de troca, sendo que estes devem

5 Cf. ABREU, 2013, p. 129-138.

6 O guarani é, para o ator Antônio Salvador, uma *língua afetiva*, familiar. Nascido no Mato Grosso, na fronteira do Brasil e Paraguai, sua família é falante do guarani e desde o início do projeto os atores praticavam vocábulos, fonemas, frases, etc.

ser baseados na diferença, na autonomia das decisões e na condução do processo de criação e de transmissão da cultura paiter-suruí.

Nossa aproximação ao pensamento e à criação paiter – que se expressam nas narrativas míticas, na rica tradição musical, nas danças, nas estruturas das festas, nas formas improvisadas de transmissão, nos jogos, etc. – se organizou principalmente através da experiência de tradução. E dedicamos um longo tempo a traduzir, para a língua paiter-suruí, os termos e conceitos utilizados nas nossas práticas artísticas – especialmente o teatro, mas também música e cinema –, em um processo que concretizava a diferença. O processo de tradução, que incluía a forma escrita de cada palavra/expressão, foi o único meio para a construção de um território comum e dele emergiam as possibilidades de troca. A intenção não era observar a cultura paiter para retirar material para o espetáculo, e não pretendíamos *fazer etnografia* ou adotar a *perspectiva etnográfica*. A etnografia não é apenas uma metodologia ou uma prática de pesquisa, "mas a própria teoria vivida", e o fazer etnográfico é perpassado o tempo todo pela teoria (URIARTE, 2012, p. 171), ou melhor, por teorias que nós, artesãos do teatro, não dominamos. Mas encontramos na etnografia um território análogo ao que buscamos como prática criativa. Como o etnógrafo no campo, a troca com os paiter foi um "lugar de desestabilização" que "incide sobre nossas formas dominantes de pensar, permitindo, ao mesmo tempo, novas conexões com as forças minoritárias que pululam em nós mesmos." (GOLDMAN, 2008, p. 7). O que norteava nossas ações era o pacto de troca firmado, e sabíamos que não estávamos ali para ensiná-los como se faz teatro mas para conhecer o teatro que emerge de suas práticas.

O convívio evidenciou também que o estar *entre línguas* incluía assumir a diversidade do que consideramos língua portuguesa. Observamos como a língua se transforma quando falada pelos povos originários e que, ao suprimir os conectivos, ela encontra outras formas simbólicas. O detalhe foi incorporado a partir de então pelos atores a cada estudo cênico, e seu caráter lacunar, de incompletude – como se deixasse ao ouvinte a tarefa de completar o sentido –, foi assumido como forma de escrita e definiu a forma final do texto.

É nesse contexto que ressalta um outro aspecto: as palavras, os cantos, os chamados, os sons das flautas atravessam territórios e são meios de comunicação entre sujeitos, seres e mundos. Através deles poderemos nos deslocar, de um espaço a outro, de uma voz à outra. Desfaz-se a relação hierárquica

entre a palavra (verbo) e a sonoridade (voz) – já que tudo tem o poder de dar existência – liberando a palavra e o canto de uma tarefa ilustrativa.

O trabalho sobre o corpo do ator sempre foi o ponto de partida da prática criativa da Cia. Balagan pois, sem dúvida, o corpo sempre foi, para mim, o lugar onde podemos apreender a experiência da cena. Devo reconhecer que o meu olhar sobre a arte do ator foi apurado, principalmente, durante os longos anos de prática pedagógica como professora da disciplina Corpo (ou Expressão Corporal, como se nomeava) e como preparadora corporal, em espetáculos dirigidos por diferentes encenadores. Isso talvez justifique porque, ao elegermos um tema para um projeto de pesquisa, tomo como principal tarefa da direção definir uma prática corporal – uma dança tradicional, uma técnica de organização corporal, uma luta ou arte marcial, etc. – para compor a base de treinamento dos atores durante o processo.

Em *Recusa*, desde o início, quis evitar o treinamento de uma forma codificada, e a primeira intuição foi a de desenvolver o trabalho corporal a partir de dois elementos: o butô e os princípios da biomecânica. As experiências com o butô foram conduzidas pela atriz Ana Chiesa, discípula de Yoshito Ohno e do seu pai Kazuo Ohno. A dança Butô inspirava principalmente pela simplicidade dos seus princípios, pois, como afirma um dos seus criadores, Kazuo Ohno, butô significa caminhar ou mover-se em voltas. Os espasmos, a contínua metamorfose do corpo do ator-bailarino, que se transforma em segundos, inspirado pelas forças da natureza, na profunda relação do homem com a terra, na contínua tensão entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, confirmavam a cada prática realizada o corpo como esse lugar que fala por si.

No outro eixo, os princípios da biomecânica eram exercitados a partir do *étude Disparando o arco*, criado pelo encenador russo V. E. Meierhold durante as experiências pedagógicas realizadas no Estúdio da Rua Borondiskaia, entre 1913 e 1916, e que foi, inicialmente, nomeado *A caça*. Os *études* sempre foram utilizados nos processos criativos da companhia sem a intenção de serem aplicados diretamente à cena; de uma forma geral, servem como prática corporal ou, pelos problemas que apresenta, como composição corporal – com o objeto imaginário, os vetores e espirais exigidos do corpo, as dinâmicas de transferência de peso e, principalmente, a relação entre o corpo e o ambiente.

Talvez pela primeira vez na nossa prática, um *étude* tem uma estreita conexão com os temas da pesquisa em curso e com o espaço de jogo que

propõe (aberto, floresta), a relação da caça e do caçador, o uso do arco e da flecha, etc. E, por isso, a primeira proposição que fiz de um Estudo Cênico a ser experimentado pelos atores partia desse *étude* e do relato etnográfico de caçadas de porcos feito pela antropóloga Tânia Stolze Lima, que trata das relações entre o humano e o animal, na cosmologia de um povo tupi, os juruna. Apesar de não ter qualquer pretensão de utilizar o *étude* no espetáculo, voltávamos a ele durante o longo processo, pois sabíamos que o relato sobre a caçada aos porcos permitiu ao antropólogo Eduardo Viveiros de Castro formular o perspectivismo, e sua descrição revelava a complexidade das relações entre homem/animal e demonstrava uma clara noção de pontos de vista.

Exercitávamos a transição de pontos de vista – homem/animal, animal homem/, homem/homem, animal/animal – investigando na estrutura as relações produzidas pelo espaço/tempo da floresta, que se desdobravam, se multiplicando ora de forma simétrica ora alternadas ou, ainda, de forma antissimétrica, nos permitindo observar que a *ca*çada *de porcos*, evoca *labirintos*, nos quais os juruna desenham na pele, no corpo, o saber encarnado.

A verticalização da prática do *étude* revelou que o discurso narrativo construído a partir da ação do corpo exige síntese, liberando o ator da tarefa de tudo representar, principalmente quando a composição gestual se organiza de forma indicial – com a ação do ator expressando apenas uma parte e não o todo – e não mimética. A metonímia passa a ser a figura de linguagem que guia a *ação do corpo*, por suscitar uma operação de substituição que não anula o ato, mas expande-o. Afirma-se a noção de imanência do corpo – que determina o trabalho do ator mas que se estende a todas as matérias de composição da cena, na medida em que todas as linguagens têm sua raiz na esfera corporal.

Em seus estudos, Lévi-Strauss analisa, partir de documentos, o modo como os espanhóis – no que nomeia uma "verdadeira pesquisa psicossociológica" – analisavam os índios e, por outro lado, como os índios agiam ao capturarem europeus. Os nativos observavam semanas a fio os seus corpos mortos, para observarem se estes "eram ou não sujeitos à putrefação" (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 71-72) Compreender a centralidade do corpo em uma cultura nos empurra para uma noção "inversa à ideia-meta que domina a cultura ocidental a partir da era cristã, ou seja, de 'superação' da matéria corporal, ou da sua transcendência em esferas mentais ou espirituais" (THAIS; MACHADO, 2014, Mapa Ator I, lado A). Assim, o

corpo – dos atores, do cenário, dos objetos, das palavras e do canto – não é veículo de nada, pois é, em si mesmo, a perspectiva. Afastar-se da noção de transcendência nos liberava, de algum modo, do temor de sermos ingênuos ou levianos. Como reflete Antonio Salvador:

> Assim, tive liberdade para experimentar que a construção do trabalho do ator não vai em direção a espelhar o que o outro é. Pode, inclusive, apresentar ao outro aquilo que até ele nem saiba que é. Pode ser um *devir* para quem faz e para quem vê, até mesmo para quem foi "representado". Na criação artística, o sujeito pode ser tanto mais si mesmo, do que na vida. Eu sou mais inteiro no outro que em mim mesmo (OKAMOTO; SALVADOR, 2013, p. 12).

O outro! foi na prospecção dos mitos que reconhecemos um fundo cultural comum. De novo, um olhar externo – o do antropólogo Spensy Pimentel, com quem nos encontramos algumas vezes no correr dos estudos – apontou para o que se constituiu o alicerce do espetáculo: o mito do duplo. Imersos que estávamos em tantos materiais, o dualismo surgiu como um princípio recorrente a se projetar em inúmeras esferas das culturas ameríndias. E que, assim desejamos, projetou-se em todos os elementos do espetáculo.

Um fator relevante foi o desenvolvimento de dois processos criativos paralelos que, apesar de não terem sido concebidos em diálogo, mostraram, ao final, sua *gemeidade*: *Prometheus – a tragédia do fogo* trata do mito grego do titã Prometeu (aquele que vê antes) e do desaparecimento do seu duplo, Epimeteu (aquele que vê depois). O que nos intrigou no mito prometeico foi observarmos que a presença de Epimeteu se dilui, até o seu desaparecimento total – o último a citar o titã é o filosofo Platão –, a ponto de tornar-se uma das questões mais relevantes na abordagem dramatúrgica. O que significa a eliminação de *um titã* e a permanência do *outro*? A alteridade suprimida foi formulada por nós da seguinte forma: agora são dois, que são um! Prometeu, e tantos outros heróis narrados, solitariamente.

Em *Recusa*, a formulação era totalmente diversa: agora é um, que são dois! Poderiam ser Pud e Pudleré, Macunaíma e seu irmão (Jiguê ou Manapé), Kuarahy e Jasy, Omana e Yoasi, os duplos das narrativas míticas oriundas de diferentes culturas. E ainda dois índios piripkuras, dois atores – Antônio Salvador e Eduardo Okamoto. Dois!

E, se no primeiro

> a diferença tem de ser aniquilada (Caim e Abel, Rômulo e Remo), ou anulada (Cástor e Pólux), sempre em favor do Um, deste lado do Atlântico é bem

> outro o trato com essas desigualdades. Na América do Sul, as distinções entre dois personagens primordiais se desdobram a ponto de tornarem-se a mola mestra de toda uma cosmologia, a própria sustentação do cosmo tal qual o conhecemos. Por aqui, um mundo sem diferenças seria um mundo morto, nos lembra Beatriz Perrone-Moisés (PIMENTEL, 2013, s/p.).

Muitos outros desdobramentos e conexões experimentadas no processo poderiam ser destacadas, mas pressinto que tal ação, se não aprofundada, esgarça os fios de uma trama frágil, delicada, ainda inconclusa. Pois, como afirma Claude Lévi-Strauss,

> todo o esforço de compreender destrói o objeto a que estávamos ligados, em benefício de um esforço que o suprime em benefício de um terceiro, e assim por diante, até chegarmos à única presença durável, que é esta em que desaparece a distinção entre o sentido e a ausência de sentido: a mesma de onde partimos (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 389).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Luiz A. O processo de construção de *Recusa* sob o olhar da dramaturgia. *Revista Sala preta*, São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, v. 13, n. 1., p. 129-138, jun 2013.

GOLDMAN, Márcio. Os tambores do antropólogo: Antropologia pós-social e etnografia. *PontoUrbe*, ano 2, versão 3.0, julho, 2008.

KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. *Post-scriptum. Lorsque Je est un autre (et vice versa)*. In: ___. *La chute du ciel*: paroles d'un chaman yanomami. Paris: Terre Humaine; Plon, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

OKAMOTO, Eduardo; SALVADOR, Antunes. *Perspectivas do dois*: atuação cênica no espetáculo *Recusa*, da Cia. Teatro Balagan. *Sala preta*, São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, v. 13, n. 1., p. 139-153, jun. 2013.

PIMENTEL, Spensy. *Programa do espetáculo* Recusa. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2013.

SHEVTSOVA, Maria. Anatoli Vassiliev Conversando Com Maria Shevtsova: Teatro Estúdio, Teatro Laboratório. Trad. russo-inglês, Maria Shevtsova; trad. inglês-português, Patricia Furtado de Mendonça. *Performatus*, ano 2, n. 7, p. 5, nov. 2013.

_____. Pierre Clastres e a potência da recusa. In: THAIS, M; MACHADO, A. (Org.). *Balagan Cia. de Teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014. Mapa Ator II.

THAIS, M.; MACHADO, A. (Org.). *Balagan Cia. de Teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014.

URIARTE, Urpi Montoya. Podemos todos ser etnógrafos? Etnografia e narrativas etnográficas urbanas. *Revista Redobra*, Bahia: UFBA, n. 10, p. 171-189, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *Encontros – Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

RECOMENDAÇÃO DE LEITURA

SILVA, Soraya Beatriz L. Eram dois no mundo: o reconhecimento do outro e a metamorfose como estruturas. *Revista Sala preta*, São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, n. 1., v. 13, p. 183-190, jun 2013.

SPERBER, Suzi Frankl. Polifonia de duplos: Recusa e Prometheus. *Revista Sala preta*, São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, v. 13, n. 1., p. 154-165, jun 2013.

SZTUTMAN, Renato. A potência da recusa: algumas lições ameríndias. *Revista Sala preta*, São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, v. 13, n. 1., p. 163-182, jun 2013.

Impossibilidades

Alexandre Dal Farra

A escrita do presente artigo se realiza a partir das impressões causadas pela participação no 3º Encontro Questão de Crítica, onde tive a oportunidade de acompanhar as falas de diversos importantes críticos, intelectuais e profissionais do teatro e das artes. Foi neste ambiente que a minha própria intervenção, na mesa dividida com Pedro Kosovski e Grace Passô, foi pensada, e a partir disso se forjou algo do raciocínio que vou buscar aqui retomar.

I.

Particularmente, serviu como ponto de partida para esse raciocínio a fala, realizada no dia anterior, da *performer*, diretora e teórica do teatro Eleonora Fabião, em que ela expunha e teorizava sobre a sua performance de longa duração *Linha*, realizada em Nova Iorque e no Rio de Janeiro. Em algum momento de sua fala, Eleonora trouxe à tona a ideia do fim do sujeito, no que partia, entre outras coisas, de reflexões propostas pelo filósofo Gilles Deleuze. Da maneira como me recordo, a certa altura de sua fala/performance, pensativa, Eleonora se sentava na cadeira que estava ao lado da mesa onde havia um computador e um copo de água cheio até a boca, além de um projetor. Depois de ter escutado uma pergunta e, na sua resposta, feito referência pela segunda vez à questão da morte do sujeito, ao sentar-se, ela repetiu duas ou três vezes, como que para si mesma, de forma absolutamente inconclusiva, reticente, que isso, a questão sobre a morte do sujeito, muito lhe interessava. A maneira como isso apareceu ali foi, para mim, cuidadosa, e pensei que ela conferia ao pensamento o seu real peso, ao Eleonora repetir para si mesma, "isso muito me interessa. Isso muito me interessa".

De minha parte, sempre tive alguma dificuldade com o pensamento que de alguma forma se filia a Deleuze, mas não saberia determinar ao

certo as razões disso, são apenas algumas sensações vagas e difusas. Ao fim da palestra, caminhando na região do SESC Copacabana, eu refletia sobre essa minha dificuldade. Olhando o mar, com o sol batendo na minha cara, procurava entender por que é que uma tal ideia como a do "fim do sujeito" me incomodava, antes mesmo de ser inteiramente absorvida, por que ela me causava uma espécie de impulso de *recusa* (para roubar o termo do dia seguinte, abordado pela professora Maria Thais).

Procurando, assim, compreender o meu próprio incômodo, pensei que a sensação ruim poderia provir do fato de que normalmente essas "ideias" eram proferidas de maneira talvez leviana, sem o seu peso real. O fim do sujeito não pode ser imaginado como algo unilateral, uma simples "libertação" de um conceito aprisionante. Não. É evidente que a ideia de sujeito, ainda que seja uma mera ficção estruturalista, efetivamente estrutura a realidade, e a tentativa de aboli-la não poderia ser livre de angústia, de temor.

Ainda caminhando na praia, pensava que muitas vezes tais ideias, a abolição do sujeito por exemplo, pareciam formulações interessantíssimas e estimulantes, sobretudo para sujeitos muito bem estruturados buscarem formas de se manterem em movimento, formas de expandirem os seus horizontes pessoais. Mas me perguntava em que medida um sujeito efetivamente destruído e desestruturado se interessaria pelo fim do sujeito. Porque evidentemente que, por exemplo para Freud, o sujeito não é estático e único, mas sim, instável e múltiplo – internamente contraditório e nunca fixo. Se o inimigo é a rigidez, portanto, isso não poderia justificar a abolição do sujeito (que poderia significar justamente o fim do movimento também, a rigidez absoluta, a loucura...). Voltando para o hotel, em busca de encerrar essa discussão inócua para mim, já que não sou filósofo, mas dramaturgo, me recordei de um trecho do próprio Deleuze que há algum tempo eu tinha lido e que indicava um caminho para inverter os termos da questão. Deleuze, nesse texto famoso, *O ato de criação*, diferencia *ideia* e *conceito*, no sentido de que aquela é algo mais simples, que não precisa de justificativa, porque é antes de tudo uma proposta, uma *prática*, por isso, empenhada desde sua base, em algum domínio particular, enquanto o conceito pertence à filosofia e não se refere necessariamente a um uso prático:

> As idéias, devemos tratá-las como potenciais já empenhados nesse ou naquele modo de expressão, de sorte que eu não posso dizer que tenho uma idéia em geral. Em função das técnicas que conheço, posso ter uma idéia em tal ou tal domínio, uma idéia em cinema ou uma idéia em filosofia. (DELEUZE, 1987, p. 2)

Com essa citação, gostaria de sugerir que talvez a questão sobre o *sujeito*, com que iniciei esta reflexão, seja, para mim, muito menos algo de conceitual e muito mais um tipo de *ideia* para o teatro. Não se trata assim de entender o conceito em si, no sentido filosófico, os seus limites, mas sim de compreender em que medida tal ou tal conceito *me interessa* (como à Eleonora interessava a *ideia* do fim do sujeito). Ou seja, em vez de pensar em conceitos, em filosofia, é mais interessante pensar em ideias, em arte, e talvez aqui se explicaria a minha resistência à *ideia* do fim do sujeito. Ela *não me interessa*. Mas qual *ideia* de sujeito me interessa? Desde já creio que essa ideia pertença ao campo da escrita (ainda que se trate da escrita teatral, trata-se de um teatro que emana do texto para a cena, e não o contrário). Mesmo sendo uma ideia literária, ou ainda teatral, seria necessário precisar um pouco o que é essa determinada *ideia* de sujeito (que não se confunde com o conceito filosófico de Deleuze).

Joel Birman, por exemplo, fala de algo, nesse campo do sujeito, que me tem sido bastante caro, enquanto elemento provocador. Trata-se da ideia de que a atualidade brasileira (talvez a atualidade como um todo) se caracteriza pelo forte declínio da capacidade de estruturação simbólica, paralelo a um aumento dos níveis de descarga libidinal direta. Penso, a partir dessa ideia, no MMA, no ritmo do arrocha, nos funks todos, etc. É uma ausência de simbolização que dá lugar à pura descarga de energia. Mesmo as manifestações de junho de 2013 passou por isso fortemente, a meu ver. Muita energia, pouca elaboração. A descarga libidinal vem antes de se tornar algo, de ganhar o corpo de alguma ação. Os alemães do início do século (Walter Benjamin, por exemplo) dizem que o fascismo decorre de uma potência social que a revolução não conseguiu arregimentar, ou seja, aqui poderíamos seguir: há uma descarga libidinal caótica, um descontentamento generalizado. Caberia à esquerda organizar isso, transformar isso em força de transformação, mas quando não fazemos isso, o fascismo vem. E o que o fascismo faz? Ele de certa forma mantém espaço para essa descarga libidinal, cria alvos para isso, alvos imaginários, fantásticos (judeus, homossexuais, negros, comunistas ou seja lá o que for) – mas ao mesmo tempo o fascismo anula qualquer possibilidade de que essa descarga gere algum tipo de transformação real (sabemos que o fascismo nada mais é do que o capitalismo como que em estado puro). Esse tipo de relação entre política e psicanálise, ou seja, essa tentativa de pensar as questões políticas enquanto questões que passam também pelo sujeito – é, para mim, central.

Acredito que isso se relaciona, a um teatro que pensa a política não como seu assunto, mas como sua forma. Gostaria, então, de falar um pouco sobre a minha origem, que se relaciona à política, e fazer uma crítica disso para chegar a algo que se aproxima do que tento fazer hoje.

Mas, voltando à minha *ideia teatral* ou *literária*, creio que o que está em jogo, que envolve a noção de sujeito, passaria por isto: explicitação, ausência de subtexto, ausência de segredo. Esses sujeitos ultraconscientes (no sentido de que eles *sabem o que fazem*) simplesmente não têm a mínima ideia, ao mesmo tempo, do que fazer com isso tudo, não sabem para onde dirigir toda essa energia que explicitam nas suas falas. Acho que essa convicção tem sido bastante presente na minha escrita, de diferentes formas, com diferentes ênfases. Explicitação, consciência, simultâneas a uma ausência de sentido, de ordenação do mundo de forma reconhecível, e consequente possibilidade de uma ação dirigida e pensada com clareza. Isso se relaciona claramente com um certo ponto de vista sobre o que significa a crítica da ideologia no capitalismo atual, e mais especificamente no capitalismo atual brasileiro.

II.

Gostaria de fazer um recuo, para tentar pensar o meu próprio fazer teatral em um contexto histórico mais amplo. Vou fazer essa reflexão de maneira totalmente irresponsável, ou seja, procurarei explicitar antes de tudo o meu ponto de vista sobre os fatos, porque, novamente, é justamente esse ponto de vista, ainda que equivocado, que dá ensejo para as minhas ideias literárias e teatrais. Isso significa pensar um pouco sobre o contexto do teatro de grupo paulistano.

Por conta da Lei de Fomento ao Teatro, há toda uma leva de grupos em São Paulo que se formaram em um contexto em que o horizonte político se colocava com clareza. Eu sou um integrante de um desses grupos, fundado em 2001, ano em que a lei foi criada, a partir das ações do Movimento Arte Contra a Barbárie. Naquele momento, havia uma direção para onde apontar, que era muito evidente. Havia um inimigo, também muito claro, que precisava ser vencido, e havia uma utopia a ser buscada, e isso parecia viável. A própria lei era uma prova disso, pois se tratava de uma conquista que nos apontava o caminho certo, e ao mesmo tempo provava que a luta não seria em vão. O fomento foi, inclusive, pensado assim por muitos de nós,

como um primeiro passo de algo muito maior. A lei seria, então, antes de tudo um instrumento de politização, uma etapa de uma luta política muito mais ampla. Embora fosse um instrumento de financiamento de pesquisa artística, o incentivo tinha para nós também a função de aprofundar o engajamento dos grupos nessa própria luta que a tinha gerado – como se a lei pudesse ser colocada em uma perspectiva de luta, sem se tornar apenas uma conquista com um valor em si mesma. Evidentemente isso não se realizou, e foram inúmeras as reuniões em que apontávamos os dedos para nós mesmos, afirmando que tínhamos parado de brigar, que tínhamos nos contentado com o fomento, que tínhamos "sentado no pudim" – para usar uma expressão bastante desagradável e de mau gosto, comum na época. Desde já, penso que essa avaliação que cansamos de fazer (de que nós mesmos éramos culpados pela retração da nossa prática política) era basicamente um equívoco, e uma falta de análise de conjuntura: muito embora nós tenhamos nos satisfeito em certa medida com a lei, creio que tenha havido um movimento maior igualmente importante, que não levávamos em conta. O jogo político do país se inverteu totalmente, e a situação favorável que tínhamos na cidade durante o governo da Marta Suplicy nunca mais se repetiu. No meio do caminho, o lugar da esquerda no país também foi colocado em xeque e se transformou completamente, na medida em que o PT alcançou a presidência e ao mesmo tempo abandonou diversos pontos centrais para a esquerda (o que era natural em um governo de coalizão, portanto, nada de inesperado, embora isso não diminua a gravidade da reviravolta de que a esquerda precisou e precisa dar conta). O fato é que, por todas essas razões, o movimento dos teatros de grupo de São Paulo foi pouco a pouco enfraquecendo depois da conquista heroica da lei. O que me parece é que essa falta de avaliação do contexto como um todo e essa rapidez em puxar para nós e somente para nós as responsabilidades é algo de voluntarista e até aparentemente nobre, mas ao mesmo tempo nos impede de entender a nossa relevância ou a nossa irrelevância, em suma, o tamanho real do nosso movimento.

A Lei de Fomento foi promulgada em oito de janeiro de 2002. Vinte de janeiro, doze dias depois, o ex-prefeito de Santo André, Celso Daniel, foi encontrado morto, na estrada de Juquitiba, na região da Grande São Paulo. Este crime, como se sabe, ainda não está solucionado, e foi tema de uma das minhas recentes peças, *Abnegação II*. 2002 foi também o ano da primeira eleição de Lula à presidência. Penso que esse caldo é simultaneamente o

começo e o fim de algo – este é também o mote para a escrita da peça citada, que tem o seguinte subtítulo: *O começo do fim*.

Os grupos de teatro haviam se estruturado a partir de um terreno que veio no rescaldo da década de 80/90: PT como oposição, mais e mais forte, com governos locais potentes e radicais (por exemplo, o do próprio Celso Daniel, que, em 1990, contava com um orçamento de 4% para a cultura, índice absolutamente inédito por aqui, que denota as tendências do seu governo, claramente opostas à política de administração do capital que se proliferam). Erundina, em 1988, em São Paulo, foi também radical em muitos sentidos, assim como ocorreu em Fortaleza, a primeira capital a ser governada pelo PT, Porto Alegre, Belém do Pará, etc. Muitos desses foram governos realmente radicais e sem precedentes (sem sucessores tampouco...). Foi a partir dessa realidade que nasceu o movimento Arte contra a Barbárie, em um momento em que os grupos se uniam em uma espécie de frente que, se não era ligada ao PT, tinha fortes possibilidades de buscar diálogos ali. Em termos mais amplos, podemos pensar que os grupos de teatro de São Paulo têm, assim, esse caldo como norte, como algo que os sustenta, esse contexto em que a esquerda brasileira em geral de alguma forma ainda se aglutina em grande medida em torno do PT, ou ao menos se coloca ao seu lado, ainda que com divergências – já que o partido ainda significava possibilidades reais, mesmo que restritas, de transformações (a Lei de Fomento é uma delas: não só foi protocolada por um deputado do PT, como contou com a maioria na câmara para ser votada e também com a boa vontade do executivo como um todo da época).

Depois da eleição de Lula, em 2002, algo dessa situação se modifica estruturalmente. O PT se torna governo no âmbito nacional, portanto, os governos municipais deixam de estar no campo da oposição, o que por um lado era uma dificuldade, mas politicamente lhes conferia imensa liberdade em relação às forças do grande capital nacional. A partir daí, do ponto de vista da esquerda no Brasil, tudo vai aos poucos mudando de figura.[1] Creio que, dito de uma maneira bem tosca, é nesse contexto mais geral que se insere a luta dos grupos de teatro de São Paulo, e é nesse contexto que

1 Sobre estas mudanças, ver a série de textos que um sociólogo como Chico de Oliveira escreve, perseguindo constantemente os vaivéns e as contradições que envolvem o país como um todo, e sobretudo a esquerda dentro desse contexto complexo, muitas vezes mais complexo do que antes, quando a esquerda era oposição clara em âmbito nacional, com pequenas experiências locais livres, mas sempre eventuais.

demoramos algum tempo para conseguir novamente nos localizar (algo que hoje já mudou de figura). Ou seja, as questões são muitas vezes maiores do que nós, e é aí que a nossa ação se insere.

E é nesse terreno que a Lei de Fomento vai se constituindo realmente, ou seja, embora seja fruto de um momento anterior, ela começa a funcionar já dentro da era Lula. Os três primeiros anos da lei (até 2004), ainda no governo de Marta Suplicy, me parecem ainda anos de sonho, ou anos em que aquela luta ainda parecia, do nosso ponto de vista, possível e viva. O clima de conquista ainda vigorava, resultando na tendência de criar peças políticas, com um horizonte compartilhado. Na realidade, essa espécie de *tradição política* já estava sendo construída desde antes, ou seja, desde a década de 90, que gerou inclusive a própria lei. No entanto, a meu ver, esse horizonte compartilhado, com o governo Lula se tornando realidade e depois do fim da prefeitura da Marta Suplicy, foi pouco a pouco se desfazendo, e com isso aquela forma artística, ou aquelas formas artísticas, que tinha sido geradas pelos anos mais *heroicos* iam pouco a pouco perdendo pé. Assim, no caso dos artistas que não suspendiam a sua sensibilidade em função de suas tendências políticas, aquela forma política mais afirmativa e direta, foi ganhando nuances, e muitas vezes foi se *negativando*. Um exemplo disso é a *Oresteia*, do grupo Folias D'arte, peça de 2007. Todo um teatro político entrava em crise, com saídas mais ou menos interessantes para isso. Era efetivamente uma forma artística que encontrava os seus limites, não em si mesma, mas na própria realidade de onde advinha. Ou seja, as peças começaram a rodar em falso, e era preciso rever o que fazíamos, o que entendíamos como o lugar do teatro, para então rever o nosso teatro propriamente dito.

Interrupções e impossibilidades

Heiner Müller fala sobre o classicismo de Brecht como uma resposta a diversas interrupções: "A expulsão da Alemanha, o distanciamento das lutas de classe alemãs e a impossibilidade de continuar seu trabalho na União Soviética significaram para Brecht a emigração para o classicismo" (MÜLLER, 2003, p. 49). Assim, para Müller, a razão para essa virada classicista tem suas raízes em algumas *impossibilidades*, mais precisamente, em algumas interrupções. A interrupção da relação de Brecht com o socialismo real na União Soviética teria brecado a sua capacidade de experimentação. O que Müller denomina "classicismo" se refere basicamente ao "cânone" brechtiano das grandes peças épicas, *Círculo de Giz Caucasiano*,

Vida de Galileu, e assim por diante. O classicismo seria, dessa forma, um pequeno recuo em relação às peças didáticas e aos fragmentos, para esse teatro que tem um diálogo mais claro com o aparato teatral burguês – na Alemanha, um aparato potente e significativo. Ou seja, Brecht *tinha para onde voltar*, havia uma tradição teatral, e foi para ela que ele retornou (para criticá-la e modificá-la de dentro) depois de um momento de experimentação mais livre, mais diretamente calcada em uma experiência política, que ia no bojo de um movimento muito maior.

Também no nosso pequeno contexto paulistano (não tão pequeno aliás, embora periférico), me parece que a Lei de Fomento ao Teatro foi o resultado de um movimento da classe teatral, que ao mesmo tempo fazia parte de um movimento muito maior. Esse ambiente gerou um contexto em que a experimentação estética era também calcada em uma experiência política, à qual os trabalhos artísticos se conectavam, de forma direta ou indireta, e isso tanto nos primeiros anos da Lei de Fomento, quanto antes dela. Estou pensando por exemplo nos primeiros anos da Cia. do Latão, em espetáculos como *O nome do sujeito*, que era simultaneamente um experimento cênico altamente inventivo e uma reflexão sobre o passado e a atualidade brasileiros. Penso também na *Trilogia Bíblica* do Teatro da Vertigem, que, de forma mais indireta, desenvolvia um olhar crítico sobre o país, ou em *Hysteria*, do Grupo XIX de Teatro, que expressava um desejo de transformação que pulsava na sociedade e se via ali representado, tanto enquanto forma, quanto assunto. Essas são algumas das experiências-chave, a meu ver, que nos dão ideia do contexto desse teatro de pesquisa simultaneamente engajado e avançado em termos estéticos, que se criava na virada do século, logo antes ou nos primeiros anos da Lei de Fomento. Isso gerou um precedente que, em seguida, passou a rodar em falso, como apontado acima. No entanto, quando tivemos os nossos caminhos interrompidos (no que indico o paralelo com o que Müller vê em Brecht), não tínhamos nenhuma tradição teatral para retornar, com a qual pudéssemos buscar diálogo efetivo (a não ser que se tratasse, como foi e é feito constantemente, de uma espécie de retomada das tradições esquecidas e devidamente eliminadas pela ditadura). Não havia sequer um aparato teatral burguês (físico e simbólico) minimamente estruturado, no qual pudéssemos nos inserir para procurar transformá-lo de dentro. Dessa forma, precisamos buscar caminhos próprios para lidar com essa nossa interrupção, com essas nossas impossibilidades. Creio que há diversas saídas, conscientes ou não disso, para esse dilema. Em todas

elas, trata-se de buscar formas de lidar com uma espécie de herança que passou a rodar em falso, e que não é só a forma teatral em si, mas uma espécie de esboço de um microssistema teatral, um resto de um projeto, que foi em grande medida interrompido.[2] Isso porque, esse momento, do início dos anos 2000, gerou, além de peças, um contexto mais amplo, um público, críticos – embora em dimensões relativamente pequenas. Era esse esboço de sistema, falho e desproporcional, que precisávamos de alguma forma transformar, manter. Em suma, era com ele que estávamos, e estamos, lidando; ele era, e é, a nossa herança.

Mais real que a realidade

Como foi dito, várias são as possíveis saídas que detecto para este impasse. Citei *Oresteia* do grupo Folias D'arte, mas poderia citar também *Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está precisa se mexer*, ou ainda *Barafonda*, ambas da Cia. São Jorge, talvez as que mais me convençam, e há ainda muitas outras possíveis saídas e tentativas de lidar com o mesmo impasse. Atualmente, no meu caso, busco o caminho em que a questão política deixa de ser um assunto para se tornar forma (mesmo quando a política também é um assunto, ela é forma, e quando não está no assunto, está antes de tudo na forma). Nesse caminho, creio que busco uma cena que não se proponha a discutir questões advindas da realidade ou mesmo a elaborá-las, mas sim, uma cena que seja de certa forma *mais real do que a realidade*. Como se as questões mais importantes tivessem migrado da realidade para a cena, em uma inversão, porque, no cotidiano da realidade, a vida foi se tornando mais e mais irrelevante. Ou seja, em um momento em que a ideologia tornou-se a sua própria ausência, parece que a realidade em si mesma como que deixou de existir enquanto experiência – e ela precisa ressurgir na cena, não enquanto tema ou ponto de partida, mas enquanto *acontecimento* (aqui reside o aspecto *performativo* que de alguma forma, creio eu, aparece nos meus últimos trabalhos, embora ele esteja aparentemente diluído na forma dialógica e narrativa). De certa forma, na sua proposta geral (e não na sua forma concreta), esse caminho se aproxima

2 Na época da criação da Lei de Fomento havia uma série de programas municipais que davam conta efetivamente de um sistema teatral que dava conta de fomentar todos os pontos em jogo: o *Formação de Público*, extinto por José Serra, como o nome indica, se destinava à formação do público; o *Vocacional* dava conta de fomentar a criação de grupos nas periferias, multiplicando e democratizando a experiência do fazer teatral (o Vocacional não foi extinto, mas foi aos poucos desestruturado e sucateado).

algo do que o Grupo XIX fazia, ou seja, a cena é política não tanto pelo seu assunto ou pelos temas tratados, ou pelas reflexões geradas, mas sobretudo pela própria *experiência* (ou, ainda, *vivência*) que a cena proporciona. Como é neste caminho que estou apostando no momento, não tentarei aqui fazer uma crítica dele como fiz dos outros, embora saiba e intua os diversos riscos que ele envolve (aliás, talvez se trate antes de tudo, de um caminho *arriscado*, mas isso muito me agrada).

III.

Neste ponto, cabe falar um pouco sobre a questão da crítica da ideologia, que tem relação direta com a *ideia* teatral ou literária de que essa proposta artística parte. No texto "Altos e baixos da atualidade de Brecht", lido depois de uma leitura pública da peça *A Santa Joana dos Matadouros*, pela Cia. do Latão, Roberto Schwarz aponta:

> A síntese do mundo contemporâneo que se encontra no prólogo de *A exceção e a regra*, que é de 1930, dá notícia do novo quadro. Vivemos um tempo 'de sangrenta desorientação/ De arbítrio planejado, de desordem induzida/ De humanidade desumanizada [...]' Para que esse estado de coisas não seja dito imutável, o ator mestre-escola pede encarecidamente às crianças que duvidem... do habitual, do familiar, do simples. Pois bem, vocês me dirão se estou enganado, mas acho que entre a síntese de época e os conselhos a respeito há um certo desajuste, *que é uma insuficiência objetiva...* O mundo nos dois casos não é o mesmo, os momentos não coincidem. A sangrenta desorientação, o arbítrio planejado e a desordem induzida não são habituais, familiares ou simples, e nesse sentido os conselhos contrários a sua aceitação chovem no molhado. Ou por outra, será mesmo verdade que a sociedade a caminho do fascismo, caracterizada por caos, complô, ação direta, manipulação etc., pareceria *natural*? E reside mesmo aí, nessa ilusão de naturalidade, o bloqueio que aprisiona os explorados em sua condição, fechando-lhes a saída em direção de uma sociedade justa? (SCHWARZ, 1999, p. 131) (grifos do autor)

Creio que este trecho do texto de Schwarz, embora tenha sido muito lido, não foi suficientemente considerado e levado adiante. Se partirmos da ideia de que, assim como na sociedade que Brecht descreve no trecho destacado por Schwarz, também na sociedade atual não há uma *aparência de naturalidade* que caberia ao teatro desconstruir, qual é então o funcionamento da ideologia em um momento como esse? Ou seja, se a ideologia não está sendo capaz (ou não está precisando) tornar a realidade *natural*, o que ela faz? Como ela atua para que, embora a realidade já seja em si

mesma absurda, ela siga sendo *aceita* por nós? Qual é, pois, o lugar em que a ideologia atua? *O que* exatamente ela falseia, que nos impede de transformar as relações que tão claramente seguem a nos oprimir – talvez mais claramente do que nunca? Para caracterizar o que ele acredita ser o funcionamento da ideologia na atualidade que muitos denominam *cínica*, o filósofo Slavoj Zizek propõe a ideia (esta também muito cara ao meu trabalho) de que atualmente, em vez de ser um engodo teórico, passou a ser um engodo puramente prático. Para ele, na atualidade, nós já sabemos muito bem que o que estrutura a nossa realidade é uma ilusão (por exemplo, a igualdade entre seres humanos, a justiça, etc), sabemos, pois, muito bem que o nosso mundo é baseado em uma ilusão ideológica, mas *agimos como se não soubéssemos*. Sobre isso, o teórico Terry Eagleton escreve talvez com mais clareza do que o próprio Zizek:

> Uma forma tradicional da crítica à ideologia admite que todas as práticas sociais são reais, mas que as crenças utilizadas para justificá-las são falsas ou ilusórias. Mas, segundo Zizek, essa oposição pode ser invertida. Pois se a ideologia é ilusão, então é uma ilusão que estrutura as nossas práticas sociais; e dessa maneira a 'falsidade' está naquilo que fazemos, não necessariamente naquilo que dizemos. O capitalista que devorou todos os três volumes de *O capital* sabe exatamente o que está fazendo, mas continua a se comportar como se não o soubesse, pois sua atividade está presa à fantasia 'objetiva' do fetichismo da mercadoria. (EAGLETON, 1997, p. 47)

Neste contexto, parece-me que a crítica da ideologia deixa de ser a desnaturalização, deixa de ter uma função de certa forma iluminista que assumia muitas vezes em Brecht, de mostrar que o mundo não é natural. Todos nós já sabemos disso. O que cabe à crítica da ideologia em tal terreno? Evidentemente não é uma resposta fácil. De minha parte, creio que há uma vontade de forçar os limites do cinismo que estrutura a nossa prática. Até quando suportamos esse sistema? Até que ponto conseguimos agir sabendo que a nossa ação se baseia em uma ilusão? Até que ponto suportamos o nosso cinismo? Por isso a ideia de que tudo se passa como se a cena se tornasse mais real do que a realidade. Como se fosse possível olhar para a realidade tão frontalmente, e que o nosso cinismo e a nossa fantasia objetiva praticamente explodissem.

