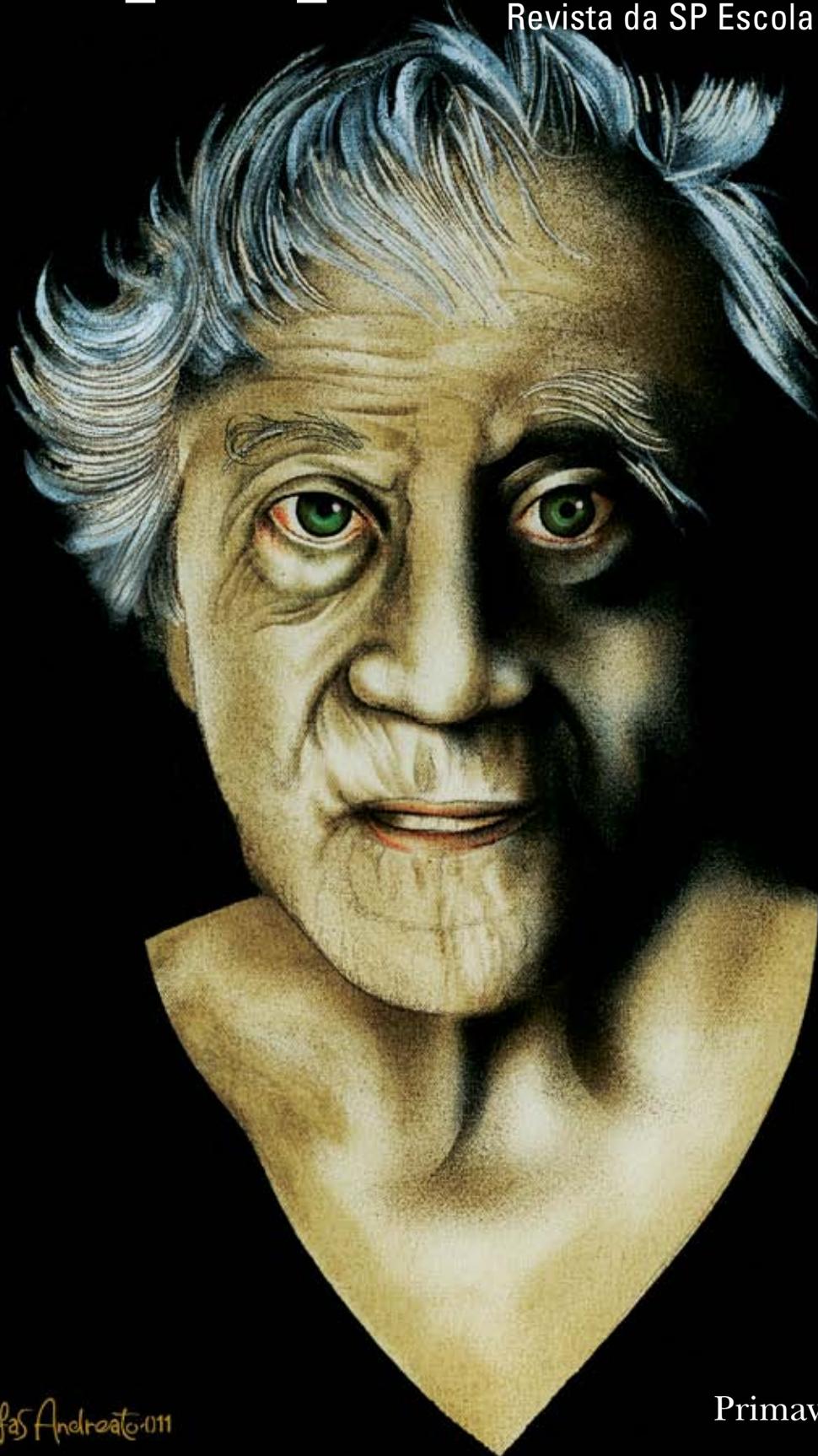


Governo do Estado de São Paulo e Secretaria da Cultura apresentam

# A[L]BERTO

Revista da SP Escola de Teatro

ISSN 2237-2938



#1

Elifas Andreato 011

Primavera 2011

## NESTE NÚMERO

### **Ponto de Convergência – O ator no centro do palco**

O ator contemporâneo: enfim, um artista? – Antonio Guedes

O que o ator-criador tem construído para si? – Miriam Rinaldi

A pegada e o pé! – Sergio Zlotnic

Construyendo una ruta, entre memorias y objetos – Ana Correa

#### RODA DE CONVERSA

Chico Medeiros, Luís Mármora e Luiz Paëtow debatem  
a prática do ator no teatro da atualidade