Nesse sentido, a realidade aparece, em cena, na sua face assustadora e terrível. Trata-se do horror que estrutura a nossa vida cotidiana, colocado em foco. Até que ponto conseguimos seguir incólumes e agir como se não

soubéssemos disso tudo? Nesse sentido, penso que o meu teatro não tem uma função de revelar ou de *mostrar*, mas sim, a de causar, de provocar, de empurrar o público para os seus limites, o que também significa me empurrar aos meus próprios limites, aos limites do meu cinismo contemporâneo.

Gostaria, nesse sentido, de terminar com Adorno, que já tinha percebido isso tudo: "Para subsistir no meio dos aspectos mais extremos e sombrios da realidade, as obras de arte [...] deviam tornar-se semelhantes a eles" (ADORNO, 2012, p. 62).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2012.

DELEUZE, G. *Deux* régimes de *fous. Textes et entretiens, 1975-1995*. Paris: Minuit, 2003. Org. de David Lapoujade.

_____. *O ato de criação.* 1987. Trad. José Marcos Macedo. Palestra originalmente publicada na Folha de São Paulo em 29/06/1999. Disponível em: <http://www.filoczar.com.br/filosoficos/Deleuze/Gilles%20Deleuze%20-%20O%20ato%20de%20Criação.pdf>

EAGLETON, Terry. *Ideologia*. São Paulo: Boitempo, 1997.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

Caranguejo overdrive e os territórios da geoficção

Pedro Kosovski

NARRATIVAS EM DISPUTA

Em um processo criativo, há muitas questões que surgem quase sempre de maneira anárquica, de modo que talvez se torne necessário eleger um ponto de referência que ancore a leitura desse texto. Esse ponto relaciona-se às jornadas de junho de 2013, quando duas expressões, "narrativas em disputa" e "batalha simbólica", circularam massivamente pelas redes sociais. Sem me propor aqui a realizar uma aprofundada reflexão crítica acerca do sentido dessas expressões, tendo em vista, dois anos depois, o avanço do discurso golpista e de ódio, através do qual uma onda neoconservadora tenta tomar as ruas, as duas expressões – "narrativas em disputa" e "batalha simbólica" – ainda me saltam aos olhos. Percebo que a escrita de *Caranguejo overdrive* é balizada por essas duas expressões na tentativa de formular, não a necessária reflexão crítica, mas um encaminhamento estético e intuitivo para ambas.

A GEOGRAFIA POÉTICA OU A GEOFICÇÃO

A escrita *de Caranguejo overdrive* propõe um exercício de geoficção, que flexiona narrativas, espaços e tempos distintos. O signo do mangue é o território em disputa e tem como extensão poética o Mangal de São Diogo (Rio de Janeiro, Cidade Nova, primeira metade do século XIX) até o pensamento de Josué de Castro e o Manguebeat (Recife, décadas de 1960 e 1990). Este texto pretende analisar cada ponto de sua extensão poética e apresentar as referências que serviram para construir a geografia desse mangue-ficção.

Como unir dois pontos separados no tempo e no espaço? Aqui a impossibilidade física e histórica de unir o mangue do Centro do Rio de Janeiro ao mangue do Recife converte-se em vontade poética que impulsiona

a criação. Sobre a geoficção, é importante esclarecer que se trata de um termo que me apropriei da internet e que, sem tê-lo experimentado uma única vez, me pareceu uma espécie de *game* no qual os participantes criam países e lugares imaginários. O sentido aqui evocado é, portanto, diferente do *game*. O ponto de interesse foram as palavras que compõem o nome – geo *e* ficção –, que me pareceram de grande utilidade para responder às inquietações provocadas pelo teatro carioca nos anos 2000 – mas isso apresentarei ao final do texto.

Do ponto de vista poético, o mangue é o território fértil, plural, composto de matéria orgânica, multiplicador de vida e que quase tudo regenera. O mangue, enquanto expressão de uma batalha simbólica, me permite pensar que, debaixo dos aterros, das construções, do concreto e das instituições da cidade, subsiste um terreno movediço, lodoso, instituinte – aqui a menção é ao conceito de imaginário proposto pelo autor Cornelius Castoriadis[1] –, que, de tempos em tempos, após uma tempestade tropical, emerge violentamente à superfície para reordenar e reconfigurar as correlações de forças que convencionam os parâmetros sociais, políticos e imaginários da realidade. Enquanto linguagem, a geografia poética aqui construída como mangue propõe uma poluição polifônica, capaz de receber os restos da indústria cultural e regenerá-los.

JOSUÉ *IN THE MANGUEBEAT*

Caranguejo overdrive insere-se dentro da continuidade de trabalhos da Aquela Cia. e de minha parceria com o diretor Marco André Nunes. A ideia surgiu do músico Maurício Chiari, parceiro constante em trabalhos da companhia, que passou a adolescência em Recife eletrizado pelo Manguebeat e nos trouxe o romance *Homens e caranguejos,* publicado em 1967 pelo geógrafo Josué de Castro.

Josué de Castro – que até então pouco conhecia – está para mim, ao lado de Euclides da Cunha, Joaquim Nabuco, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro, entre os autores de textos fundamentais para se compreender a formação de um pensamento sobre o Brasil. Em

1 Cornelius Castoriadis, filósofo, psicanalista e economista, escreveu *A Instituição Imaginária da Sociedade* e *As encruzilhadas do Labirinto,* obra dividida em cinco volumes, propõe o conceito de imaginário social e imaginário radical, enquanto magma criativo e campo de emergência dos signos para o mundo de significações instituído.

obras como *Geografia da Fome* e *Geopolítica da Fome*,[2] Castro concentra seu pensamento sobre a questão da fome e da miséria – segundo o autor, temas proibidos no debate intelectual de sua época –, tratadas até então como consequências naturais de regiões com excesso de população e poucos recurso naturais, tal como o semiárido do Brasil. Castro foi, portanto, o primeiro pensador a desnaturalizar a questão da fome e apontá-la como resultante da má distribuição de riquezas no mundo. Hoje, é possível observar um percurso inaugurado por Josué de Castro, nos anos 50, que, passando pelas ações e pensamentos do sociólogo Betinho, nos anos 80 e 90, resulta nos anos 2000, durante o governo Lula, em políticas públicas, através dos programas *Fome zero* e *Bolsa família*.

Especificamente sobre *Homens e caranguejos,* o autor adverte o leitor logo no prefácio de que seu livro é "muita farofa com pouca carne" (CASTRO, 2001, p. 9), e deixa claro que se trata de um geógrafo escrevendo romances e, portanto, faltaria "carne" ficcional para a obra. O texto narra a formação social e a trajetória de alguns personagens que vivem na Aldeia Teimosa, uma comunidade criada em meio ao mangue de Recife. O romance se insere na tradição de literatura regionalista, que, como se sabe, consagra o sertão como principal cenário de suas narrativas, mas que, curiosamente, no caso dessa obra sofre um deslocamento geográfico até o mangue de Recife. Esse deslocamento proposto pela ficção de Josué de Castro, de fato, se justifica como fenômeno social, já que a maioria dos habitantes da Aldeia Teimosa – nome que sugere em si a resistência política da comunidade – é oriunda dos sertões e vem buscar no mangue melhores condições de vida. O mangue, face à miséria extrema e à epidemia de fome no sertão, representaria uma saída, por exemplo, para o problema nutricional: a natureza fértil oferece aos seus habitantes, ao menos, o caranguejo como alimento.

Castro narra em *Homens e caranguejos* a mobilização de um levante social em Aldeia Teimosa contra a tirania e a opressão dos representantes do poder. Segundo o autor, apenas uma revolução salvaria aquela comunidade, mas essa fracassa. O encerramento social, político, biológico e poético dos personagens é descrito através da imagem do ciclo do caranguejo:

> A lama dos mangues de Recife fervilhando de caranguejos e povoada de seres humanas feitos de carne de caranguejo, pensando, sentindo como caranguejos. Seres anfíbios – habitantes da terra e da água, meio homens e meio bichos.

2 *Geografia da Fome: a fome no Brasil* foi publicado em 1946, no Rio de Janeiro, pela Cruzeiro. Geopolítica da Fome foi publicado em 1951, no Rio de Janeiro, pela Casa do Estudante do Brasil.

> Alimentados na infância com caldo de caranguejo: esse leite de lama. Seres humanos que se faziam assim irmãos de leite de caranguejos. Que aprendiam a engatinhar e a andar com os caranguejos da lama e que depois de terem bebido na infância este leite de lama, de se terem lambuzado com o caldo grosso da lama dos mangues, de se terem impregnado do seu cheiro de terra podre, nunca mais se podiam se libertar desta crosta de lama que os tornava tão parecidos com os caranguejos, seus irmãos, com as suas duras carapaças também enlambuzadas de lama. (CASTRO, 2001, p. 11)

A primeira vez que ouvi o nome de Josué de Castro foi no grito metálico de Chico Science e Nação Zumbi, em *O Cidadão do Mundo,* proferido como uma invocação messiânica, em meio à batida contagiante do Manguebeat, que funde embolada e tambores do maracatu com os *beats* e *samplers* do Hip-Hop: "Josuéééééé!!!". Digo isso porque há uma importante passagem simbólica e narrativa que gostaria de destacar entre a publicação de *Homens e Caranguejos,* em 1967, e o surgimento do manifesto *Caranguejos com cérebro,* escrito em 1992, por Fred Zero Quatro, que apresenta ao Brasil e ao mundo o projeto estético do Manguebeat. A chave dessa passagem é a questão do mimetismo. Em Josué de Castro, o sujeito do mangue encontra-se ainda aprisionado no ciclo do caranguejo, sem criar saídas para o encerramento mimético – político, social e estético – que une homens e bichos.

O Manguebeat retoma e reconfigura o pensamento de Josué de Castro. A imagem construída pelos artistas dos anos 90 é a do Caranguejo com Cérebro, que propõe um mimetismo distinto do descrito por Josué de Castro. Com os artistas do Manguebeat criou-se uma brecha simbólica capaz de desmontar o ciclo. O mimetismo do caranguejo saturou-se – por isso, *Caranguejo overdrive* – e o caranguejo totêmico se transmutou. Ocorreu aqui uma mutação imprevista na escala evolutiva, talvez pela saturação de lixo e poluição despejados diariamente nos manguezais. O encerramento mimético chegou ao limite e agora quem emerge no mangue, em um mimetismo fantástico e muito mais ameaçador, é o Caranguejo com Cérebro: uma junção monstruosa entre homem e bicho, mangue e tecnologia, tradição e indústria cultural, regionalismo e cosmopolitismo.

Vale destacar que outra imagem propagada pelo Manguebeat é a da antena parabólica enterrada no mangue e, nesse sentindo, o regionalismo também se saturou e agora é capaz de captar as frequências de todo o mundo. Nesse sentido, pode-se compreender a indisposição de Ariano Suassuna em relação ao Manguebeat. Entretanto, para a juventude que

crescia na periferia de Recife não havia mais condições históricas e políticas para encerrar-se em um purismo formal, tão comum aos tradicionalistas. Um mundo explodiu, mas não chegou ao fim, e, por isso, há muito o que fazer. Assim narra a canção de Chico Science e Nação Zumbi *Enquanto o mundo Explode:*

> A engenharia cai sobre as pedras
> Um curupira já tem o seu tênis importado
> Não conseguimos acompanhar o motor da história
> Mas somos batizados pelo batuque
> E apreciamos a agricultura celeste
>
> Mas enquanto o mundo explode
> Nós dormimos no silêncio do bairro
> Fechando os olhos e mordendo os lábios
> Sinto vontade de fazer muita coisa... (SCIENCE; NAÇÃO ZUMBI, 1996)

Voltando à escrita de *Caranguejo overdrive*.

A minha reação quase imediata ao ouvir a proposta de Maurício Chiari de fazer uma peça que tivesse como ponto de partida o romance de Josué de Castro foi de uma certa ressalva. Apesar de instigado por todas essas questões, minha experiência individual passava ao largo do Manguebeat e dos mangues de Recife. Pensava: "Eu nem mesmo fui para Recife, como poderia escrever uma peça assim?" Bom, se Maomé não vai ao mangue, o mangue vai a Maomé. Através da abertura geopoética disparada pelo signo do mangue, a proposta de *Caranguejo overdrive* era eletrizar a memória da cidade em que nasci, o Rio de Janeiro, no aniversário de seus 450 anos, reconstruindo ficcionalmente o antigo mangue do Centro da cidade, aterrado na segunda metade do século XIX.

ABAIXO DOS ATERROS DA CIDADE NOVA MOVE-SE UM PERIGOSO FENÔMENO: O LAMAÇAL IMAGINÁRIO DO MANGAL DE SÃO DIOGO

Hoje o debate acerca dos territórios da cidade se tornou uma questão estratégica para todos os cidadãos que habitam e circulam pelo Rio de Janeiro. Tendo em vista o grande fluxo de capitais concentrados no Rio de Janeiro, em função da realização dos Jogos Olímpicos de 2016, megaconsórcios formados por empreiteiras aliadas ao poder público vêm atuando de forma violenta e coercitiva contra a população local, em sua maioria moradores de favelas e comunidades que habitam as áreas em disputa. Hoje, as ações

violentas do Estado atuam como tropa de choque para salvaguardar os interesses comerciais de empresas privadas, que visam à expansão do mercado imobiliário e supostamente à construção de obras de infraestrutura. As ações violentas vêm promovendo remoções de casas e de comunidades inteiras – como é o caso da Vila Autódromo e da Aldeia Maracanã, para citar apenas algumas. Esse mesmo projeto de poder vem realizando ocupações militares em favelas, onde o Estado de Direito é suspenso em função de um regime de exceção. Além disso, ainda é possível observar a supervalorização de regiões da cidade, antes abandonadas pelo poder público, levando a um galopante aumento do custo de vida e, consequentemente, à saída forçada de seus moradores tradicionais.

No caso da zona portuária, a concessionária responsável pelo projeto Porto Maravilha, além de realizar as obras para a *revitalização*, administrará boa parte dos serviços públicos da região. A sensação que circula em boa parte da população é a de que áreas de nossa cidade estão sendo privatizadas gerando uma legítima indignação, sobretudo porque ações de grandes proporções como essas não poderiam ser levadas a cabo sem um aprofundado debate público e sem a participação direta das comunidades locais nas decisões e deliberações dos projetos.

Hoje, a população testemunha um intenso ciclo de transformação urbanística, mas seria possível citar outros momentos estratégicos para a cidade – como, por exemplo, quando, nos anos 60, o governo Carlos Lacerda removeu favelas na Zona Sul e no Maracanã e construiu o Aterro do Flamengo; ou quando, na primeira década do século XX, com Pereira Passos, o Rio de Janeiro ganhou ares de *europeu*.

O acontecimento histórico que mobiliza a escrita de *Caranguejo overdrive* é a construção do Canal do Mangue, considerada a primeira grande obra sanitária da cidade, que se iniciou na segunda metade do século XIX, mas só foi concluída com Pereira Passos, na primeira década do século XX. O mais estarrecedor nessa pesquisa sobre a memória de nosso espaço urbano são os paralelos e as semelhanças entre fatos que ocorreram há mais de 150 anos e os que ocorrem ainda hoje na cidade.

O mangue, antes de se tornar um enorme aterro e ter seu terreno drenado pela construção do canal, localizava-se no coração do Centro do Rio de Janeiro, na região da atual Praça Onze, no entorno do Piranhão, sede da prefeitura, e em parte da Avenida Presidente Vargas, significando, portanto, um território estratégico para a expansão urbana de nossa cidade.

Na época, o Barão de Mauá, que já instalara na região sua empresa de iluminação a gás, ganhou uma concessão pública para capitanear a construção do canal, que reconfigurou radicalmente a geografia daquele espaço e, consequentemente, a vida da população local.

Entretanto, esse projeto remonta de algumas décadas antes, com a vinda da corte real para o Rio de Janeiro, quando D. João VI ocupava o Palácio de São Cristóvão e despachava no Largo do Paço, e no trajeto entre a casa e o trabalho tinha que passar pelo mangue. Como na época não havia capital nem interesse político para uma obra de grande porte, realizou-se, paliativamente, a construção de um pequeno aterro para a passagem das carruagens reais.

Em meio aos atuais debates e disputas de território da cidade para a realização das Olimpíadas, a criação de *Caranguejo overdrive* pretende reconstruir geoficcionalmente o antigo mangue e dar visibilidade para a memória coletiva de nosso espaço urbano, aterrada pelas intervenções do poder ao longo da história. As referências aqui são do pensador Andreas Huyssen[3] e sua política da memória, e também do geógrafo David Harvey,[4] que debate os movimentos de resistência e rebeliões nas cidades.

ESTUDO DE TERRITÓRIOS PARA UMA GEOFICÇÃO

Já em *Cara de Cavalo*, espetáculo da Aquela Cia. que estreou em 2012 e que narra a perseguição e morte do inimigo público nº 1 do Rio de Janeiro, iniciamos essa pesquisa sobre os territórios da cidade. A ação da peça recriava, geoficcionalmente, a favela do Esqueleto onde morava Cara de Cavalo, que foi removida, nos anos 60, para construção da UERJ. Como tentei apresentar nesse texto, em *Caranguejo overdrive* essa pesquisa sobre a memória de nosso espaço urbano e seus múltiplos atravessamentos ganha contornos mais definidos.

O ponto que gostaria de destacar é que o termo geoficção vem responder às inquietações pessoais surgidas em meio à produção teatral

3 Andreas Huyssen na obra *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos e mídia,* debate o surgimento na contemporaneidade de uma política da memória, na qual o imaginário urbano e os espaços virtuais desempenham uma função estratégica na transformação de nossa experiência de espaço e tempo.

4 David Harvey, geógrafo britânico, que esteve no Rio de Janeiro logo após as jornadas de junho de 2013, faz severas críticas ao capitalismo financeiro e defende o direito à cidade a partir de exemplos como o movimento Occupy Wall Street.

carioca dos anos 2000. Nessa época, tornaram-se um modismo enfadonho obras que assumiam uma certa atitude *blasé* em sua linguagem e que, desse modo, supostamente, fariam emergir uma experiência de real em suas criações. Pude observar que muitas das estratégias utilizadas em tais obras, na pretensa quebra da ilusão teatral para manifestação de um *real*, poderiam ser identificadas com uma tendência que ganhou fama e ficou conhecida nas artes como autoficção.

O que ainda permanece em relação à maioria dessas peças é uma sensação de exaltarem de forma narcisista os umbigos de seus próprios artistas. Nada contra. Mas, pensando o horizonte de lutas e efervescência dos debates políticos atuais, como traçar outras estratégias? A volta de um teatro político? Mas mesmo falando ao próprio umbigo algum dia o teatro deixou de ser político? Como reivindicar na obra teatral a construção de linguagens e campos discursivos que a reposicione dentro das batalhas simbólicas e disputas de narrativas que emergiram com força a partir de junho de 2013? Nesse sentido, as geoficções fazem, provocativamente, uma oposição ao uso enfraquecido do teatro carioca de certos recursos celebrados nas autoficções.

Caranguejo overdrive é apenas uma tentativa, um ensaio, uma conspiração, uma briga por um território que deve ser reocupado pela linguagem teatral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTRO, Josué. *Homens e caranguejos.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

SCIENCE, Chico e ZUMBI, Nação. *Afrociberdelia.* Sony Music, 1996.

RECOMENDAÇÃO DE LEITURA

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

_____. *As encruzilhadas do labirinto*. v. 1. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

CASTRO, J. *Fome: um tema proibido – últimos escritos de Josué de Castro.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

HARVEY, David. *Cidades rebeldes*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HUYSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos e mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

Reflexões sobre dramaturgia a partir de *Vaga carne*, um texto teatral em construção

Grace Passô

Convidada a integrar a mesa com o tema "Questões de dramaturgia", realizei uma leitura do texto, ainda em processo, sobre o qual me debruço ainda hoje, consciente de que nele residem as questões sobre as quais reflito em relação à dramaturgia atualmente. Textos são relatos, provas existenciais e talvez esse seja o motivo pelo qual escritores por vezes temem abrir suas próprias publicações mais antigas: estariam lá rastros de uma vida que já se pensa diferente? A poética de um artista é algo intimamente agregado a sua subjetividade, matéria atemporal, em constante transformação. Em um texto ainda com tinta fresca e suas formas ainda no carvão estariam minha poética, busca e questionamentos mais urgentes.

A dramaturgia em questão é *Vaga carne*, e parte de uma situação não realista para, entre tantas coisas, evocar um discurso sobre identidade. Tem um argumento de aparência existencialista que pode ser lido sob ângulos distintos do conhecimento, e, não por acidente, é facilmente contextualizável em um tempo no qual as noções de identidade de gênero, étnica ou geracional legitimam-se escandalosamente em uma sociedade que vê, gota por gota, seus modelos religiosos, políticos e familiares desestruturarem-se em suas bases.

Na peça, um corpo de mulher, inicialmente catatônico, inerte e sem viço, é invadido por uma voz que não o pertence. Logo no início, dá-se, portanto, o encontro entre duas figuras/personagens: um corpo feminino e uma voz. A teatralidade que fundamenta essa dramaturgia está no fato de o texto se tratar de um monólogo, e, portanto, seu argumento dramatúrgico desloca gesto/ação/movimento da fala. Quem fala é uma voz que se apresenta como algo errante no mundo, capaz de invadir qualquer matéria e, pela primeira vez, resolve invadir um corpo humano. Quem gestualiza,

age ou movimenta é um corpo perdido, que procura referências, modelos e motivos para agir. Na primeira folha, a situação está dada:

> CENÁRIO: Um corpo de mulher.
> PERSONAGEM: Uma voz.

E, ancorada no modelo tradicional onde se lê na primeira folha *Cenário* e *Personagens*, crio um jogo com essas referências habituais da apresentação do texto teatral.

Inicialmente a voz é ouvida fora do corpo da atriz, ela está caminhando pelo espaço:

> Ouve-se a voz:
> Vozes existem.
> Ferozes.
> Pela matéria.
> E vez ou outra, quando percebes que o vidro trincou sem aparente motivo,
> Ou mesmo a rã que saltou em altura incomum,
> Ou quando a torneira gotejava sem interromper, sem interromper, sem interromper, sem interromper...
> Vai olhar. Não é de tudo certo (esse é meu segredo) mas é possível que não seja um acontecimento físico da matéria mas sim ela, a matéria, acometida por uma invasão de vozes.
> Que existem. Ferozes. Pelas matérias.
> E vez ou outra quando percebes em qualquer espaço, qualquer expressão que parece maior que a imagem que vê, talvez estejas diante de mim e nem saibas.
> Ontem entrei em você, coisa.
> Mas você não se lembra. Lembra? Lembra sim.
> Você pensou que era a lepra, o vento, a luz que simplesmente pincelou o brilho da tua imagem, imagem-cadeira, imagem-sofá, imagem-adoçante-de-caixinha, imagem-pato,
> Mas o pato, seu danado, eu já invadi vários patos. Não é nada do que parecia. É danado. Pato é danado. Tem humor. Mas não é humilde por dentro como parece sua imagem. Pato, você não me engana mais.
> Os cremes eu gosto de invadir, são deslizantes, fazem um barulhinho por dentro como se suaves bolhinhas explodissem. Mas isso é só para os ouvidos dos cães, só pra eles [...]

O corpo catatônico é apresentado em seguida. Mais tarde, revelo possíveis motivos para sua inércia e destempero. Ao se invadir a mulher, voz e corpo compõem-se com estranhamento e desajuste. A voz, ao perceber que não consegue sair do corpo, parte para uma jornada de compreensão do que será obrigada a viver ali.

Discorro aqui o que intuo estar por trás das escolhas que tenho feito ao escrever *Vaga carne*, embasando-as em pensamentos sobre dramaturgia.

Alguns recursos têm sido caros às minhas construções de textos teatrais. Não como regras de escrita, mas como recorrências, gramáticas de uma poética. A noção de história, com sua fidelidade à memória do espectador e à articulação de um enredo, cria um espaço que me aproxima de códigos que são referências para o "senso comum", esse conceito tão difícil e perigoso de se levar em conta sobretudo quando se trata de obra de arte, conceito utilizado com tanta crueldade pelo capitalismo e a maioria de seus fiéis da grande pobre mídia. Não se trata de pensar o público como algo único, tampouco de agradá-lo ou desagradá-lo, mas de criar referências de partilha com estratégias que sabotem expectativas, inclusive a expectativa de vivenciar a própria história. Possivelmente a ideia de "contar uma história" me auxilie na articulação de um discurso particular obsessivo sobre aparência versus experiência real, ou subjetividade versus expressão. Instaurando a sensação de que a obra parte de referências do já feito ou já visto, seja através de um falso realismo ou de uma narradora que conta histórias por exemplo, crio um campo aparentemente reconhecível de comunhão, para, no seu desenvolvimento, traçar voos, deslocamentos, estranhezas tanto no que diz respeito aos assuntos que a obra evoca, quanto à linguagem enquanto experiência formal. E também a figura do narrador, como aquele com o poder do tempo, de saber o que já foi, o que é e será, alcança um status nobre na articulação de um enredo, e se faz referência no fato de que atores interpretam sobretudo obras e não necessariamente personagens de um tempo ficcional. O texto a seguir foi escrito para alunos da Escola de Artes Dramáticas de São Paulo. Quem o fala é um narrador, homem empoeirado, conservador, com vestes explicitamente artificiais:

> **NARRADOR (*para a plateia*):**
> [...] Imaginem vocês, eu evoco, imaginem vocês todas as pessoas que se preparam para vir aqui, esta noite, mas por algum motivo permaneceram em suas casas ou trabalho.
> Imaginou? Elas estão separadamente vivendo suas vidas ao passo que eu, você, você, você, estamos comungando de uma mesma leitura, aqui, num único lugar.
> Sobre as formas deste espaço, como vocês podem ver, este lugar é delimitado por paredes. Aqui, claramente se vê um agrupamento de cadeiras. Aqui outro, e aqui outro. Simetricamente, dois caminhos. Nesta disposição, [...] mostra a seriedade da forma deste espaço, o quanto ele distribui democraticamente o conteúdo que veremos **(refere-se ao palco)** neste quadrado. Repare que

não é um caminho na transversal. Não, são dois caminhos, um cá e um lá. Também deste modo esta forma se demostra neutra, sem opinião. É como se esta forma dissesse: não, eu não estou dizendo nada. Reparem nisto.

Silêncio.
As cadeiras, sim, essas cadeiras estão dispostas para um mesmo lugar, sabe por quê? Porque, quanto mais juntas estiverem nesta posição, todos vão compartilhar de um ângulo só, democraticamente. Em alguns espaços, inclusive, cadeiras do fundo pagam um preço e as cadeiras daqui, desta região, são vendidas pelo dobro do preço.
É possível identificar também, no que diz respeito às formas deste espaço, características de uma construção contemporânea. Outras, mais remotas, tem um pano, uma grande saia que abre e fecha neste local para que os artistas, do outro lado do palco, possam trocar suas roupas. E há outras, com panos dispostos neste sentido para que os artistas possam trocar de roupas nas laterais, enquanto os protagonistas desfilam aqui, no meio do palco. Vocês, por exemplo: permanecerão aí até o final deste evento, cada um em uma cadeira. **(Procura por exemplos)** Vocês não regarão plantas, gritarão eu te amo ou coisas assim. Ninguém vai colocar os pés nas coxas do vizinho, por exemplo. E aqui, os artistas pisarão forte, com expressão esforçada, narrando histórias para ouvirmos, cenas em que vocês se identificarão, criando uma sensação de relaxamento.
É possível que vejamos aqui cenas de famílias, conversas entre pai e filhos onde nos lembraremos das nossas, que já tivemos por aí. Imagino que veremos momentos dramáticos e cômicos que se comunicarão com nosso dia a dia. Os que desfilarão aqui traduzirão momentos da vida, porque o que queremos ver aqui são as formas de viver. [...] Porque os que desfilarão aqui estudaram formas de se mover, falar, para traduzir sentimentos, para nos alentar. Há alguns que vão se comunicar melhor, outros que não vão se comunicar bem. Mas o mais importante é que eu, você, você e você saiamos com uma moral da história; um nome, uma conclusão, algo que possamos levar para nossas vidas lá fora. A TERNURA, por exemplo, há relatos de pessoas que saíram de um evento desta natureza e no outro dia, logo de manhã, **(embasbacado)** saíram para comprar flores e entregar às suas esposas, esposos, no café da manhã. Pessoas que entenderam tanto, mas tanto a mensagem, que foram capazes de um ato assim, pessoas que conseguiram captar exatamente o que os artistas quiseram comunicar.

Surge a luz da cena seguinte.
Pois bem. Os refletores se acenderam, provavelmente anunciando o começo de tudo. Eles se utilizam de uma área média de cinco por cinco, que é a área com mais concentração de luz...

Ouve-se um som.
E esse tipo de música já mostra um tom, uma atmosfera específica. É bem provável que tenhamos uma cena veloz, para que logo no início tenhamos um impacto, mobilizemos nossa atenção, percebam!

A figura de um narrador é didática quando se quer deixar nítido o fato de que "viver um personagem" pode ser simplesmente um estado de evocação de experiências sensíveis, um canal de devires. Acrescento também uma pausa para as palavras de reflexão sobre o teatro para dizer que sou mineira e, se eu escrevesse um personagem chamado Nelson Rodrigues, eu o faria dizer: mineiras bordam singelas rendas com ponto em cruz, enquanto assassinam pessoas com a agulha de costura.

O desejo de construir uma dramaturgia a partir da ideia teatral de uma figura em cena na qual seu corpo contradiz sua própria fala fez-me criar uma história para esse argumento formal. A história coloca esse jogo performático no universo de uma ficção inicialmente reconhecível, cria o chão para algo que está por trás.

Aquilo que chamamos de senso comum vê uma atriz em cena e por vezes, deseja um personagem (assim como muitos de nós, atrizes e atores, ao compor um). Quando em *Vaga carne* desarticulo fala de gesto/movimento/ação através dos argumentos de uma história, crio um campo metalinguístico para a ideia de personagem em cena. A voz que invade o corpo e causa estranheza à expressão deste último revela que por vezes esse corpo representa algo que *a priori* lhe é artificial, e seu intuito, ao aprisionar-se nele, é torna-se vida real, não representada. Para mim, o argumento da peça é um desafio para um exercício de radicalização do ato performático enquanto presentificação. A corporificação de uma voz (em todas as dimensões possíveis desta palavra) é também metáfora do trabalho do próprio ator, ao construir uma obra. Essa voz pode ser lida como a metáfora do sentido de viver ou da expressão do discurso (do próprio ator, de outras ou mais gentes).

Como escrevi no início deste artigo, *Vaga carne* é um texto que escrevo neste momento e, portanto, a partir daqui, como uma narradora do meu próprio trabalho, escrevo sobre o futuro, tentando cercar meus anseios com essa dramaturgia que será em breve encenada por mim.

Acrescento o desejo de abordar o corpo como assunto de uma obra e possivelmente a dança nos dê exemplos mais nítidos sobre essa possibilidade. Pina Bausch disse que a beleza da dança é que nela o corpo é uma realidade pela qual se atravessa, e, em seu trabalho, o corpo não é o canal para que algo aconteça, mas sobretudo ele próprio é a questão, o motivo da obra. O corpo real é o corpo da mulher de *Vaga carne,* quem sabe um corpo avesso à representação, corpo que escancara o que é enquanto construção

social, um corpo que poderia ser o próprio corpo do espectador, adormecido ou sedento em ver algo que lhe excite, inspire ou o transforme no teatro, um corpo que idealiza enxergar algo externo que lhe acolha ou dê sensação de pertencimento, que quer ouvir algo profundamente, um corpo que deseja o sonho mas se depara com uma realidade menor ou maior que seu delírio. Quando escrevo que o cenário da história é o corpo da atriz, sugiro um corpo-paisagem, periférico, que componha detonando e articulando as energias na cena. Essas ideias que se relacionam com o "corpo em cena" poderiam não fazer parte dos anseios de uma dramaturgia mas não faria sentido algum instaurar o jogo "Cenário: um corpo de mulher" se o olhar sobre esse corpo não discutisse a própria ideia de representação. Pensar dramaturgia é, antes de tudo, pensar as ideias de representação no tempo em que estamos, esse DNA do teatro. Se nossos pensamentos sobre dramaturgia teimarem em refletir sobre o conteúdo de uma obra, como se ele se encerrasse em si mesmo, corremos o sério risco de que o teatro se torne um espectro do texto dramatúrgico e isso não faria o menor sentido. Talvez assim a cena comece a ser ameaçada por algo que não seja ela mesma, e o senso comum do lugar que cada um ocupa num evento teatral se conecte a outras potências da arte.

> [...] A dança é radicalmente caracterizada por aquilo que se aplica ao teatro pós-dramático em geral: ela não formula sentido, mas articula energia; não representa uma ilustração, mas uma ação. Tudo nela é gesto. (LEHMANN, 2007, p. 339)

Tenho pensando até que ponto a figura "corpo de mulher" não se conecta à ideia do corpo público, e em que medida a esfera subjetiva dessa figura consegue negociar com o ato de colocar-se em evidência como representação de si mesma na realidade. E em quais rastros o texto pode se calcar para que o espectador se entenda também como um corpo público. Intuo que a ideia do corpo performático, paisagem que está ali a ser atravessada, seja o umbral por onde essa dramaturgia se conecta com a noção de representação. Mais que um nome, "um corpo de mulher" é a definição de "espaço em vida".

Dirigi em parceria com a artista Kenia Dias a turma 63 da Escola de Artes Dramáticas da USP. Ali, desenvolvemos dramaturgia e direção de atores com limites definitivamente tênues entre dança e teatro. Algumas cenas eram construídas a partir de situações, mas muitas outras partiam da investigação corpórea de coleções de movimentos propostos pelos atores.

Uma dramaturgia teatral direcionava o desenvolvimento das partituras ao longo da narrativa, mas suas criações tangenciavam a forma como muitos dançarinos criam. Essa e algumas outras experiências que tive me auxiliam no direcionamento de atores a uma espécie de poética do movimento, onde os limites da ilustração ou simples repetição de gestos cotidianos restringem o universo da teatralidade. E há ainda outra questão: é comum em minhas práticas dramatúrgicas o uso de situações, objetos e até personagens camuflados de "realidade cotidiana"; no entanto como se trata de simples camuflagem, anseio, como diretora, nortear atores para expressões muitas vezes absurdas e por isso determinados exercícios típicos de práticas da dança dilatam as possibilidades expressivas dos intérpretes.

A outra figura da peça, a voz, é a metáfora de tudo que esse termo pode significar. E sua existência enquanto fio sonoro me inspira a criar uma forma sonora única, que abandona, por vezes, qualquer lógica da própria história contada, um fio sonoro que, com palavras, questiona sua própria identidade enquanto a constrói; identidade como aquilo que se tece no tempo, persegue a memória como algo que fundamenta um indivíduo como uma multidão única de referências e desejos.

Escrever um artigo sobre um texto que está no seu processo de escritura é como falar de dramaturgia contemporânea. As reflexões se emaranham em um universo diverso e assustador. Diversos são os desejos que me perseguem na escrita e a necessidade de torná-los visíveis. Diversas são as formas como a dramaturgia se apresenta nas práticas teatrais contemporâneas.

Desconfio que uma das questões mais pertinentes para a dramaturgia atual seja pensar em que lugar opera sua noção de representação. Nenhuma dramaturgia faz sentido se não está profundamente arraigada ao seu tempo. Grupos sociais estão atentos a qual atriz ou ator representa determinados papéis na televisão, cinema ou teatro, atentos a ficções que sabotem o sentido da noção de arte enquanto realidade. Quem representa o papel de uma mulher? Quem representa a índia? Quem representa a personagem negra? Nossa sociedade constrói uma arena em que a arte é vista no mesmo status da ciência e sim, toda arte é política. Sob outro ângulo, a dramaturgia fala de outra espécie de representação, mas nada distante da mesma discussão. Até que ponto a dramaturgia contribui para um teatro que não se encerre em si? Um teatro que seja uma realidade pela qual se atravessa? O que se representa? De quem é a voz?

No encontro que integrei no evento Questão de Crítica, encontro disparador do presente artigo, nos debruçamos sobre questões relacionadas a dramaturgia e por algum tempo discursamos, impulsionados por uma pergunta do diretor Marcio Abreu: em que medida, enquanto dramaturgos, nos distanciamos do "real" para a construção de nossas dramaturgias? O assunto se desenrolou por caminhos bem distintos, tamanha a complexidade que reside nessa pergunta. No entanto, meus colegas de mesa Alexandre Dal Farra e Pedro Kosovski, ambos dramaturgos, discorreram sobre a peça mais recente de cada um, e as duas partiam de acontecimentos políticos e sociais do Brasil atual. Ambos buscavam, cada um com sua poética, a representação de uma sociedade muito real: brasileira e atual. Definitivamente, a dramaturgia articula-se no eixo externo da ficção, com a ficção, no seu tempo.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

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

A filmagem de espetáculos para além do registro histórico

Luiz Fernando Ramos

Boa tarde a todos, é um prazer estar aqui colaborando com o Questão de Crítica, esse projeto vitorioso sobre o exercício de reflexão ativa sobre o fenômeno espetacular. Queria agradecer em especial a Daniele pelo convite.

Coube a mim pensar, aqui, para além dos espetáculos notórios cujas imagens gravadas estão sendo aqui esmiuçadas, no *registro em si, como tal*: enquanto instância a princípio despida de qualquer aura, mero suporte para a memória de um acontecimento esvanecido.

Lembro-me de uma vez o Zé Celso ter falado sobre como gostaria de ter sido capaz de manter o repertório dos espetáculos do Oficina dos anos 1960, como *Rei da Vela* e *Roda Viva*, para que pudessem ser reencenados ainda hoje. De algum modo, na Uzyna Uzona, que produziu dezenas de espetáculos a partir dos anos 1990, vem se mantendo essa disposição de ter tudo que já foi encenado (re) encenável, como atestam as atuais remontagens de *Para Dar um Fim ao Juízo de Deus*, que é de 1996, e de *O banquete*, de alguns anos atrás. Com todas as mudanças que vão ocorrendo na companhia, e são muitas, mantêm-se algumas variáveis constantes, a começar pelo espaço e pelo próprio Zé à frente, e algumas figuras-chave como o Marcelo Drummond e a Camila Mota. Um pouco diferente são os espetáculos dos anos 1960, pois houve um processo vertiginoso de transformação de tudo e de todos que participaram deles, o que torna praticamente impossível remontá-los nas mesmas condições e nas mesmas circunstâncias, claramente inalcançáveis. Resta pois uma cópia do *Rei da Vela*, e mesmo esse registro, na medida em que foi contaminado pelo filme rodado em paralelo, é apenas uma evocação pálida daquele espetáculo, o que só colabora para reforçar seu aspecto mítico, à altura de outros espetáculos míticos brasileiros como *Vestido de Noiva*, dos Comediantes, ou *Mambembe*, da Cia. dos 7. Talvez por essa incontornável

barreira que o tempo impõe ao refazimento de espetáculos, o próprio Teatro Oficina tenha investido tanta energia para registrar de modo contundente o principal de sua produção dos últimos vinte anos, como fez na série produzida pelo Tadeu Jungle e que captou *As Bacantes*, *Boca de Ouro*, *Cacilda!* e *Ham-let*, e depois na monumental sequência de cinco espetáculos em torno de *Os Sertões*. O Oficina e o Zé sabem, por experiência própria, a importância de fazerem o registro de sua produção, e seu exemplo é perfeito para sustentar a relevância de avançarmos na reflexão sobre registros, indo além de sustentar sua necessidade para explorar mais o *como* fazê-los, ou pensar que questões contemporaneamente são pertinentes de serem levadas em conta por quem se disponha a fazê-los, até porque hoje, com a facilitação dos meios audiovisuais disponíveis para as gravações, a maioria dos grupos brasileiros vem sistematicamente documentando seus processos e encenações.

O fato de no programa deste encontro não estar especificado o crédito dos realizadores das cópias/versões apresentadas é sintomático de uma invisibilidade desse agente coletor, repórter anônimo que torna possível uma proposta como a que aqui se desenvolve. Ao mesmo tempo, esse anonimato denuncia o quão pouco se tem investido de reflexão nos modos de se realizar essa documentação, como se este fosse um aspecto indiferente e não dissesse respeito às questões estéticas, éticas e políticas afeitas a qualquer espetáculo ou ação performativa.