### **Primeira Fila – Dossiê Alberto Guzik**

Um espetáculo para poucos entenderem. Mas imperdível

O desencanto no teatro de Beckett

A Chapeuzinho de Antunes, sem medo do inusitado

### **Ensaio Geral**

Por um teatro expandido – Rodolfo García Vázquez

O riso como estranhamento e exercício da  
crítica – Cleise Furtado Mendes

Considerações sobre dramaturgia contemporânea:  
a rubrica e o diálogo – Marici Salomão

Dramaturgia sonora: som e música como elementos de  
sintaxe da encenação no teatro – Martin Eikemeier

Relato de uma experiência: luz em processo – Guilherme Bonfanti

#### OUTRO OLHAR

Cinema *queer* latino-americano – David William Foster

### **Para Ler**

O teatro ético de Luís Alberto de Abreu – Cláudia Maria de Vasconcellos

### **Já Visto**

Os 40 anos do Yuyachkani – Silvana Garcia



ISSN 2237-2938

# A[L]BERTO

Revista da SP Escola de Teatro

#1

Primavera 2011

**GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO**

**Geraldo Alckmin**  
Governador do Estado

**Andrea Matarazzo**  
Secretário de Estado da Cultura

**Ana Flávia Souza Leite Mannrich**  
Coordenadora da Unidade de Formação Cultural

**ASSOCIAÇÃO DOS ARTISTAS AMIGOS DA PRAÇA (ADAAP)****CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO**

**Contardo Calligaris**  
Presidente

**Rachel Rocha**  
Vice-Presidente

**Angela Coelho da Fonseca**  
**Lauro César Muniz**  
**Leandro Knopfholz**  
**Malu Montoro**  
**Samuel Leon**  
**Sérgio Campanelli**  
**Vilma Eid**

**CONSELHO FISCAL**

**Soninha Francine**  
Presidente

**Maristela Mafei**  
Vicente de Freitas

**SP ESCOLA DE TEATRO – CENTRO DE FORMAÇÃO DAS ARTES DO PALCO**

**Ivam Cabral**  
Diretor Executivo

**Erika Riedel**  
Diretora de Comunicação e Ideias

**A[L]BERTO  
REVISTA DA SP ESCOLA DE TEATRO**

**Coordenação**  
Silvana Garcia

**Conselho editorial**  
Francisco Medeiros  
Guilherme Bonfanti  
Ivam Cabral  
J. C. Serroni  
Joaquim Gama  
Lucia Camargo  
Marici Salomão  
Raul Barreto  
Raul Teixeira  
Rodolfo García Vázquez

**Projeto editorial**  
Pedro Maia Soares Editorial

**Projeto gráfico/diagramação**  
Negrito Produção Editorial

**Produção gráfica**  
Eric Vecchione

**Revisão /preparação de texto**  
Raíssa Nunes Costa

**Jornalista responsável**  
Erika Riedel (MTB 20.247)

**Capa**  
Elifas Andreato

**Fotos das aberturas das seções**  
Rodrigo Meneghello

**Endereço**  
Praça Roosevelt, 222 – conj. 101  
Centro – Cep 01303-020  
São Paulo/SP – Fone 2292-7988  
www.revistaalberto.org.br  
revistaalberto@spescoladeteatro.org.br

**Impressão**  
Gráfica Aquarela

**Tiragem**  
4.000 exemplares

**C**riar e incentivar práticas artísticas são, sem sombra de dúvida, deveres de qualquer governo que se preocupe com a construção de uma sociedade mais justa. É através da arte que valores intelectuais, padrões de comportamento e costumes vão mostrar ao mundo quem somos. A arte é fascinante porque, através do confronto com o passado, esboçamos um futuro melhor.

É por isso que eu tenho a alegria de apresentar a primeira edição da revista *A[L]BERTO*, espaço que surge na cena paulista e que tem como enfoque a reflexão acerca das manifestações artísticas atuais por meio, mais especificamente, do viés cênico.

Batizada em homenagem à grande figura de Alberto Guzik, esse periódico, capitaneado pelos ativos criativos que compõe a SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, em parceria com reconhecidos nomes da cena teatral nacional, pretende compartilhar conhecimentos diversos sobre a arte em questão, não apenas com um público iniciado – atores, diretores, pesquisadores, dentre outros –, mas, também, com um público de espectadores e interessados de forma geral, que vem crescendo substancialmente na cidade e no Estado de São Paulo.

Assim, a revista *A[L]BERTO* é mais uma ação fundamental que se soma às inúmeras iniciativas pensadas para nossa população e viabilizadas por esta gestão, reforçando, portanto, a vocação de polo cultural que São Paulo carrega já há muito tempo.

Em nome da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, desejo vida longa a esta publicação e dou parabéns ao público paulista.

**ANDREA MATARAZZO**

Secretário de Estado da Cultura de São Paulo

**É** com satisfação que saudamos a primeira edição de *A[L]BERTO*, revista da SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, que nasce do desejo de ampliar, cada vez mais, os espaços de discussão e reflexão acerca das práticas teatrais contemporâneas, artísticas e pedagógicas.

Antes de falar sobre as proposições temáticas deste periódico, seria importante revelar, por mais que a analogia seja evidente para muitos, a origem de seu nome. A inspiração para seu batismo é, nos parece, uma justa homenagem à saudosa figura do professor, crítico, dramaturgo, diretor, ator e, acima de tudo, amigo, Alberto Guzik.

O que Guzik (ou Alberto, para os amigos) deixou de mais valioso, todavia, vai muito além de nos emprestar o seu nome. Seu grande legado foi a visão plural que tinha sobre vida e arte. Alberto não temia o risco, o novo, o desconhecido. Foi assim quando ele abriu mão de uma estável e bem-sucedida carreira de crítico para, aos quase sessenta anos, tornar-se ator novamente. Além disso, flertava com o *mainstream* e com a cultura dita alternativa de forma ímpar, conseguindo caminhar com elegância e propriedade por terrenos tão distintos como TBC/Praça Roosevelt, Bach/Lady Gaga, Bergman/Tarantino, apenas para citar alguns exemplos.

Dessa forma, nos apropriando de uma perspectiva de abertura, gostaríamos de pensar, construir e, principalmente, partilhar as reflexões que ocuparão as páginas e edições seguintes.

Imaginamos a revista *A[L]BERTO* como um grande caleidoscópio, onde estilhaços de discussões teatrais, das mais diversas ordens, servirão para que cada leitor, a partir de seu olhar e interesse, forme, ainda que difuso, seu próprio desenho, seu próprio panorama atual das artes do palco.

Portanto, nos interessa o teatro como símbolo máximo do efêmero, mas também como suporte para novas tecnologias de som, luz e imagem; o teatro como a mais artesanal de todas as artes, mas também em consonância com o ritmo feérico de nosso cotidiano. O teatro na intersecção de questões artísticas e técnicas. O teatro que valoriza o trabalho do ator, o teatro que tem como base a encenação, o teatro que tem como força motriz a dramaturgia.

Por fim, sem pretensão de ditar regra alguma, o que nos interessa não é o dogma, mas o teatro em todas as acepções do fenômeno e seu eterno poder de transformar, o que, afinal de contas, acaba sendo um desafio de proporções imensas.

Que *A[L]BERTO* seja sempre um território livre às trocas de ideias. E se, de algum modo, esta publicação contribuir para fomentar a reflexão sobre o teatro no país, mesmo que minimamente, a jornada já terá valido a pena.

Boa leitura e até o outono!