Tamara Ka, uma das pioneiras nos registros de espetáculo no Brasil, acaba de defender uma tese de doutorado no Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, intitulada *Entre a dança e o cinema. Considerações sobre Kontakthof de Pina Bausch*. Nela, examina em específico a potência dos registros puros, em contraste com registros mais editados ou autorais. Detém-se em um mesmo espetáculo de Pina Bausch, primeiro filmado pela própria companhia e, depois, revisto em dois outros documentários de processos distintos de montagem da mesma coreografia e em dois documentários autorais sobre Pina, de Wim Wenders e Chantal Akerman, que também se utilizam das imagens destas produções.

Foi por uma encomenda minha, como supervisor da área de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural de São Paulo (antigo Idart), que Tamara Ka gravou *A Morta* da Cia dos Atores, em 1993; e foi ali que ela se iniciou nesse *métier* sobre o qual acabou fazendo seu mestrado e, agora, o doutorado.

Feita com duas câmeras VHS e um esforço grande na captação sonora, essa gravação de *A morta* feita por Tamara Ka é um produto que, revisto hoje, não só justifica plenamente a realização da filmagem como oferece um exemplo acabado do que se está chamando aqui de registro puro. Selecionei pra vocês um trecho muito bom em que aparece um exemplo desse registro com uma mínima interferência. Irresistível não comentar sobre essa montagem e sobre como é surpreendente e interessante revê-la depois de tanto tempo.

O outro exemplo de registro puro, numa versão radicalizada, no sentido de oferecer ao pesquisador que visita o espetáculo acontecido um mínimo de interferência, é o da primeira experiência oficial realizada pelo extinto Museu do Teatro de Londres, no início dos anos 1990. Aquela iniciativa pioneira na Inglaterra se consolidou no National Video Archive of Performance, sediado no Departamento de Teatro e Performance do Victoria & Albert Museum, na sua sede da Blythe Road, Kessington Olympia, e fruto de uma parceria daquele museu com a Federation of Entertainement Unions. É curioso que, exatamente pela força dos sindicatos de atores na Inglaterra, aquele país só começou a gravar espetáculos muito depois dos franceses ou norte-americanos, por falta de entendimento sobre os direitos futuros. Assim, voltando ao início dos anos 1990, quando eu chegava a Londres para fazer meu doutorado sanduíche, e levando na mala a cópia desse experimento de registro de *A morta*, feito para a Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, eles também estavam começando e tinham acabado de fazer a primeira gravação, que foi o registro do *Hamlet* de Kenneth Branagh no National Theatre, com três câmeras e para ser assistido em três monitores. Provavelmente no pressuposto de um registro o menos interferente possível, gravava-se simultaneamente um plano aberto, um plano médio e um plano fechado, permitindo ao assistente desse registro montar a cada cena esse quebra-cabeça, ou seja, a cena fraturada em tempo real, ficando a edição a cargo desse observador, que tinha de fazê-la passo a passo. Assistir às quatro horas do espetáculo era mesmo perturbador e dava um pouco de dor de cabeça. Eu até, humildemente, doei a minha cópia de *A morta* para o Museu do Teatro de Londres, para convencer a diretora, Claire Hudson, que até hoje está lá no Victoria & Albert, de que um pouco de edição dos planos abertos, médios e mais fechados ajudaria bastante na fruição do que foi gravado, sem comprometer a fidedignidade do registro.

É oportuno pensar que o registro puro é, necessariamente, menos que um documentário, que eventualmente explica, ou decifra o espetáculo em depoimentos, mas, por isso mesmo, nessa economia, ou nesse silêncio de interferências que não propõem lentes difusoras sobre a cena original, acaba sendo muito mais significativo na perspectiva do historiador, pois oferece a cena o menos mediada possível aos olhos do futuro, que nesse encontro com um espetáculo antigo experimentam algo mais próximo do que os espectadores daquela efemeridade transcorrida experimentaram.

Qualquer espetáculo ou performance, e isso é constitutivo da ontologia das artes performativas, é de fato inapreensível em sua plenitude tempo-espacial, pelo menos na sua dimensão efêmera, em tempo real e na simultaneidade da presença de emissores e receptores. Mesmo assim, parece indiscutível que ali, naquele registro o mais puro possível, chega-se a uma máximo de fidelidade ou acuidade frente ao original, no sentido de torná-lo acessível à posteridade.

De fato, já há uma história dessa captação espetacular nos últimos 50 anos, principalmente intensificada a partir do *videotape*, e ela pode ser contrastada com a própria história do cinema, ou de suas origens grandemente estruturadas a partir do enquadramento da caixa cênica, em que a câmara parada captava imagens em movimento num único plano aberto.

Nessa perspectiva de uma historicidade na captação do espetacular, cabe propor que, diante de novos procedimentos construtivos (colaborativos, processuais e que se utilizam de imagens gravadas de maneira intensiva, como no último MIT-SP, em que vários espetáculos tinham a matéria gravada ou transmitida em telas em tempo real como elemento substantivo), se avance também para novos procedimentos de captação e registro. E não apenas isso. Seria talvez pensável que os próprios registros, nessas novas circunstâncias, transcendessem a sobriedade e neutralidade supostamente mais eficazes na perspectiva do registro e se tornassem *poiesis* assumidas, extensões dos processos criativos que contribuam para fazê-los prosseguir, como, aliás, é proposto na tradição da *crítica como arte*, ou como extensão estética das obras examinadas, por exemplo em Oscar Wilde.

Diante do convite para colaborar com essa mostra, e da sincronia de reencontrar Tamara, há menos de um mês, examinando seu doutorado, voltei a pensar nessa questão do registro e da documentação de espetáculos, que há vinte anos, como disse, tinha me ocupado consideravelmente, como coordenador de uma equipe ativa e que se propunha a atuar, dentro

do possível, para fazer memória do teatro paulistano. Maria Thereza Vargas, Sílvia Fernandes, Mariângela Alves de Lima, Mauro Melcher, Lineu Dias e Cássia Navas integraram essa equipe em algum momento entre os anos 1970 e 1990. Hoje esse trabalho foi interrompido, e apenas se catalogam releases das estreias teatrais na cidade. Mas, ao voltar a pensar na documentação, foi inevitável lembrar-me do trabalho maravilhoso que tem sido feito em São Paulo pelo Evaldo Mocarzel, junto a dezenas de grupos que, depois da Lei Municipal do Fomento ao Teatro, conseguiram se estruturar com um trabalho continuado e que tem produzido o melhor e mais instigante teatro de São Paulo. Sem um recorte ideológico, e apenas seguindo seu instinto de crítico e de artista, ou seja, elegendo colaborar com tudo que lhe parecesse vivo e honesto, ele foi estabelecendo parcerias generosas e passou a acompanhar processos criativos de cabo a rabo. Sem um foco no espetáculo pronto, mas não deixando de gerar versões perfeitamente aptas a serem consideradas memórias dos espetáculos e de seus processos, ele acumulou um absurdo de material, com o detalhe de nunca colocar a questão financeira como um obstáculo. Ao contrário, Evaldo tornou-se um investidor contumaz, cúmplice e apoiador daquelas experiências. Ele está agora fazendo uma síntese desse trabalho exaustivo dos últimos anos que, independente do valor estético que possa ter como cinema e como resposta documentária ao expressivo movimento de teatro em São Paulo, é sem dúvida matéria preciosa para historiadores e pesquisadores futuros. Quando de sua qualificação para o doutorado, Cibele Forjaz lhe propôs que fosse fundo na questão dos processos colaborativos, de tanto material que ele tinha sobre ensaios e trabalhos de gestação. Minha opinião foi contrária, porque me parecia que ele deveria restringir-se à questão da documentação em si, até porque ele é um cineasta e pode fazer essa discussão sobre esse gênero híbrido de uma maneira singular.

Retornando ao ponto que vinha sugerindo no início, de se pensar esse registro puro como algo que, sem perder sua pureza, pudesse ter uma efetividade poética e uma autonomia como criação, vejo particularmente o exemplo do Evaldo como inspirador. Mas, pensando estritamente o registro, e nem tanto a documentação extensiva de processos criativos, me parece que cada vez mais abre-se a possibilidade de se vitalizá-lo para além da monumentalidade do documento, o que, nesse campo das artes performativas, até pela sua condição efêmera, acaba sempre se colocando como uma necessidade capital. Isso permitiria adensar no registro a perspectiva

estética, sem necessariamente impor uma leitura desviante, ou um comentário que deformasse a integridade do original, ou pelo menos o retirasse da vista do historiador futuro, menos interessado na criatividade do documentador do que na criação em si da obra, de um encenador ou de um coletivo. Ao contrário, de um certo ponto de vista intensificador, uma lente/direção mais informada, sem prejuízo da documentação e só tornando-a mais completa, poderia transcender a sobriedade do documento neutro. Explicando-me melhor, procedimentos muito simples como a gravação dos espetáculo não só focada nos atores, dançarinos ou *performers* que ali estivessem atuando, mas filmando também os espectadores participantes e, isso seria o mais decisivo, registrando também das coxias os momentos de entrada e saída dos atuantes, as tensões extracampo em simultaneidade com o jogo, teriam o dom de tornar o registro puro algo que guardasse potencialidade de afetação daquela obra original sobre os espectadores futuros, que só veriam essa versão fílmica. Sem o truque do cinema, a montagem, mas com a lógica da imagem em movimento, e assumindo-se como produção artificial, *mimesis*, buscaria-se ampliar para além do documento a potencialidade do registro, buscando em outros termos, ou em outra dimensão perceptiva e em outra temporalidade que não a do imediato irreversível, a experiência irreproduzível de se assistir a um espetáculo ao vivo.

Se isso ainda seria registro ou ganharia a aura de documentário autônomo é uma outra discussão, que envolve as categorias dos processos fílmicos. Mas, efetivamente, seria algo a mais, um suplemento, um novo, ou uma nova *mimesis* performativa, acionada não para enterrar as imagens nos arquivos mas para vivificá-las, ou pô-las a trabalhar na rede, distribuídas e multiplicadas, estendendo as fontes de recepção para muito além de uma plateia presencial. Um exemplo que me vem imediatamente em socorro dessa hipótese é o dos registros dos onze espetáculos da *Tragédia Endogonídia* da Socìetas Raffaello Sanzio. Como obras em paralelo, e não sucessivas às originais, como se fossem de segunda mão, elas guardam com estas um parentesco interessante. É bem evidente que o controle sobre a edição e a sonorização não parece ser distinto do que é exercido pelos criadores nas encenações, ainda que seja presumível, para quem como eu não as assisti ao vivo, que guardem uma potência própria, definida pelos meios que as engendram e que novamente nos trazem aos procedimentos fílmicos por excelência. Na verdade, a trilha sonora de Scott Gibbons, decisiva nas obras de Castellucci, é talvez ainda mais decisiva nessas versões fílmicas.

O primeiro cinema era uma câmera estática filmando a caixa cênica. Todo o movimento possível estava no deslocamento dos atores e nas traquitanas que gerassem alterações desse fundo parado. De algum modo é a situação primária também da documentação de espetáculos, como o próprio exemplo de *A morta* gravado por nós no Centro Cultural São Paulo em 1993 demonstra. O que eu estou querendo dizer é que não necessariamente aquela premissa de apreender a encenação em sua pureza devase tornar um dogma intransponível. Está certo que não se trata de dar à cena a movimentação e os cortes e os planos do cinema e da televisão. Isso seria, no mínimo do ponto de vista da documentação, deixar o espetáculo original escorrer pelas mãos. Mas, sem incorrer nessa licença transfiguradora, me parece haver um arsenal considerável de procedimentos que pode não só intensificar as potências de afetação desse espetáculo filmado, como dar-lhe um sobrevida para além dos arquivos na espera dos futuros pesquisadores. Numa época de fruição midiática exacerbada como a nossa, e nesse país continental tão carente de informação espetacular ou de artes performativas, bons registros de grandes espetáculos e performances teriam o dom de estender a sobrevivência de uma obra muito além da temporada presencial. Cheguei, numa época, há uns dez anos, a fazer um projeto Teatro na TV, em que os espetáculos seriam registrados quando estivessem em seu outono em termos de temporada presencial, e os criadores ou produtores seriam beneficiados num sistema de comercialização em DVD que faria as obras continuarem rendendo. Enfim, o registro de espetáculos é um tema que tanto pode nos levar, principalmente quando se tratar de espetáculos muito experimentais, à geração de filmes não menos interessantes e artisticamente relevantes, quanto, no campo de um teatro mais convencional e de grande apelo popular, à geração de produtos rentáveis nessa sobrevida do investimento cênico.

Para encerrar, retorno ao resumo disparador dessa reflexão, que fiz a pedido da Daniele [Avila] para o programa.[1] Nele utilizo a metáfora do luto implícito no registro de espetáculos, caracterizado pela implícita

1 O registro fílmico de espetáculos estabelece um território frágil, espremido entre a tradição fílmica, nascida do teatro, e a própria teatralidade, com sua especificidade ontológica irreversível de compromisso com o presente. Sem ser ainda cinema, e já não sendo mesmo teatro, ou performance ou dança ou instalação, ele mais arca com o luto das ações vivas perdidas do que se qualifica por enterrá-las consigo nos arquivos. Talvez, com o maior uso de projeções nas encenações e da memória dos processos, o registro de espetáculos encontre um ponto de fuga, podendo tornar-se, encenado, também, obra de arte.

morte daquela representação, enterrada como memória em imagens gravadas. Sem ser ainda cinema, pelo menos nessa posição acanhada e sempre proposto por criadores anônimos e policiados a não traírem o objeto que documentam, e já não sendo nem mesmo teatro, performance ou dança, ele, o registro, se vê espremido entre ser coveiro de ações vivas que perderão sua vivacidade original e empalhador que tratará de mantê-las em cera, mas reconhecíveis, nos arquivos. Talvez, haja uma saída mais provocante e produtiva para o registro de espetáculos, um ponto de fuga, que o tire da circunstância de rivalizar com o encenado e o habilite a ser também, e sobretudo, obra de arte.

O balcão, sonho e utopia em Victor Garcia

Edelcio Mostaço

"É o maior de todos nós", declarou sobre ele Peter Brook após a estreia de *Gilgamesh*, em 1979, montagem que aproveitava todo o espaço do colossal Théâtre National de Chaillot, Paris, num momento em que o próprio Brook, Ariane Mnouchkine, Otomar Krejca, Bob Wilson, Matthias Langhoff, Giorgio Strehler, Jacques Lasalle, Tadashi Suzuki – entre poucos mais – integravam uma restrita constelação de encenadores cintilando na rota internacional. Nascido em Tucumán, província da Argentina em 1934, Victor Garcia começou sua escalada na cena mundial em Paris, após frequentar, a partir de 1962, um curso livre na Universidade do Teatro das Nações, e ali montar alguns espetáculos inebriantes que deixaram as plateias boquiabertas.

Foi para o Rio de Janeiro que Victor se deslocou, em 1960, para escapar às perseguições movidas pelo regime peronista; ele só retornaria à Argentina no ano seguinte, com seu grupo amador Mimo Teatro, para algumas poucas apresentações na Aliança Francesa. Em sua primeira juventude, ele se interessara por mímica e pensou ser essa sua opção artística. Também estudara medicina em Tucumán e em Buenos Aires, mas renunciou ao mundo da ciência em favor do teatro. Ao deslocar-se para Paris, sem dinheiro e sem falar francês, tentava fugir não apenas de um regime político opressivo, como também, e sobretudo, ganhar novos ares para sua delirante imaginação.

Voltou ao Brasil em 1967, agora já consagrado, para montar *Cemitério de automóveis*, de Fernando Arrabal, autor espanhol com quem firmara, desde muitos anos, longa e acidentada amizade. O convite lhe foi dirigido por Ruth Escobar num café parisiense. Ele exigiu um espaço não teatral para a encenação, e foi desse modo que Ruth inaugurou uma nova casa de espetáculos em São Paulo: o Teatro 13 de Maio (onde funciona hoje o Café Piu-Piu), local de inúmeras montagens experimentais em anos

posteriores. Ali funcionava uma oficina mecânica cheia de elevadores e guindastes, e Victor encantou-se, preservando-a praticamente intacta para as apresentações. Cadeiras giratórias garantiam ao público a possibilidade de acompanhar as cenas em todos os recantos do espaço, em meio a carcaças incendiadas de automóveis, elevadores, rampas e plataformas de ferro empregadas na oficina. O espetáculo brasileiro foi considerado por Victor superior à sua montagem realizada no ano anterior em Dijon, uma vez que encontrou um espaço ideal para sua imaginação e um elenco mais arrojado e disponível às suas ousadas marcações.

A investida que ele fez dois anos depois, contudo, foi a mais surpreendente: *O balcão*, com texto de Jean Genet, agora utilizando uma complexa estrutura de ferro edificada no interior do Teatro Ruth Escobar da Rua dos Ingleses.

O desafio seguinte foi encenar uma compilação de textos de Calderón de la Barca para estrear no badalado festival de Shiraz, na Pérsia anterior ao regime dos aiatolás, sede de um importante evento de artes cênicas. Ruth Escobar foi a produtora dessa montagem, cuja originalidade estava na engenhosa cenografia que evocava, em seu funcionamento, o disparador de uma máquina fotográfica. A população de homens e mulheres nus que habitava esses autos sacramentais causou escândalo, não apenas no Irã, como também em Veneza e Londres, para onde a encenação viajou em seguida. O espetáculo não foi apresentado no Brasil, em razão da forte censura da época; mas o nome de Garcia elevou-se, mais uma vez, aos píncaros.

Ao longo dos anos 1970, Victor criou uma parceria artística muito frutífera com Nuria Espert, atriz catalã dona de poderosos meios expressivos e uma expoente da vanguarda europeia. *As criadas*, de Genet; *Yerma*, de Lorca; e *Divinas palavras*, de Valle-Inclán, estão entre as bem-sucedidas encenações nascidas dessa parceria. No Brasil, conhecemos uma versão local de *As criadas*, nos deslumbrantes desempenhos de Ítala Nandi e Dina Sfat, além da excursão de *Yerma*, trazida por Ruth Escobar.

Gilgamesh, em 1979, e *Bodas de sangue*, com o teatro Habima no ano seguinte, em Israel, contam entre as últimas encenações por ele comandadas. Recusando o visual tradicional associado à Espanha, Victor erigiu em cena uma plataforma móvel de acrílico translúcido, tirando partido dos voláteis véus empregados nos figurinos femininos, alcançando, mais uma vez, a poesia cênica habitual em todas as suas criações. Mas já andava, nessa ocasião, muito doente. Debilitado por uma cirrose causada pelo álcool e

pelos excessos, uma infecção de garganta foi o suficiente para matá-lo no hospital La Pitié-Salpêtrière, em Paris, em 1982. Vários atores brasileiros e Antunes Filho, apresentando *Macunaíma* na cidade, foram reverenciar o féretro do duende argentino da cena.

O BALCÃO

O cenógrafo Wladimir Pereira Cardoso, inspirado no Teatro Total de Walter Gropius, demoliu toda a parte interna do edifício onde se encontrava o Teatro Ruth Escobar e ali erigiu uma torre metálica com mais de vinte metros de altura. Maquinada através de inúmeros dispositivos, essa imensa construção sugeria uma metáfora da estrutura social. Os espectadores ficavam alojados em suas laterais, e no interior desse cilindro em ferro, vazado de alto a baixo, uma plataforma de acrílico se deslocava no sentido vertical, além de albergar uma rampa espiralada e modulável que descia dos urdimentos, permitindo aos atores percorrê-la em inúmeras sequências. Uma cama ginecológica entrava em cena impulsionada por motores, e toda a estrutura, em certo momento, abria-se de alto a baixo para a passagem dos revolucionários.

Os efeitos eram simplesmente impactantes, tanto pela ousadia da maquinaria como pelos poéticos momentos esteticamente concretizados. Esse trabalho consagrou Victor internacionalmente e colocou São Paulo na rota internacional dos grandes espetáculos, embora vivêssemos um dos piores momentos da ditadura militar, logo após o AI-5.

No comentário sobre a encenação registrado no *Jornal da Tarde,* anotou Sábato Magaldi:

> assim como o bordel de Mme. apresenta todos os prestígios da fascinação e da fantasia para seus clientes, a majestosa e poética estrutura metálica do cenário de Wladimir Pereira Cardoso instala os espectadores como *voyeurs* desse jogo ilusório, tornados participantes de um ritual de frustrações e de sonhos que nos desnudam as nomenclaturas míticas da humanidade. O brilho falso da pompa, que permite a pobres mortais se converterem em bispo, juiz e general, na casa de ilusões acionada por mecanismos cenográficos, materializa-se em quase brinquedo na maquinaria engenhosa e sedutora exposta ao público. Magnífica e evanescente casa de ilusões para as personagens e para nós, *voyeurs*. (DEL RIOS, 2010, p. 230)

Em sua crítica para o *Jornal do Brasil,* Yan Michalsky destacou algumas significativas particularidades da produção:

> todos os espetáculos renovadores montados no Brasil nos últimos anos vinham, de alguma maneira, a reboque de experiências realizadas em outros países. Isto não invalida seu mérito: eles eram autenticamente revolucionários dentro do contexto brasileiro; vários deles eram admiravelmente imaginosos e belos; todos eles se empenhavam em transpor as experiências estrangeiras para a problemática e o temperamento brasileiro (o que não acontece, aliás, em *O balcão)*; e alguns refletiam uma inspiração muito pessoal por parte dos seus diretores. Mas *O balcão* é o primeiro espetáculo brasileiro que constitui, segundo tudo leva a crer, uma inovação radical de âmbito mundial na concepção do espaço cênico. Não me consta que em qualquer lugar do mundo tivesse sido tentada até hoje uma experiência como esta, que implica em destruir praticamente um teatro para a construção de uma enorme torre de metal que atravessa o edifício desde o térreo até o último andar, e que constitui ao mesmo tempo o local da ação cênica e a plateia, derrubando a tradicionalmente horizontal dinâmica teatral para substituí-la por uma dinâmica vertical, tanto na movimentação da ação como no ângulo de visão dos espectadores. [...] Em matéria de mentalidade empresarial, a montagem de *O balcão* significa no Brasil um brusco pulo da idade da pedra para a era tecnológica. [...] Ruth Escobar escolheu, para dar o pulo, um espetáculo da mais avançada vanguarda. (DEL RIOS, 2010, p. 233)

Um poeta dos espaços – essa expressão, que talvez possa abreviar a incomensurável aventura cênica legada pelo argentino, me ocorre ao término do registro cinematográfico da encenação, efetivado por Jorge Bodanzky, que, embora incompleto, fornece uma dimensão do que foi aquela extraordinária e indelével realização. Estava ela imbuída de uma centelha verdadeiramente criativa e perturbadora, que a muitos impressionou e levou André-Louis Périnetti, amigo de Garcia de longa data e diretor do Palais de Chaillot em sua fase mais ousada, a declarar, a respeito do encenador: "mais de vinte anos a serviço dessa arte que soube tornar digna ao preço de uma exigência artística que não cessa de nos interrogar" (DEL RIOS, 2010, p. 235).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALCÃO, O. Texto original: Jean Genet. Direção: Victor Garcia. Produção: Ruth Escobar. Imagens: Jorge Bodanzky. 26 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6JZmcMGs2GA>. Acesso em: 16 abr. 2016.

DEL RIOS, Jefferson. *O teatro de Victor Garcia, a vida sempre em jogo*. São Paulo: SESC, 2010.

A experiência do risco no corpo-palavra: *Artaud!* em cena

Leonardo Munk

Levado à cena no ano de 1986, o monólogo *Artaud!* marcou o fim de um ciclo de históricos espetáculos realizados por Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque no Teatro Ipanema. Precedida por montagens de textos de prestigiados autores internacionais e de novos autores brasileiros,[1] a encenação de *Artaud!* deu continuidade ao desejo da dupla de se manter fiel ao experimentalismo e à qualidade artística, contrapondo-se desse modo aos espetáculos teatrais claramente comprometidos com uma lógica de mercado – tendência esta que Mariângela Alves de Lima definiria mais tarde como modelo empresarial de teatro (apud PATRIOTA, 2012, p. 75). E, embora não se caracterizasse explicitamente pela militância política, como já observara Fernando Peixoto em artigo do início da década de 1970 (PEIXOTO, 1973, p. 96), a proposta do Teatro Ipanema, localizado em bairro homônimo da Zona Sul do Rio de Janeiro, cultivava uma atmosfera de liberdade definitivamente não compartilhada pela sociedade civil da época.

É relevante mencionar aqui, nesse sentido, a montagem de *Hoje é dia de rock*, com texto de José Vicente e direção de Rubens Corrêa. Para além do incontestável sucesso de público, tendo ficado mais de dois anos em cartaz, algo nem sempre possível fora do âmbito do teatro comercial, o principal mérito do trabalho residiu em seu caráter experimental, tanto no que dizia respeito à dramaturgia quanto à estruturação do espaço cênico. Sobre este último, é interessante levar em conta uma observação do diretor e dramaturgo Fauzi Arap:

1 Entre os internacionais, foram encenados Fernando Arrabal, com *O Arquiteto e o imperador da Assíria*, de 1970, e Manuel Puig, com *O beijo da Mulher-Aranha*, de 1981. Entre os então jovens dramaturgos, havia Isabel Câmara, com *As moças*, de 1970, José Wilker, com *A China é azul*, de 1972, e, sobretudo, José Vicente, autor de *Ensaio selvagem*, de 1974, *A chave das minas*, de 1977, e, principalmente, *Hoje é dia de rock*, de 1971.

> O cenário de Luís Carlos Ripper eliminou o palco e criou uma espécie de estrada, onde era representada a peça. A forma era semelhante ao formato atual do Teatro Oficina, com as plateias laterais acompanhando todo o comprimento do espaço. (apud VICENTE, 2010, p. 22)

Essa preocupação com a constituição de uma cena que se diferenciava da praticada no teatro convencional se associava ao desejo de ultrapassar a simples representação. *Hoje é dia de rock* aspirava, portanto, à criação de um espaço capaz de estabelecer uma comunicação direta entre os atores e os espectadores. E, além dos aspectos especificamente cênicos, o espetáculo escrito por José Vicente, em termos dramatúrgicos, fugia daquilo que normalmente se reconheceria como teatro dramático ao apresentar um texto de feições lírico-romanescas. Ou seja, nesses dois pontos salientados, tanto nos aspectos cênicos quanto nos textuais, a proximidade com o "Teatro da Crueldade", conceito desenvolvido décadas antes por Antonin Artaud, não parecia ser, como se pode intuir, uma simples coincidência. Em *O teatro e seu duplo*, radical manifesto por um novo teatro e onde estão expostas suas teorias acerca da "crueldade", Artaud fala sobre a cena e a sala de espetáculo.

> Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. Esse envolvimento provém da própria configuração da sala.
> Assim, abandonando as salas de teatro existentes, usaremos um galpão ou um celeiro qualquer, que reconstruiremos segundo os procedimentos que resultaram na arquitetura de certas igrejas e certos lugares sagrados, de certos templos do Alto Tibete. (ARTAUD, 1987, p. 122-123)

O resgate da proposta artaudiana deve ser compreendido à época como uma tentativa de redimensionamento do teatro enquanto espaço de vivência em exata contraposição ao chamado teatro burguês, que, em 1938, ano em que Artaud elaborou seu manifesto, se apresentava quase que exclusivamente como uma arte subordinada à literatura. Tem-se com Artaud, portanto, o início da compreensão de que o teatro demanda uma linguagem própria cujo ponto de inflexão reside na peculiaridade do encontro entre o texto e a cena, percepção essa que só seria vivamente aceita a partir das últimas décadas do século XX. Em outra passagem de *O teatro e seu duplo*, Artaud é claro a respeito da subordinação da cena ao texto.

> Para nós, a Palavra é tudo no teatro e fora dela não há saída; o teatro é um ramo da literatura, uma espécie de variedade sonora da linguagem, e se admitimos uma diferença entre o texto falado em cena e o texto lido pelos olhos, se encerramos o teatro nos limites daquilo que aparece entre as réplicas, não conseguimos separar o teatro da ideia do texto realizado. (ARTAUD, 1987, p. 90)

Não se trata aqui do obrigatório exílio do texto, mas sim do reconhecimento de que a tendência textocêntrica que acompanhava a produção dramatúrgica europeia ao longo dos três últimos séculos resultara num engessamento da plasticidade inerente à linguagem teatral, pois como também observou Artaud, "O domínio do teatro não é psicológico, mas plástico e físico [...]" (ARTAUD, 1987, p. 93). Há naturalmente nesse pensamento a constatação implícita de que as línguas europeias eram de certo modo incapazes de expressar sentimentos com verdade e paixão. Segundo esse moto, Artaud pleitearia a força espiritual das palavras, única alternativa para a impossibilidade da enunciação. Daí o caráter essencialmente ritualístico de seu teatro. É por meio dessa acepção, aliás, que se costuma definir seu "Teatro da Crueldade". Para Patrice Pavis, por exemplo, em seu *Dicionário de teatro*, a expressão cunhada por Artaud poderia ser definida da seguinte maneira:

> [...] projeto de representação que faz com que o espectador seja submetido a um tratamento de choque emotivo, de maneira a libertá-lo do domínio do pensamento discursivo e lógico para encontrar uma vivência imediata, uma nova catarse e uma experiência estética e ética original [...] O texto é proferido numa espécie de encantamento ritual (em vez de ser dito em cima do modo da interpretação psicológica). O palco todo é usado como num ritual e enquanto produtor de imagens (hieróglifos) que se dirigem ao inconsciente do espectador: ele recorre aos mais diversos meios de expressão artísticos. (PAVIS, 2005, p. 377)

Considerando os aspectos levantados por Pavis, não é de se espantar que o momento mais oportuno para pôr à prova as ideias de Artaud tenha sido justamente o período da contracultura. Nesse contexto, em extrema convergência com os outros trabalhos levados à cena no Teatro Ipanema, não é nem um pouco surpreendente que Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque viessem na década de 1980 a se debruçar sobre a obra de Artaud.

É preciso que se diga, no entanto, que, embora a presença de Artaud já despontasse nas montagens do Teatro Ipanema, o fato é que o espetáculo

Artaud! surgiu principalmente de um empenho quase missionário de seu intérprete, o ator Rubens Corrêa, e de seu envolvimento com o pensamento e a história de vida da psiquiatra Nise da Silveira e seu trabalho com os internos no Centro Psiquiátrico Pedro II, localizado no bairro do Engenho de Dentro. A vivência do ator com a doutora Nise e sua missão de reavaliação do tratamento de doentes mentais foi decisiva para o desejo de dar voz a Artaud. Walter Melo Junior, professor da Universidade Federal de São João Del-Rei, nos dá um esclarecedor informe sobre essa passagem:

> A ideia de fazer um espetáculo teatral com textos de Antonin Artaud nasceu em março de 1969, durante o ciclo de estudos sobre Dioniso organizado por Nise da Silveira no Museu de Imagens do Inconsciente. O compromisso firmado entre Rubens Corrêa e Nise da Silveira somente foi concretizado em 1986, por ocasião das comemorações dos quarenta anos de terapêutica ocupacional no Centro Psiquiátrico Pedro II. (MELO JUNIOR, 2009, p. 187)

Não se trata aqui, é importante ressaltar, da atribuição de um vínculo de causa e consequência entre loucura e arte, posicionamento desde logo perigoso por desqualificar a necessária sanidade do projeto artístico do ator e pensador francês, mas sim de atentar para a possibilidade de um teatro capaz de dar conta de pulsões vistas como estrangeiras à realidade institucional do teatro enquanto patrimônio da cultura burguesa. Aqui, guardando as devidas proporções, a analogia entre as instituições teatro e hospital psiquiátrico é perfeitamente possível no sentido de que ambas se constituíam em camisas de força para seus *atores*. Em última instância, trata-se daquilo que é comum a todas as instituições que representam o poder e a autoridade: o controle do corpo e, consequentemente, do imaginário.

Da experiência vivida por Rubens Corrêa no hospital psiquiátrico por ocasião do evento mencionado por Melo Junior, vale ressaltar ainda o fascínio do ator perante a plateia de internos que, à medida em que a leitura de *As bacantes* de Eurípides se desenvolvia, reagia de forma inaudita por intermédio de gemidos e suspiros que soavam como verdadeiros instrumentos para o ator. Tem-se aqui não mais uma relação de fruição pela contemplação e audição de um ator dizendo o texto, mas sim a obtenção de uma relação de encantamento entre ator e espectador que independe da lógica de uma construção discursiva. Construção essa que alimentaria os principais discursos contra os quais Artaud se levantou: o crítico e o clínico. A esse respeito creio ser relevante a interlocução com Jacques Derrida. Embora longa, a citação a seguir é aqui oportuna.

> Se Artaud resiste totalmente [...] às exegeses clínicas ou críticas – é porque na sua aventura (e com esta palavra designamos uma totalidade anterior à separação da vida e da obra) é o *próprio* protesto contra a *própria* exemplificação. O crítico e o médico ficariam aqui sem recursos perante uma existência que se recusa a significar, perante uma arte que se quis sem obra, perante uma linguagem que se quis sem rasto. Isto é sem diferença. Procurando uma manifestação que não fosse uma expressão mas uma criação pura da vida, que jamais caísse longe do corpo para decair em signo ou em obra, em objeto, Artaud quis destruir uma história, a da metafísica dualista que inspirava, mais ou menos subterraneamente, os ensaios acima evocados: dualidade da alma e do corpo sustentando, em segredo sem dúvida, a da palavra e da existência, do texto e do corpo, etc. Metafísica do comentário que autorizava os "comentários" porque presidia já às obras comentadas. Obras não teatrais, no sentido em que o entende Artaud, e que são já comentários exilados. Chicoteando a sua carne para a despertar até à véspera deste exílio, Artaud quis proibir que a sua palavra lhe fosse soprada longe do corpo. (DERRIDA, 2005, p. 115-116, grifos do autor)

Por palavra soprada, entenda-se aqui palavra roubada. A palavra, no entanto, em termos artaudianos, não é um bem para ser roubado. Ela não pode ser dissociada do corpo, pois é parte integrante desse mesmo corpo. Corpo-palavra. O risco de expor a carne em cena em contraposição à mera representação: este foi o risco ao qual se expôs Rubens Corrêa ao se despir do figurino de Artaud e optar pela alucinação como meio dramático.

Com *Artaud!*, Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque convidaram o público a testemunhar a autopsia de um corpo em cena, o que significava quase que por antonomásia pôr sob o escrutínio daquela o próprio teatro enquanto instituição. Afinal, para Artaud, o teatro estava morto. O espetáculo foi levado, então, aos porões do Teatro Ipanema, onde foi montada uma arquibancada para oitenta pessoas que se poriam a observar um caso clínico. A esse respeito, o ator e escritor Sergio Fonta, em seu livro sobre Rubens Corrêa, diz o seguinte:

> *Artaud!* estreou no dia 8 dezembro de 1986, sempre às segundas-feiras, com Rubens Corrêa num monólogo devastador, nos subterrâneos do Teatro Ipanema, se é que assim se possa chamar o interior, o subsolo, ou porão, como se divulgou na mídia, daquela casa de espetáculos, no espaço concebido por Anísio Medeiros, companheiro de primeira e última hora. Um espaço para poucas pessoas, numa atmosfera opressiva em suas arquibancadas de madeira, onde Artaud circulava e surpreendia a cada momento, por baixo, por cima, de frente, no confronto com a plateia estarrecida e maravilhada diante de um assombro de interpretação à qual ninguém passava incólume, para o bem ou para o mal. (FONTA, 2010, p. 377)

Com figurino e cenografia de Anísio Medeiros, o espetáculo logo de início impressionava pela solenidade com a qual um corpo envolto em um véu se apresentava em cena. A música, compilada pelo próprio Rubens Corrêa, dialogava com o Oriente, fazendo o público perceber que não se encontrava diante de um espetáculo comum, mas sim de um evento passível de resgatar ao teatro a sacralidade perdida. Em vez de teatro, *ritual*. Nesse contexto, o breve contato de Artaud com o teatro balinês contribuiu de maneira definitiva para seu desejo de renovar o teatro do Ocidente. Essa *descoberta* do Oriente se pautou quase exclusivamente pela percepção de que toda a potência desse teatro se instalava precisamente na ausência de uma linguagem lógica e discursiva. Para Artaud, portanto, o teatro de Bali representava a resposta simbólica e imagética que poderia se contrapor ao realismo psicológico do teatro burguês.

> Esses atores com suas roupas geométricas parecem hieróglifos animados. E até a forma dessas roupas, deslocando o eixo do porte humano, cria, ao lado das indumentárias desses guerreiros em estado de transe e de guerra perpétua, uma espécie de roupa simbólica, de segunda roupa, que inspira uma idéia intelectual e que se relaciona, através de todos os cruzamentos de suas linhas, com todos os cruzamentos das perspectivas do ar. Estes signos espirituais têm um sentido preciso, que nos atinge apenas intuitivamente mas com violência suficiente para tornar inútil toda tradução numa linguagem lógica e discursiva. (ARTAUD, 1987, p. 72)

É natural, desse modo, que, com o questionamento do teatro como patrimônio da cultura burguesa, o texto enquanto baluarte de todas as certezas saia enfraquecido. Constituído a partir de uma colagem de fragmentos traduzidos por Leyla Ribeiro, o texto do *Artaud!* de Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque se apoiava quase exclusivamente na performance de seu protagonista, sua voz e seus gestos. Uma linguagem física à base de signos não linguísticos. Em vez de texto, *corpo*.

É certo que tal primazia dada aos gestos não poderia se adequar ao costumeiro desprezo burguês pelo corpo. O grito de Artaud, desta feita, também é um grito de dor, a experiência da desapropriação do próprio corpo pela institucionalização daqueles que – a exemplo de Edgar Allan Poe, Friedrich Nietzsche e, sobretudo, Van Gogh – foram os suicidados da sociedade, incapazes de escapar à homogeneização do discurso clínico. A pergunta posta por Gilles Deleuze permanece sem resposta: "E Artaud-Van Gogh, quem terá sofrido mais do juízo sob essa forma penosa em mais alto

grau, a terrível perícia psiquiátrica?" (DELEUZE, 2008, p. 143). Nesse sentido, o risco do teatro residiria no resgate da vida em toda a sua plenitude sensorial e imaginativa. Em vez do ator, o *pestilento*, aquele que não tendo nada mais a perder, pode viver a morte em toda a sua intensidade. Daniel Lins, em sua contribuição à fortuna crítica sobre Artaud, observa:

> Para Artaud, o verdadeiro texto, o que recusa a teatralidade representativa dos símbolos e simulacros, é o que enuncia o perigo fundamental com o qual ele faz corpo, rompendo a máscara signalética da cultura onde nunca existe a alternativa: *escrever ou morrer*, mas *escrever e morrer*, escrever até a morte, escrever sua própria morte. (LINS, 1999, p. 14)

Já não se trata aqui da obra – contra a qual Artaud, aliás, se revoltava –, mas da experiência da obra. Não deve haver leitura, mas sim vivência. A empatia em vez da purgação das emoções sugere a destruição de alguns dos princípios básicos da *Poética* aristotélica. Nesse contexto, o drama, constituído a partir do fenômeno da mimese, parece se fragilizar perante elementos como a cognição afetiva e a empatia corporal. Em sintonia com as mais notáveis experiências teatrais da época, é perceptível que o trabalho de Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque já apontasse para o que posteriormente seria aceito como uma relação cinestésica entre atores e espectadores. Pavis, novamente com seu *Dicionário de teatro*, nos esclarece o termo.

> A kinestesia (ou cinestesia) é a percepção consciente da posição ou dos movimentos e de seu próprio corpo graças ao sentido muscular e ao ouvido interno. O nível kinestésico diz respeito à comunicação entre atores e espectadores, como, por exemplo, a tensão do corpo do ator ou a impressão que uma cena pode causar "fisicamente" no público. (PAVIS, 2005, p. 226)

Com sua construção de significados por intermédio do corpo, o *Artaud!* de Rubens Corrêa não compactuava com a representação, preferindo a produção de uma atmosfera capaz de transmitir sensações. A própria caracterização de Rubens recusava mimetizar a figura de Artaud, limitando-se ao uso de um traje neutro, com uma capa roxa e um cajado. É interessante observar aqui como essa neutralidade se presta a um dos aspectos mais envolventes do monólogo, a compreensão de que todos nós podemos ser Artaud, pois sua loucura aponta para a mesma constatação que já havia encantado a doutora Nise da Silveira, a saber, o estabelecimento da relação entre a unidade e a multiplicidade que constituem o ser

humano (MELO JUNIOR, 2010, p. 183). Não se trata mais do ator ou do homem, mas sim, em termos deleuzianos, de um devir.

> Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria visível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. (DELEUZE, 2008, p. 11)

A dramaturgia de Artaud, que praticamente sequer existiu, se constituiu de fato pela impossibilidade. Do mesmo modo que seus poemas, que segundo o editor Jacques Rivière eram impublicáveis, pois falhos, seu teatro é acossado pelo irrealizável. Este, no entanto, só é concebível em um universo que aspira à forma (mimese), não sendo pertinente em um universo que extrapola a ficção. O próprio Rubens Corrêa, em entrevista a um tabloide em 1993, nos dá o exato testemunho dessa convicção ao afirmar que, ao viver Artaud, ele não estava mais fazendo ficção:

> Um dos personagens que mais me marcaram foi o de *Artaud!*, porque, de repente, eu já não estava fazendo mais ficção, eu estava dizendo palavras que sangravam. Notas de um homem que passou nove anos num hospício e era genial. Fiquei muito perdido no começo. A interpretação teve que ser feita em cima da procura de um estado de espírito. Eu tinha que passar o clima, a loucura e, muito mais que a loucura, eu tinha que passar a lucidez espantosa dele. (apud FONTA, 2010, p. 388)

Ciente da importância do ator e do texto para o teatro, Rubens Corrêa aqui se aproxima da noção artaudiana de que a cena se constituiria por intermédio de elementos mágicos. Com seu depoimento, Rubens inadvertidamente diagnosticou os limites de um teatro marcado pela convenção mimético-representativa que nos foi legada pelo século XIX. Como alternativa, um teatro capaz de agir sobre os sentidos, no qual a representação é subordinada à vivência. Não se trata, portanto, mais de ação, trama ou verossimilhança, mas sim do compartilhamento de experiências. É desse modo que Antonin Artaud, impondo de maneira inegável sua presença nos debates acerca dos estudos teatrais, mostra mais uma de suas faces: a de *nosso contemporâneo*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1987.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FONTA, Sérgio. *Rubens Corrêa*: um salto para dentro da luz. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

JOSÉ VICENTE. *O teatro de José Vicente*: primeiras obras. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud*: o artesão do corpo sem órgãos. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

MELO JÚNIOR, Walter. Nise da Silveira, Antonin Artaud e Rubens Corrêa: fronteiras da arte e da saúde mental. *Gerais: Revista Interinstitucional de Psicologia*, Juiz de Fora, v. 2, n. 2, p. 182-191, 2009. Disponível em: <http://goo.gl/YG8cNC>. Acesso em: 20 abr. 2016.

PATRIOTA, Rosangela. História e historiografia do Teatro Brasileiro da década de 1970: Temas e Interpretações. *Baleia na rede – estudos em arte e sociedade*, São Paulo: UNESP, v. 9, n. 1, 2012. Disponível em: <http://goo.gl/8sTb77>. Acesso em: 2 jun. 2015.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEIXOTO, Fernando. Teatro no Brasil: como transmitir sinais de dentro das chamas. *Latin American Theatre Review*, Kansas: The University of Kansas, 1973. Disponível em: <https://goo.gl/Dqywlz>. Acesso em: 5 jun. 2015.

Macunaíma: transição e continuidade na trajetória de Antunes Filho

Daniel Schenker

A abordagem de *Macunaíma*, histórica encenação de Antunes Filho para a obra original de Mário de Andrade, esbarra numa limitação pessoal: o fato de não ter assistido ao espetáculo propriamente dito, mas tão somente a uma gravação em vídeo realizada numa época em que não havia tanta preocupação com a qualidade do registro, situação diferente da encontrada nos dias de hoje.

O projeto de levar *Macunaíma* para o palco surgiu em 1975, a partir de uma sugestão de Jacques Thiériot, diretor da Aliança Francesa na época. Antunes viabilizou a empreitada graças a um curso para o Sindicato dos Artistas e Técnicos em parceria com a Comissão Estadual de Teatro. Pelo curso, que se encerraria com a montagem, o diretor recebeu um adiantamento de 500 mil cruzeiros. Dos 200 inscritos para o curso, restaram 15 integrantes e o coletivo, acrescido de mais alguns nomes, chegou a 19. Batizado de Arte Pau-Brasil (e depois rebatizado de Macunaíma), o grupo ensaiou durante um ano e dissecou diversas obras – processo que funcionou como prenúncio do que Antunes passaria a desenvolver, poucos anos depois, no Centro de Pesquisa Teatral (CPT). *Macunaíma* estreou no Theatro São Pedro, em 20 de setembro de 1978, em São Paulo, e no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, em 1º de outubro de 1979.

O *Macunaíma* de Antunes Filho nasceu da adaptação de Thiériot e de improvisações dos atores. Vale lembrar que o livro de Mário de Andrade, publicado no final dos anos 1920, já tinha sido transportado, quase dez anos antes, para o cinema, pelo diretor Joaquim Pedro de Andrade. No filme, a personagem-título (interpretada por Grande Otelo e depois por Paulo José) sintetiza um certo espírito brasileiro que se tornou folclórico – o do homem malandro, esperto e carismático, que pensa primeiro em si

do que nos outros. Macunaíma sai da roça, já metamorfoseado em homem branco, em direção à cidade grande, e, mais rapidamente que os irmãos, Maanape (Rodolfo Arena) e Jinguê (Milton Gonçalves), passa a dominar os códigos locais. Mas não há idealizações, a julgar pela volta dos irmãos para a roça e o reencontro com a cabana familiar, que praticamente despenca sobre a cabeça de Macunaíma. Realizado no imediato pós AI-5, que representou o acirramento da ditadura militar brasileira, o filme traz evidentemente ecos de sua época.

Já o *Macunaíma* teatral representou um momento de passagem na carreira de Antunes Filho, que, a partir daí, só trabalharia em grupo – e de forma verticalizada (o Centro de Pesquisa Teatral, acolhido pelo Sesc e conduzido pelo diretor até hoje, foi fundado poucos anos depois, em 1982). O espetáculo trouxe características que se tornariam constantes nos trabalhos de Antunes e também de uma leva de encenadores que despontou ao longo da década de 1980. O diretor evidencia apego pela síntese ao sugerir as imagens por meio de jornais e lençóis. Afasta os objetos de suas literalidades, lembrando que, no teatro, podem adquirir quaisquer significados e, assim, estimula a imaginação e a autoria do espectador. Aposta na limitação enriquecedora do teatro, opção que contrasta, em alguma medida, com uma cena como a contemporânea, cada vez mais tomada por aparatos tecnológicos (ainda que não caiba, de forma alguma, incorrer numa generalização no sentido de condenar o uso de recursos multimídia). Os demais elementos que integram a cena são trazidos e levados pelos atores ao final de cada passagem, procedimento que faz com que o palco permaneça vazio. Os figurinos são básicos, em especial na primeira parte, ambientada na roça. Mas, mesmo quando as personagens migram para a cidade grande, os figurinos permanecem sintéticos, reforçando o conceito do espetáculo.

Como Joaquim Pedro de Andrade (guardadas as devidas distâncias), Antunes Filho se apropria da obra de Mário de Andrade e realiza um trabalho autônomo, em vez de irremediavelmente atado à matriz. O encenador traz à tona uma característica que se tornaria particularmente marcante nos trabalhos dos diversos diretores que despontariam na década de 1980: a ampliação do conceito de texto, não mais circunscrito ao que o ator diz em cena, mas referente a todos os elementos que compõem o espetáculo e se constituem como fontes de enunciação. Outras características chamaram atenção na montagem de *Macunaíma*, como a referência ao teatro de Bob Wilson, particularmente na passagem das estátuas neoclássicas (Antunes

havia assistido à encenação de *A vida e a época de Dave Clark*, espetáculo originalmente intitulado *A vida e a época de Joseph Stalin*, quando passou por São Paulo, em 1974), e o maior investimento em marcações coletivas do que em solos individuais (ainda que haja um protagonista claramente definido, interpretado por Cacá Carvalho e depois por Marcos Oliveira).

Em relação ao registro interpretativo, apesar de Antunes se distanciar por completo do apagamento do ator (e do ato teatral), mecanismo próprio do teatro realista/naturalista, é possível perceber a busca por autenticidade nos trabalhos dos atores, que evidenciam trazer à tona um universo primitivo que conhecem não só teoricamente (mesmo tendo se debruçado sobre muitas obras durante o longo processo). As vozes surgem em evidência, mas as atuações não se reduzem a composições estilizadas, a construções expostas diante do público, na medida em que um grau de organicidade foi alcançado. Mais do que um feito singular, a encenação de *Macunaíma* representou uma passagem na trajetória de Antunes Filho, e não uma ruptura em relação a tudo o que veio antes. Para dimensionar essa transição, é preciso trazer à tona o seu percurso, desde os primeiros passos como diretor, bem como mostrar de que maneira as características presentes no espetáculo de 1978 reverberaram em suas criações seguintes.

UM HÁBIL CONCILIADOR

Antes de se lançar na direção teatral, Antunes teve brevíssima experiência como ator, ao fazer figuração na célebre montagem de Hoffmann-Harnisch, dentro do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), para *Hamlet*, de William Shakespeare. Ingressou no Teatro da Juventude com duas montagens: as de *O urso*, de Anton Tchekhov, e *Os outros*, de Gaetano Gherardi. Este último trabalho rendeu uma recomendação de Décio de Almeida Prado (que se firmaria como grande crítico do teatro brasileiro moderno no jornal *O Estado de S. Paulo*, onde permaneceu entre 1946 e 1968) para que ingressasse como estagiário, na função de assistente de direção, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

Primeira companhia de teatro moderno no Brasil, juntamente com o Teatro Popular de Arte (TPA) – rebatizado de Companhia Maria Della Costa a partir do surgimento do teatro com o nome da atriz, em 1954 –, o TBC nasceu da iniciativa do industrial italiano Franco Zampari, que conduziu uma grande estrutura empresarial, viabilizando em âmbito profissional

determinadas plataformas defendidas pelos grupos amadores, como a implantação de um novo registro interpretativo para o ator, que deveria estudar o texto, em vez de usá-lo como pretexto para a exibição de sua personalidade carismática. Essa reforma artística se tornou possível graças ao desembarque de encenadores estrangeiros, principalmente italianos, ao longo das décadas de 1940 e 1950, que passaram a imprimir assinaturas nos espetáculos – perspectiva autoral que distanciou seus trabalhos em relação ao praticado pelos ensaiadores –, a encaminhar os atores rumo a abordagens mais verticalizadas das personagens e a levá-los a tratar a dramaturgia como matéria menos arbitrária. Para viabilizar a empreitada, Zampari (assim como Sandro Polônio, no TPA) investiu numa estratégia baseada na alternância entre textos importantes, que garantiriam a respeitabilidade do empreendimento e propiciariam voos autorais dos diretores, com peças comerciais, ao gosto da bilheteria. A estratégia, porém, não livrou o TBC de dificuldades econômicas, crescentes ao longo dos anos 1950 – boa parte dessas dificuldades se deveu ao envolvimento de Zampari com outro projeto bastante ambicioso, a Companhia de cinema Vera Cruz, conhecida como a "Hollywood brasileira". Todo esse movimento aconteceu em São Paulo (ainda que o TPA tenha surgido no Rio de Janeiro), uma cidade que reunia condições mais propícias à instalação do teatro moderno, uma vez que o Rio ainda vivia sob o império do Teatro de Revista, em sua fase mais luxuosa, capitaneada pelo empresário Walter Pinto, que adaptou o modelo para um padrão Broadway.

Antunes Filho ingressou no TBC em 1952 e permaneceu na companhia durante mais de um ano. Interrompeu o estágio para realizar a sua estreia profissional na companhia Teatro Íntimo Nicette Bruno (TINB) por meio da direção de *Week-end*, de Noël Coward, trabalho em que, segundo a crítica de Cavalheiro Lima, no *Diário da Noite*, evidenciou uma leitura "não muito britânica", um "estilo brasileiro de direção" (LIMA apud MILARÉ, 2007, p. 47). Essas observações parecem distanciar, em alguma medida, esse primeiro trabalho profissional de Antunes Filho do padrão europeu das encenações do TBC, mas o diretor imprimiu as principais características do teatro moderno na montagem, no que diz respeito à importância da disciplina para o ator, ao estudo da personagem (em detrimento da ostentação da personalidade do intérprete) e do texto em questão. Com o fim do TINB, Antunes só voltaria a dirigir cinco anos depois. De acordo com Sebastião Milaré, a importância do TBC para o diretor brasileiro iniciante era relativa.

> Uma das ambiguidades do TBC era propiciar o aparecimento de diretores brasileiros, mas não os aceitar em seus quadros. Aos que despontavam, mesmo de reconhecido talento, o mercado de trabalho era reduzido, quase inexistente [...] Antunes Filho dependia de companhias que o contratassem. Com o fechamento do TINB nenhuma outra alternativa se apresentava, a não ser os teleteatros. (MILARÉ, 2007, p. 51)

Antunes Filho já tinha ingressado numa televisão embrionária e manteria contato com o meio até a montagem de *Macunaíma*. Durante esse intervalo em sua trajetória teatral, migrou para a TV Paulista, onde dirigiu uma série de teleteatros. Não por acaso, conseguiu retomar a prática teatral no emblemático ano de 1958, marcado pela histórica montagem de José Renato para *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, que alavancou o Teatro de Arena, e pelo surgimento do Teatro Oficina, ainda em formato amador, fundado por José Celso Martinez Corrêa e por Renato Borghi dentro da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo.

O Teatro de Arena começou em 1953 com proposta algo indefinida que lembrava, em alguma medida, a alternância de repertório do TBC. O grupo conduzido por José Renato adquiriu um perfil mais específico, notadamente político, com a entrada de integrantes do Teatro Paulista do Estudante, em 1955, vinculados ao Partido Comunista Brasileiro. Em 1956, Augusto Boal voltou dos Estados Unidos e aplicou o conhecimento adquirido nos Seminários de Dramaturgia, realizados com o intuito de estimular os integrantes do Arena a escreverem textos, uma vez que sabiam sobre o que desejavam falar: a realidade do homem brasileiro das classes sociais menos abastadas. Dois anos depois surgiu *Eles não usam black-tie*, contrastando com determinadas propostas do TBC. Diferentemente da companhia de Zampari, que privilegiou a dramaturgia estrangeira (e elegeu um autor nacional, Abílio Pereira de Almeida), o grupo de José Renato procurou valorizar a dramaturgia brasileira, centrada na vida dos menos favorecidos. Não significa que ele não tenha encenado peças estrangeiras, mas buscando sempre uma aproximação com o momento histórico do Brasil (não por acaso, esse conjunto de encenações ficou conhecido como "nacionalização dos clássicos"). Também na contramão do TBC, que imprimiu um padrão de produção requintado com o intuito de agradar as retinas dos espectadores burgueses de São Paulo, o Arena afirmou um padrão de encenação bem mais modesto (determinado pela própria configuração da arena no espaço da sede, na Rua Teodoro Baima) e calcado numa relação de proximidade

entre atores e espectadores. O Arena se posicionou assim como uma companhia de oposição ao TBC, o que evidencia uma influência do primeiro pelo segundo grupo. Talvez em reação, o TBC evitou uma dramaturgia brasileira engajada, na linha do Arena, resistência que a Companhia Maria Della Costa não impôs, uma vez que montou *Gimba*, de Guarnieri, no ano seguinte a *Eles não usam black-tie*. O TBC partiria para textos nacionais mais politizados – como *O pagador de promessas* e *A revolução dos beatos*, de Dias Gomes, *A semente*, de Gianfrancesco Guarnieri, *Os ossos do barão* e *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade, este último levado ao palco por Antunes Filho, em 1964, na fase final, brasileira (1960 a 1964), quando a companhia foi norteada pela direção artística de Flávio Rangel e estava sob intervenção da Comissão Estadual de Teatro. Seja como for, a partir de 1958, o jovem diretor brasileiro encontrou mais espaço no mercado teatral para se desenvolver.

A volta se deu no Pequeno Teatro de Comédia (PTC). Antunes Filho foi um dos fundadores da companhia, mas seu objetivo transcendia o do grupo, voltado para a realização de tradicionais espetáculos de qualidade. Antunes fez concessões em relação ao repertório – em especial, no que se refere às comédias policiais que montaria a partir desse momento – e seguiu a trilha do realismo, mas se manteve norteado pela inquietação artística, pela continuidade de pesquisa cênica. Dentro da companhia, que durou até a crise de 1961 (momento instável na história brasileira, marcado pela renúncia do presidente Jânio Quadros), assinou as montagens de *O diário de Anne Frank*, de Frances Goodrich e Albert Hackett, *Alô!... 36-5499*, de Abílio Pereira de Almeida, *Pic-nic*, de William Inge, *Plantão 21*, de Sidney Kingsley, *As feiticeiras de Salém*, de Arthur Miller, e *Sem entrada e sem mais nada*, de Roberto Freire, peça que nasceu do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. Cabe destacar determinados feitos de Antunes em algumas dessas encenações. Sobre *O diário de Anne Frank*, Paulo Francis escreveu, em crítica publicada no jornal *Diário Carioca*, que "a tipificação do elenco não sugere a presença de atores, mas de gente" (FRANCIS apud MILARÉ, 2007, p. 70), observação que faz supor um esforço de Antunes em ocultar o processo de construção dos atores de modo que a representação não aparecesse. O refinamento da linguagem realista também despontou na encenação de *Plantão 21*, em especial em relação à detalhista cenografia de Tulio Costa, que reproduzia minuciosamente o ambiente de uma delegacia. Pelo bom resultado, Antunes ganhou o prêmio de melhor direção da

APCT e viajou para a Europa com bolsa concedida pelo governo italiano. Lá, entrou em contato com o teatro de Bertolt Brecht e Erwin Piscator, que influenciou sua encenação de *As feiticeiras de Salém*, espetáculo em que começou a romper, em parte, com a linguagem realista e deu partida à sua parceria (artística e afetiva) com a cenógrafa Maria Bonomi.

Com o fim do PTC, Antunes voltou ao TBC, a convite de Flávio Rangel, onde recomeçou encenando *Yerma*, de Federico García Lorca, alcançando resultado bastante elogiado. Nessa época, Antunes marcou presença pela proposta de um trabalho coletivo, em que passaram a imperar os laboratórios de criação. Não havia mais tanto espaço para brilhos individuais dos atores, característica que a maior parte dos encenadores europeus não chegou a romper dentro do TBC, ainda que a estrutura de funcionamento interno da companhia de Franco Zampari não fosse semelhante à das estrelas anteriores ao teatro brasileiro moderno, que, com frequência, fundavam ou integravam companhias que traziam seus próprios nomes nos cartazes. Contudo, cabe dizer que esse costume não foi rompido depois de 1948, a julgar pela presença dos nomes dos atores na identificação das companhias – as dissidentes do TBC (Teatro Cacilda Becker, Tônia-Celi-Autran, Nydia Lícia-Sergio Cardoso) – e a mudança no *slogan* do TPA (que passa a se chamar Companhia Maria Della Costa a partir da inauguração do teatro na Rua Paim).

Antunes dirigiu nova montagem no TBC a partir de *Vereda da salvação*, peça que destoa na dramaturgia de Jorge Andrade, concebida a partir de uma notícia de jornal e centrada num grupo de colonos que vive num Brasil esquecido. Entre eles está Joaquim, filho de Dolor, que, aos poucos, envolve quase todos numa onda de crescente fanatismo. O processo de ensaios durou muitos meses, e o elenco (no qual estavam Raul Cortez, Cleyde Yáconis, Stênio Garcia e Lélia Abramo) foi conduzido para entrar em contato direto com o universo da peça, de modo que pudesse abordar uma dada realidade a partir de conhecimento que não fosse apenas teórico, se apropriando das personagens com uma transcendência do naturalismo banal. Por sua contundência política, a encenação bateu de frente com o recém-instaurado Golpe de 64 e com o público eminentemente burguês do TBC, que encerrou a sua trajetória.

O passo seguinte de Antunes Filho foi na Escola de Arte Dramática (EAD), fundada por Alfredo Mesquita em 1948, mesmo ano em que surgiram o TBC e o TPA. Durante um certo tempo, inclusive, a EAD e o TBC

funcionaram no mesmo prédio. Antunes dirigiu os alunos na montagem de *A falecida*, de Nelson Rodrigues (texto que retomaria ao longo do tempo). Foi um processo intenso, marcado pelo esforço de fazer com que os atores abrissem mão de suas redes de segurança e dominassem o inconsciente das personagens. Há no trabalho de Antunes uma disposição para tensionar, atritar o texto, em vez de reiterá-lo. Ele não se limita a colocar o público diante de um texto, a apresentá-lo a uma dramaturgia de qualidade. Nesse momento, já há pesquisas maiores em jogo (Jung, Freud) que interferem diretamente no modo como a peça é lida pelo encenador, característica que se torna central em seu trabalho. Antunes também se vale de poucos elementos cenográficos (jornais e cadeiras), opção que marcaria as montagens de *Bonitinha, mas ordinária* e *Macunaíma*, assim como parte significativa de seus trabalhos a partir de meados da década de 1990.

Depois de *A falecida*, Antunes funda um novo grupo, o Teatro da Esquina, com Ademar Guerra, Armando Bogus e Irina Grecco, artistas com quem trabalhou no Pequeno Teatro de Comédia. Dirige uma bem-sucedida montagem de *A megera domada*, de William Shakespeare, que, de certa forma, evidenciou Antunes como um hábil conciliador. "A colocação de Shakespeare nessa altura foi estratégica. Evitava os dramas importados, sobretudo da Broadway (...) ou pouca chance dava à experimentação sem prejudicar a bilheteria. A experiência empresarial de Antunes e seus sócios obrigava-os a considerar muito bem o retorno de capital" (MILARÉ, 2007, p. 177). O posicionamento de Antunes não era maniqueísta. Preocupava-se com a bilheteria, mas não abria mão de sua pesquisa. Dava muita importância ao texto, o que não significava se prender à camisa de força da fidelidade tradicional, da subserviência em relação ao autor. "Na obra de Antunes, o não servilismo ao autor está longe de implicar desprezo à peça literária. Muito pelo contrário: o texto é sempre devassado, investigado, minuciosamente estudado..." (MILARÉ, 2007, p. 180). Talvez seja possível conectar esse espírito conciliador com uma herança do TBC, uma vez que *alternância* – entre textos comerciais e os de maior valor, entre posturas mais ou menos ousadas em relação às peças – era palavra de ordem na companhia de Zampari. Logo após *A megera domada*, Antunes seguiu com Shakespeare, mas a experiência foi contrastante. Desligou-se do Teatro da Esquina para dirigir, a convite de Ruth Escobar, uma montagem de *Júlio César*, que resultou em fracasso.

Antunes voltou a conduzir espetáculos avulsos em que retomou elementos de seu trabalho, o que não significa que tenha deixado de avançar.

Assinou as encenações de *Black-out*, de Frederick Knott, e *A cozinha*, de Arnold Wesker. No primeiro caso voltou à comédia policial em montagem protagonizada por Eva Wilma. No segundo, retomou o realismo, mas sem deixar de problematizá-lo. Por meio do minucioso cenário de Maria Bonomi e da intensa movimentação cênica, Antunes reproduziu o funcionamento incessante de uma cozinha industrial. Cabe destacar também o apagamento da representação, o esforço em encobrir o trabalho de construção dos atores, de modo que eles parecessem não estar atuando. Em texto publicado no *Jornal do Brasil*, o crítico Yan Michalski elogiou as "convincentes composições físicas baseadas em minucioso trabalho de observação. Qualquer uma das garçonetes tem, do início até o fim, cara, andar, gestos e atitudes de garçonete; os cozinheiros têm cara, gestos, andar, atitudes de cozinheiros" (MICHALSKI apud MILARÉ, 2007, p. 207). A observação lembra a de Paulo Francis acerca de *O diário de Anne Frank*. Seja como for, *A cozinha* não era uma montagem totalmente realista. Os fogões não acendiam, não havia comida sendo preparada e os atores resolviam essas ausências por meio de mímica.

Na sequência, funda uma empresa, Antunes Filho Produções Artísticas, para a montagem de *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen, que marcou a sua volta ao teatro depois de um hiato de dois anos, período em que dirigiu o filme *Compasso de espera*. Era um momento diferente daquele que Antunes encontrou no início de sua carreira. As grandes companhias empresariadas da primeira fase do Teatro Moderno (que iria do final da década de 1940 ao final da de 1960) foram, aos poucos, encerrando suas atividades devido à instabilidade da vida brasileira. Deram lugar a companhias de porte médio, que depois cederam espaço aos pequenos grupos.

Em *Peer Gynt*, Antunes afasta-se do realismo e investe na autoria dos diversos artistas que integram a encenação, questão imperante em *Macunaíma*. Sebastião Milaré destaca a conexão em relação às montagens:

> A organização das equipes, os códigos de relacionamento entre as diferentes áreas (intérpretes, cenógrafo, figurinista, aderecistas, etc.) constituíram o sistema que Antunes viria resgatar, mais tarde, na montagem de *Macunaíma*, e estabelecer definitivamente no CPT. Mas já estava pronto em 1971, quando da montagem de *Peer Gynt*. (MILARÉ, 2007, p. 224)

Os atores se engajaram em todos os setores referentes à realização do trabalho: o domínio sobre extenso material intelectual, o controle crescente sobre as próprias ferramentas de trabalho (corpo, voz), a criação minuciosa

da personagem (no sentido de torná-la crível por meio da construção de um passado), o comprometimento com a fabricação dos elementos pertencentes ao universo da personagem, a realização de laboratórios verticalizados. Especificamente nesse momento, Antunes foi norteado pela filosofia oriental, com o livro *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*, de Eugen Herrigel. Seu objetivo era acessar "as portas para o 'irracional'" (MILARÉ, 2007, p. 232). Era como se Antunes tivesse uma ambição totalizante. Dominar por completo a esfera racional, concreta, prática (o conhecimento da obra em si, fazer com que o ator adquirisse consciência da própria presença em cena), para, então, transcendê-la e acessar um campo menos conhecido, palpável. O elo com o Oriente determinaria de forma decisiva alguns de seus futuros espetáculos. Pela empresa, Antunes montou ainda duas peças de Oduvaldo Vianna Filho, *Corpo a corpo* (monólogo com Juca de Oliveira) e *Em família* (com Paulo Autran e Carmen Silva), e um texto comercial, *O estranho caso de Mr. Morgan*, de Anthony Shaffer, mais uma comédia policial, enquanto dirigia teleteatros na TV Cultura.

Com o fim da Antunes Filho Produções Artísticas, o diretor retornou aos espetáculos avulsos. A convite de Carlos Imperial, encenou *Check-up*, de Paulo Pontes. Retomou Federico García Lorca em *Bodas de sangue*, em produção de Sandro Polônio que marcou a volta ao teatro de Maria Della Costa, atriz com quem trabalhou em seguida em *Tome conta da Amelie*, de Georges Feydeau. Assinou ainda a já citada *Bonitinha, mas ordinária*, *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, de Edward Albee (com Raul Cortez e Tônia Carrero), e *Esperando Godot*, de Samuel Beckett (em montagem só com atrizes, como Eva Wilma, Lilian Lemmertz e Lélia Abramo). Fora dos espetáculos avulsos conduziu uma encenação de *Ricardo III*, de William Shakespeare, realizada na companhia Theatre, que funda com outros sete integrantes. De qualquer modo, a noção de teatro de mercado daquela época era muito diferente da que se tem nos dias de hoje, em que parte considerável dele se concentra na superprodução musical e na comédia descartável realizada com o intuito de suscitar identificação imediata dos espectadores. O teatro de mercado não estava exatamente na contramão da invenção cênica, da afirmação da autoria do diretor. Dizia mais respeito a um modo de produção avulso, desvinculado da estrutura do grupo. Não resultava de uma pesquisa coletiva, o que não significa que não houvesse uma pesquisa individual do encenador. Mas chegou o momento de *Macunaíma*, em que Antunes se distanciaria definitivamente do teatro de

mercado para trabalhar de forma contundente dentro do grupo. Pouco tempo depois, fundaria o Centro de Pesquisa Teatral (CPT), onde até hoje desenvolve seu trabalho.

A REVERBERAÇÃO DE *MACUNAÍMA*

Vários elementos da encenação de *Macunaíma* puderam ser encontrados em montagens seguintes de Antunes Filho: a valorização do conjunto, a escolha de texto literário, o investimento em dramaturgia brasileira, a proposital escassez de elementos cenográficos, o afastamento da vertente realista, a longa duração dos processos de trabalho. Depois de *Macunaíma*, Antunes deu partida a célebres montagens de peças de Nelson Rodrigues, autor com quem já havia demonstrado sintonia artística. Durante a década de 1980, encenou *Nelson Rodrigues, o eterno retorno* (que reunia as peças *A falecida*, *Os sete gatinhos*, *Toda nudez será castigada* e *Álbum de família*), depois reduzida para *Nelson 2 Rodrigues* (preservando *Toda nudez...* e *Álbum...*), e *Paraíso Zona Norte* (que reúne *A falecida* e *Os sete gatinhos*). Em relação ao primeiro espetáculo, Silvia Fernandes observa que "o depuramento e o movimento introspectivo presidiam a leitura cênica das peças, com ênfase nos pesadelos do subconsciente, no irracionalismo e na obsessão pela morte..." (FERNANDES apud FARIA, 2013, p. 333). Sobre a segunda encenação, Fernandes afirma que "a elaboração teórica que cercou a encenação era nitidamente a-histórica, baseada em suportes da antropologia e da teoria de Jung" (FERNANDES apud FARIA, 2013, p. 333). Conforme já dito, Antunes não se limita à apresentação das peças nem as utiliza como pretextos para pesquisas arbitrárias em relação aos textos, mas redimensiona a dramaturgia por meio dos elos traçados.

Nos anos 1980, Antunes dirige ainda *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, *A hora e a vez de Augusto Matraga*, apropriação da obra de Guimarães Rosa, que marca a estreia de Luís Melo, ator com quem firma sólida parceria até *Gilgamesh*. Ainda nessa década, Antunes inicia, a partir de *Xica da Silva*, texto de Luís Alberto de Abreu, outra parceria promissora, com o cenógrafo J.C. Serroni, que realiza criações emblemáticas dentro do CPT, como os troncos de árvores sem copas que acentuavam a sensação de claustrofobia na segunda montagem de *Vereda da salvação* e os aquários deslizantes de *Gilgamesh*. O vínculo entre Antunes e Serroni durou uma década, até 1997.

Nos anos 1990, Antunes assinou *Nova velha história*, espetáculo baseado na fábula de Chapeuzinho Vermelho em que o diretor fez com que os atores falassem o *fonemol*, uma língua inventada (que voltaria em *Drácula e outros vampiros* e em *Foi Carmen*). Em *Trono de sangue/Macbeth*, foi influenciado pelo filme *Trono manchado de sangue*, de Akira Kurosawa, fazendo uma transposição de *Macbeth*, de Shakespeare, para o Japão feudal. Em *Vereda da salvação*, destacou o impacto de tragédias do momento (como na referência à chacina de Vigário Geral) e se valeu de uma canção popular, *Pense em mim*, de Leandro e Leonardo, que, no encerramento do espetáculo, aproveitava a letra de maneira literal, sugerindo ao público que lembrasse de gente tão esquecida. Dedicado a minuciosa pesquisa vocal, extraiu de Laura Cardoso – intérprete de Dolor, com quem já tinha trabalhado em *Plantão 21* – um registro agudo, inédito para a atriz. Assinou ainda *Gilgamesh*, a partir de texto sumério escrito em 2600 a.C, e *Drácula e outros vampiros*.

No final dos anos 1990, Antunes deu partida a dois projetos aparentemente muito distantes, mas conectados por uma determinada visão de teatro: a realização de cenas contemporâneas e naturalistas, reunidas sob o nome *Prêt-à-porter*, nas quais se colocou como coordenador (cabia aos próprios atores a escrita e a transposição para o palco), e a montagem de textos de tragédia grega (*Antígona*, *Medeia* e *As troianas*). Em ambos os casos, Antunes enveredou por uma cena sintética, despojada, centrada no texto e na presença do ator. As cenas de *Prêt-à-porter*, inclusive, eram apresentadas em salas de ensaio, como se a extensão do palco entrasse em choque com a dimensão reduzida do projeto, que, porém, não deixava de ser artisticamente ambicioso. Um de seus espetáculos dos anos 2000, *Falecida vapt-vupt*, no qual retomou a peça de Nelson Rodrigues, também foi mostrado em sala, e não no teatro. Nos últimos tempos, Antunes retomou o vínculo com o texto brasileiro também por meio de *A pedra do reino*, de Ariano Suassuna, e *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, investindo ainda na dramaturgia de autores vinculados ao CPT, como Paulo Santoro, em *O canto de Gregório*, e Silvia Gomez, em *O céu cinco minutos antes da tempestade*. Em boa parte das montagens sobressai, entre outras características do teatro de Antunes, a preservação do palco vazio, com os objetos trazidos e levados pelos atores ao final de cada cena.

Analisando em perspectiva, a encenação de *Macunaíma* parece fazer um corte na carreira de Antunes Filho. Até então, ele transitou entre grupos

e espetáculos de mercado, conciliando a determinação da pesquisa com as concessões necessárias ao mínimo equilíbrio financeiro. Depois, distanciou-se do mercado ao verticalizar a inquietação artística – cada vez mais voltada para a investigação acerca do trabalho do ator – por meio do convívio com jovens num cotidiano que não deve ser resumido como próprio de uma estrutura de teatro de grupo, e sim como um minucioso processo de formação. Entretanto, ainda que *Macunaíma* tenha, de fato, sido um divisor de águas para Antunes, seria reducionista dividir sua jornada ao meio, como se as duas partes estivessem desconectadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FARIA, João Roberto (Org.). *História do teatro brasileiro:* das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a dimensão utópica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RECOMENDAÇÃO DE LEITURA

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

GUZIK, Alberto. *TBC*: crônica de um sonho. São Paulo: Perspectiva, 1986.

O ensaio como discurso cênico (a Cia. dos Atores de *A Bao A Qu*)

Fabio Cordeiro

ENSAIANDO UM PRÓLOGO

Entre a fala e o escrito haverá sempre um espaço, uma lacuna a ser preenchida. Entre o escrito para falar numa palestra e a palestra, entre o que foi dito e depois registrado pelo vídeo e escrito (novamente), haverá sempre uma separação, uma distância. A minha intenção a seguir é tematizar o nosso teatro, a história da cena brasileira. O fato provocador das reflexões que apresento foi a exibição, no 3º Encontro Questão de Crítica, do registro em vídeo de *A Bao A Qu (um lance de dados)*, espetáculo que marca o surgimento da Cia. dos Atores. O bate-papo que seguiu a projeção do vídeo contou com a presença dos coautores Enrique Diaz, Susana Ribeiro e Marcelo Olinto, e, aproveitando essa oportunidade, procuro demonstrar a hipótese de que o ensaio, de maneiras diversas (gênero textual, estudo ou método de construção da cena), constitui a poética teatral, em processo, da Cia. dos Atores, sendo um dos traços que já aparecem em sua fase de formação. Curiosamente, foi na Casa de Ensaio que, em 1988, os já citados atores se reuniram (com o ator André Barros) para apresentar uma performance utilizando partes de *Marat/Sade*, de Peter Weiss, no chamado Festival da Primavera (cf. CORDEIRO in DIAZ et al, 2006, p. 255-301). Mais adiante, o trabalho transformou-se no espetáculo *Rua Cordelier – tempo e morte de Jean Paul Marat* (1989-1991).

O processo de ensaios para a construção do trabalho seguinte aconteceu quase ao mesmo tempo, sendo iniciado em julho de 1989, com encontros para leituras em voz alta de obras literárias, incluindo o poema de Mallarmé "Um lance de dados", a versão de Borges para a lenda de "A Bao A Qu", o *Kaspar*, de Peter Handke, e toda a obra teatral de Nelson Rodrigues

(entre outros autores, como Julio Cortázar e Jean Tardieu). Um trajeto com debates, exercícios de improvisação e exaustivos ensaios de preparação corporal foi percorrido coletivamente. Um mês antes de estrear, uma versão de *A Bao A Qu* se apresentou no Teatro Tablado. Boa parte do grupo encontrou na escola fundada por Maria Clara Machado em meados do século XX um espaço de referência para a sua formação como atores. Seu percurso de apresentações ainda continuou entre 1991 e 1992. *A Bao A Qu* realizou temporadas (Centro Cultural São Paulo e TUCA), fez apresentações em festivais, participando da primeira edição do Festival de Curitiba, e rendeu a Diaz o Prêmio Molière Air France de Melhor Direção, em 1992, pela temporada paulistana de 91. A peça foi remontada em 1994, no Teatro Ziembinski, local da gravação do vídeo exibido, na época sob a direção artística de Enrique com a Cia. dos Atores.

Para que seu surgimento fosse possível, o espetáculo, que marca a fase de formação da companhia, teve um longo processo criativo. Levou quase um ano até a estreia – e também sofreu algumas alterações ao longo de quatro anos e muitos ensaios entre as temporadas. No início não havia um texto ou roteiro que servisse de norte. Foi em função da curiosidade compartilhada e do interesse pelo trabalho em conjunto que seu trajeto de perguntas e experimentações a respeito dos modos de manipular a materialidade da linguagem resultou em obra espetacular. Talvez a referência mais importante a ser considerada, e que não aparece no título, seja a poesia concreta brasileira e seus poetas ensaístas, como Décio Pignatari e os irmãos Campos, que traduziram, entre outros, a obra de Mallarmé (cf. CAMPOS; PIGNATARI, 2006).

Vale dizer que a *poesia visual*, grosso modo, procura ocupar geometricamente, com palavras que formam imagens, o espaço da página; e existe desde a Antiguidade. No caso de nossos poetas modernos e concretistas, talvez seja o caso de lidarmos com a noção de poesia audiovisual, na medida em que não somente a imagem gráfica, mas também a sonoridade dos encontros silábicos que ocorrem nas e entre as palavras, é experimentada de maneira não tradicional. Essas são características que podem ser atribuídas também ao espetáculo *A Bao A Qu (um lance de dados)*, com desdobramentos bastante evidentes no modo utilizado pelos atores para enunciar os sons de línguas inventadas que dialogam com a musicalidade de outros idiomas (inglês, italiano, alemão, chinês) de maneira paródica. Parodiar é também colocar ou caminhar ao lado, citar ou criticar, algumas vezes, pelo viés do

humorismo. A sua linguagem não é clichê, muito pelo contrário, apesar de utilizá-lo em cena. A relação entre objeto e referências parodiados e o criador artista da cena parece resultar de um esforço, semelhante ao de um pesquisador quando escreve um ensaio, que indaga a respeito do discurso cênico enquanto meio de emancipação cultural das mentalidades de nosso tempo.

Em *Processos criativos da Cia. dos Atores* (SANTOS, 2004), estudei o conceito de processo através de um olhar para as funções teatrais e as escolhas estéticas que acontecem ao longo do convívio na sala de ensaios, constituindo a marca autoral que singulariza uma obra cênica. Ao analisar seus processos, destaquei em *Melodrama* (1995), e no roteiro de Filipe Miguez, o ângulo do "Dramaturgo". A perspectiva do "Encenador" é analisada em capítulo dedicado ao trajeto de *A Bao A Qu* (1990), que não partiu de uma dramaturgia previamente composta por um escritor, mas de vários autores literários. A criação de *O rei da vela* (2000), com texto de Oswald de Andrade, é abordada sob um ponto de vista que privilegia a função do Ator no processo de constituição da cena. Uma das conclusões a que cheguei foi a de que o método de criar ou o modo de colaborar utilizado nas interações entre as funções do Escritor, Encenador e Ator constitui-se como determinante para a singularidade de um espetáculo.

Apesar de contar com a pesquisa realizada no mestrado, busco recombinar informações mais do que repetir o que já escrevi; assim, espero poder apresentar uma releitura, ou apenas outra leitura. Falar sobre *A Bao A Qu* foi uma experiência de *retorno* ao tempo em que fiz parte da existência da Cia. dos Atores como colaborador, coautor, assistente teórico e de direção, além de operar câmera e aparelhos de vídeo e som, fazer o cafezinho e participar das reuniões. Tempo de aprendizados marcantes que me levaram a seguir na pós-graduação estudando o seu trabalho; no doutorado (CORDEIRO, 2010) e no pós-doutorado (CORDEIRO, 2014). A abordagem a seguir resulta de um novo processo de observação, provocado pela participação no evento organizado pela revista *Questão de Crítica*. Concentro-me, primeiro, na hermenêutica de título *A Bao A Qu*, e em segundo lugar procuro salientar, em função das referências citadas, a incidência de determinados traços ensaísticos presentes em sua poética – o que nos levará a lembrar o momento cultural brasileiro na passagem para os anos de 1990; a nova constituição "Cidadã" (1988), o bicentenário da Revolução Francesa e a queda do muro de Berlim (em 1989), a popularização do vídeo e dos computadores com a gradual expansão da internet (a partir de 1994, de maneira comercial), o

processo da globalização e a disseminação de novos valores democráticos, ainda em disputa por espaços em nossa sociedade.