**IVAM CABRAL**

Diretor Executivo da SP Escola de Teatro

**A** revista *A[L]BERTO* nasce como extensão de um projeto pedagógico, como uma proposta de ampliar a reflexão sobre a teoria e a prática das artes cênicas para além das salas de aula da SP Escola de Teatro. Ela não é voltada apenas para a Escola, mas pretende ser uma ponte entre esta e outros conjuntos de estudantes e pesquisadores e, também, constituir-se em veículo para um diálogo mais duradouro entre as instituições formadoras e o ambiente profissional. Ela é, pois, uma revista da Escola para todos os que fazem e pensam o teatro na atualidade. As fronteiras desse território vão além dos nossos limites nacionais, pois pensamos que devemos valorizar nossa inserção no contexto latino-americano. Por esse motivo, estimularemos também a participação de colegas de outros países e preservaremos os artigos escritos em espanhol na sua versão original. A revista sairá semestralmente, na primavera e no outono, e seu conteúdo estará organizado por meio de seções fixas.

Abrindo o sumário haverá sempre um bloco temático voltado para o debate de algum aspecto relevante da criação e do processo artístico. Dando fecho ao bloco, incluiremos a transcrição de uma roda de conversa que terá sido gravada ao vivo entre artistas e estudiosos convidados: assim, a revista também se faz evento e capta o debate na dimensão coloquial, elucidada na experiência daqueles a quem o tema concerne diretamente. Para este número inaugural, colocamos o ator sob o foco das atenções – um lugar que ele sempre ocupou, naturalmente, mas que hoje se encontra uma vez mais, historicamente, em movimento de transição.

Reservamos também um segmento que estará dedicado à leitura crítica de espetáculos: esse é um espaço essencial para a manutenção do vínculo com a produção e importante fonte de reflexão sobre as nossas práticas. Como mais uma homenagem, justa e necessária, dedicamos esse segmento, no presente número, a um pequeno conjunto de críticas de Alberto Guzik, uma minúscula mostra de sua extensa atividade jornalística, que exerceu entre 1971 e 2001, com passagem pelos mais importantes veículos de imprensa, como *Jornal da Tarde* e *O Estado de São Paulo*. Esses exemplos de sua produção crítica já são suficientes para indicar o compromisso que Guzik sempre manteve com o bom teatro e com a dinâmica do ambiente produtivo, com o qual sempre esteve atualizado.

O terceiro bloco de nossa revista está aberto para a contribuição de estudiosos e profissionais do teatro comprometidos com os diferentes aspectos da criação e dos procedimentos técnicos que a constituem. Refletindo a diversidade de cursos que a SP Escola de Teatro abriga, traremos à discussão temas que ainda não encontram muito espaço em outros veículos, mas que hoje já estão devidamente valorizados pelo entendimento de que o teatro

se produz na intertextualidade, no diálogo entre os muitos *textos* que integram a cena: a iluminação, a sonoplastia, a cenografia, enfim, todas as áreas técnicas que ganharam estatura e extensão em especial nas práticas de construção coletiva da dramaturgia cênica.

O quarto segmento da revista estará dedicado a outros campos do conhecimento e às outras artes, considerando-se que esses materiais nos oferecerão uma nova perspectiva sobre o panorama artístico e cultural, além de servirem para o propício confronto com as nossas práticas.

Completando o sumário, duas seções de menor extensão, mas igualmente importantes: um espaço para resenha de livros – ou outras formas de registro que interessam aos estudiosos do teatro –, e um segmento dedicado ao relato de eventos e atividades que nos mantenha atualizados a respeito de ações coletivas que sejam relevantes para o exercício de nossa profissão.

A capa deste primeiro número foi uma criação exclusiva do consagrado artista Elifas Andreato. Sua arte inspirou-se na figura do ator, e ninguém melhor para encarnar essa homenagem que Paulo Autran, personalidade querida por todos, emblema do próprio teatro no imaginário de todos nós.

Uma revista nova é sempre uma promessa de boas leituras e de momentos de prazerosa reflexão. Esperamos que *A[L]BERTO* atenda essa expectativa. Resta-nos agora aguardar o acolhimento generoso de todos os leitores e convocar a todos que venham colaborar conosco para que esta publicação tenha vida longa e fomenta bons e produtivos debates.