ESCRITA, LEITURA E PALCO CONCRETO

O leitor, aqui, encontra-se em situação de desvantagem na comparação com a do participante da palestra realizada no dia da exibição do vídeo, assim como esse participante, por sua vez, se via distante da experiência espetacular por ter acesso somente às imagens da projeção de 1994. Desdobrando-se um pouco mais essa percepção sobre a noção de acontecimento, o espectador presente na gravação do vídeo também se colocava distante do espetáculo que estreou em 1990, que era diferente na composição do elenco e também na dramaturgia cênica, com a saída de um personagem entre uma temporada e outra, por exemplo; versões distantes por quatros anos. No programa da peça há um texto da época da estreia no Sérgio Porto que fala a respeito do tempo, *Possíveis tempos em A Bao A Qu* (Programa de *A Bao A Qu*, 1990):

> Em especial, quatro.
> Um, o tempo normal, tecnológico, talvez 1 hora e 20 minutos, no qual um período de nossas vidas é confinado à mesma medida e saboreado com a saudável impressão de estarmos assistindo a uma peça de teatro.
> Dois, o tempo da simultaneidade. Tudo que acontece, seja apresentado na ordem que for, acontece, aconteceu e acontecerá, sempre e ao mesmo tempo. No palco, vês sempre uma porção escolhida desta convivência simultânea.
> Três, o tempo hipotético do pensamento ("... este emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas..."), também sem medida possível e com uma lógica de hipótese, rascunho, e de *insight*.
> Quatro, o tempo espiral. A imagem é a de uma espiral em forma de redemoinho. Este tempo, de certo modo, nega o tempo da simultaneidade (que apresenta uma forma cíclica) através da ideia de evolução. Esta ideia aparece quando se substitui o conceito de repetição pelo de recombinação. O tempo espiralar se evidencia também quando, após a primeira cena, vê-se a primeira cena (é só o que se tem, a primeira volta) e quando se percebe que as últimas cenas serão maiores do que as primeiras (a volta da espiral é mais demorada...)

P.S.: palavra	palavra		palavra			coisa
		volume				
P.S. II: ponto		volume				
		volume	linha	linha	linha	linha
P.S. III:	cadeiras + pneus + tijolos + atores					

Gostaria de trazer ao leitor a citação do texto de Borges tal como ele aparece no programa do espetáculo:

> Na escada da Torre da Vitória, mora desde o princípio dos tempos o A Bao A Qu, sensível aos valores das almas humanas. Vive em estado letárgico, no primeiro degrau, e só goza de vida consciente quando alguém sobe a escada. A vibração da pessoa que se aproxima lhe infunde vida, e uma luz interior se insinua nele. Ao mesmo tempo, seu corpo e sua pele quase translúcida começam a se mover. Quando alguém sobe a escada, o A Bao A Qu põe-se nos calcanhares do visitante e sobe agarrando-se à borda dos degraus curvos e gastos pelos pés de gerações de peregrinos. Em cada degrau sua cor se intensifica, sua forma se aperfeiçoa e a luz que irradia é cada vez mais brilhante. Testemunha de sua sensibilidade é o fato de que só consegue sua forma perfeita no último degrau, quando o que sobe é um ser evoluído espiritualmente. Não sendo assim, o A Bao A Qu fica como que paralisado antes de chegar, o corpo incompleto, a cor indefinida e a luz vacilante. O A Bao A Qu sofre quando não consegue formar-se totalmente e sua queixa é um rumor apenas perceptível, semelhante ao roçar da seda. Porém quando o homem ou a mulher que o revivem estão cheios de pureza, o A Bao A Qu pode chegar ao último degrau, já completamente formado e irradiando uma viva luz azul. Seu regresso à vida é muito breve, pois ao descer do peregrino, o A Bao A Qu cai rolando até o primeiro degrau, onde, já apagado e semelhante a uma lâmina de contornos vagos, espera o próximo visitante. (Programa de *A Bao A Qu*, 1990).

Vale conferir a parte inicial do texto original, que foi cortada na transcrição que aparece no programa.

> Para contemplar a paisagem mais maravilhosa do mundo, é preciso chegar ao último andar da Torre da Vitória, em Chitor. Existe aí um terraço circular que permite dominar todo o horizonte. Uma escada em caracol leva ao terraço, mas só se atrevem a subir aqueles que não creem na fábula, [que diz assim:] (BORGES; GUERRERO, 2000, p. 17-18.).

E, curiosamente, a parte final do texto de Borges também foi suprimida pela transcrição:

> No curso dos séculos, o A Bao A Qu chegou apenas uma vez à perfeição.
>
> *O capitão Burton registra a lenda do A Bao A Qu em uma das notas de sua versão de As Mil e Uma Noites* (BORGES; GUERRERO, 2000, p. 17-18).

Nota-se que a última frase ao mesmo tempo desempenha a função de uma referência de pé de página (há um espaço dobrado entre as linhas), para supostamente fornecer a fonte de onde Borges retira a lenda na tradução feita pelo Capitão Burton, um navegador e escritor do século XIX, da

compilação de histórias de circulação oral contidas em *Arabian Nights*. O livro foi marcante na formação do argentino Borges, que foi alfabetizado também em inglês e era fluente em outras línguas, além de um compilador de histórias orais e, como Mallarmé, também um ensaísta, utilizando notas, conceitos e citações com referências também em suas ficções. Então, o que estava abaixo, como um detalhe no espaço da página, passa a fazer parte do corpo do próprio texto. *A Bao A Qu* (ou *Abajo Aqui*), para Borges, também se referia aos que estão na parte de baixo do mapa, os povos do Sul, os países colonizados, os *excluídos* que passam por uma elevação no espaço da página borgesiana e no palco concreto da companhia de teatro que estava se formando na passagem da década de 1990. Para Enrique Diaz e demais atores, o breve conto funcionaria como imagem para a própria criação enquanto exercício de autonomia diante dos códigos da cena; e, adiantando a discussão a seguir, tornou-se marca de sua poética teatral coletiva, a que se nomeia na atualidade, e na história do teatro brasileiro, como Cia. dos Atores (cf. DIAZ et al., 2006).

A referência tanto à figuração lendária quanto ao navegador inglês do século XIX nos remete a um período em que a história se profissionalizou enquanto disciplina e saber científico, principalmente através da criação de departamentos e publicações sob a tutela das universidades europeias (BURKE, 1992, p. 16). Mallarmé, quando escreve o poema "Um lance de dados" (publicado em 1897), entre outros aspectos, parece se corresponder com essa tendência cientificista na qual o historiador concentra-se "no todo, mais que nas partes" (BURKE, 2008, p. 17). Como seria o caso do francês Jules Michelet (1988) em sua tentativa de precisar que *toda revolução é um lance de dados*. Apesar da valorização das artes e das camadas populares em sua narrativa (os que estão na margem de baixo na escala social), quando Michelet escreve sobre a Revolução Francesa, ainda que inclua a literatura como elemento de seu enredo, ao mesmo tempo corrobora o pensamento totalitário e cartesiano; ainda que tenha sido considerado um "sentimentalista", para ele a ciência do historiador não deve dar espaço para inacabamentos e incertezas (SALIBA, 2003, p. 367-373). O poema de Mallarmé coloca: "Todo pensamento emite um lance de dados", completando que "Todo lance de dados jamais abolirá o acaso". O poema poderia ser sintetizado como um mistério no qual o leitor recebe a função de decifrar um enigma; ao mesmo tempo, sua estrutura visual impede a leitura única, linear ou absoluta. Cada leitor é forçado a escolher o seu percurso,

na medida em que as palavras são dispostas visualmente, com tamanhos e tipos de letras diferentes, para desenhar diagonais, ocupando folhas duplas, entre outros procedimentos visuais que permitem ler em diferentes direções. Portanto, Mallarmé propõe a presença de um leitor emancipado, capaz de ordenar suas leituras; cria um problema assim para o pensamento totalitário, na medida em que múltiplas interpretações poderão acontecer a cada esforço por ler (cf. CAMPOS; PIGNATARI, 2006).

Publicado em *O livro dos seres imaginários* (BORGES, op. cit.), a lenda de A Bao A Qu descreve um mecanismo de dependência e interação entre corpos. Seria também uma imagem para o mito do eterno retorno, que pode funcionar como metáfora para o trabalho de construção do espetáculo, a cada dia um novo percurso de novas repetições. No curso do processo criativo, em algum momento, atores farão ensaios de repetição, onde são refeitos movimentos e falas em função da expectativa que se pode ter diante das reações do observador-participante – primeiro na relação com o diretor na sala de ensaios, depois diante do espectador no espaço cênico. A repetição desdobra-se tanto como recurso utilizado no gênero ensaístico (com o uso das citações) como na prática da sala de ensaios (com as marcações). O espetáculo *A Bao A Qu* tematiza não somente o ato de repetir para ensaiar, como estabelece uma crítica à tradição moderna do texto dramático, utilizando a paródia (colocar ao lado) quando lida com tendências formais do teatro contemporâneo, assim como joga com os clichês cinematográficos, embaralhando na memória o que já foi inovação e surpresa para o espectador, em uma perspectiva marcada pelo humor. Assim, o mito, a lenda, o mecanismo, o maquinismo dos automatismos: tudo é relativizado pelo jogo cênico (ou audiovisual). Anunciando-se de modo enigmático, o espetáculo propõe uma reflexão sobre a criação colaborativa da obra de arte, em período marcante da cena brasileira. O título também coloca Borges ao lado de Mallarmé, um sul-americano e um europeu, assim como dispõe lado a lado duas proposições que geram incertezas quanto ao sentido que se apresenta. Gera uma pergunta no receptor, e um grau de expectativa.

O roteiro de *A Bao A Qu* é resultado do processo criativo, não o ponto de partida. Assim como a Cia. dos Atores é um dos resultados da realização desse espetáculo, e não a origem. No programa da época de sua estreia, por exemplo, não consta nenhuma referência ao nome do conjunto teatral responsável pela assinatura, somente a ficha técnica em que se ressaltam

as contribuições individuais. O nome Cia. dos Atores surgiu mais adiante, como resultado da decisão coletiva de continuar em um novo trabalho – *A Morta*, de Oswald de Andrade. De certa maneira, a junção operada pelo título de *A Bao A Qu (um lance de dados)* gera a impressão de que poderia ser uma adaptação para o teatro que partiu unicamente dos textos de Borges e Mallarmé. Mas encontramos outras referências textuais e teatrais citadas pela linguagem desenvolvida em parceria, na sala de ensaios, entre os atores liderados por Enrique Diaz e a equipe técnica – que trouxeram tijolos, cadeiras e pneus, por exemplo, que não constam nos textos literários utilizados como fontes matriciais de sua dramaturgia cênica.

A frase "Eu queria ser como alguém que já um dia existiu", repetida ao longo do espetáculo, pertence a outro texto, *Kaspar* (1968), de Peter Handke (cf. HANDKE, 1974), e desempenha um papel importante em seu desenvolvimento. Outras passagens de *Kaspar* aparecem nas falas do personagem que funciona como fio condutor de *A Bao A Qu*, chamado no roteiro impresso de "Criador" (cf. DIAZ, 1990). Ele exerce a função de acompanhar os comportamentos e gestos, interrompe ou dá continuidade ao movimento dos outros atores, incluindo palmas e palavras sopradas, às vezes inaudíveis, o que lhe confere uma paradoxal *centralidade periférica*. O personagem "Bao (escolhido)", conforme descrito no roteiro, se destaca do conjunto ao parecer aprender palavras da língua portuguesa, repetindo o que é enunciado pelo Criador, também em nosso idioma. Isso fica evidente na passagem em que parece assimilar a noção de caixa enquanto nome e objeto presente no palco, na posse de suas mãos. A cena reproduz um trecho dos diálogos entre Christopher Knowles e Bob Wilson, inseridos no espetáculo *Einstein on the beach*, que são mesclados com a frase do *Kaspar* de Handke ("Caixa. Existiu"). Por outro lado, o espectador, para presenciar o espetáculo, não depende de conhecer nomes ou referências estéticas, pois nem elas lhe proporcionariam certezas a respeito das figuras que entram e saem o tempo todo de cena – os "abaoaqu's" e o jogo de seu "Criador". Toda a peça constitui-se em um construir e descontruir tentativas (ensaios ou teoremas) de encenar supostas *ficções*, com dinâmicas corporais que remetem aos espetáculos de dança-teatro.

As frases repetidas em *A Bao A Qu* são compostas em momentos por sequências de movimentos (que lembram o código utilizado pela comunidade de surdos e mudos), algumas vezes também com o lançar de tijolos de um lado ao outro, com a passagem de pneus que atravessam o palco

(saindo das coxias), criando no espaço da caixa luminosos corredores laterais. Os objetos, como as cadeiras, são constantemente trocados de lugar, em marcações coreográficas bastante precisas, de tanto ensaiadas. Marcel Duchamp, Bob Wilson, Pina Bausch e Tadeusz Kantor são talvez as principais referências para a cena contemporânea brasileira que aparecem citadas por *A Bao A Qu*. Tais criadores são deglutidos, em operação antropofágica e dialógica muito intensa, perceptível com clareza no espetáculo dirigido por Diaz, que, ao acentuar o desempenho corporal dos atores, faz ressonância ao chamado "teatro de imagens" ou "teatro do encenador". Essas expressões foram bastante utilizadas pela imprensa da época para indicar para o leitor a presença de uma nova geração de encenadores, que surgiu e se afirmou na passagem dos anos de 1980 para os de 1990, marcando o teatro brasileiro com inovações principalmente quanto ao plano da enunciação teatral, com realizações singulares, distinguindo-se das tradições modernas do *respeito ao texto bem falado*, implantadas em meados do século passado. Em alguns espetáculos, tais criadores da *cena colaborativa* chegavam mesmo a não utilizar a palavra falada, explorando a visualidade do *teatro físico* e as linguagens do espetáculo.

O ENSAIO E A LINGUAGEM CÊNICA

Pensando no jogo entre referências, na colagem de frases, versos ou diálogos retirados de outros textos e espetáculos, na contribuição das improvisações dos atores e da equipe técnica, várias imagens de *A Bao A Qu* sugerem que sua linguagem carrega traços (e procedimentos) semelhantes aos que encontramos na escrita ensaística. *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*: a hipótese de Mallarmé é constantemente indagada, por exemplo, através do tom de Marcelo Olinto (o personagem Criador) que parece mais perguntar do que afirmar quando repete o verso. O jogo entre repetição e acasos é rigorosamente ensaiado. Ao mesmo tempo, o espetáculo se aproxima do ensaio enquanto um estudo sobre a criação da linguagem cênica, ao tematizar os fluxos verbais, as interrupções musicais e as imobilidades escultóricas das artes visuais, como acontece nas cenas dos congelamentos do movimento gestual. Os atores congelam ou engessam o gesto (um tapa que fica parado no ar) e são repetidamente carregados para fora ou para dentro do palco, como se fossem objetos. Autonomias e automatismos se articulam e interagem na poética da Cia. dos Atores, como criadores e criaturas de si mesmos.

O engessamento dos gêneros ganha na cor branca uma abertura de possibilidades para a operação de significados; mantém-se certa disponibilidade para luz, ângulo e cores. As repetições de clichês, do melodrama aos filmes de espionagem (com a presença de polícia, *gangster* ou máfia), simbolizando certa falta de invenção, ganha um contraponto com a cadeira, e o pneu pendurados no ar e pintados de branco, parecendo fazer referência ao teatro de Wilson ou dialogar com a teoria dos objetos de Tadeusz Kantor, com seus manequins e a ênfase na materialidade do espaço. A suspensão e o branco ganham um momento de interrogação com a entrada da escultura que reproduz o personagem "Bao (escolhido)" segurando um tijolo nas mãos, dando um *still* em cena que é repetida algumas vezes ao longo do espetáculo; essa figura imóvel parece perguntar sobre as possibilidades de o objeto e o sujeito tornarem-se um amálgama no processo de construção da linguagem.

O sociólogo Norbert Elias (1998), estudando o "caráter simbólico do tempo", lembra que "a forma dominante da comunicação humana é a que se efetua por meio de símbolos sociais". Afirma ele que, na medida em que todo indivíduo cresce se comunicando na língua de um grupo, este acaba se tornando parte integrante de sua própria personalidade.

> Em outras palavras, no contexto da sociedade formada pelos homens, o "múltiplo" tem a particularidade de não constituir somente um "mundo externo", estranho ao indivíduo, mas de suas manifestações virem, ao contrário, inscrever-se na própria estrutura da "individualidade". A transformação sempre renovada da língua da sociedade numa linguagem individual é apenas um dos inúmeros exemplos dessa individualização dos dados coletivos. Esse processo, com demasiada frequência, é desconhecido ou mascarado pela socialização do indivíduo, que é correlata dele (ELIAS, 1998, p. 18).

Em *A Bao A Qu*, o corpo torna-se objeto de um discurso cênico que, ao formular hipóteses e citar referências, parece ensaiar-se como teórico que observa a si mesmo enquanto corpo e historicidade, na medida em que estabelece um ponto de vista reflexivo ou contemplativo diante da cultura contemporânea com a qual dialoga. Fazer teoria é estabelecer com argumentos um olhar crítico, e até mesmo criativo, sobre um objeto ou conceito observado. O espetáculo *A Bao A Qu (um lance de dados)* pode ser caracterizado como uma caixa de ressonância do teatro brasileiro realizado na passagem para o século XXI, configurando-se como um olhar plural, além de bem-humorado, ao se apropriar de algumas das referências estéticas

mais compartilhadas no período entre os principais encenadores brasileiros, como Antunes Filho e Gerald Thomas, entre outros.

Mas, até que ponto é possível dizer que *A Bao a Qu* é um espetáculo da Companhia dos Atores? O programa de 1990 não traz o nome do grupo responsável, não se anuncia ainda como Cia. dos Atores, nem nas temporadas realizadas no Rio e em São Paulo, no ano seguinte. Em julho de 1992, quando ensaiavam *A Morta*, de Oswald de Andrade (outra referência fundamental), os integrantes assumiram um nome para uma convivência artística que já existia desde quatro anos antes. O ano de fundação da Companhia é 1988, época em que Enrique Diaz, André Barros, Marcelo Olinto e Susana Ribeiro realizaram a primeira versão da adaptação de *Marat/Sade*, que passou a se chamar *Rua Cordelier – tempo e morte de Jean Paul Marat*. Essa data foi definida pela própria companhia e registrada no livro que traz "ensaios sobre seus 18 anos" (cf. DIAZ et al., 2006). *A Bao a Qu* e *Rua Cordelier* conviveram entre 1990 e 1991. Chegaram a realizar temporada no mesmo teatro, e possuem alguns pontos de contato, incluindo o reaproveitamento de procedimentos, como a presença de um *ator ponto de vista* dentro da cena, a construção e a desconstrução de imagens e o desdobramento do tempo em múltiplas temporalidades simultâneas; porém, trata-se de dois trabalhos que apresentam formas e temáticas diferentes. Talvez o jogo do teatro dentro do teatro, com a tematização sobre a própria fabricação da teatralidade, esteja entre as marcas que já aparecem nessa fase inicial e que seguiu presente nos espetáculos realizados pela companhia ao longo de sua primeira década de existência (cf. SANTOS, 2004).

Vale destacar, na Cia. dos Atores de *A Bao A Qu*, a pesquisa sonora em torno da musicalidade da fala (não propriamente com o foco na voz), que ganha mais importância até do que a tentativa de ilustrar uma suposta narrativa. O código do *gromelô*, que joga com os sons e sílabas de outros idiomas (italiano, alemão e inglês), chama a atenção para a própria enunciação sonora, em detrimento da veiculação de um significado absoluto. Ainda assim, é possível perceber que determinados significados estão sendo colocados em jogo a cada cena, enquanto hipóteses ou rascunhos da próxima sequência de imagens. Tal característica acentua a presença física e fática dos atores enquanto *performers*, que também atuam em silêncio em várias passagens coreográficas. Então, no vídeo de 1994 é possível dizer que há uma companhia que já existia, e tinha corpo, além de já ter realizado outros trabalhos desde a sua estreia em 1988, antes mesmo de assumir

um nome. Nesse trajeto de formação, ainda realizou *A morta* (1992), *Só eles o sabem* (1993), a *Performance contra a fome* (1993) e a teatralização de trechos de *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino (1994). Logo depois da temporada de *A Bao A Qu* no Teatro Ziembinski, a Cia. dos Atores inicia o processo criativo de *Melodrama* (1995), seguindo seu caminho, que passou por *Ensaio.Hamlet* (2004), até o mais recente *Conselho de classe*, sem Enrique Diaz como seu diretor artístico e integrante (desde 2012).

PARA CONCLUIR (PROVISORIAMENTE)

Quando o observador narra uma performance ele fatalmente está preenchendo com didascálias (instruções ou descrições) aquilo que estaríamos testemunhando se estivéssemos fisicamente presentes no acontecimento. Com o vídeo, o observador interessado em pensar a respeito da cena encontra a possibilidade oferecida pelo suporte (tecnológico) que permite avanços, pausas, recuos e inúmeras repetições, proporcionadas pela mecanização e o seu manuseio. Ao mesmo tempo, a utilização do vídeo como fonte documental implica em considerar as limitações, ou condições, que o corte, o ângulo, a iluminação, a qualidade do áudio e da imagem enquanto fotografia concretamente se colocam entre o olhar, o enquadramento e o teatro que está filmado. Considerando as condições técnicas do registro em vídeo, compartilhado no ar com espectadores fisicamente presentes, não se pode, portanto, ignorar que há uma linguagem audiovisual que surge na edição dessas imagens do palco. Por outro lado, a gravação que assistimos fecha e abre o plano diversas vezes, cortando o tempo todo partes do campo visual. Não há o objetivo de mostrar a peça inteira, e em momentos perde-se o foco. Também com este ensaio não se pretendeu mostrar ou narrar a obra em sua íntegra. Foi exibida uma sequência gravada para ser aproveitada em uma futura e nova edição. Quem está na câmera é o próprio diretor do espetáculo. Ao final da gravação, é possível escutar um diálogo em que uma espectadora pergunta a ele pela presença de um personagem que existia na primeira temporada no Espaço Sérgio Porto e que não chegou até 1994.

Trata-se de uma figura realizada por Gustavo Gasparani. Falando em um *gromelô* de prosódia "quase" francesa, vestindo uma cartola, óculos, cachecol e portando uma espécie de batuta, atuava como um instrutor do público. Iluminado por um refletor nas mãos do Criador, ele parecia tentar

explicar o jogo do teatro. Mas a sua fala não esclarece tanto assim. Quando foram apresentar em São Paulo, Gustavo não pôde continuar. Cesar Augusto assume seu lugar, mas a figura que aparentemente explicaria algum significado desapareceu. Só existe em vídeo e memória. Também somente em vídeo encontraremos os gestos e as falas inventadas pelos atores, tanto na cena do casal "italiano" como nas entradas e saídas das figuras mafiosas, portando armas, vestindo sobretudos e malas. Durante o processo, Diaz fez gravações do áudio de pessoas falando os idiomas que são reinventados pelos atores. É interessante encontrar nas cenas do Criador a utilização tanto de um gravador como da voz gravada, ora do próprio Olinto, ora do diretor, Enrique Diaz; que também registrou em vídeo vários momentos do processo criativo. O universo do ensaio se expande ocupando lugares na linguagem cênica. Pude assistir o registro em vídeo de ensaios, com exercícios corporais, corridos, montagem no Sérgio Porto e a um plano aberto da primeira versão de *A Bao A Qu*, que durava mais tempo em 1990, até por contar com mais cenas e personagens. Além da última mudança no elenco em 94, que certamente interferiu na edição final do espetáculo e do vídeo que foi assistido na Mostra do Teatro Brasileiro Filmado.

O tipo de teatro que encontramos no trabalho de Enrique Diaz com o grupo que fundou a Cia. dos Atores (de *A Bao A Qu*) se distancia das tradições modernas presentes no Teatro Brasileiro (ou em nossa historiografia da cena). Distancia-se da tradição da comédia de costumes e da teatralidade dos textos dramáticos. Aproximando-se da tradição do *ensaio* (aquela que vem de Montaigne) ao utilizar parcialmente suas formas, o discurso cênico deixa de se organizar em função da ilustração de uma narrativa ou de um poema lendário, mas acontece como jogo audiovisual, instalando-se um complexo ponto de vista que demonstra certa consciência histórica presente no trabalho do conjunto responsável por *A Bao A Qu*. O espetáculo dialoga com suas fontes estéticas e textuais para transformar a citação em paródia, para desconstruir frases em imagens que jogam entre si. É curioso pensar que, meses depois do desmonte do Muro de Berlim, tijolos são lançados no ar pelas mãos dos atores. É instigante pensar na referência ao diretor polonês Tadeusz Kantor (falecido no ano da estreia do espetáculo), que adentrava e manipulava a cena diante do público. No trabalho da Cia. dos Atores esse papel é desempenhado por um ator. Em cena há o Criador de Marcelo Olinto. E a cena, ao mesmo tempo, certamente tem a assinatura de um encenador; o ator Enrique Diaz. Em *A Bao A Qu*,

um exemplo de teatro colaborativo, encontramos o que Bernard Dort, em ensaio publicado no mesmo ano de fundação da Cia. dos Atores, chamou de "A representação emancipada" (1988). Com ela, o espectador e a linguagem são convocados a se exercerem com autonomia; ou seja, são convidados a dialogarem no arbítrio pelo jogo entre os sentidos que se colocam na *cena colaborativa*. Como Sílvia Fernandes (1992) e Ranciére (2012) caracterizaram: trata-se da presença de um *espectador emancipado* na medida em que ele deve arbitrar (escolher, decidir) diante da indeterminação criada em torno dos significados operados pelo discurso cênico. O *teatro colaborativo*, portanto, é aquele que, ao assumir seus códigos formais de maneira explícita e singular, faz com que a operação hermenêutica ganhe maior abertura de possibilidades, propondo a participação cooperativa do observador. Voltando ao início, retomo as primeiras palavras do roteiro.

> O espetáculo *A Bao A Qu (um lance de dados)*, idealizado e roteirizado por Enrique Diaz, é feito quase que exclusivamente de imagens e sons. O tema central do espetáculo é a CRIAÇÃO: um CRIADOR (um diretor de teatro, um escritor, um cineasta...) imagina o que poderiam ser fragmentos de uma obra, ideias, hipóteses. Esta obra é povoada por personagens risíveis, os A Bao a Qu, que falam uma língua inexistente e de estranhas sonoridades. Daí a impossibilidade de denominar "texto teatral" o que se segue. Tento aqui apenas apresentar um roteiro das cenas com a especificação do que acontecerá no palco. É bom esclarecer, para fácil compreensão, que a vida destes seres é feita de tédio, construção de cenários (através de diferentes disposições de cadeiras, tijolos e pneus, os materiais utilizados na peça) e da realização de ficções (no fundo o que eles fazem é TEATRO). (Cf. DIAZ, 1990).

Fizeram parte da equipe de 1990: Assistente de Direção: Eleonora Fabião; Preparação e Direção Corporal: Lúcia Aratanha; Cenário: Paula Joory e Drica Moraes; Figurino: Marcelo Olinto e Drica Moraes; Direção Musical e Composições: Carlos Cardoso; Iluminação: Luiz Paulo Nenen; Direção de Produção: Susana Ribeiro e Marcelo Valle; Produção Executiva: Débora Guimarães e César Augusto. O elenco da estreia foi composto por: André Barros, Alexandre Akerman, Anna Cotrim, Bel Garcia, Gustavo Gasparani, Marcelo Olinto, Marcelo Valle e Susana Ribeiro. No elenco que aparece no vídeo de 1994, Cesar Augusto continua no lugar de Gustavo; a substituição já havia acontecido na temporada paulistana em 1991. Marcelo Valle muda de personagem, ao ocupar o lugar de André Barros (Bao – escolhido). E Paulo Trajano (que havia participado da performance de "literatura falada" a partir de trechos de *As cidades invisíveis* de Ítalo Calvino, no mesmo

Teatro Ziembinski) assume o personagem antes realizado por Marcelo Valle. Enrique Diaz assina a concepção e a direção, além da redação final do roteiro de *A Bao A Qu (um lance de dados)*, um espetáculo da Cia. dos Atores.

Concluo, provisoriamente, muito agradecido pela escuta (em sua leitura) colaborativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. 6. ed. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Ed. Globo, 1995.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. A BAO A QU. In: ___. *O livro dos seres imaginários*. 8. ed. Trad. Carmen Vera Cirne Lima. São Paulo: Ed. Globo, 2000, p. 17-18.

BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história*: novas perspectivas. 2ª reimpressão. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

_____. *O que é história cultural?* Tradução Sergio Goes de Paula. 2. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CAMPOS, Haroldo e Augusto; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CORDEIRO. Fabio. Processo, colaboração e identidade na Cia. dos Atores. In: DIAZ, Enrique; OLINTO, Marcelo; CORDEIRO, Fabio (Org.). *Na companhia dos atores*: ensaios sobre os 18 anos da Cia. dos Atores. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006, p. 125-137.

_____. Cia. dos Atores no tempo. In: DIAZ, E., CORDEIRO, F.; OLINTO, M. (Org.). *Na companhia dos atores.* Rio de Janeiro: Aeroplano; SENAC, 2006, p. 255-301.

_____. *O coral e o colaborativo no Teatro Brasileiro.* 2010. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro, 2010.

_____. *Formas corais contemporâneas*. (Dossiê de Pesquisa de Pós-Doutorado). São Paulo: FAPESP/USP, 2014.

DIAZ, Enrique. *A Bao A Qu*: um lance de dados (roteiro de espetáculo), 1990.

_____. Entrevista ao jornal *Diário Popular*, São Paulo, 20 abr. 1991, s/p.

DIAZ, Enrique; OLINTO, Marcelo; CORDEIRO, Fabio (Org.). *Na companhia dos atores*: ensaios sobre os 18 anos da Cia. dos Atores. Rio de Janeiro: Aeroplano; Senac, 2006.

DORT, Bernard. *La Représentation Émancipée*. Actes Sud: Arles, 1988.

ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FERNANDES, Silvia. O espectador emancipado: apontamentos sobre uma encenação contemporânea. *Revista USP*, n. 14, jun./ago. 1992.

HANDKE, Peter. *Teatro (Gaspar; Grito de socorro)*. Trad. Anabela Drago Miguens Mendes. Lisboa: Plátano Editora, 1974.

MICHELET, Jules. *O Povo*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SALIBA, Elias Thomé. Michelet: as múltiplas faces de um reinventor da História. In: LOPES, Marcos Antônio (Org.). *Grandes nomes da História intelectual*. São Paulo: Contexto, 2003, p. 367-373.

SANTOS, Fabio Cordeiro. *Processos criativos da Cia dos Atores*. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes. Rio de Janeiro, 2004.

Romance e cena

Angela Leite Lopes

O CENTRO DE DEMOLIÇÃO E CONSTRUÇÃO DO ESPETÁCULO

Quando recebi o convite para comentar o registro em vídeo do espetáculo *A mulher carioca aos 22 anos*, de João de Minas, com direção de Aderbal Freire-Filho, dentro da Mostra de Teatro Filmado do 3º Encontro Questão de Crítica, aceitei sem hesitar porque seria a ocasião para revisitar um momento e um movimento da história recente do teatro brasileiro dos quais guardo as melhores lembranças.

A mulher carioca aos 22 anos estreou em 10 de novembro de 1990, marcando a reabertura do Teatro Gláucio Gill, que tinha ficado fechado por vários anos, e dando início às atividades do Centro de Demolição e Construção do Espetáculo (CDCE).[1] O movimento liderado por Aderbal teve início com a ocupação do teatro, ensaiando em seus escombros durante mais de um ano; a elaboração de um projeto para reconstruí-lo, já que estava em estado de ruína; e a campanha para torná-lo um espaço de criação artística e não de administração e programação de pauta. Durante os três anos em que o CDCE ficou sediado no Teatro Gláucio Gill, foram levadas à cena outras quatro criações, nem sempre no próprio teatro, aliás, como foi o caso de *O tiro que mudou a história*, criado para o Palácio do Catete (voltaremos a essa montagem mais adiante), e foi desenvolvido um

1 Em sua fase inicial, o CDCE foi composto pelos atores Cândido Damm, Duda Mamberti, Gillray Coutinho, Malu Valle, Marcelo Escorel, Orã Figueiredo, Suzana Saldanha, Thiago Justino, Marcos Vogel, Gisele Fróes, Ana Barroso, Carmem Frenzel, Eleonora Fabião, Marcia do Valle, Isa Vianna, Mônica Biel, Antônio Carlos Bernardes.
A mulher carioca aos 22 anos estreou em 10 de novembro de 1990 no Teatro Glaucio Gill, com direção de Aderbal Freire Filho, cenário de José Dias, figurinos de Biza Vianna, preparação corporal de Rossela Terranova, direção musical de Ubirajara Cabral, direção de pesquisa de Maurício Lissovski, assistência de direção de Marcos Vogel e com elenco formado por Cândido Damm, Duda Mamberti, Gillray Coutinho, Malu Valle, Marcelo Escorel, Orã Figueiredo, Suzana Saldanha e Thiago Justino.

programa de intercâmbio com espetáculos de outros grupos nacionais e internacionais, assim como palestras, oficinas e exposições. Esse tipo de ação passou a ser uma marca forte do CDCE, que foi impressa também no Teatro Carlos Gomes, a partir de dezembro de 1993. Nessa nova etapa, além das atividades já desenvolvidas anteriormente, acrescentou-se a edição dos *Cadernos de Espetáculos*. Cada número era lançado por ocasião da estreia de uma nova produção, reunindo matérias sobre aquela determinada criação e abrindo para um debate mais amplo com artistas e pensadores sobre questões pertinentes àquela montagem. No editorial do primeiro número dos *Cadernos de Espetáculos*, a missão da revista é apresentada de forma precisa e bem-humorada:

> [...] esta publicação pretende que cada uma de suas edições esteja ligada à produção de um espetáculo. Esta condição dá conta, de saída, de duas questões. Uma, a da periodicidade: já que toda publicação nova briga com sua periodicidade [...] esta formaliza sua irregularidade. [...] A outra é a questão da retórica, se dá para chamar assim. Esta revista é filha de uma união muito saudável, isto é, da união entre teoria e prática. [...] Os *Cadernos de Espetáculos*, portanto, crescem à sombra de espetáculos realizados. Em primeiro lugar está o espetáculo, a expressão verdadeira de qualquer compreensão do teatro, e celebrando esta festa, ou esta ação, o pensamento manda ver. (*Cadernos de Espetáculos*, 1995, p. 6.)

Com algumas exceções, é muito raro encontrar no panorama teatral carioca, inclusive ao longo da história, essa dinâmica entre os elementos que perfazem todo e qualquer espetáculo: pensamento e ação.

Os *Cadernos* podem ser também considerados uma importantíssima colaboração no sentido de deixar registrado um momento artístico. Pode-se encontrar em seus números rastros da cena em fotos, depoimentos, mas principalmente nas análises das questões que a suscitaram, que a provocaram e acompanharam. Registro é tudo o que faz com que uma memória se desencadeie, como uma múltipla e eclética *madeleine* proustiana. É tudo que faz a imaginação trabalhar e a mente fantasiar.

PEÇA E VÍDEO

Ao aceitar sem hesitar o convite, só não atinei para o fato de se tratar de um espetáculo com duração de 4 horas! Uma coisa é, obviamente, participar como espectador de um acontecimento cênico de longa duração: o tempo faz parte da linguagem, tem uma atuação específica na percepção da cena

que se desenrola ali e que não se limita aos episódios que vão desfiando o enredo. Há tudo o que se passa no entorno e na periferia da cena. No caso de *A mulher carioca*, as coxias ficavam expostas no palco, fazendo parte da temporalidade interna da montagem aguçando a percepção do espectador e contribuindo para o interesse de tudo o que iria transcorrer. Para quem assistia, era possível descentrar o olhar, *se distrair* do fio central da trama e fruir de outros tantos momentos que compunham a montagem. Havia também a alternativa de assistir ao espetáculo em dois dias. E se podia, igualmente, resolver sair no meio e voltar numa outra oportunidade: para isso, bastava carimbar seu ingresso na bilheteria do teatro. Ou seja, o tempo – longo – era de saída um elemento importante na concepção do espetáculo e na explicitação do entendimento do que seja teatro para Aderbal. Voltaremos a tocar nesse aspecto mais adiante.

Quando atinei para esse fato, fiquei então preocupada! No caso do registro em vídeo de um espetáculo, a temporalidade original, dinâmica e ativa, se perde quase por completo. O que se acompanha é o que a câmera captou da cena, e ela focaliza sempre, ou praticamente sempre, os aspectos narrativos: entradas e saídas dos personagens, diálogos ou monólogos, ações que configuram transições de episódios. O que há para ver, portanto, é um único foco. Nessas 4 horas de registro, então, é como se o tempo fosse também enquadrado, acompanhando nossa experiência de estar ali olhando. Apenas o tempo da lembrança e da imaginação continua – ainda e ainda bem! – dinâmico. Vale ressaltar que estou remetendo ao registro em vídeo com câmera parada e não a uma criação em linguagem videográfica a partir da experiência de um espetáculo. Tampouco às cenas que investem na confluência de várias linguagens.

Por isso, eu não poderia deixar de começar tecendo algumas considerações pontuais sobre memória e esquecimento a partir da temática do registro. Quando fui aluna de Bernard Dort em Metodologia da Pesquisa durante meu doutorado em Paris, nos anos 1980, ele fez, em uma das aulas, uma observação que me marcou muito: a de que nada se esquece mais rápido do que um espetáculo. Com isso, ele queria chamar a atenção para a importância da presença de fotos nos textos sobre teatro. Ou seja, ele chamava a atenção para o fato de registros serem imprescindíveis. E que se deve sempre aliar palavra e imagem, conceito e experiência.

Sim, espetáculos, acontecimentos efêmeros, são feitos para serem esquecidos. E sim, registros são imprescindíveis não porque teriam o poder

de reproduzir a experiência propiciada pelo espetáculo, mas por desencadearem o trabalho da memória, colado ao da imaginação.

Com todas essas questões, que procurei colocar de maneira muito sucinta antes do início da sessão de *A mulher carioca aos 22 anos*, foi uma aventura prazerosa assistir às 4 horas do registro em vídeo da peça, ao lado de uma plateia que contava, entre outras pessoas, com a presença de alguns integrantes de sua equipe de criação: Malu Valle, Orã Figueiredo, Rossela Terranova e Aderbal Freire-Filho.

Após a sessão, não havia entretanto mais fôlego para que se entrasse num longo debate. Os depoimentos respectivos de Malu Valle e de Aderbal sobre o processo de trabalho, suas motivações e repercussões vieram encerrar a noite. De registro em registro, é a ocasião para mim, agora, de fazer aqui mais uma proposta nesse sentido.

PALAVRA E CENA: BREVE RETROSPECTO NO TEATRO BRASILEIRO

Confesso que não saberia propor uma sinopse da história de *A mulher carioca aos 22 anos*, a não ser a de que o eixo da intriga são as peripécias sexuais e amorosas de Angélica, jovem de uma família tradicional. Com episódios pitorescos e picantes, um pouco *à la* Nelson Rodrigues, a trama brinca com as variantes das relações estabelecidas dentro dos bons costumes...

O espetáculo *A mulher carioca aos 22 anos* provoca, antes de mais nada, a questão da palavra no teatro, ao colocar em cena a íntegra do texto do romance de João de Minas. Essa investida de Aderbal tinha, naquele ano de 1990, um caráter inovador nos mais variados aspectos.