**SILVANA GARCIA**

#### **Ponto de Convergência – O ator no centro do palco**

- O ator contemporâneo: enfim, um artista? – Antonio Guedes, 11
- O que o ator-criador tem construído para si? – Miriam Rinaldi, 21
- A pegada e o pé! – Sergio Zlotnic, 27
- Construyendo una ruta, entre memorias y objetos – Ana Correa, 38
- RODA DE CONVERSA
- Chico Medeiros, Luís Mármora e Luiz Paëtow debatem a prática do ator no teatro da atualidade, 47

#### **Primeira Fila – Dossiê Alberto Guzik**

- Um espetáculo para poucos entenderem. Mas imperdível, 63
- O desencanto no teatro de Beckett, 66
- A Chapeuzinho de Antunes, sem medo do inusitado, 69

#### **Ensaio Geral**

- Por um teatro expandido – Rodolfo García Vázquez, 75
- O riso como estranhamento e exercício da crítica – Cleise Furtado Mendes, 86
- Considerações sobre dramaturgia contemporânea: a rubrica e o diálogo – Marici Salomão, 91
- Dramaturgia sonora: som e música como elementos de sintaxe da encenação no teatro – Martin Eikemeier, 101
- Relato de uma experiência: luz em processo – Guilherme Bonfanti, 110
- OUTRO OLHAR
- Cinema *queer* latino-americano – David William Foster, 122

#### **Para Ler**

- O teatro ético de Luís Alberto de Abreu – Cláudia Maria de Vasconcellos, 133

#### **Já Visto**

- Os 40 anos do Yuyachkani – Silvana Garcia, 139



PONTO DE CONVERGÊNCIA



PONTO DE CONVERGÊNCIA  
[o ator no centro do palco]

## O ator contemporâneo: enfim, um artista?

*Antonio Guedes*

Atuar não é uma arte.  
Portanto, não é correto falar do ator como um artista.<sup>1</sup>

GORDON CRAIG

Uma noite, sentei a Beleza em meus joelhos.  
– E achei-a amarga. – E injuriei-a.<sup>2</sup>

ARTUR RIMBAUD

**A**s duas epígrafes acima se entrelaçam. Vou me empenhar para esclarecer essa trama e, de alguma forma, encontrar eco numa questão que considero nodal quando vamos falar do ator hoje: sua relação com a criação artística em geral, sua perspectiva do mundo ou, dito de outra maneira, o lugar de onde ele olha.

Gordon Craig, assim como seu contemporâneo Stanislavski, buscava pensar um ator criador. Um ator capaz de organizar seu pensamento e imprimi-lo no próprio corpo – suporte de sua obra. Entretanto, Craig considerava que esse suporte vinha com muitos “defeitos”, elementos que desviavam o foco principal da criação: os sentimentos, a história particular, os desejos. Isso impedia que o ator dedicasse seu trabalho à reflexão sobre uma ideia,

1. Gordon Craig, The actor and the Über-marionette, in Gordon Craig, *On the art of de theatre*. London, Heinemann Educational Books Ltd., 1980 (tradução minha), p. 55.

2. Arthur Rimbaud, *Uma estadia no inferno*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983 (tradução de Ivo Barroso), p. 49.

sobre um tema, uma imagem. O ator, segundo Craig, não consegue se desvencilhar de si mesmo e, no fim, o resultado do seu trabalho é uma torrente de emoções que escondem o real objetivo da obra, tornando-se apenas mera exposição dos seus sentimentos.

Stanislavski, em sua pesquisa sobre o ator, procurou por toda a vida caminhos, estratégias que permitissem que o ator encarasse esses elementos como um material a ser organizado, uma espécie de matéria-prima para a construção de sua obra, visto que não poderia escapar de si mesmo. Sua busca, portanto, tinha como objetivo transformar em operação artística a relação do texto, da encenação e do personagem com o corpo, com a experiência de vida e com a memória do ator – entendendo que esse procedimento visava à criação de uma cena que tinha como modelo a realidade.

O encenador russo trabalhava numa perspectiva de criação que exigia do ator a construção da ilusão de uma pessoa real, um personagem que se assemelhasse a *um certo* indivíduo. Diferentemente de Stanislavski, Craig bus-

cava a criação, em cena, de uma figura simbólica, de uma imagem que pudesse dar à plateia a ideia de que o personagem representa qualquer indivíduo e não *um certo* indivíduo.