Em primeiro lugar, gostaria de lembrar que estávamos ainda imbuídos de uma visão de teatro segundo a qual o significado do acontecimento cênico ficava a cargo da palavra. Vou me ater, nesse rápido retrospecto, ao período a partir dos anos 1970. O AI-5 e o endurecimento da repressão durante a ditadura militar haviam extirpado não a verve dos autores, mas o vigor das experiências que subvertiam o sentido da cena. Penso muito especificamente nas releituras da relação entre texto e espaço cênico efetuadas, cada um a seu modo, pelo Teatro de Arena e pelo Teatro Oficina, este último propondo inclusive encaminhamentos mais radicais, como criações coletivas e *happenings*. Com o exílio de alguns dos artistas que lideravam esses movimentos, a operação de resistência, ou assim entendida na época, ficou concentrada na escrita de textos, engavetados pela

censura. Quando essas gavetas foram abertas, depois da abertura política, o foco das experiências teatrais já tinha se deslocado da expressão de determinadas posturas frente à vida e ao contexto social. Assim, vivemos na década de 1970 um momento extremamente ambíguo em termos de discussão estética: peças de teatro que procuravam denunciar estruturas opressivas e promover a liberdade de expressão recorriam a linguagens que não correspondiam mais a esses anseios de transformação. Foi, a meu ver, o caso de *Rasga coração*, de Oduvaldo Viana Filho, na montagem dirigida por José Renato: o espetáculo acabou se configurando um exemplar do que se chamava, na época, de "teatrão", e não de uma peça "revolucionária". Dessa maneira, coube à geração que começou a atuar justamente naquele momento de abertura uma dupla contestação: à imposição de um discurso polarizado numa mensagem, fosse ela política ou psicológica; e à cena que se submetia a esse discurso totalizante, mesmo que à sua própria revelia.

Essa contestação foi dando origem a uma espécie de negação da palavra, que situo nos anos 1980, e a uma exacerbação dos aspectos plásticos da cena. Um marco vem se colocar e fazer essa passagem: *Macunaíma*, de Mário de Andrade, na adaptação de Jacques Thiériot e direção de Antunes Filho, à frente do Grupo Pau Brasil. O espetáculo estreou em 1978, às vésperas desse momento de transição no Brasil.

Ao *adaptar* o romance de Mário de Andrade, Thiériot e Antunes Filho apontavam para um outro viés em relação à fala no teatro. Antes de mais nada, pela própria escolha do texto, neológico, não ilustrativo, por assim dizer, onde a palavra exerce explicitamente seu papel de linguagem, de criação, e não de mera expressão. E o que quero contrapor aqui, na análise de *A mulher carioca aos 22 anos*, é que a operação de adaptação do romance efetuada por Jacques Thiériot e Antunes Filho se deu no sentido de *transformar palavra em imagem*. Operação, diga-se de passagem, realizada com maestria por Antunes Filho. Como bem enfatiza Antonio Mercado em seu artigo "*Macunaíma* e a escritura cênica", ao optar pelo palco nu como cenografia para seu espetáculo, Antunes potencializa "o *locus* privilegiado da escritura cênica. Vazio como um caderno em branco, neutro como uma tela no cavalete, à espera do artista que venha pintá-la" (MERCADO, 2008, p. 15). Todos lembramos da eloquência com a qual os corpos dos atores criavam em quadros vivos os ambientes e muitas das situações da trama, imprimindo nas falas um caráter ao mesmo tempo lacônico e preciso.

Essa alternativa para o papel da palavra no teatro passou a determinar boa parte da produção cênica brasileira dos anos 1980, que encontrou na exploração da plasticidade um caminho a ser trilhado após a recusa da hegemonia da mensagem.

Penso bem especialmente em algumas experiências de artistas como Bia Lessa. Com *Ensaio nº 1 – A tragédia brasileira*, adaptação cênica do romance de Sérgio Sant'Anna, ou *Orlando*, de Virginia Woolf, entre outros espetáculos, era pelo viés das surpreendentes e vigorosas imagens que Bia conduzia sua narrativa cênica. A opção pela adaptação de romances ocupou, aliás, a grande maioria dos projetos de montagem da diretora (não faço referência aqui às produções para as quais foi convidada).

ROMANCE E ENCENAÇÃO

É possível traçar um paralelo entre essa concepção de adaptar romances e o arremate, por assim dizer, da grande encenação. É como se fosse tomado ao pé da letra e levado a cabo aquilo que Antoine designa como característica básica dessa arte que ele está fundando no final do século XIX:

> Na minha opinião, a encenação moderna deveria tomar no teatro o lugar que as descrições tomam no romance. A encenação deveria – e na verdade é o caso mais frequente hoje – não somente fornecer à ação sua justa moldura, mas também determinar o seu caráter verdadeiro e constituir sua atmosfera. (ANTOINE, 2001, p. 24-25)

Todos sabemos que essa definição da encenação por Antoine tinha como meta primeira a criação da ilusão: é como produtor de ilusão que o encenador se concebe, de partida. Mas, também já de partida, é a ruptura dessa ilusão que se persegue obstinadamente, desde Craig, Appia, Meyerhold e se poderia desfiar aqui uma lista extensa, pois toca até nos criadores da cena de hoje. Acredito que se possa definir o teatro no século XX como a busca pela ruptura da ilusão. Entretanto, só quem percebeu que para romper com a ilusão era preciso sair do esquema da encenação, pois uma coisa estava irremediavelmente ligada à outra, foram Grotowski e Kantor. Para eles, inclusive, o próprio termo *encenador* só poderia ser utilizado para designá-los com muitas reservas e na falta de outra denominação. Por causa disso, a obra desses dois artistas ficou para a posteridade como experiências teatrais que propõem, de fato, experiências cênicas fora do esquema da representação.

Só para dissipar qualquer mal-entendido, não estou atrelando a operação artística de Antunes Filho a uma cena ilusionista! Mas observo que permanece, sim, dentro de um enquadramento da representação, se comprazendo em dar a ver seus signos, conforme Antonio Mercado analisa no artigo citado anteriormente.

Em 1990, portanto, Aderbal Freire-Filho se lança, por sua vez, na onda de levar romances para a cena. A nuance importante e decisiva, no seu caso, é que não se trata de adaptar o romance. O texto passa a ser *um elemento bruto*, ao lado de todos os elementos que compõem a montagem. Assim, o caráter da palavra no romance passa de descrição para inscrição, atuando da forma mais concreta possível no jogo da cena.

No caso de *A mulher carioca aos 22 anos*, o cenário e toda a concepção espacial, de José Dias, já se colocam de cara como um desses elementos. Ou seja, não estão ali para ambientar a ação, tampouco para lhe servir de suporte. Trata-se, de saída, de um elemento exposto também em sua concretude. Quando o público é convidado a entrar na sala de espetáculo, se depara com as coxias nas laterais, com figurinos pendurados em cabides, cadeiras, um piano ao fundo. No centro do palco, há uma grande mesa de madeira, presa a um mecanismo giratório. Outros elementos – mais cadeiras, penteadeira etc. – arrematam essa composição. O elenco já está ali e se configura também como um desses elementos do jogo que teve início com a abertura das portas da sala.

A primeira cena é um prólogo durante o qual o ator Gillray Coutinho dá algumas instruções sobre o que vai acontecer ali. O espectador é avisado da duração do espetáculo e de todas as modalidades das quais dispõe para assistir, conforme relatado no início deste artigo. Nesse momento, o tempo da peça passa a ser também um dos elementos do jogo: não é fixo, imutável. É antes algo que se oferece à percepção, como tudo no teatro. É curioso observar que, ao se referir a esse espetáculo, a maioria dos envolvidos sempre menciona que fez também apresentações de versões curtíssimas. Em 1991, dentro de um projeto chamado Cenas Cariocas, o CDCE levou para o Arco do Teles e para outros pontos das ruas da cidade uma versão de 27 minutos. Em 1999, por ocasião do lançamento da 3ª edição do livro de João de Minas, realizou-se, na frente da livraria Dante, no Leblon, uma "leitura a metro": a cada 15 minutos, um despertador tocava e determinava o final da performance. O tempo, portanto, foi encarado na experiência de *A mulher carioca aos 22 anos* como elemento de jogo, de forma radical.

Após a leitura das instruções iniciais, quando público já está instalado na plateia, dá-se então início à narrativa. As frases do romance vão sendo ditas pelos atores, e aos poucos, no decorrer das ações, o espectador vai percebendo que não há papel fixo. Os atores revezam e assumem praticamente todos os papéis, independentemente de gênero, sexo, idade, cor etc. Obviamente, grande parte da construção e desconstrução da sequência de cenas se dá em função dos episódios que formam a intriga do romance. Mas nesse gênero literário, a trama se constrói por inúmeras histórias paralelas. Todas são narradas e nem sempre o que se passa em cena contextualiza, ilustra, ambienta o que está sendo contado pelo ator. Muitas vezes, ele está executando uma ação relevante para a composição do que está ocorrendo no palco, manipulando objetos, figurinos, adereços, e ao mesmo tempo dizendo as palavras do romance. Do encontro e do desencontro entre fala e gesto, entre fala e ação, no contracenar, o jogo vai se desenrolando, engendrando suspense, riso, emoção.

Faço questão de repetir o que considero fundamental na investida de Aderbal com seu romance em cena: em nenhum momento, há o intuito de adaptá-lo, ambientá-lo. Partindo de um espaço que é explorado em seu aspecto mais concreto, a palavra vai se tornando objeto de cena, empunhada pelos atores, que brincam e jogam com seus papéis.

Obviamente, há uma estética do excesso, e é como se recebêssemos essas palavras como uma enxurrada! Afinal, são 4 horas praticamente ininterruptas de narrativa, com alguns intervalos estratégicos. Mas não há, em nenhum momento, descontrole, redundância ou acaso. Todos esses elementos são integrados no jogo com absoluto domínio por parte de todos os envolvidos na montagem.

Vale comentar o tom adotado para a atuação. De uma maneira geral, o cômico é a chave mestra. Mas um cômico que não provém apenas das situações, algumas vezes insólitas, propostas por João de Minas em seu romance. Na maioria das vezes, ele brota justamente do prazer do ator em contracenar com esse leque tão abrangente de elementos: tempo, espaço, palavra, música. Dessa maneira, os recursos de atuação próprios a cada um assumem o protagonismo. Eles não têm que encontrar um personagem a partir de determinadas falas e situações; eles se entregam ao exercício de levar para os diversos personagens que encarnam durante a peça os traços que os caracterizam como atores e que permitem que a dinâmica de jogo seja potencializada.

Essa maneira de lidar com a palavra, tal como explorada por Aderbal em *A mulher carioca aos 22 anos*, é uma das principais características da contemporaneidade, entendida justamente como essa potencialização do jogo. Há uma volta da palavra para a cena, desprovida de um poder hegemônico que atrelava a um conceito único, resumindo e sublimando, todos os *percalços* do acontecimento cênico.

Enquanto assistia ao vídeo do espetáculo, me vinha à memória também uma cena de *A opereta imaginária*, peça ainda inédita de Valère Novarina, que traduzi há pouco tempo. O personagem chamado Romancista Infinito pede para narrar o romance que está escrevendo, seguindo-se um monólogo de uma extensão absurda, em que são desfiados indícios de ações, sem que nenhuma realmente engate. Ao cabo disso que os franceses chamam de *morceau de bravoure* – e que poderíamos chamar, com licença prosaica, de *cena brava*, em todos os sentidos da palavra – outro personagem vem e derrama um balde de água sobre ele para lavá-lo de tantas palavras. Tive essa nítida sensação, assistindo ao vídeo: que as palavras não vinham nos convencer de nada. Pelo contrário, pediam para que nossos sentidos fossem lavados, pediam-nos para abri-los, atordoá-los, comprazê-los...

Não acredito, contudo, que a busca da ruptura da ilusão esteja na origem da decisão de Aderbal ao propor seu romance em cena. Mas acompanhando a sua trajetória artística, sabe-se que o domínio dos recursos de linguagem determina, de forma muito consciente, cada uma de suas opções de criação.

Faço referência, por exemplo, à nossa conversa sobre *O tiro que mudou a história*, que foi originalmente publicada na revista *Théâtre/Public*, no número 107-108, especial sobre as Américas, em 1992, e na revista *Percevejo*, em 1999. Ali, Aderbal mostra como cada cena era concebida de maneira a surtir o efeito dramático desejado. Em se tratando de uma peça que se propunha a contar um acontecimento histórico de grande impacto na memória do brasileiro, no próprio local onde tudo se passou, havia inúmeras estratégias a serem criadas para que o caráter de museu do Palácio do Catete não viesse tudo apagar ou engolir. Assim como no caso do espaço cênico de *A mulher carioca aos 22 anos*, o lugar escolhido para contar os últimos dias de vida do presidente Getúlio Vargas tinha uma concretude explícita: passado, realidade, museu. Nesse sentido, a ficção tinha que servir como

porta de entrada para que se estabelecesse uma empatia entre ator e espectador. Por isso, o espetáculo começava com as três parcas de *Macbeth*, de Shakespeare, no pátio do palácio, antes de se entrar no prédio. Só depois, num processo itinerante pelas salas, escadas e corredores do palácio, discursos e atos extraídos da realidade iam compondo a encenação.

Eis como Aderbal se refere ao processo de escrita e elaboração da montagem:

> Eu achava que era preciso equilibrar real e fantástico. Eu dizia assim para mim mesmo: essa peça tem componentes de ilusão muito fortes. Vamos entrar no palácio onde Getúlio morreu, no seu quarto, na sua cama. Ali tudo é. Se tudo tiver o mesmo grau de verismo, a gente pode ter um desastre total, provocar simplesmente uma não aceitação. [...] Para conseguir a verossimilhança, o verismo, eu tinha que trabalhar com seu oposto: o falso, o teatral, o imaginário. Fiquei o tempo todo preocupado com isso. (FILHO; LOPES, 1999, p. 172.)

Ou seja, Aderbal se refere claramente à ilusão como um dos elementos concretos à disposição, literalmente, da cena teatral. Trata-se de usá-la ou não, conforme convém ao efeito dramático desejado. Não se trata mais, portanto, de romper com ela – e sim de considerá-la um elemento concreto *a mais*.

Nunca é demais fazer a ressalva de que *drama* (e, por conseguinte, *dramático*) se refere a *ação* e não a peça de alto teor emocional, como se tem uma tendência a compreender o termo. Dentro desse contexto, a emoção também se junta ao rol de elementos concretos. E Aderbal a insere, de forma muito proposital e sutil, na última cena de *O tiro que mudou a história*, quando o público, que ficara de pé o tempo todo até ali, acompanhando as reuniões e decisões que antecederam esse momento, finalmente se senta e assiste aos últimos minutos de vida de Getúlio, em seu quarto, de pijama, diante da cama onde tudo, *realmente*, aconteceu. Ao sentar, o público finalmente se coloca na posição e na disposição de assistir. Uma distância se instaura, que permite a identificação e, consequentemente, a emoção.

No último espetáculo dirigido por Aderbal, *Incêndios*, pode-se dizer que ocorre uma operação contrária. A peça de Wajdi Mouawad, com toques de tragédia grega ao colar sua intriga na de Édipo, na medida em que há, na origem dos acontecimentos que desencadeiam a ação, incesto e busca de identidade, transforma esse legado teatral num texto de alta carga emocional.

Aderbal percebe essa nuance e constrói seu espetáculo a partir do *teatral*: ele desloca uma das cenas – que se passa num teatro onde a

personagem Jeanne vem procurar aquela que foi enfermeira de sua mãe e é agora contrarregra –, e faz dela um prólogo. Ou seja, fica estabelecido de cara que o que se vai assistir é teatro, mesmo que o texto se entregue a uma condensação das guerras e das injustiças que se desencadeiam, desde o início dos tempos, no Oriente Médio. Tudo ali é, de cara, teatro. Lugar de onde se vê os conflitos básicos e eternos do gênero humano em sua produção de sentido, de linguagem. Por isso, esses conflitos se desfiam em palavras. A heroína da peça, antes de ser a mãe que busca o filho e descobre que com ele teve mais dois filhos, é uma mulher que compreende que a única forma efetiva de luta pela vida e pela dignidade é a conquista do instrumento que lhe permite traçar seu destino: a palavra. Assim, o tom do espetáculo se concentra na força da palavra, do relato, e não numa busca de emoção. As atuações são sóbrias, quase secas. Os atores são figuras que desenham, no espaço amplo e belamente frio proposto por Fernando Melo da Costa, uma trajetória que remete ao ponto cego de seus destinos: falar.

Tendo traduzido essa peça, fiquei curiosa para ver como se daria a passagem para a cena dessa quase *pièce à thèse* em que Wajdi Mouawad transformou a tragédia, com passagens prolixas, embora lúcidas e contundentes, sobre a sorte dos árabes no mundo de hoje. No prólogo proposto por Aderbal, que emenda com uma fala do Tabelião Lebel – "Entrem, entrem" – sendo dirigida ao público, a chave de sua leitura foi, para mim, uma espécie de alívio, confirmando os propósitos sobre os quais discorri aqui. Todos os elementos constitutivos do teatro são matéria-prima, bruta, para se provar o vigor da cena como dispositivo de construção de sentidos possíveis. É essa, em última instância, a acepção que importa para *jogo*.

Não importa tanto afirmar, no caso do trabalho de Aderbal Freire-Filho, se está ou não inserido na contemporaneidade, se procura a ruptura da ilusão e trilhar um novo rumo para a cena. Importa confirmar que ele permite, com seus espetáculos, que se percebam nuances e recortes novos para as questões que o teatro continua propondo nos dias de hoje, quando temos à disposição, como elemento concreto de jogo, toda a tradição. E ainda mais alguma coisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTOINE, André. *Conversas sobre a encenação*. Trad. de Walter Lima Torres. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

FREIRE-FILHO, Aderbal; LOPES, Angela Leite. A peça que a história pregou. *Percevejo*, nº 7. Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro e Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO, 1999.

Cadernos de Espetáculos, nº 1, Rio: Secretaria Municipal de Cultura, dezembro de 1995.

RECOMENDAÇÃO DE LEITURA

CENTRO de Demolição e Construção do Espetáculo. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399390/centro-de-demolicao-e-construcao-do-espetaculo>. Acesso: 16 jun. 2015.

LOPES, Angela Leite. Em busca do teatro e do brasileiro. *Folhetim*, nº 0, Rio: Teatro do Pequeno Gesto, jan. de 1998.

OBREGON, Osvaldo (Org.). America 1492-1992 – Théâtre et Histoire. *Théâtre/Public*, nº 107-108. Gennevilliers: Théâtre de Gennevilliers, septembre-décembre 1992.

Da vertigem: considerações sobre imagens do corpo e da vida[1]

José da Costa

1.

A reflexão que tentarei desenvolver aqui diz respeito apenas parcialmente ao evento teatral como estrutura cênico-dramatúrgica, com certa sintaxe organizacional interna, bem como aos procedimentos criativos pelos quais se constroem tal estrutura e tal sintaxe. Tocarei nesse âmbito do trabalho do Teatro da Vertigem e, em especial, do espetáculo *Apocalipse 1,11*, dirigido por Antônio Araújo, tendo dramaturgia de Fernando Bonassi. O meu objetivo principal, porém, é extrapolar, na medida do possível, essa dimensão da esfera da produção (realização criativa) e da obra artística dela resultante, buscando enfocar, para além do enunciado teatral e de seu processo construtivo, outros aspectos, que, sendo pertinentes ao processo e ao contexto de enunciação do espetáculo, acabam dizendo respeito a um âmbito de informações, memórias e mentalidades que ultrapassam a pura obra teatral e incidem tanto sobre as concepções dos artistas como sobre as formas pelas quais os espectadores são afetados pelas dinâmicas espetaculares, ou seja: como eles constituem sentidos ao se confrontarem com

1 O presente trabalho é produto de pesquisa realizada com o apoio do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. O texto decorre mais especificamente de duas conferências que apresentei em dias consecutivos, em maio de 2015, sendo uma a convite da editora, tradutora e crítica teatral Daniele Avila, da revista eletrônica *Questão de Crítica*, na Mostra de Teatro Brasileiro Filmado, integrada ao 3º Encontro Questão de Crítica, no SESC Copacabana (Rio de Janeiro); e a outra, a convite da professora Nébia Maria de Figueiredo, em disciplina ministrada para o doutorado em Enfermagem e Biociências, na Escola de Enfermagem Alfredo Pinto, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Agradecido às duas pela gentileza dos convites, quero dedicar a Nébia de Figueiredo este ensaio, em reconhecimento ao seu histórico de longos anos como professora universitária e como pesquisadora voltada aos métodos transdisciplinares de estudo sobre os cuidados em saúde, bem como sobre o corpo e a vida.

as cenas a que são expostos, sentidos para os quais suas percepções, visões, lembranças e sentimentos trazidos como traços subjetivos e fragmentos mnemônicos de suas interações na vida ordinária e familiar também desempenham um papel significativo.

Ao falar, portanto, de processo e de contexto de enunciação, estou querendo me referir aos sentidos que se processam e aos significados que se constroem por meio do evento cênico, mas dizendo respeito ao espaço não só físico, mas igualmente social e subjetivo, ocupado por esse evento, do mesmo modo que ao contexto histórico, no interior do qual se efetiva a realização teatral e o encontro de um conjunto de atores com um determinado número de espectadores. Na verdade, este texto constitui-se em parte como um artigo de análise de espetáculo, ou seja, como um trabalho de crítica teatral. Mas objetiva também conjugar a crítica à reflexão *a partir* do espetáculo (e não apenas *sobre* ele), atingindo uma esfera ampla – de experiências, de práticas e de discursos pertinentes ao tempo em que vivemos – à qual o espetáculo se associa, na condição de resposta estética específica.

Alguns dos temas mais significativos de *Apocalipse 1,11* são relativos ao corpo e à vida humana, flagrados em situações extremas e em condições de abandono ou de exclusão. O edifício prisional e o ambiente carcerário em que a peça é realizada, além do desenvolvimento ficcional e da ação dramática que os espectadores acompanham, são aspectos que se entrelaçam para colocar em destaque, fundamentalmente, o corpo e a vida do ser humano expostos ao abandono e ao ultraje extremo. O tema da intensa desvalorização da vida, conforme encontrada e vivida em certos corpos, também estava presente em um espetáculo anterior do Teatro da Vertigem, *O livro de Jó*, dirigido por Antônio Araújo.

No caso deste último espetáculo, não se tratava, como em *Apocalipse 1,11*, de seres humanos que eram inteiramente subjugados à força de uma lei tirânica, ao julgamento insensível e unilateral, à punição inconteste sem que os sujeitos subjugados pudessem ter qualquer possibilidade de se defender. Tratava-se, em *O livro de Jó*, de pessoas sujeitas à doença e ao poder divino que submete seres humanos a padecimentos e humilhações que o sujeito que as sofre não tem sequer a possibilidade de compreender de um ponto de vista racional. A ferocidade dos juízes na terra substitui, em *Apocalipse 1,11*, o lugar ocupado pela incomensurabilidade dos desígnios divinos e do sofrimento causado pela doença em *O livro de Jó*.

Mas a visão do corpo e da vida humana associada ao sofrimento e à opressão (ainda que funcionando em ambientes, circunstâncias e perspectivas diferentes entre si) não se limitou a esses dois trabalhos do Teatro da Vertigem. Essa visão e o sentido a ela vinculado continuaram ressoando como uma das inquietações artísticas nucleares da companhia, como um fator determinante do olhar do grupo sobre o tempo presente, conforme se pode testemunhar em espetáculos posteriores ao ciclo que ficou conhecido como a trilogia bíblica, a exemplo de *BR3* e *Bom retiro, 958 metros*.[2] A partir dessa constatação, minha expectativa aqui é a de tentar entender que aspectos do tempo presente, que práticas e que concepções existentes possivelmente no campo das mentalidades e da sociedade, que modos de enunciação, enfim, e, dentro deles, que imagens produzidas levam uma companhia como o Teatro da Vertigem a ter uma visão e um sentimento tão persistentemente extremo e pouco otimista a propósito do corpo e da vida, vistos como fundamentalmente abandonados, desvalorizados e vilipendiados, no contexto de nossa contemporaneidade histórica.

Apocalipse 1,11, que estreou no ano de 2000, no Presídio do Hipódromo, em São Paulo, é o terceiro espetáculo da trilogia bíblica do Teatro da Vertigem. Aqueles que acompanham a vida teatral da década de 1990 para cá sabem que a instalação do fato teatral em um edifício não destinado ao uso teatral regular não é uma exceção relativa a um ou outro espetáculo, mas uma constante ao longo da trajetória criativa do Teatro da Vertigem. Os espetáculos iniciais do grupo, do ciclo de temas bíblicos, tiveram, como um dos traços característicos mais impactantes, o fato de terem se apresentado em espaços não teatrais muito marcados por uma memória histórica e social, retendo o que poderíamos chamar de uma forte carga simbólica e de memória coletiva, na estrutura mesma dessas edificações. Os lugares escolhidos para ambientar o evento cênico foram inicialmente a Igreja de Santa Ifigênia (para o espetáculo *O paraíso perdido*, que estreia em 1992, com dramaturgia de Sérgio Carvalho) e o Hospital Humberto Primo (para *O livro de Jó*, trabalho que teve dramaturgia de Luiz Alberto Abreu e cuja temporada de estreia se deu no ano de 1995), ambos em São Paulo.

2 As peças da trilogia bíblica (composta, ainda, por *O paraíso perdido*) foram publicadas em volume, no qual se incluem ensaios, depoimentos dos criadores e críticas jornalísticas sobre os espetáculos (NESTROVSKI, 2002). Quanto a BR3, há publicação com textos diversos a propósito do projeto (FERNANDES; AUDIO, 2006).

Após o ciclo bíblico, que se conclui no terceiro espetáculo, o *Apocalipse 1,11*, a companhia teatral paulista realizou um novo investimento espacial e urbano, ao ambientar o seu espetáculo *BR3*, novamente com direção de Antônio Araújo e, dessa vez, com dramaturgia de Bernardo Carvalho, em uma embarcação, durante seu deslocamento sobre um rio, no ano de 2006. Nessa nova experiência, os espectadores e alguns dos atores seguiam em um grande barco que navegava ao longo de um trecho do rio Tietê, cruzando a metrópole paulista, enquanto assistiam a cenas que se davam também às margens do rio e em outras embarcações menores, além do barco dos espectadores.

O tema da indigência de personagens socialmente oprimidos e abandonados, que vinha sendo tratado desde as peças da trilogia bíblica, manteve-se, como já indiquei, como o assunto prioritário em *BR3*. Mas a proximidade física e a intensidade emocional que os trabalhos mais antigos mobilizavam no espectador foram substituídas em *BR3* por uma proposta de recepção mais distanciada e reflexiva, uma vez que os espectadores estavam em um barco e a grande maioria das cenas se dava fora do mesmo e, portanto, a uma considerável distância física, o que era muito diferente da experiência de proximidade intensa vivida pelos espectadores entre si e em relação às cenas de *Apocalipse 1,11* e de *O livro de Jó*. Mas, se, em *BR3*, as relações espaciais e a perspectiva do receptor mudavam significativamente frente aos trabalhos anteriores, a proposta de uma recepção quase tátil ou vivencial tinha continuidade, como também a de imersão em um ambiente (associado ao aspecto tátil), que agora não era dado pelo edifício e sua memória particular, mas pelo barco, por seu movimento na água, pela noite que nos envolvia a todos (artistas, espectadores, técnicos), mergulhados na navegação que experimentávamos juntos por algum tempo (cf. FERNANDES, 2006, p. 39-49; MATERNO, 2007).

Outros trabalhos da companhia também abordaram diretamente ambientes urbanos para tratar da vida humana em nossa sociedade e, particularmente, da vida das classes e setores mais explorados e sofridos da população, para expor os corpos de indivíduos (figuras de personagens) mais ou menos marginais, maltratados, abandonados e perplexos, conforme flagrados no interior do tempo histórico em que vivemos, com suas mais radicais contradições e conflitos de interesses, em suas mais extremas iniquidades e práticas de exploração do ser humano pelo ser humano. A abordagem do espaço urbano – de formas diferenciadas, mas muito diretas

(nas quais certa claustrofobia provocada pelos ambientes interiores de edifícios religiosos, prisionais ou hospitalares é substituída pela experiência do trânsito externo, que é testemunhado e vivenciado pelos espectadores) – se notou, de fato, desde *BR3* até as criações seguintes. Estava presente em trabalhos como *A última palavra é a penúltima* (intervenção urbana que, sob direção de Eliane Monteiro, foi realizada pelo Teatro da Vertigem em parceria com dois outros coletivos, o chileno Lot e o mineiro Ziquizira, e exibida, inicialmente, em uma passagem subterrânea no Centro da cidade de São Paulo, em 2008) e *Bom retiro, 958 metros* (2012). Este último espetáculo, com direção de Antônio Araújo e dramaturgia de Joca Terron, não só tomou o bairro Bom Retiro, do centro de São Paulo, por tema, mas dispôs as cenas ao longo de um percurso que o trabalho levava o espectador a experimentar pelas ruas do bairro, por um shopping center e por um antigo centro cultural, enfocando ora trabalhadores explorados ao extremo pela indústria de roupas, ora os consumidores igualmente escravizados, mas já não pela intensa exploração do trabalho e expropriação radical da mais-valia, porém pela compulsão da aquisição de novidades imposta pelo capital.[3]

Ainda no esforço de apresentar, mesmo que de forma sumária, os procedimentos criativos do Teatro da Vertigem, não posso deixar de mencionar a prática de criação coletivizada e participativa, na qual a elaboração das cenas, da ação dramática, das personagens e do ambiente em que se encontram se dá com a participação ampla de todos os criadores (diretor, dramaturgo, atores, iluminador, cenógrafo, figurinista, responsável pela ambiental sonoro-musical etc). Em cada um dos processos criativos, essa prática pode se organizar de modos mais ou menos diferenciados. Entretanto, o que, nos últimos anos, no Brasil, ficou conhecido como processo colaborativo correspondeu em grande medida a esse tipo de prática persistentemente participativa do Teatro da Vertigem, envolvendo os vários profissionais responsáveis por setores distintos da criação teatral. Tal prática é objeto de intensa reflexão dentro do trabalho teatral da companhia paulista e tem sido também teorizada por seus criadores. A tese de doutorado de Antônio Araújo publicada pela Editora Perspectiva é um exemplo do grau de consciência e autorreflexão que o tema assume nas preocupações do diretor (cf. ARAÚJO, 2011).

3 Já foi defendida uma tese extensa e muito documentada sobre o processo criativo e a recepção do espetáculo *Bom retiro, 958 metros*, na USP (cf. NÉSPOLI, 2015).

Os métodos de criação cênico-dramatúrgica conjugada (COSTA FILHO, 2009) – ou seja, participativa, realizada durante o processo de ensaios e tornando simultânea a emergência das soluções relacionadas às várias esferas do trabalho teatral – permitem também uma reflexão que acaba por perceber como mais amplas as variadas fontes de temas e de imagens para a criação cênica do que as puras fontes constituídas pelas colaborações autorais múltiplas e interativas dos diferentes artistas envolvidos. É nesse sentido que os espaços utilizados para instalar os espetáculos podem também ser percebidos como importantes fontes de sensações e de significados que entram em múltiplos jogos de tensão com os elementos teatralmente construídos (indumentária, maquiagem, cenografia, iluminação e organização sonoro-musical dos espetáculos). Quer dizer, o processo colaborativo do Teatro da Vertigem inclui a aproximação (quase sempre em tensão) entre dados prévios, existentes no espaço (que nunca é somente físico, mas é sempre também carregado de memória e de significação social e histórica) e os elementos da criação cênica e ficcional.

Um dos aspectos importantes da atividade teatral de Antônio Araújo e seu grupo é, com efeito, a interação entre atores e espectadores em meio aos espaços em que se dão as cenas. Não se trata apenas de interação dos atores com os espectadores. Mas da relação desses últimos com os vários espaços físicos em que são dispostos para testemunharem as diferentes cenas, distribuídas frequentemente em ambientes distintos no interior do mesmo edifício, em cada um dos espetáculos da companhia. Pode-se afirmar, portanto, que a interação dos espectadores com a espessura da cena (volume que inclui, junto aos elementos prévios encontrados, aqueles construídos, os aspectos dramatúrgicos, visuais e sonoros, além do tipo de exposição e da qualidade de presença das atrizes e dos atores) é que fundamenta os modos de subjetivação agenciados no interior dos espetáculos do Teatro da Vertigem. Quando falo em modos de subjetivação, refiro-me às formas de sentir e perceber a si mesmo e ao mundo, formas não necessariamente ligadas a processos inteiramente conscientes ou que apelem para a consciência crítica, mas podendo ser associadas também a dimensões sensoriais e afetivas de apreensão, sem apelo direto à consciência e ao entendimento intelectual organizado (cf. GUATTARI, 1981, GUATTARI; ROLNIK, 2008 e ROLNIK, 2007). Mas é preciso ressaltar que a proposta dos espetáculos do Teatro da Vertigem no sentido da participação dos espectadores (da sua colaboração, portanto) não passa, para estes últimos, fundamentalmente pela sensação de

harmonização e de congruência afetiva. Trata-se de um jogo em que a aspereza, o estranhamento, o asco e a rejeição frente ao que se presencia desempenham também papel importante. Daí poder se inferir, sem dificuldade, que é no interior dessas múltiplas interações colaborativas que se constroem as imagens dos corpos vilipendiados e humilhados com que os espectadores do Teatro da Vertigem se confrontam o tempo inteiro, nos vários espetáculos da companhia, imagens à quais, dentro de si mesmos, eles ajudam a dar vulto. É nesse processo complexo que se agenciam modos singulares de subjetivação e percepção nos espetáculos do Teatro da Vertigem.

2.

Gostaria agora de me deter sobre algumas cenas do espetáculo *Apocalipse 1,11*, que pretendo confrontar, sob certos aspectos, com situações da vida ordinária e com valores e modos de pensar *cotidianos*. Há alguns poucos episódios envolvendo a personagem Talidomida do Brasil na peça *Apocalipse 1,11*. Dois deles surgem no trecho intermediário do espetáculo, e um outro, na parte final. As primeiras aparições da personagem se dão como uma das várias atrações de uma espécie de cabaré. Trata-se de um show na Boate New Jerusalém. O trecho do show coincide com o primeiro ato da peça, que é estruturada em quatro partes: o prólogo, o primeiro e o segundo atos, concluindo com um epílogo (NESTROVSKI, 2002, p. 181-274). Para a realização cênica do primeiro ato, que tem o título "Ascensão e queda da Besta", os espectadores – que experimentam um deslocamento por diferentes ambientes por dentro do edifício prisional para assistirem às variadas situações em que as personagens são flagradas – serão encaminhados para o local que está cenograficamente organizado como o cabaré ou a boate, no qual há um palco e mesas com cadeiras em que se sentam os presentes.

Nesse ambiente, o público da peça do Teatro da Vertigem, representando o papel dos frequentadores da Boate New Jerusalém (no interior da ficção dramática), assiste, então, a várias exibições que são trazidas à cena pelo mestre de cerimônias chamado Besta do Apocalipse (apresentado como travesti ou transformista, caracterizado por meio de uma imagem feminina construída de forma exageradamente grotesca) e por sua assistente, a prostituta Babilônia (também caracterizada de modo deliberadamente exagerado e grotesco). Em meio às atrações do show apresentado pela Besta, dão-se também ocorrências mostradas como sendo externas ao

show da Besta e de Babilônia, que se realiza como um espetáculo (dos personagens) dentro do espetáculo (a apresentação do Teatro da Vertigem).

Por vezes, ocorre também de ficar ambíguo se faz parte ou não do show o que estamos presenciando naquele cabaré de beira de estrada, com aparência pobre e suja, e cujas apresentações são feitas por pessoas desvalidas, que parecem aprisionadas à sua condição, e para um público composto também, ao que tudo indica, por pessoas abandonadas e mais ou menos miseráveis, não parecendo ter quase nenhuma margem para disporem do que se pode entender por escolhas pessoais. Na Boate New Jerusalém e na peça como um todo, vemos pessoas presas aos seus papéis, escravizadas a seus corpos biológicos, limitadas a seu passado como marca de uma repetição infinda. Por vezes, a própria fala das personagens se dá como uma repetição contínua do mesmo fragmento de texto nas diversas cenas em que a personagem aparece, como é o caso da Noiva e de Talidomida do Brasil. Efetivamente, não há nada semelhante a sujeitos portadores de uma subjetividade livre, a partir da qual as ações individuais são ponderadas e deliberadas, antes de se manifestarem e se confrontarem contra eventuais obstáculos externos. As figuras que vemos em cena não têm, de fato, nada a ver com essa configuração principesca do tradicional protagonista dramático flagrado em confronto com os antagonistas que a ele se opõem.

As cenas exibidas no palco da Boate New Jerusalém incluem, por exemplo, a dança do rapaz negro que é mostrado em seus atrativos sexuais como um puro objeto de curiosidade ou diversão, em meio a outros sujeitos tornados também objetos, como a prostituta Babilônia em seu show de strip-tease e a personagem Talidomida do Brasil, portadora de paralisia e de graves transtornos na fala e nos gestos, sobre os quais não parece ter quase nenhum controle. Talidomida é conduzida até o palco numa cadeira de rodas, ora por Babilônia, ora pelo transformista Besta do Apocalipse. Nas duas pequenas aparições de Talidomida durante o show, o jogo de cena entre os intérpretes demonstra que se exerce um poder tirânico sobre a moça deficiente, que é obrigada, contra a vontade da vítima, a servir de divertimento público. Inicialmente, ao ser colocada em cena, a jovem recita trechos extraídos dos artigos introdutórios da Constituição Federal de 1988, de forma gaguejante, sem controle motor de seus gestos involuntários e sem também parecer ter em mente os significados das palavras que pronuncia. Nessa espécie de automatismo, ela repete o que lhe é imposto:

> A República Federativa do Brasil tem como fundamentos: a soberania; a cidadania; a dignidade da pessoa humana. Constituem objetivos fundamentais da República Federativa do Brasil: construir uma sociedade livre, justa e solidária; promover o bem de todos; garantir o desenvolvimento nacional; erradicar a pobreza e a marginalização. (NESTROVSKI, 2002, p. 210)

Se, ao final da primeira aparição da moça na cadeira de rodas, vemos a personagem balbuciando que não quer mais falar aquilo e suplicando, em sua voz frágil, "me leva pra casa, me leva pra casa", na segunda aparição, ela é, de fato, inteiramente silenciada. Já não recita o texto da Constituição e, exposta aos espectadores, sofre carícias eróticas por parte da Besta que parece extrair divertimento da humilhação sexual que impõe à moça paralítica. O(a) condutor(a) do show mexe nos seios de Talidomida, simula manipular a vagina da vítima, pega a sua cabeça e, de forma violenta, finge que a leva a praticar sexo oral em seu(sua) dominador (a), a Besta, em sua duplicidade de gênero. A humilhação da personagem está, primeiro, em sua impossibilidade de reagir à dominação que sofre. Sua passividade é absoluta. Seu corpo não é instrumento da realização motora de qualquer desígnio pessoal. Com efeito, o corpo e a vida da personagem parecem ter se tornado apenas campo de incidência de qualquer ação que se queira praticar sobre eles.

Desprovida como parece dos direitos de cidadania pressupostos nos fundamentos constitucionais que é obrigada a recitar, desprovida de qualquer exercício e reconhecimento de sua subjetividade, a moça na cadeira de rodas é portadora de uma vida puramente corporal e biológica. Essa redução a uma vida quase vegetativa que prossegue sem possibilidade de escolhas (subjetivas) e de interações (cidadãs) é também parte de sua humilhação radical. Quanto à sexualidade, os signos de exuberante participação (mesmo que aparentemente patológica e escravizadora do sujeito) no universo das práticas sexuais são traços marcantes contidos nas caracterizações da Besta e de Babilônia. Esses signos, usados de forma ostensiva pelas duas personagens diante da moça paralítica, também servem para marcar ainda mais uma espécie de exclusão da jovem quanto a quaisquer campos de direitos individuais, inclusive no que tange ao prazer erótico, mesmo que, sem que possam perceber, os opressores também estejam aprisionados em seu corpo pelo caráter compulsório de sua sexualidade extrema.

A curra da Noiva, que ocorre em meio às mesas e cadeiras do cabaré antes do início do show e que testemunhamos logo que chegamos ao local

que representa a Boate New Jerusalém, também reduz a personagem feminina à condição de vida puramente biológica e material, a "um monte de carne", como menciona a rubrica, que indica ainda que os estupradores a pegam e a colocam em cima da mesa para fazerem sexo forçado até se saciarem e a abandonarem. A mulher e o homem – que são artistas de shows de sexo explícito contratados pela companhia – são apresentados pela Besta e praticam, ante os espectadores, sexo oral seguido de coito, de uma forma automática e sem qualquer alusão a sentimento ou prazer, e também eles parecem estar presos a uma circunstância de vida puramente biológica e material, desprovida de qualificação cidadã e subjetiva, excluídos que são das possibilidades de fazer escolhas diferenciadas e exercerem participação em qualquer esfera em que tenham voz e visibilidade. Estão expostos à visão dos espectadores do show da Besta, mas na condição de objetos e não na de sujeitos plenos.

Não é, em essência, diferente disso a sensação que experimentamos quando somos obrigados a encostar nas duas paredes de um extenso corredor e os atores representando violentos policiais depositam, a nossos pés, corpos nus que parecem ter acabado de ser executados nas celas do edifício prisional em que a peça se realiza. No segundo e último ato, os castigos físicos impostos aos personagens, inclusive à Besta e à Babilônia, bem como à Noiva e à Talidomida, também ratificam uma visão do corpo e da vida humana associada à sua radical exclusão do exercício de direitos e de subjetividade diferenciada. Os julgadores que impingem os castigos físicos também eles não escaparão de se tornarem mais adiante meros objetos. Mas os momentos em que o ator representando um dos juízes se coloca em pé e efetivamente urina sobre Babilônia jogada ao chão, bem como o momento em que os juízes distribuem ovos aos espectadores para que esses últimos ajudem a arremessá-los com desprezo e violência contra Talidomida, são exemplares do tipo de visão do corpo e da vida humana em nosso tempo e em nossa sociedade que o Teatro da Vertigem materializa com uma força artística singular.

Se lembramos outros espetáculos, como, por exemplo, *O livro de Jó*, vemos que a humilhação extrema que Jó sofre no ambiente hospitalar, em decorrência da doença e da decadência física que o atinge, é similar, no que tange à visão do corpo e da vida, à imagem constituída em *Apocalipse 1,11*. Vemos o personagem perder suas posses, seus direitos, suas amizades, sua família e ficar reduzido a um resto de vida puramente biológica e

corporal, sem qualquer qualificação como ser humano ou como integrante de uma ordem social ou política, vida apenas material que vai se mantendo por si, sem que o indivíduo que a porta possa sequer exercer o direito de exterminá-la.[4]

3.

Ao iniciar a reflexão para a escrita deste artigo sobre o Teatro da Vertigem, vieram à minha memória algumas situações e experiências vividas ou testemunhadas por mim, mas que são fatos da vida cotidiana e não elaborações artísticas e ficcionais. Fatos esses que estão todos relacionados, de algum modo, à instituição em que trabalho e à minha condição de um professor universitário.[5] Uma das situações que, em associação com *Apocalipse 1,11*, mais fortemente retornou à minha memória foi uma visita que fiz ao presídio feminino Talavera Bruce, no Rio de Janeiro, a convite das professoras coordenadoras de um projeto de extensão da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), projeto esse que, em grande parte, se realiza em ambientes carcerários masculinos e femininos, fornecendo, entre outras atividades, aulas de teatro aos detentos e às detentas.[6]

A visita de convidados ao presídio fora autorizada porque se tratava de uma solenidade extraordinária.[7] Para além do momento de cortar a fita à porta da pequena biblioteca que se reinaugurava, houve também um

4 A minha apreensão sobre a imagem do corpo e da vida nos espetáculos do Teatro da Vertigem é, em grande medida, marcada pela leitura de trabalhos nos quais o italiano Giorgio Agamben se debruça sobre noções como a de vida nua, i.e., sem qualificativo que a singularize (*zoé*, em grego antigo); em diferença à de vida qualificada (*bíos*, em grego); sobre a imagem do *homo sacer*, proveniente do direito romano, bem como sobre o estado de exceção (exemplificado pelo autor com os campos de concentração do regime nazista) e sobre o poder soberano e a vida nua nos contextos totalitários e nas sociedades contemporâneas de direito, como as democracias capitalistas em que vivemos hoje nos países ocidentais (cf. AGAMBEN, 2002, 2004).

5 Foi, em parte, a circunstância de ter exercido, entre 2011 e 2015, o cargo de vice-reitor que me deu a oportunidade de ter um contato bastante amplo com diferentes projetos, colegas e ambientes de trabalho, da minha e de outras áreas de conhecimento, na universidade em que atuo.

6 O Programa de Extensão Cultura na Prisão teve origem no Projeto de Extensão Teatro na Prisão, iniciado em 1997, na UNIRIO. O programa é hoje coordenado pelas professoras Natália Fiche e Viviane Becker Narvaes, ambas da Escola de Teatro, tendo o professor Marcelo Santos, da Escola de Letras, como coordenador do projeto intitulado "O leitor como protagonista: literatura, existência, convívio social", também desenvolvido em prisões.

7 Tratava-se da reinauguração da biblioteca da penitenciária, cujo acervo foi revitalizado e reorganizado, a partir da ação e supervisão direta de estudantes universitários, contando com a colaboração de pelo menos uma interna, que recebeu treinamento e capacitação para o trabalho de classificação e de catalogação de acervos bibliográficos. A

ato solene complementar realizado em um grande galpão, que tem um palco em uma das extremidades, galpão que funciona, conforme eu vim a me informar posteriormente, como uma igreja evangélica. Quando os convidados (um pequeno grupo de professores, dirigentes universitários e estudantes, juntamente com representantes dos órgãos estaduais responsáveis pelo sistema carcerário) foram conduzidos da sala da biblioteca para o galpão, já encontraram o palco ocupado. Lá estavam os integrantes da Banda da Guarda Municipal do Rio de Janeiro, que se apresentou pouco depois, sob a regência do maestro Bruno Rodrigues. Os músicos da Guarda Municipal se encontravam devidamente trajados com a farda oficial da sua corporação e distribuídos de acordo com a organização dos instrumentos do conjunto musical.

A parte reservada para o público diante do palco era de uma área que, pelo que posso lembrar, atingia pelo menos três ou quatro vezes a extensão do ambiente mais alto, a quase um metro do chão, em que estavam os músicos. Só havia uma entrada, que ficava na extremidade oposta àquela em que se encontrava o palco. As janelas, se minha memória não me trai, eram totalmente gradeadas. Muitos dos detalhes associados às relações espaciais e ao comportamento daqueles que estavam dispostos no espaço físico talvez fossem corriqueiras e não despertassem a atenção de quem estivesse habituado a frequentar instituições carcerárias. O relato e descrição que faço da situação e de alguns de seus detalhes talvez não merecessem tanta atenção da parte de outro observador. Mas aqui, longe de qualquer objetividade ou neutralidade, eles se associam a um ponto de vista muito pessoal, de quem esteve em meio àquela experiência no ambiente carcerário e a viveu como um momento totalmente excepcional.

Ao chegarmos ao galpão, vindos da biblioteca e atravessando corredores do edifício e uma área descoberta, não encontramos apenas os músicos, mas também um pequeno número de prisioneiras, dividido, visivelmente, em dois subgrupos, de acordo com as roupas que trajavam. Todas usavam sandálias havaianas e tinham uma calça ou saia de tecido do tipo jeans, meio desbotado pelo uso. Algumas das internas usavam uma camiseta de malha branca e outras uma camiseta verde.[8] Essa era a única distinção dos

supervisão especificamente biblioteconômica coube à professora Maura Tavares, da Escola de Biblioteconomia da UNIRIO. O evento ocorreu em 5 de fevereiro de 2015.

8 As camisetas verdes são o uniforme específico para uso por detentas que estejam trabalhando no sistema penitenciário, por remissão da pena. As internas que usavam o uniforme

dois subgrupos, que já estavam em uma formação definida, ocupando, em seu conjunto, um pequeno trecho do espaço reservado ao público, com as detentas postadas em pé, de frente para o palco, à espera da apresentação que se daria logo depois. Não havia cadeiras nessa parte reservada ao público. As mulheres do grupo se mantinham estáticas, aparentando estar desprovidas de qualquer ímpeto ou vontade pessoal, tinham o olhar predominantemente voltado para baixo, em nítido sinal de humildade e subordinação. Sinal esse que era um dos trunfos ou resultados do trabalho institucional que a direção do presídio, exultante, parecia fazer questão de exibir aos convidados, como representação do domínio (quem sabe compreendido como uma etapa importante de um processo pedagógico de transformação do sujeito) que se consegue exercer sobre os corpos, as vidas e as subjetividades (quase inteiramente anuladas) das prisioneiras.

À frente do grupo das detentas estavam aquelas que usavam camisas verdes e, logo atrás, as que trajavam camisetas brancas. Na perspectiva de quem entra no galpão pelos fundos e tendo o palco à frente, o grupo das prisioneiras ocupava uma pequena área da metade esquerda do galpão. Um pouco mais à frente e nessa mesma faixa esquerda, entre o grupo das prisioneiras e o palco, estava uma mesa grande na qual tinham sido colocados pães e doces preparados por prisioneiras que trabalham na panificação existente dentro do presídio. Nós, os convidados, fomos levados a ocupar a região central da linha do fundo para a frente, dentro da faixa à direita. Fomos dispostos, ao entrar no galpão, em uma formação mais ou menos simétrica à das detentas. Eram dois grupos nítidos ocupando a posição que lhes fora reservada e cumprindo exatamente o papel que lhes tinha sido atribuído, para que fosse viável estarem juntos (ainda que separados) dentro daquele espaço. Essa era, com efeito, a conclusão possível logo nos primeiros momentos da permanência dentro do galpão. O fato de haver uma simetria entre as duas formações (de caráter espacial e coral, para usar termos teatrais) – ou seja, o coro das prisioneiras e o dos convidados – era algo que gerava a sensação de que também nós, convidados supostamente

regular composto por camisetas brancas estavam todas grávidas. O que justifica a escolha daquelas e não de outras internas para estarem presentes à cerimônia é a pressuposição de que, na condição de mulheres grávidas, mais dificilmente entrariam em situação de risco. Parece ter havido, portanto, um critério de escolha de algumas e não outras detentas a serem retiradas da carceragem para que fossem assistir à cerimônia, critério esse baseado no cálculo de maior ou menor garantia de subordinação. Agradeço à professora Viviane Narvaes a gentileza de me passar essas e outras informações.

livres, éramos um pouco prisioneiros e subjugados àquele espetáculo de poder e de domínio institucional.

Entre nossa formação e a das internas, havia um espaço vazio. Aliás, era bastante contraditório o tamanho considerável do espaço físico, com capacidade para receber um grande número de pessoas, e, por outro lado, o pequeno número de espectadores reunidos no ambiente para presenciarem a apresentação musical da Guarda Municipal. A quantidade de internas não devia ultrapassar vinte ou vinte e cinco pessoas, se tanto, ainda que a população carcerária da instituição fosse muito maior. Os convidados não somavam quinze ou dezesseis pessoas. A área do público contava também com agentes penitenciárias, vigilantes e funcionárias da alta administração carcerária. Esse grupo se encontrava ou perto da porta de entrada ou tendo uma circulação livre pelo espaço. Havia um desenho claro na ocupação espacial, que se mantinha bastante rarefeita, i.e., com várias faixas de espaço vazio, facilitando o livre trânsito das funcionárias, dirigentes e agentes da penitenciária, de modo a viabilizar, creio, o controle dos corpos, no caso de algum incidente imprevisto como, por exemplo, uma eventual sublevação de internas, que deve estar sempre no horizonte das autoridades. O único setor do galpão que tinha uma ocupação mais densa era o palco, que acolhia o corpo bastante numeroso de músicos da Guarda. Nenhum trânsito entre a formação das detentas e a dos convidados era possível para os que se encontravam em cada um dos dois grupos. Não havíamos recebido qualquer instrução anterior de que não deveríamos nos dirigir às internas e nem elas a nós. Entretanto, nenhuma barreira material poderia ser mais potente do que aquela fronteira incorpórea do espaço vazio separando o grupo colocado à esquerda e aquele outro postado à direita do espaço.

Houve a exibição musical, houve pronunciamentos oficiais de dirigentes e autoridades e também foram servidos os pães, doces e sucos aos convidados. As detentas de branco se mantiveram onde se encontravam. As de verde, a um comando da autoridade institucional verificado em certo momento, começaram a servir os doces e sucos aos convidados. Nesse instante, de um relaxamento um pouco maior, aproveitei para dirigir palavras cordiais de agradecimento às mulheres que nos serviam as guloseimas. Elas, porém, mantinham-se de olhos baixos e raramente esboçavam qualquer reação. Sua função era a de instrumentos de uma ação não pessoal e de objetos de incidência de comandos e ações de sujeitos plenos. Estavam ali exatamente para demonstrar a sua submissão, que dependia, de certo

modo, da sua passiva aceitação do esvaziamento de quaisquer qualidades diferenciais de sua subjetividade e de sua expressão pessoal.

Por outro lado, algumas das mulheres detentoras de funções de autoridade no ambiente penitenciário, em especial a diretora e uma determinada agente, eram mulheres com marcas de beleza e sensualidade feminina muito explícitas no modo de se vestirem e de se portarem. Uma delas, a única que trajava um vestido de tecido estampado com várias cores (quase sempre o traje era de calças compridas e cores escuras), transitava todo o tempo muito proximamente às prisioneiras de branco, dirigindo a elas o olhar de autoridade ou, simplesmente, mantendo, mesmo sem precisar do olhar sobre as detentas, uma superioridade hierárquica, que era tanto a de alguém que exerce um poder institucional, quanto a de uma mulher que exibe sensualidade ante outras que estão completamente impedidas de qualquer expressão pessoal e que se mantêm inertes, em seus trajes de jeans, camiseta branca e sandálias de dedo, todas idênticas.

Não há semelhança entre a assepsia e a pouca densidade ocupacional do galpão e, por outro lado, o acúmulo de signos e pessoas nos pequenos ambientes em que se davam as cenas de *Apocalipse 1,11*, a exemplo da Boate New Jerusalém. Mas, apesar dessas diferenças, é evidente a possibilidade de associação entre a encenação do corpo e da vida desprovidos de qualificação especial (cidadã ou subjetiva) pelo Teatro da Vertigem e, por outro lado, o testemunho da dominação de seres humanos reduzidos, em decorrência da punição que receberam, à condição de indivíduos sem nenhuma (ou com muito pouca) possibilidade de livre e plena expressão subjetiva, cidadã e política.

4.

A outra circunstância que me veio à mente foi referente a uma enfermaria hospitalar do Hospital Universitário Gaffrée e Guinle, da UNIRIO.[9]

9 Trata-se da 10ª Enfermaria, especializada em clínica médica e na qual se tratam e mesmo se internam, dentre outros pacientes, aqueles que são portadores de AIDS e de doenças oportunistas associadas à imunodeficiência adquirida. Dentre outros aspectos, o Hospital Universitário Gaffrée e Guinle é reconhecido também e em especial pelo trabalho desenvolvido no campo da AIDS, realizado pioneiramente, desde os anos 1980, período do surgimento da doença. A 10ª Enfermaria esteve, ao longo de muitos anos, sob a condução acadêmica e assistencial do Professor Dr. Carlos Alberto Morais de Sá, que foi o Chefe de Serviço responsável pela implantação do tratamento e pesquisa da AIDS no Hospital, tendo sido substituído pelo Professor Dr. Jorge Francisco da Cunha Pinto. Ao longo do tempo que mais frequentei

Sabidamente, a AIDS é objeto de uma campanha de esclarecimento e prevenção muito grande por parte do Ministério da Saúde, contando também com um financiamento estatal expressivo para o tratamento dos portadores do vírus no Brasil. Esse quadro faz com que a doença e suas consequências atinjam mais as populações mais pobres e desassistidas, inclusive no que tange ao acesso às informações relativas aos programas oficiais aos quais, uma vez contraído o vírus, poderiam recorrer. Como se pode supor, ainda que sem os devidos dados estatísticos, a doença atinge mais fortemente, hoje em dia, pessoas com menos autoestima e apoio familiar, também no que tange a suas orientações sexuais, quando eventualmente divergentes da orientação heterossexual dominante.

Os pacientes de AIDS internos em um hospital público universitário como o Gaffrée e Guinle são exatamente provenientes desses setores da população; tendo contraído o vírus, eles não contam com as condições, inclusive subjetivas e psicológicas, para seguir, de forma regular e contínua, o tratamento preventivo que defenderá seu sistema imune das doenças oportunistas, tornando desnecessária na maioria das vezes a internação. Não é difícil perceber que os internos com AIDS, na enfermaria a que me refiro, são predominantemente pessoas pobres, negras e com pouca escolaridade. Certos docentes do curso de medicina, que são também médicos idealistas e dedicados ao serviço de tratamento da AIDS, exercem por vezes uma autoridade excessiva no modo de se dirigirem aos pacientes, autoridade fundamentalmente infantilizadora do doente. Isso aparece nas brincadeiras, mesmo afetuosas, que alguns deles fazem em relação aos internos. Os pacientes são vistos, então, como crianças que, supostamente, devido à sua infantilidade, foram merecedoras em parte do sofrimento que passaram a ter, até porque, muitas vezes, não teriam cumprido o tratamento prescrito pela autoridade médica e teriam deixado de tomar os remédios de forma regular, o que se distancia da única atitude dos doentes que os docentes poderiam aceitar de forma inconteste como sendo verdadeiramente adulta e responsável, e, portanto, digna de respeito e valorosa, ante a própria vida.

Uma observação necessária: essa aparente minoridade ou infantilidade imposta ao doente grave me chama atenção talvez em excesso,

---

o Hospital, o HUGG esteve sob a direção geral do Professor Dr. Antônio Carlos Iglesias, dedicado docente e médico cirurgião, também responsável por outro serviço médico específico, o da 6ª Enfermaria, voltada ao ensino e à prática da clínica cirúrgica.

possivelmente porque não sou um profissional da área da saúde e não convivo com as urgências de um serviço como aquele da enfermaria a que faço menção. Mas, o fato é que um espetáculo como *O livro de Jó*, construído em ambiente hospitalar, e mostrando a perda do qualitativo humano, cidadão e subjetivo singular do doente, teve também, por coincidência, inspiração nos sofrimentos que se podiam testemunhar nos anos iniciais da epidemia da AIDS.

As circunstâncias históricas da doença são hoje bem diferentes daquele período de sua emergência como epidemia. Entretanto, a realidade de pacientes pobres e desvalidos é bastante específica. Eles – muitas vezes abandonados por suas famílias, e dependentes de um hospital público e de ensino, na condição de internos (há uma diferença em relação à situação dos que, estando em melhor condição de saúde, recebem apenas acompanhamento ambulatorial) – têm no profissional de saúde (médico, enfermeiro e outros) de quem recebem os cuidados de que necessitam a única voz e o único olhar simultaneamente de autoridade e de atenção. A realidade global vivida por esses pacientes tem, de fato, muitos traços da experiência vivida por quase todos os que adquiriam o vírus nos anos iniciais da epidemia. Deixavam de ser sujeitos plenos e se tornavam vidas no sentido puramente biológico, vidas que passavam a ser objeto da atenção dos profissionais de saúde, que, naquela ocasião, se sentiam, por sua vez, profundamente temerosos em relação às formas de contágio.

Com efeito, o preconceito naquela época, ao lado de outros fatores, possivelmente mais complexos (de caráter social, humano, familiar e econômico) nos dias de hoje, fazem com que possamos ver aqueles pacientes dos anos 1980 e 1990 e os que ainda precisam de internamento hoje, em uma enfermaria como a que me refiro aqui, como figuras igualmente plasmadas na imagem do indivíduo que tem sua vida devastada pela peste no espetáculo do Teatro da Vertigem que transcorre em ambiente hospitalar. O que temos de comum nessas circunstâncias da realidade e da ficção teatral é a imagem da vida e do corpo reduzidos a uma condição puramente orgânica, num instante de fragilidade de saúde, no qual as qualidades diferenciais do caráter do indivíduo humano, da sua subjetividade própria e do seu exercício de liberdade de escolha são como que arrancadas ao sujeito.

Para finalizar esses comentários de situações da vida comum, quero me referir aos termos com que muitas vezes, mesmo dentro de um ambiente universitário, faz-se referência aos menores infratores e praticantes de atos

de violência contra pessoas. Testemunhei – em círculos de discussão político-institucional, quando do surgimento do tema da redução da maioridade penal de dezoito para dezesseis anos – alguns pronunciamentos exaltados a favor da redução. No Rio de Janeiro, estávamos presenciando o aumento repentino de um tipo de ação criminosa muitas vezes praticada por menores de idade. Tratava-se dos assaltos seguidos de agressões com uso de faca contra as vítimas. A difusão de vídeos mais ou menos casuais registrando esses assaltos seguidos de agressão física gerou uma reação emocional igualmente violenta contra os menores infratores em amplos setores da população. Acompanhando essa reação, profissionais da mesma universidade a que sou vinculado diziam frases como "esses delinquentes não têm mais salvação, já deixaram de ser humanos". Ou então, "O menor [branco, por sinal] esfaqueia a pessoa sem que a mesma tenha reagido?!", e, para concluir, acrescentava-se, a respeito do menor em contradição com a lei: "não é mais gente!".

Quer dizer, há pessoas que merecem ser tratadas como humanos e como cidadãos, mas há outros que, em virtude de vários tipos de perigos que oferecem à sociedade, já deixaram de ser gente e não mais merecem o tratamento de seres humanos e de cidadãos. A vida que eles portam não têm mais a mesma qualidade daquela dos que são gente, e que por isso merece ser protegida e promovida. É precisamente da vida dos que deixaram de ser gente que trata o Teatro da Vertigem persistentemente, em seus vários trabalhos. O que parece mover fundamentalmente o projeto artístico do grupo é a perplexidade associada à percepção de como é extensa, em número de corpos em que ela se deposita, essa vida sem valor – distribuída por trabalhadores explorados em condição correlata à de escravos; por pessoas pobres e desassistidas; por doentes sem recursos financeiros para comprar ao capital os tratamentos necessários; pelos migrantes econômicos; pelos refugiados apátridas etc. É claro que há uma série de questões formais importantes no trabalho da companhia, uma série de tomadas de posição nas grandes discussões artísticas e teatrais da contemporaneidade. Mas a fonte de imagem sensível sobre a vida e o corpo nos trabalhos do grupo parece se associar a essa perplexidade fundamental. O impulso existencial mais forte e a inquietação artística mais fundamental que se podem pressupor nos trabalhos da companhia são intimamente ligados ao espanto quanto ao modo como vivemos a divisão entre o corpo e a vida com e sem valor qualificado, entre o respeito merecido pela vida dos que ainda são gente (vida que o poder precisa proteger) e o tratamento dispensado aos

que temporária ou definitivamente perderam essa condição (que o poder se autoriza a abandonar à própria sorte, a deixar em condições de pura vida biológica ou vegetativa, ou, nos casos mais graves das guerras e conflitos policiais urbanos, a fazer morrer, a matar instantaneamente, até em decorrência do perigo que os que "não são mais gente" representam para a vida valorosa, aquela que se precisa efetivamente defender e promover).

Michel Foucault, falando sobre o que chama de biopoder (o poder normalizador ou regulamentador, voltado à promoção da vida individual e coletiva, próprio das sociedades avançadas do século XX), faz uma ponderação relativa às circunstâncias e condições necessárias para a manutenção do direito do dirigente político para matar (relativo às antigas estruturas de poder das sociedades monárquicas), direito antigo que se atualiza e que permite tirar a vida, licença recuperada ao papel do antigo soberano, revivido agora, em meio às modernas sociedades e estados de direito. A resposta do pensador se associa ao racismo, visto como intolerância ao outro e como mecanismo de cesura entre a vida que é preciso valorizar e a vida que se pode desprezar como prejudicial à primeira. É o racismo que justificaria e possibilitaria o funcionamento do Estado, nos dias de hoje, com base no poder de matar, de deixar morrer, "de multiplicar para alguns o risco de morte ou, pura e simplesmente, a morte política, a expulsão, a rejeição, etc". (FOUCAULT, 1999, p. 306). No mesmo texto, lemos que a criminalidade e, evidentemente, os praticantes de crimes só foram compreendidos com base no modo de funcionamento do racismo "a partir do momento em que era preciso tornar possível, num mecanismo de biopoder, a condenação à morte de um criminoso ou seu isolamento". A argumentação leva a uma sentença amplificadora sobre o escopo do racismo como prática e projeto de poder, com incidência para além do campo da criminalidade: "mesma coisa com a loucura, mesma coisa com as anomalias diversas" (FOUCAULT, 1999, p. 308).

Não é preciso, enfim, comentar a citação de Foucault, mas, para terminar, eu diria que a imagem do corpo e da vida nos espetáculos do Teatro da Vertigem diz respeito aos setores da população que são objetos preferenciais do racismo, entendido como modo de funcionamento do poder soberano que permite morte, anulação e exclusão, em meio a sociedades ditas democráticas, ainda que de âmbito periférico, como é o caso do Brasil. As imagens do Teatro da Vertigem atingem uma potência que não se associa pura ou diretamente ao aspecto temático dos espetáculos, mas, fundamentalmente, ao âmbito das sensações e ao modo de produção de sentido pelo

qual a companhia produz a espessura própria do ambiente, no qual somos expostos aos corpos dos atores e atrizes, ao tipo de intensidade que eles movem em sua qualidade de presença, à imagem da vida humana que se produz em meio às cenas e a seus materiais visuais, auditivos e dramatúrgico-ficcionais. É da vida e do mundo que se extrai a matéria, que é, por outro lado, reconfigurada em arranjos e dinâmicas próprias antes de sua devolução à própria vida, ou seja, à possibilidade de percepções e de associações as mais diversas por parte dos espectadores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*: o poder soberano e a vida nua I. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

_____. *Estado de Exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

ARAÚJO, Antônio. *A gênese da vertigem*: o processo de criação de *O paraíso perdido*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2011.

COSTA FILHO, José da. *Teatro contemporâneo no Brasil*: criações partilhas e presença diferida. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

FERNANDES, Silvia; AUDIO, Roberto (Org.). *Teatro da Vertigem – BR3*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*: curso no Collège de France (1975-1976). Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GUATTARI, Félix. *Revolução molecular*: pulsações políticas do desejo. Seleção, prefácio e trad. Suely Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica*: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 2008.

MATERNO, Angela. Meditação sobre a noite: paisagem e fronteiras em *BR-3*. *Sala Preta – Revista de Artes Cênicas*, São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, n. 7, p. 229-253.

NÉSPOLI, Elizabeth Maria. *Teatro da Vertigem*: construção poética e recepção: estudo do campo de tensão que se instaura no encontro da proposição artística com seus receptores. 2015. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. São Paulo, 2015.

TEATRO DA VERTIGEM. Trilogia bíblica. Apresentação de Arthur Nestrovski. São Paulo: Publifolha, 2002.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental*: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Ed. UFRGS, 2007.

A arte da crítica: conversa entre um ator japonês e um crítico brasileiro

Patrick Pessoa

> "Pensar (*Denken*) e agradecer (*Danken*) são palavras que, em nossa língua, têm uma única e mesma origem. Quem investiga o seu sentido encontra-se no campo semântico de: 'recordar', 'ser cuidadoso', 'memória' e 'devoção.'"
>
> PAUL CELAN

NOTA PRELIMINAR

Conheci Ryunosuke Mori, um ator japonês que de imediato me lembrou muito o Chishû Ryû, numa viagem a Tóquio, em 2008. Depois de uma apresentação de *Na selva das cidades* com elementos do butô, mais tarde ressignificada pelo Aderbal Freire-Filho em sua montagem carioca, fui cumprimentar os atores e descobri que Mori falava português. A mãe dele, como fiquei sabendo mais tarde naquela mesma noite, tinha nascido em Bastos, no interior de São Paulo, e voltara para o Japão por causa de um casamento arranjado com o pai de Mori, que ela só veio a conhecer no dia das bodas. O modo como ele se apropriou do papel de Shlink, praticamente sem se mover durante as quase três horas de espetáculo, construindo cada mínimo gesto com um máximo de intensidade, mas sem se identificar empaticamente com o personagem, me parece até hoje a melhor interpretação da absurda capacidade de resistência daquele velho comerciante malaio, modelo do *self-made man* que conseguiu vencer "na selva das cidades" justamente por ter transformado a própria pele em uma carapaça e a própria opinião em uma mercadoria como outra qualquer. É sempre uma revelação quando um ator consegue traduzir corporalmente

(e não psicologicamente) aquilo que importa em um personagem. Em nossa conversa no camarim após o espetáculo, tomei a liberdade de perguntar se poderia entrevistá-lo sobre aquela subversiva apropriação nipônica do pensamento de Brecht. Para minha surpresa, ele me respondeu que naquela noite mesmo estava livre. "Adoro falar português", me disse. O português dele era quase perfeito, só tinha aquele "r" retroflexo típico do interior de São Paulo, e acabamos ficando até altas horas falando de tudo um pouco. Com relação a Brecht, ele tinha opiniões bem radicais. Mori defendia que, sem a arte do ator japonês, o conceito brechtiano de *Verfremdung* seria irrealizável na prática. Mais que isso: para ele, todo teatro ocidental moderno só se tornaria compreensível à luz das inovações cênicas surgidas nos mimos primitivos da Coreia do Norte, que haviam sido introduzidas no Japão em fins do século XIX pelo mestre Hiroda e posteriormente levadas para a Europa por um de seus discípulos, ensaiador na companhia de Strindberg. Mesmo sem concordar inteiramente com aquele ator extraordinário – por que os mimos primitivos da Coreia do Norte seriam mais importantes para a dramaturgia ocidental do que o teatro de marionetes da China, muito mais antigo? –, fui envolvido pelo que ele falava e pelo gosto do saquê quente que ele me serviu ao longo daquela noite memorável. Afinal, uma hipótese não precisa ser verdadeira para ser interessante. E Mori tinha um brilho mordaz e zombeteiro no fundo dos olhos que dava um interesse peculiar a cada uma de suas palavras.

Anos depois, em 2015, ele veio ao Rio apresentar um texto apócrifo de Brecht no CCBB e voltamos a nos encontrar. Notei que o tempo havia sido generoso com ele, sintoma de uma vida feliz. Num fim de tarde de caipirinhas no Restaurante do Círculo Militar na Praia Vermelha, tentei explicar a ele como a minha visão da crítica havia mudado desde nosso encontro em Tóquio, quando a mistura improvável de Heidegger e Brecht ainda estava desequilibrada, dando a meus textos um viés mais existencialista que materialista. Como, àquela altura, estava dando um curso intitulado *A arte da crítica* no Espaço SESC, no âmbito do 3º Encontro Questão de Crítica, a conversa girou basicamente em torno das ideias que eu estava tentando articular, nem sempre com clareza.

Reproduzo a seguir, de memória, o diálogo que tivemos naquele dia. Tomei a liberdade de corrigir os eventuais erros de português de Mori. Achei que a singularidade de seu pensamento não precisava ser caricaturada linguisticamente, o que é talvez recurso válido no caso de um

personagem cômico, mas não quando se trata de um amigo que, cordialmente, se dispôs a pensar junto comigo e a tornar menos obscuras para mim mesmo algumas questões persistentes.

*

M: No Japão, quando sai uma crítica, o elenco se reúne para ler junto, em voz alta. A gente forma uma roda no meio do palco e cada um lê uma frase, tentando imitar a cara e o tom da pessoa que escreveu. Em geral, a gente chora de rir. Como é que alguém que não faz teatro pode falar de teatro? Os textos dos nossos críticos parecem paródias das paródias daquele escritor argentino estupendo.

P: O que ficou cego ou o outro?

M: O que ficou cego, acho. Existe inclusive um antigo provérbio chinês que diz mais ou menos o seguinte: "Quem sabe, faz. Quem não sabe, ensina. Quem não sabe ensinar, ensina a ensinar. E quem não sabe nem ensinar a ensinar, escreve crítica."

P: Sempre achei que esse provérbio era árabe... Mas vocês riem até quando os críticos afetam a bilheteria dos espetáculos?

M: Isso não acontece. Há pelo menos uns oito jornais de grande circulação só em Tóquio. Cada um com seu próprio crítico. Uma andorinha só não faz verão, como vocês dizem. Sozinho, nenhum crítico tem o poder de interferir significativamente nas bilheterias. Aliás, é assim em todo lugar. Aqui é diferente?

P: É, um pouco. No Rio a gente só tem um jornal de grande circulação.

M: E qual é o nome? Pravda?

P: (*risos*) Mais ou menos.

M: E a internet? Vocês não têm umas revistas virtuais? Lá no Japão tem um monte. Confesso que não costumo ler. Os textos são longos demais, mas parece que o nível é bem melhor. Aliás, você não escrevia para uma?

P: Escrevo ainda. A gente tem um grupo bem interessante de críticos, pessoas de quem gosto muito. Mas, se for para rir, acho melhor você não ler.

M: Eu jamais riria de você, meu caro. Em todo caso, não pelas costas.

P: Que bom. Embora adore aquele chiste do Oscar Wilde, que dizia achar uma falta de educação dizer na cara de alguém algo que você pode dizer pelas costas, acho hoje em dia que, pelo menos no nosso meio teatral, precisamos aprender a dizer sinceramente o que pensamos.

M: Isso nem sempre é fácil. Os artistas costumam ser muito suscetíveis.

P: Mas é preciso aprender a lidar com isso, aprender a ouvir numa boa. Por exemplo, achei muito tosca essa prática de vocês de se reunirem para rir das críticas. Quase me senti ofendido. Se pensar é, em alguma medida, generalizar, é preciso não exagerar. Ou a gente acaba caindo nessas generalizações babacas que infelizmente fazem o maior sucesso. Assim como há japoneses e japoneses/

M: Acho lamentável quando alguém me julga baseado em estereótipos culturais/

P: há críticos e críticos. "O" crítico não existe. Como sempre, a riqueza está nas diferenças, nas variações. (*Pausa.*) Não sei por que, lembrei daquela tua interpretação do Shlink.

M: Deve ser porque o conceito de *hunimi*, ou *variação sutil*, é a alma do butô, que eu tive que praticar muito para fazer aquele trabalho.

P: E valeu a pena, pode acreditar.

M: Você acha mesmo? Em Tóquio não foi nada bem recebido. Teve um crítico que escreveu que a minha voz não era adequada ao personagem. Outro escreveu que não fazia sentido encenar no Japão uma peça escrita por um alemão sobre uma Chicago que ele sequer conhecia. E um terceiro ainda disse que montar uma peça que Brecht escreveu com 22 anos de idade era um desperdício de tempo e dinheiro, já que *Na selva das cidades* era apenas um texto de juventude, ruim e incompreensível, incompatível com o talento do Brecht maduro.

P: Difícil de engolir.

M: Por essas e outras é que só nos resta rir... Quem são eles para dizer qual é a voz "correta" de um personagem que eu estudei quase um ano para interpretar?! Ou para dizer que um texto é "ruim" e "incompreensível"? Ou

para afirmar que a encenação de um clássico estrangeiro "não tem sentido" só porque eles não se esforçaram o suficiente para entender a proposta?!

P: Eu sei do que você está falando. Que bom que em Tóquio vocês podem rir sem medo desses cagadores de regra. Aqui pega mal. Sempre dizem que é ressentimento dos artistas por não terem sido elogiados. Por isso, a maioria sequer reage às asneiras que saem sobre suas peças. Optam pelo silêncio. Com o tempo, vão perdendo a fé no diálogo com os críticos. E isso acaba contaminando os diálogos entre os próprios criadores. É muito raro que um diretor ou um autor ou mesmo um ator diga para o outro o que realmente pensou de um trabalho...

M: Esse exercício é de fato muito importante. É verdade que em Tóquio não temos muito diálogo com os críticos, mas entre nós é outra coisa. Faço questão de ouvir com calma o que os meus colegas viram num trabalho meu. E, quando vou ver o trabalho deles, me esforço para construir um discurso que vá além do "gostei, não gostei".

P: O problema é que, aqui, as relações de poder são bem complicadas. Entre atores, por exemplo, falar sinceramente coisas que firam um colega pode fechar as portas para futuros trabalhos. E, no caso dos críticos, é ainda mais grave. Uma crítica ruim no nosso Pravda pode não apenas inviabilizar financeiramente um espetáculo, pode também impedir que ele seja convidado para os festivais de outros centros importantes. E pode até fechar as portas para os editais de fomento público. É que são sempre os mesmos poucos nomes ocupando as posições de poder.

M: Que merda.

P: É. Mas isso tudo não tem nada a ver com a crítica, pelo menos não como a entendo.

M: Como assim? Acabei de te contar o que alguns dos principais críticos de Tóquio escreveram sobre a nossa *Selva*. O fato de um crítico conhecido ter escrito não implica que o que ele escreve é necessariamente uma crítica?

P: De forma alguma. O renome não pode ser a única forma de legitimação. Do contrário, seríamos obrigados a gostar de tudo o que faz sucesso, que vende, que "sai bem", como dizem os nossos garçons. Acho fundamental pensar em outros critérios. Antes que a "mão invisível do Mercado" nos esgane de vez...

M: "Que nada seja dito natural, para que nada seja dito imutável".

P: O velho Brecht tem razão. A legitimidade é uma construção social como qualquer outra, que obedece a uma rede complexa de condicionamentos, às vezes espúrios. Propaganda, conformismo, preguiça, hábito, bajulação. No caso da "crítica", com muitas aspas, o fato de textos muito curtos servirem de "guia de consumo" ou de "papel de bala" é a principal origem de sua legitimidade, a principal razão de seu alcance social.

M: Crítica como papel de bala? Bela imagem! Mas isso não pressupõe que a arte tenha se tornado uma mercadoria como outra qualquer?

P: Você conhece neste mundo alguma coisa que não seja transformada em mercadoria quase instantaneamente?

M: A minha arte. (*Pausa longa.)* Brincadeira. Sei muito bem que nem a minha arte está imune à mercantilização. Nada está. Pelo menos por enquanto.

P: "Que nada seja dito natural, para que nada seja dito imutável."

M: É isso aí. Você entende agora por que no Japão os artistas não levam a crítica a sério?

P: Talvez. Mas vocês acham mesmo que essa é uma boa forma de resistir ao império da mercadoria?

M: Para a gente, funciona. Pelo menos nos divertimos coletivamente com textos que individualmente poderiam nos destroçar. É foda empregar tanto esforço na construção de um trabalho e depois ver que ele simplesmente não foi compreendido. Mesmo quando são positivas, essas críticas, até por serem breves demais, sempre nos dão a impressão de terem sido escritas às pressas, sem o trabalho e o cuidado que nós próprios temos ao montar os nossos espetáculos.

P: Acho que isso tem muito a ver com a estrutura do jornalismo em geral. O camarada vê a peça hoje e amanhã o texto já tem que ser publicado. Sair do forno, como dizem aqui.

M: Isso não é desculpa!

P: É verdade. Mas, sinceramente, o riso, o desprezo e mesmo a indiferença pela crítica me parecem uma estratégia pueril, se não conformista. Em

primeiro lugar, porque não mudam o *status quo* que se alimenta dessa crítica e que goza cinicamente com o rebaixamento da arte a uma mercadoria como outra qualquer. Em segundo lugar, porque não mudam a crítica. Uma melhora no nível da crítica poderia, por que não?, transformar as demandas do público. Isso para não falar das preocupações estéticas dos próprios artistas. Ninguém cria a partir do nada. Não existe texto sem contexto. Se você quer saber a minha opinião, que eu teria uma certa vergonha de confessar se você não fosse meu amigo, acho que o nível da produção artística de uma cidade, de um país, está diretamente ligado ao nível de sua crítica.

M: Isso me soa idealista demais. Como diria Brecht, o buraco é mais embaixo... Uma transformação da relação dos artistas com a crítica, ou mesmo da própria crítica, seria só uma gota no oceano.

P: Às vezes, basta uma gota para fazer o oceano transbordar.

M: Aí já não é nem mais idealismo, é delírio mesmo! (*Risos*)

P: Em todo caso, mesmo que esse trabalho esteja fadado ao fracasso, ou justamente por estar fadado ao fracasso, ele é absolutamente necessário. E, pelo menos aqui no Rio, com um grupo pequeno de pessoas tentando praticar a crítica de um outro jeito, e com um grupo de artistas percebendo a importância dessa interlocução, as coisas já começaram a mudar.

M: Mas e o público? Quem lê essas novas críticas? Muita gente?

P: Por enquanto não. E acho importante, pelo menos por enquanto, essa não ser uma preocupação central. Sabe aquela imagem da mensagem na garrafa que fica flutuando por aí até ser encontrada num momento propício por alguém que se dispõe a decifrá-la?

M: Acho ruim a ideia de *mensagem*.

P: Foi só uma imagem.

M: Só uma imagem?! Não tem nada mais importante do que uma imagem precisa! Mas concordo que produzir com os olhos nas possíveis preferências dessa entidade abstrata que se costuma chamar de "grande público" é um péssimo ponto de partida. Imagina se os artistas fizessem isso!

P: E como fazem!

M: Alguns, não todos. Eu não faço. Ou pelo menos tento não fazer. Odeio a ideia de que o cliente tem sempre razão. Quando o gosto do freguês determina a nossa produção, é o fim da possibilidade da criação, do novo. Os fregueses só costumam gostar do que já conhecem, do que não demanda nenhum esforço. Os fregueses só querem emoções fugazes. O que o nosso Brecht chamava de "empatia"...

P: Concordo, com a ressalva de que, para mim, nem todo espectador é um freguês.