Portanto, nesse caso, os elementos muito particulares – sentimentos, memória e desejos do ator – ao invés de favorecê-la, tornam-se um obstáculo à verdadeira criação. “O objetivo do teatro como um todo é restaurar sua arte, e deve começar banindo do teatro a ideia de personificação, a ideia de reprodução da natureza; enquanto vigorar essa ideia de personificação, o teatro não se libertará<sup>3</sup>.”

Ele necessita de um ator que se compreenda como um suporte neutro, desprovido de referências particulares para revelar, em cena, imagens universais. Por não acreditar na possibilidade de o ator do seu tempo compreender-se como matéria e tornar-se esse suporte neutro, Craig decreta a impossibilidade de o ator criar algo diferente dele mesmo e reivindica a *Übermarionette*, um ator desprovido de ego. E arrisca um prognóstico: “Hoje, o ator personifica e interpreta; amanhã, deverá representar e interpretar; no terceiro dia deverá criar. Desta forma, o estilo deverá retornar<sup>4</sup>.”

Essa suposição, proferida em 1907, nos afeta diretamente. Se nos apoiarmos no prognóstico de Craig e levarmos efetivamente em conta em nosso

3. Gordon Craig, *op. cit.*, p. 75.

4. *Ibid.*, p. 61.



Patrícia Duarte em *A filha do teatro*,  
de Luiz Augusto Reis.  
Foto de Luiz Henrique Sá

trabalho artístico a revolução conceitual que as vanguardas do século XX realizaram, imagino que estamos, hoje, na terceira etapa, isto é, no tempo em que o ator é capaz de criar. Ou seja, sua obra não é o resultado da imitação de um modelo. O diretor inglês refere-se a esse momento como o *renascimento do estilo*. Mas o que seria isso? Estilo é a forma pela qual identificamos uma corrente estética ou, buscando uma forma mais abrangente (e atual) de compreender o termo, é a forma pela qual identificamos o conceito, a ideia que fundamenta a obra. E se a criação é colocação no mundo de algo que antes não existia, ela é, por conseguinte, uma atitude que prescindir da representação. Então, o prognóstico de Craig quer dizer que chegará o momento em que o ator irá criar sua obra a partir de um *conceito original*. Se levarmos em consideração que a obra do ator é impressa sobre o seu próprio corpo, como pensar na criação de algo que ainda não existia tendo o ator como o criador? Pode o ator não representar? É possível pensar na obra do ator como a realização de uma ideia abstrata? Como um quadrado branco sobre fundo branco de Malevitch ou como as composições de Mondrian?

Como pensar o teatro de uma forma puramente espacial, concreta, real, presente?

O que Craig (e também Stanislavski) intuía é que a operação artística exige que o ator encare sua obra não como um discurso que descreve uma ideia. Ele precisa abandonar o lugar de mediador entre um texto e o público; precisa deixar de ser um mero veículo destinado à transmissão de ideias para que finalmente se torne um artista: uma estrutura construída, elaborada, uma presença concreta em uma relação com o público.



Priscila Duarte e Fernanda Maia  
(imagem projetada) em *A filha do teatro*, de Luiz Augusto Reis.  
Foto de Luiz Henrique Sá

Essa necessidade de conceber a linguagem de outra maneira, não mais como veículo, também se verifica nas outras artes nas primeiras décadas do século XX – *Ulisses*, de Joyce, está sendo escrito (1914 – 1921), Duchamp está apresentando *A fonte* (1917), enquanto elabora *O grande vidro* (1915-1923). Se a linguagem foi, ao longo dos séculos, se filiando à ideia de que sua função seria descrever o real, no tempo de Craig, Stanislavski, Joyce e Duchamp, procura-se uma potência de presentificação. O que está em questão é a concepção de arte como uma operação mimética. O que se divisa é uma concepção de arte fora do âmbito da imitação de uma ideia, da representação de algo que não está *realmente* em cena. O que se afirma, com essa retomada da força de presentificação da linguagem, é a falência da dicotomia entre a forma e o conteúdo. A obra é *criação* de um artista. Não representa, é.