M: Claro que não. Se fosse assim, a arte já tinha morrido há muito tempo.

P: O que vale para você como artista vale para mim como crítico. Se você não quer tratar os teus espectadores como fregueses, e fregueses um pouco burros, tão fáceis de agradar quanto de enganar, eu também não vou tratar os meus leitores como pessoas dotadas de uma *compreensão média*, incapazes de ler textos mais longos, mais reflexivos. Sabia que nos jornais eles proíbem até mesmo palavras consideradas difíceis?! Vou tratá-los como eu gostaria de ser tratado.

M: E como você gostaria de ser tratado?

P: À base de uma caipirinha de caju tão boa quanto esta aqui... (*Risos. Os dois brindam.)* Tudo bem se eu for um pouco ridículo?

M: "Todas as cartas de amor são ridículas". Não foi isso que disse aquele seu tio?

P: Como eu gostaria de ser tratado? (*Pausa.*) Como um parceiro, um interlocutor numa conversa potencialmente infinita. Dessas que não têm hora para acabar.

M: Tipo esta aqui?

P: Dessas que começaram antes da gente chegar, sei lá quando, na Grécia, na Mesopotâmia, na China, na puta que pariu, não importa, e que vai continuar depois que a gente for embora.

M: Hegel numa hora dessas?

P: Eu gostaria de ser tratado como alguém que não precisa saber nada específico para sentar na mesa, muito menos Hegel! (*Risos.)* Como alguém que

só quer mesmo pensar junto, seguir as pegadas que o outro deixa na areia. Sentir junto. Como alguém que está aberto para ouvir o outro, a princípio sem ficar julgando. Qual é a importância de concordar ou discordar? Como alguém que acredita que a realidade é tão rica, tão múltipla, tão complexa, tão caótica, que acha meio ridícula a ideia de *uma* perspectiva verdadeira. Como alguém que quer ouvir o outro, desde que o outro não seja dogmático, não esconda a sua experiência pessoal atrás do manto de uma pretensa objetividade e de um discutível saber. Como alguém que leu num livro de bolso com as páginas meio amareladas que "a única perspectiva falsa é aquela que pretende ser a única". Como alguém que, embora duvide de uma verdade absoluta, aprendeu com o tempo que sempre dá para pensar-sentir melhor se deixando contaminar pelos olhares dos outros. Aproximação, convivência, não é disso que se trata? Como alguém que não opõe autonomia a diálogo, que sabe por experiência própria o quanto uma outra perspectiva é capaz de enriquecer a nossa. Como alguém que aposta que ouvir o outro não é perder a própria voz. Como alguém que sente que falar sobre uma obra não tem nada a ver com julgar, argumentar e convencer. Como alguém que só quer que lhe mostrem alguma coisa que ele próprio não viu, ou que apenas pressentiu sem conseguir formular. Como alguém que goza com as pequenas descobertas, que vê qualquer obra como um potencial livro dos prazeres. Como alguém que...

M: Mas peraí! Eu perguntei como você gostaria de ser tratado por quem escreve uma crítica. E tudo o que você está dizendo me lembra muito mais o modo como eu gostaria que os espectadores dos meus espetáculos se sentissem tratados...

P: No fundo, não vejo nenhuma diferença entre os leitores das minhas críticas e os espectadores de uma obra teatral.

M: Não é possível! Isso implicaria afirmar que não há diferença entre a experiência de um espetáculo e a experiência de um texto crítico!

P: Por que você se espanta? O ideal da crítica, para mim, é funcionar como uma nova apresentação de um espetáculo. Não dizem que cada apresentação teatral é sempre única, diferente das anteriores, e que essa seria uma distinção fundamental entre o teatro e as outras artes?

M: Dizem. Com exceção talvez da performance...

P: Pois então. Por que um texto crítico não pode ser pensado como um outro tipo de apresentação de uma obra teatral? O fato de ser diferente, e de se valer do recurso da prosa, ou da narrativa da experiência singular do crítico, nem seria assim tão original frente a muito do que a gente vê nos palcos hoje em dia. O caráter épico do teatro brechtiano, como você sabe, contaminou boa parte da produção contemporânea.

M: Porra! Explica melhor isso aí. Estou gostando, mas...

P: Quando falam que a crítica é a memória do teatro, que a crítica serve como registro desses fenômenos fundamentalmente efêmeros que são as apresentações de uma obra teatral, acho que é isso no fundo que querem dizer. A crítica só pode sobreviver aos espetáculos que lhe servem de ponto de partida e provocação para o pensamento quando abre mão de ser um *registro objetivo*, quando assume a si mesma como uma espécie de *reconfiguração subjetiva*.

M: Se não me engano, é isso que defendem os devotos de um impressionismo selvagem no comentário das obras. O que também não acho bom, porque aí a obra deixa de ser o réu num julgamento e se torna puro pretexto para associações quase sempre delirantes que não têm nada a ver com o que materialmente foi trazido à cena. Detesto quando usam uma obra de arte como mera ilustração para falar de *temas* que poderiam ser trabalhados de forma muito mais consistente em outros lugares. Num livro de filosofia, por exemplo. Quem faz isso pode até achar que está fazendo jus à "profundidade" da arte, mas a impressão que sempre me fica é que a obra em si, com sua riqueza e linguagem específicas, é apenas usada como uma escada que logo é abandonada.

P: Concordo, abaixo à arte como ilustração de ideias preexistentes! Mas acho que essa tua objeção toca num ponto mais complicado: a oposição que propus entre registro objetivo e reconfiguração subjetiva não é muito precisa. A dicotomia sujeito-objeto é só uma dessas heranças da filosofia ocidental que impregnou a nossa linguagem a tal ponto que fica difícil pensar sem ela. E pensar com ela também. Sendo japonês, tenho certeza de que você dispõe de uma gramática melhor para dar conta desse fenômeno...

M: Talvez, nunca parei para pensar nisso direito.

P: Em todo caso, o que eu estou dizendo não tem nada a ver com *impressionismo*. O que há de mais objetivo no mundo é o fato de que toda realidade já sempre se mostra no âmbito de uma interpretação, de uma perspectiva, de um recorte. Não é possível ver sem os próprios olhos.

M: "Não é possível pular a própria sombra", já dizia o meu caro Hegel.

P: A turma do contra sempre vai querer dizer que essa interpretação é "subjetiva". Ou pior: vai querer dizer com aquele sorrisinho no canto da boca típico dos lógicos que (*Imita a voz superior dos acadêmicos aos quais se refere.)* a proposição de que tudo é subjetivo contém uma contradição performativa, já que em seu gesto reivindica para si mesma uma universalidade que é recusada por seu teor.

M: Faz sentido...

P: Claro que faz, é uma maneira de ver até bem popular, princípio tanto para o objetivismo mais tacanho quanto para o relativismo mais cínico. Mas quando eu falo em *reconfiguração subjetiva*, não estou negando a possibilidade de um critério que, mesmo não sendo universal e necessário (ou objetivo no sentido clássico), é ainda assim passível de ser compartilhado.

M: Que critério é esse?

P: O critério da "integração". Lê aqui embaixo.[1]

M: Embaixo da mesa?

P: Não. Na nota de rodapé.

---

1 "Se a crítica é apenas uma metalinguagem, sua tarefa não é descobrir 'verdades', mas 'validades'. [...] As regras a que está sujeita a linguagem literária não concernem a conformidade dessa linguagem com o real [...]. A crítica não consiste em dizer se Proust falou certo; [...] seu papel é unicamente elaborar ela mesma uma linguagem cuja coerência, cuja lógica e, para dizer tudo, cuja sistemática possa recolher ou, melhor ainda, 'integrar' (no sentido matemático da palavra) a maior quantidade possível de linguagem proustiana [...]. A tarefa da crítica é puramente formal: [...] consiste em ajustar, como um bom marceneiro que aproxima apalpando 'inteligentemente' duas peças de um móvel complicado, a linguagem que lhe fornece a sua época (existencialismo, marxismo, psicanálise) à linguagem, isto é, ao sistema formal de constrangimentos lógicos elaborados pelo próprio autor segundo sua própria época. A prova da crítica não é de ordem 'alética' (não depende da verdade), pois o discurso crítico nunca é mais do que tautológico: ele consiste finalmente em dizer com atraso [...]; a prova crítica, se ela existe, depende de uma aptidão não para descobrir a obra interrogada, mas ao contrário para cobri-la o mais completamente possível com sua própria linguagem." (BARTHES, R. "O que é a crítica". In: *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 161).

M: Essa conversa tem nota de rodapé?

P: Por que não? Toda conversa tem. Ou poderia ter. E essa pode.

Pausa enquanto Mori lê.

M: Agora me diz o que você vê de interessante nisso. Pra mim, talvez por conta desse português mais erudito, fica um pouco difícil de acompanhar.

P: Gosto demais dessa reflexão do Barthes sobre o conceito de crítica. Mas como nem tudo que ele diz tem a ver com a minha visão, vou recortar o que me interessa: a ideia de que uma crítica não tem como tarefa julgar a adequação de uma obra à realidade, ou de uma obra a certos padrões poéticos previamente existentes e pretensamente universais. A crítica tem que tentar entender a obra nos seus próprios termos – e não nos termos do crítico ou de qualquer manual do que seria um *teatro bem feito*. Trata-se de entender, ou melhor, de fornecer uma interpretação possível do *ideal da obra*, de seu discurso, de seu princípio articulador, de sua proposta, daquilo que dá alguma unidade aos seus elementos, alguma inteligibilidade ao modo como foram justapostos.

M: Supondo que a obra tenha uma unidade... A turma do teatro pós-dramático recusa justamente essa exigência.

P: Não concordo. O que eles recusam é a ideia de que o princípio organizador seja o *múthos* aristotélico, a trama, o enredo, um princípio de causalidade que encontraria no texto dramático a sua raiz. Mas seria impensável uma obra que não tivesse alguma unidade, quero dizer, uma obra cujos elementos fossem justapostos de forma totalmente arbitrária. Até a fragmentação mais radical, o acaso e a arbitrariedade, quando despontam, obedecem a algum discurso que vê nelas um caminho expressivo mais interessante do que a linearidade. Quando falo em unidade, portanto, estou falando em termos bem modestos, nada prescritivos. Em todo caso, ando há um bom tempo amadurecendo a ideia de que a atualidade da *Poética* de Aristóteles depende da possibilidade de pensá-la como uma teoria da recepção, como uma reflexão sobre a crítica, mais do que como uma teoria da produção. É que, por menos unidade que uma obra tenha, a crítica de algum modo há de produzir um *enredo* ou uma *narrativa* que tente integrar os elementos da montagem segundo a experiência temporal do crítico, que, por conta da

matéria com a qual trabalha, a prosa, só pode reconfigurar esses elementos diacronicamente.

M: Mas para isso não bastaria entrevistar os realizadores? Perguntar diretamente a eles quais seriam suas intenções?

P: Os realizadores, e me corrija se eu estiver errado, nunca têm um controle absoluto sobre a reverberação de suas obras, sobre as múltiplas possíveis camadas que elas podem ter. Dá uma olhada aí embaixo de novo.[2]

Pausa enquanto Mori lê.

M: Bonito, isso!

P: Também acho. O fato de ultrapassar *tragicamente* a intenção de seus realizadores implica que uma obra só se completa no seu encontro com o público. Em certo sentido, com cada espectador. Por isso, o Schlegel, camarada que foi fundamental na minha formação, costumava dizer que a crítica não tem nada a ver com um juízo sobre a obra, sendo antes "o método de seu inacabável acabamento". No polo oposto a essa visão, o mais característico dos juízes da arte é justamente tomarem a obra como pronta e acabada antes de sua recepção, como algo que não teria nada a ver com eles. Os juízes fingem que não são coautores da obra, como se pudessem vê-la de fora, de modo puramente passivo. Até hoje, esses juízes da arte (que nos jornais costumam atender pelo nome de *críticos*) têm em Pôncio Pilatos a sua maior inspiração: lavam as mãos diante do réu (a obra!), querem se manter puros, objetivos, imparciais, e muitas vezes chegam a evitar o contato com os artistas.

M: É que nós somos contagiosos! (*Risos*)

P: Mas é claro que há exceções, mesmo nos jornais.

---

2 "Do mesmo modo como o homem, sob o efeito da fatalidade, não realiza o que ele quer ou intenciona, mas o que ele tem de realizar através de um destino incompreensível, parece ao artista, na observação daquilo que é o propriamente objetivo na sua produção, por mais cheio de intenção que esteja, estar sob o efeito de um poder que o separa de todos os outros homens e o coage a exprimir ou apresentar o que ele próprio não penetra inteiramente, e cujo sentido é infinito. [...] Assim ocorre com toda obra de arte verdadeira, na medida em que ela é passível de uma interpretação infinita, como se houvesse nela uma infinitude de intenções que nunca se pode dizer se estava posta no próprio artista ou se antes repousava meramente na obra de arte." (SCHELLING. *Sistema del idealismo transcendental.* Madri: Anthropos, p. 102).

M: Mas então quer dizer que, para além daquelas razões políticas sobre as quais conversamos mais cedo, a tua recusa dos *críticos-juízes* também tem motivações, por assim dizer, estéticas.

P: Com certeza!

M: E como é que você reconhece, assim concretamente, a diferença entre um juízo e uma crítica?

P: Normalmente, é fácil. São dois os sintomas principais dessa doença que é a "compulsão ao juízo". O primeiro é bem material: está no uso indiscriminado de adjetivos. X é "bom", Y é "ruim", Z é "sutil", A teve uma atuação "irretocável", B fez uma "bela iluminação" e assim por diante. Nos juízos se manifesta um paradoxo curioso: por mais que haja uma pretensão de objetividade, de falar sobre a obra sem sujar as mãos, sem assumir o fato de que a história da recepção é constitutiva e constituinte da própria obra, raramente as descrições são objetivas. Parece mania, mas basta ler uma dessas resenhas de jornal para ver como os substantivos não suportam a solidão dos campos de algodão: precisam sempre vir de mãos dadas com um adjetivo, por mais esdrúxulo que seja. E, claro, quanto menos essas indigestas damas de companhia vêm acompanhadas por descrições substantivas do que viu o juiz, mais impressionista, arbitrário e dogmático fica o todo.

M: Daí a importância do *nome do crítico*, não é mesmo? Ele tem o direito de usar os adjetivos mais delirantes, sem a menor necessidade de desenvolver melhor o seu raciocínio, porque disporia de uma autoridade, de um olho que os outros não têm. O nome do crítico, assim como o seu pretenso saber, também se tornou uma mercadoria...

P: Sem dúvida. Por isso ouvir o que é falado é sempre mais importante do que saber quem fala. Se as obras têm relativa autonomia com relação aos seus criadores, a crítica também precisa ter.

M: E qual seria o segundo sintoma?

P: É o que alguns pesquisadores da Universidade de Boston chamaram de CLD ou *checklist disease*. Começou nos anos 1950 com as donas de casa norte-americanas que não conseguiam mais ir ao supermercado sem uma lista de compras – nos casos mais graves, a lista era sempre a mesma – e, por um desses processos difíceis de explicar, acabou se alastrando pelas redações

dos jornais. Aqui no Brasil, a maior parte dos *juízos de jornal* deriva a sua forma de um estágio bastante avançado de CLD. Em vez de considerarem cada espetáculo nos seus próprios termos, ordenando seu discurso sobre os elementos cênicos de acordo com a ênfase singular que cada espetáculo lhes dá segundo o princípio unificador de que falamos há pouco, os nossos jornalistas partem de uma estrutura invariável: falam primeiro se o texto do espetáculo é "bom" ou "ruim", às vezes contextualizando em uma ou duas linhas quem foi o seu autor e a época em que foi escrito (e em certos casos realçando a "pertinência" ou a "atualidade" dos temas abordados); depois falam da direção, que pode ter sido "competente" ou "equivocada" ou mesmo "inexistente"; depois consideram a "beleza", "feiura", "adequação" ou "funcionalidade" da iluminação, dos cenários, dos figurinos e da trilha sonora (quase sempre nessa ordem, como se esses elementos não passassem de adereços um tanto quanto supérfluos ou puramente ornamentais), e terminam com chave de ouro, dedicando uma ou duas linhas a cada "estrela" do espetáculo, os atores, cujo trabalho é reduzido a um adjetivo apenas, no máximo dois.

M: Pelo que você está dizendo, então a CLD é a verdadeira causa da compulsão à adjetivação. Tendo em vista a estrutura rígida e a brevíssima extensão das resenhas de jornal, esse elenco de adjetivos vai ter emprego garantido por muito tempo. Ouvindo você falar desse jeito, acho ainda mais legítimo o riso com que recebemos as críticas no Japão. CLD! O Toshiro vai adorar o conceito.

P: Críticas não! Juízos, Mori, juízos! Mas esqueci de mencionar a marca mais gritante desses juízos de jornal: as estrelinhas que julgam o espetáculo como um todo de acordo com uma quase inesgotável lista de adjetivos.

M: Que são?

P: "Excelente", "Ótimo", "Bom", "Regular", "Ruim".

M: Crítica como papel de bala. Agora entendi. Bastam esses cinco adjetivos, e o freguês do jornal nem precisa ler o texto. Por menor que seja, por mais que os editores e jornalistas se esforcem para facilitar seu pensamento e sua linguagem, sempre vai ser mais do que o freguês precisa para escolher o programinha de sábado à noite, antes da pizza.

P: Outro paradoxo: quanto mais concessões os jornalistas fazem a esse *leitor médio*, mais leitores eles perdem, já que menos leitores se dispõem a formar.

M: Mas então você acha que o jornal como plataforma é incompatível com a crítica?

P: Hoje em dia acho. Mas nem sempre foi assim. Houve um passado em que os jornais davam mais espaço à reflexão e os resenhistas de teatro não subestimavam a inteligência dos seus leitores. E também não acho que seja assim em todos os lugares. Rio de Janeiro e Tóquio são apenas dois exemplos, mas quero crer que em alguns lugares a crítica também comparece mais assiduamente nos jornais. Em São Paulo, por exemplo, o nível da discussão já é bem melhor, com mais intercâmbio entre o jornal e a universidade, com mais abertura para outros tipos de formação que não a do *jornalista puro sangue*.

M: Em todo caso, dizem que logo logo os jornais impressos vão acabar...

P: Isso infelizmente não é tão promissor quanto poderia ser. Esse modelo de *crítica* como juízo, como exercício dogmático e impressionista da própria *autoridade* e, no final das contas, como papel de bala, já contaminou vários blogueiros das novas gerações. E temo que, dada a função que desempenha no mercado da arte, ainda vá durar mesmo quando não houver mais nenhum jornal. Nem o nosso Pravda!

M: "Que nada seja dito natural, para que nada seja dito imutável". Já disse isso hoje, né?

P: Umas oitocentas vezes.

M: É que está ficando tarde. Mas antes de ir embora, queria ter uma noção mais clara dessa outra crítica aí que você defende. Acho que já entendi muito bem o que ela não é, mas queria entender melhor o que ela é. Em poucas palavras, se possível.

P: Em poucas palavras? Tipo resenha de jornal? Porra, acabei de dar um curso inteiro sobre o conceito de crítica que acho mais interessante e você me pede para resumir? Sacanagem.

M: Não precisa ser preciso, é só para eu ter uma ideia. Prometo que não vou mais te interromper.

P: Assim não tem graça. Mas vamos lá. Na verdade, acho que já disse o mais importante. Lembra do conceito de "integração" do Barthes? Então: se a tarefa do crítico, como ele diz, não é julgar se as opções cênicas do artista que ele analisa estão corretas nem "descobrir" a verdade da obra, mas sim "cobrir" o máximo possível com a sua própria linguagem (que inclui o momento histórico que está vivendo, as suas referências teóricas e as experiências pregressas que teve em outros espetáculos e na vida em geral) a linguagem da obra que ele toma como ponto de partida, temos um primeiro critério para definir a crítica em sentido estrito. Ela tem que integrar e ressignificar o máximo possível de elementos, chamando a atenção para a sua necessidade e a sua articulação. Por mais aparentemente isolado que esteja cada elemento de uma encenação, a crítica precisa tornar visível como esses elementos se constelam.

M: Mas peraí: isso não é o que tentam fazer os jornalistas quando cedem à CLD e tentam dar conta de todos os nomes da ficha técnica?

P: De forma alguma. O fato de que eles falam de cada elemento separadamente, sempre na mesma ordem, e dando um destaque excessivo aos nomes dos artistas (outra mercadoria!) responsáveis por cada item da ficha técnica, mostra justamente que eles não são capazes de articular esses elementos, de constelá-los segundo o princípio unificador de cada obra singular. Se fossem capazes de fazer isso, a ordem de apresentação dos elementos no texto crítico seria absolutamente variável, os nomes dos artistas não precisariam necessariamente ser mencionados e sobretudo haveria elementos que, embora presentes em uma encenação, sequer precisariam ser considerados pelo crítico, já que não seriam especialmente relevantes no âmbito daquele recorte particular.

M: Então, se estou entendendo o que você está querendo dizer, mais importante do que a ideia de "integração" ou de "constelação" é a ideia de "princípio unificador".

P: Sem dúvida. Isso que estou chamando de "princípio unificador" em um texto crítico funciona assim como um ímã que atrai para si todos os elementos de um espetáculo, tornando possível a sua visualização como produto de um discurso específico.

M: Mas esse "discurso específico", que para você e para o teu camarada Schelling não se confunde com a "intenção do autor", estava lá antes, à espera de ser descoberto, ou é produzido pela crítica?

P: Ih, acho que o Japão já se ocidentalizou. Você está me perguntando se o princípio unificador é objetivo ou subjetivo. Nem uma coisa nem outra! Os gregos falavam do "ser" como um "antes que só se mostra depois". O Barthes, naquele rodapé, falava que a "crítica consiste em dizer com atraso" aquilo que de algum modo a obra já havia dito. O que é curioso é que nem esse "antes" nem esse "já dito" podem ser lidos como fatos brutos independentes do trabalho de interpretação. Em outras palavras: ao reconfigurar a obra a partir de um princípio unificador, ou de uma questão central, o que a crítica faz é tornar visível na obra algo que sem dúvida já estava lá, mas que jamais teria aparecido e ganhado uma formulação precisa se não fosse o trabalho do crítico. Se faz sentido para quem leu a crítica, se não soa arbitrário, decerto é porque já estava lá. Mas estava lá em estado latente, como uma semente esperando pelo jardineiro que a faria florescer. Sem o jardineiro, essa flor jamais teria vindo à luz.

M: O crítico é então uma espécie de jardineiro? Mas e o encenador? Essa metáfora não seria válida também para ele, sobretudo quando traz à cena textos clássicos?

P: Acho que sim, por que não? Uma montagem de um texto preexistente que não é simultaneamente um ensaio sobre esse texto não me interessa. E mesmo que o texto seja novo ou sequer seja o elemento desencadeador do espetáculo, sem primazia hierárquica, ainda assim cada espetáculo precisa ser lido como uma tomada de posição num debate mais amplo sobre a história da arte. Nesse sentido, todo bom encenador tem muito de crítico. Ou de jardineiro. Mas como o crítico opera sobre a obra do encenador, talvez seja possível pensá-lo como um jardineiro de segunda ordem, ou um jardineiro de jardineiros. Afinal, ao trazer à luz virtualidades presentes na obra que nunca teriam vindo a ser, o crítico de algum modo potencializa a obra, torna visíveis para os próprios realizadores camadas que eles não haviam percebido.

M: "Ninguém pode pular a própria sombra". Acho que essa também já disse hoje. Mas é por isso que a gente depende do olhar do outro.

P: Inclusive, acho que os diálogos mais fecundos entre críticos e encenadores se dão justamente quando o encenador potencializa o olhar do crítico através de sua obra e quando o crítico potencializa a obra do encenador através de seu recorte singular.

M: A crítica como um modo de potencializar a obra, de intensificar o seu alcance, de multiplicar as suas camadas, gosto muito dessa ideia.

P: Eu também. E o mais curioso é que ela está lá nos primeiros românticos alemães, dos quais o teu brilhante amigo Hegel tanto zombou.

M: Qual o problema? Hegel tinha razão. A sua. Schlegel também. Que importa que as suas posições sejam contraditórias? Uma vez li no prato de um restaurante de Kioto o seguinte *haikai*: "O oposto de uma pequena verdade é uma falsidade. O oposto de uma grande verdade é outra grande verdade".

P: Esse *haikai* vale para as relações entre as obras. E também para as relações entre distintas críticas de uma mesma obra.

M: Mas se a crítica é uma forma de intensificar a experiência da obra a partir de uma reconfiguração subjetiva...

P: Agora estou achando melhor falar em *reconfiguração perspectiva*.

M: Que seja. Se a crítica é uma reconfiguração perspectiva da obra, e se as próprias obras são também reconfigurações perspectivas dos textos dos quais partem ou mesmo da história das artes da cena, então qual seria a diferença entre crítica e criação?

P: Taí uma questão que não sei responder.

M: A crítica como uma forma de arte? Estupefaciente, meu caro!

P: Não que autoria importe, mas a ideia não é minha. Os românticos já diziam que "a poesia só pode ser criticada pela poesia". E Lukács, antes de ficar gagá, escreveu um texto belíssimo "sobre a essência e a forma do ensaio" que diz exatamente que "o ensaio é uma forma de arte".

M: Mas isso significaria que um texto crítico...

P: um ensaio...

M: ... precisa ter a mesma autonomia de uma obra de arte. Essa ideia acho mais difícil de absorver. Faz sentido ler uma crítica de um espetáculo que não vimos nem pretendemos ver?

P: Por que não faria?

M: Ué, porque aí o leitor não teria condições de dialogar com o crítico, se entendi bem quando mais cedo você disse que a crítica era também uma forma de diálogo.

P: Bom você ter falado isso. Essa é uma outra diferença importante entre uma crítica e um juízo sobre a arte, esses papéis de bala. Na verdade, quando o objetivo é consumir a arte, talvez não faça mesmo sentido ler um texto sobre uma obra que a gente não pretende *comprar*. Mas o ensaio crítico, a rigor, não é um texto *sobre* uma obra, é muito mais um texto *a partir* de uma obra, que nos leva a pensar em questões que largamente a transcendem. Os românticos, sempre eles, falam em infinitização, na tarefa de mostrar as infinitas possíveis relações entre uma obra e outras obras, entre uma obra e a história, entre uma obra e as questões sociais, políticas e filosóficas mais amplas. Partindo sempre, é claro, de uma análise imanente de forma da obra, de uma reconfiguração perspectiva de seus elementos, de uma atenção às suas mínimas inflexões formais. A obra como microcosmo contém o macrocosmo, expressa-o de uma maneira singular. A obra como mônada, disse o Benjamin. Isso não tem nada a ver com a "teoria do reflexo" do Lukács gagá. A crítica opera de dentro para fora, e não de fora para dentro. Descobre na própria obra o mundo fora dela, em vez de projetar na obra informações (biográficas, estéticas, culturais) que o crítico teria obtido antes, independentemente de sua convivência com a obra – no Google, talvez. O Barthes, naquele mesmo texto, diz uma outra coisa muito bonita. Lê aí embaixo de novo.[3]

3 "[...] o crítico não tem de reconstituir a mensagem da obra, mas somente seu sistema. [...] É com efeito ao reconhecer que ela não é mais do que uma metalinguagem que a crítica pode ser, de modo contraditório mas autêntico, ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, histórica e existencial, totalizante e liberal. Pois, por um lado, a linguagem que cada crítico escolhe falar não lhe desce do céu, ela é alguma das linguagens que sua época lhe propõe, ela é objetivamente o termo de um certo amadurecimento histórico do saber, das ideias, das paixões intelectuais, ela é uma *necessidade*; e por outro lado essa linguagem necessária é escolhida por cada crítico em função de uma certa organização existencial, como o *exercício* de uma função intelectual que lhe pertence particularmente, exercício no qual ele põe toda a sua 'profundidade', isto é, suas escolhas, seus prazeres, suas resistências, suas obsessões. Assim pode travar-se, no seio da obra crítica, o diálogo de duas histórias e de duas subjetividades,

Pausa enquanto Mori lê.

M: Do caralho! Que ideia bonita essa de que "a crítica não é uma 'homenagem' à verdade do passado, ou à verdade do 'outro', ela é construção da inteligência do nosso tempo".

P: Também acho.

M: Engraçado...

P: O quê?

M: Tudo o que você me disse hoje é quase o oposto do que eu entendia antes como sendo crítica. Quando pensava em crítica, pensava em algo bastante dogmático, muito impressionista e fundamentalmente negativo. Em português, criticar não é normalmente o mesmo que "falar mal de"? E, curiosamente, todas as palavras que você usou para definir a crítica são essencialmente positivas, ou propositivas: integração, intensificação, potencialização, infinitização, reconfiguração, autonomia, coautoria, método do inacabável acabamento, construção da inteligência do nosso tempo...

P: Todas essas palavras são roubadas dos românticos... Já leu aquele livro do Benjamin, *O conceito de crítica de arte do romantismo alemão*? Quem não ler esse livro, não tenho a menor dúvida, vai direto para o inferno. (*Risos*.)

M: Vou ler, pode deixar. Tomara que esteja traduzido em japonês. Mas e o aspecto negativo da crítica, será que não é importante também? A construção da inteligência do nosso tempo não implica, e mesmo exige, recusar e denunciar as porcarias da indústria cultural que obstruem a emancipação dos espectadores e aprofundam essa visão de que tudo tem que ser mercadoria?

P: Tenho discutido muito essa questão lá no meu curso sobre a arte da crítica. Os românticos têm um princípio bem interessante: o da não criticabilidade do que é ruim. Tudo o que está abaixo da crítica só merece, deles, o silêncio ou a destruição irônica. Como só gosto de escrever sobre

---

as do autor e as do crítico. Mas esse diálogo é egoisticamente todo desviado para o presente: a crítica não é uma 'homenagem' à verdade do passado, ou à verdade do 'outro', ela é construção da inteligência do nosso tempo." (BARTHES, Roland. "O que é a crítica". In: *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 163).

os espetáculos que dialogam comigo, que me dão a sentir e pensar coisas antes desconhecidas ou não formuladas, no meu próprio trabalho tendo a seguir fielmente esse princípio. Afinal, não tendo nenhuma vontade de servir de *guia de consumo*, por que perderia meu tempo falando daquilo que, pelo menos para mim, não é relevante?

M: Nesse caso, a razão seria menos estética ou existencial que política: assumir uma posição nessa guerrilha cultural...

P: Sinceramente, acho que silenciar sobre o que está abaixo da crítica já é uma posição bem clara. Quando adotada coletivamente, como fazemos na *Questão de crítica*, aquela revista com a qual colaboro, ela ganha ainda mais peso. Mas, pensando melhor, descobri duas coisas: a primeira é que, assim como toda obra de arte, também os ensaios críticos contêm em si uma negatividade constitutiva. Ao recortar a obra segundo este princípio unificador e não aquele – o crítico, para mim, é talvez mais açougueiro do que jardineiro, já que toda a sua arte consiste em encontrar o ponto de corte preciso, o ponto de corte exigido pela *carne do espetáculo*, sendo que esta é inclusive a leitura mais potente da etimologia da palavra crítica, que vem do verbo *krinein*, separar, romper, fazer uma incisão –, ao realçar estes elementos e não aqueles, o crítico age como o artista. Também ele se apropria só do que lhe interessa na história das formas e, ainda que indiretamente, recusa um monte de outras posições possíveis.

M: E qual é a segunda coisa que você descobriu?

P: Que a crítica, mais do que uma reconfiguração perspectiva, é uma reconfiguração prospectiva. A construção da inteligência do nosso tempo de que fala o Barthes está muito mais voltada para o futuro do que para o passado, para o que ainda não é mas pode vir a ser, do que para os condicionamentos que tendem a engessar o pensamento. Nesse sentido, em todo ensaio crítico, por mais positivo ou propositivo que seja, há também um momento de denúncia ou negação dos elementos (ou de certas articulações de elementos) que estorvam a realização do ideal da obra, elementos que, ao serem modificados, permitiriam que a obra adquirisse uma potência ainda maior.

M: Isso não é o clichê de uma "crítica construtiva"?

P: De certa forma sim, afinal todo clichê tem um fundo de verdade, dependendo de como o lemos. Neste caso, retomando a ideia de que a crítica é fundamentalmente um diálogo entre o espectador que vê a obra e o encenador que primeiro a vislumbrou, unidos pela busca desse inalcançável *ideal da obra*, do qual não obstante é sempre possível nos aproximarmos mais e mais, eu diria, para concluir... Você já pediu a conta?

M: Já está paga.

P: Obrigado, Mori, não precisava. Deixa eu dividir contigo.

M: Lá em Tóquio você me paga uns saquês.

P: Combinado.

M: Você diria para concluir...

P: Que, hoje em dia, penso a crítica como uma carta aberta aos realizadores de uma obra, sobretudo ao encenador, responsável pela escolha de seu "princípio unificador". Neste sentido, gosto muito de ler o famoso "Ensaio como forma", do Adorno, como uma teoria das correspondências e do diálogo ainda possível em nosso tempo. O ensaio como forma outra coisa não é que o ensaio como carta...

M: E por que você escreveria cartas para alguns encenadores e não para outros?

P: Por gratidão. Em larga medida, a crítica para mim é o pagamento de uma dívida de gratidão. Dá uma olhada na epígrafe dessa conversa que você vai entender.

M: Conversa com epígrafe?! Tu é doido!

Pausa para Mori ler a epígrafe.

M: (*Sorrindo com os olhos bem apertados, não se sabe se por influxo da origem nipônica ou das caipirinhas de caju.)* Por tudo o que você me disse, diria mais. Lembra quando o Stendhal escreveu que "a arte contém sempre uma promessa de felicidade"? Por mais que, como ator, me custe dizer isso, acho que essa crítica de que você falou hoje é tão importante quanto a própria produção de espetáculos para realizar essa promessa.

P: Que bom que você me entende. Obrigado, meu amigo.

Sobre os autores

ALEXANDRE DAL FARRA é Mestre em Letras pela FFLCH–USP, dramaturgo, diretor, escritor e músico. Vencedor do 25º Prêmio Shell de melhor Autor, pela peça *Mateus, 10*, lançou em 2013 o romance *Manual da destruição*. Foi indicado para o prêmio APCA de melhor autor por *Abnegação*. Fundou o Tablado de Arruar e escreve para diversos grupos de São Paulo, tais como Grupo XIX de Teatro, Cia Livre e Teatro da Vertigem.

ANDRÉ CARREIRA é doutor em Teatro pela Universidad de Buenos Aires (1994). Diretor dos grupos Teatro que Roda (Goiânia) e Experiência Subterrânea (Florianópolis), é também professor do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e coordenador nacional do PROF-ARTES. Carreira é pesquisador do CNPq e autor de vários livros e artigos, entre eles *Teatro de rua* (HUCITEC), *Meyerhold: experimentalismo e vanguarda* (E-Papers).

ANGELA LEITE LOPES é tradutora, pesquisadora, professora do Curso de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

CELINA SODRÉ é diretora de teatro desde 1983 e dirige o Studio Stanislavski, companhia criada em 1991. Desde 2008, coordena o Instituto do Ator – escola informal de especialização para atores. Desde 1995, é professora de interpretação da CAL. Especialista nas ações psicofísicas de Stanislavski e na trajetória de Jerzy Grotowski, tema de sua tese de doutorado, atualmente é professora do Instituto CAL e da UFRJ no curso de Direção Teatral.

DANIEL SCHENKER é doutor em Artes Cênicas pela UniRio. Escreve para os jornais *O Globo* e *O Estado de S. Paulo*, o site www.teatrojornal.com.br e o blog danielschenker.wordpress.com. É professor de Teoria do Teatro da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) e da Faculdade Candido Mendes. Integra as comissões dos prêmios APTR, Cesgranrio, Questão de Crítica, Reverência e Zilka Salaberry.

EDELCIO MOSTAÇO é crítico, pesquisador do CNPq e professor da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

FABIO CORDEIRO é diretor da Nonada Companhia de Arte, pesquisador 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 (2002/2014).

GABRIELA LÍRIO GURGEL MONTEIRO é fundadora e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC/ECO-UFRJ). É autora do livro *A procura da palavra no escuro* (7Letras, 2001) e organizadora de *Interseções: cinema e literatura* (7Letras, 2010). Atualmente, desenvolve a pesquisa Teatro e Tecnologia em seu pós-doutorado, sob supervisão da professora Dra. Josette Féral, na Université Paris III – Sorbonne Nouvelle.

GRACE PASSÔ é diretora, dramaturga e atriz. Dirigiu *Contrações* (Grupo3 de Teatro, SP), *Carne moída* (com formandos da EAD/USP), *Os bem-intencionados* (Grupo LUME, SP) e *Sarabanda* (a partir do último longa de Bergman). Atua nas peças *Rasante* (da No Ar Companhia de Dança), *Krum* (com a Companhia Brasileira de Teatro) e em espetáculos do repertório do Espanca!, grupo que fundou e no qual permaneceu por dez anos.

JOSÉ DA COSTA é Professor da Unirio, pesquisador do CNPq, é autor de inúmeros artigos publicados em revistas especializadas como *Sala preta*, da USP; *Ilinx – Revista do Lume*, de Campinas; *Telondefondo*, da Argentina; e as francesas *Théâtre/Públic* e *Incertains Régards*. Além de ser também autor de inúmeros capítulos de livros coletivos, publicou o livro individual intitulado *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2009).

LEONARDO MUNK é doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com doutorado sanduíche na Freie Universität Berlin (Universidade Livre de Berlim). Atualmente é professor adjunto 2 da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), atuando na graduação (Estética e Teoria do Teatro/Escola de Letras) e na pós-graduação (Programas de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas, Artes Cênicas e Memória Social). É tradutor e autor de diversos textos publicados em livros e revistas.

LUIZ FERNANDO RAMOS é professor associado da Escola de Comunicações e Artes da USP. Pesquisador do CNPq. Autor de *O Parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena* (Hucitec, 1999) e de *Mimesis performativa: a margem de invenção possível* (Annblume, 2015).

MARCIO ABREU é dramaturgo, diretor e ator. Integra a companhia brasileira de teatro em projetos de pesquisa e criação. Faz trocas com artistas do Brasil e de outros países. Obras recentes: *Vida*; *Oxigênio*; *Isso te interessa?*; *Enquanto estamos aqui*; *Esta Criança*; *Nús, ferozes e antropófagos*; *Nômades*. Estreou em março de 2015 *Krum* e em outubro do mesmo ano *Projeto Brasil*. Em abril de 2016, estreou *Nós*, com o Grupo Galpão.

MARIA THAIS dirige, com a *Cia. Teatro Balagan*, os espetáculos *Recusa* (prêmio Shell 2012 – direção e cenografia), *Prometheus – a Tragédia do Fogo, Západ – a*

Tragédia do Poder, Tauromaquia, *A Besta na Lua*, *Sacromaquia*. É professora do Departamento de Artes Cênicas da ECA – USP. Autora do livro *Na Cena do Dr. Dapertutto: Poética e Pedagogia em V.E. Meierhold* (2009) e organizadora do livro *Balagan – Cia. de Teatro* (2014).

PATRICK PESSOA é professor de Filosofia na UFF, dramaturgo, crítico de teatro (colaborador da *Revista Questão de Crítica*) e editor da *Revista Viso: cadernos de estética aplicada*. Entre suas publicações, encontram-se: *A segunda vida de Brás Cubas: A filosofia da arte de Machado de Assis* (Rocco, 2008), *A História da Filosofia em 40 filmes* (Nau, 2013), *Oréstia: adaptação dramática* (Giostri, 2013), e *Nômades* (Cobogó, 2015).

PEDRO KOSOVSKI é autor, diretor teatral e professor. É mestre em Psicologia Clínica, na PUC-RIO e professor do teatro O Tablado. Em 2005, fundou com Marco André Nunes, a Aquela Cia. de Teatro, núcleo de criação e pesquisa sediado no Rio de Janeiro. Seus trabalhos mais recentes são: *Outside, um musical noir*; *Cara de Cavalo*; *Edypop*, *Cosmocartas*, *Laio e Crísipo e Caranguejo Overdrive*, pelo qual ganhou os prêmios Shell, Cesgranrio, APTR e foi indicado pela dramaturgia do prêmio Questão de Crítica.

RUY CORTEZ é diretor da Cia. da Memória. Sua obra mais recente, *Karamázov*, trilogia criada a partir de *Os irmãos Karamázov* de Dostoiévski, foi indicada ao Prêmio Governador do Estado. Graduou-se em Direção pela ECA/USP. Pesquisador do Sistema Stanislavski, fez três residências artísticas em Moscou. Desde 1999 é pedagogo teatral. É diretor artístico-pedagógico do CIT-Ecum.