Justamente seguindo a reflexão proposta pelas vanguardas, a linguagem não tem a função utilitária de comunicar. É uma criação que será articulada – não interpretada, pois ela não é um repositório de conteúdos – pelo espectador. A obra, portanto, propõe uma relação real sobre a qual nem o artista tem domínio porque ela não é uma mensagem idealizada por ele. É algo que, uma vez posto no mundo, irá promover uma experiência junto ao público. O espectador, portanto, tem, nessa nova concepção de linguagem, um papel diferente. Ele está ali para um jogo dos sentidos estimulados pela obra. E, nesse jogo, seu papel é decifrá-lo.

Se para Stanislavski o ator deverá desaparecer para fazer surgir um indivíduo outro, tão verossímil que chega a se confundir com o ator, e para Craig o indivíduo deverá desaparecer para permitir que surja no palco a

imagem do homem, a imagem que simboliza a humanidade, o que se está discutindo no início do século XX é a postura, a posição do artista. Ao pensarmos a linguagem sob essa nova perspectiva, o que se perde – e que daqui em diante não será mais encontrado – é a ideia de modelos que preexistem à obra. Fora da concepção

da arte mimética, a tarefa do ator, do artista, é criar tendo como fundamento não mais um modelo, mas um conceito, um modo de ver. E,

visto que não está baseado numa ideia, num modelo superior, esse conceito poderá mudar a qualquer momento. Exatamente como a série de catedrais de Monet<sup>5</sup>. A catedral de Rouen depende da posição como a olhamos e da luz que incide sobre ela. Ela não existe a priori. O artista, a partir desse momento, não tem mais como objetivo a representação da Beleza – como se houvesse uma beleza ideal em algum lugar do céu de Platão.

E, nesse ponto, encontramos a epígrafe emprestada de Rimbaud. Se a beleza idealizada tornou-se amarga porque irreal, ela deixa de ser uma referência. Nós nos encontramos, hoje, no território das experiências de realidade. No caso do ator, sendo ele próprio o suporte da obra, seus gestos, sua elocução, seus deslocamentos no espaço são elementos de linguagem. É com esse suporte que ele irá buscar a afirmação do mundo como uma realidade sensível e não idealizada, intelectual. E, nesse caminho, o ator deve reinventar-se. E reinventar o homem. Não um sujeito idealizado, mas um homem real.

## A NÃO REPRESENTAÇÃO

Como vimos, o lugar onde nos encontramos não foi construído recentemente; tem pouco mais de um século. Artaud (1896-1948) passou a vida buscando a técnica que permitiria transformar o acontecimento teatral em uma experiência de vida profunda – um contato com as origens, a vivência de um momento pré-cultural – a partir de uma narrativa cênica sofisticada, elaborada tendo como modelo os sonhos – ou seja, outra ordem de acontecimentos. O Living Theatre, companhia teatral americana fundada em 1947, desejou fazer do seu teatro um espaço de experiência de realidade e

<sup>5</sup>. Monet passou o ano de 1893 pintando a catedral de Rouen. Ele pintou mais de cinquenta quadros em horários diferentes, buscando entender, a partir das diferentes incidências de luz sobre a catedral, a sua influência sobre a percepção da realidade.

FORA DA CONCEPÇÃO DA ARTE MIMÉTICA, A TAREFA DO ATOR, DO ARTISTA, É CRIAR TENDO COMO FUNDAMENTO NÃO MAIS UM MODELO, MAS UM CONCEITO, UM MODO DE VER.

Viviane Rocha e Priscila Duarte  
(imagem projetada) em *A filha do teatro*, de Luiz Augusto Reis.  
Foto de Luiz Henrique Sá



produziu – entre outras propostas – espetáculos que não demarcavam claramente a distinção entre o espaço da representação e o espaço da plateia e espetáculos baseados num jogo no qual o público tinha uma participação efetiva. Grotowski (1933-1999) trabalhou no sentido de encontrar, a partir da experiência do teatro, um lugar originário, um ponto no qual o ator experimentasse uma relação essencialmente humana com a plateia. Todos eles buscaram – uns considerando o acontecimento teatral como um meio, outros como um fim em si mesmo – uma experiência de realidade na qual superaríamos a representação, ou seja, o uso da linguagem como um artifício que descreve o objeto sem, contudo, trazê-lo realmente à cena.

Essa concepção da linguagem nos liberta das armadilhas das estruturas representativas para mergulhar numa experiência real. É um percurso de esvaziamento. A linguagem precisa deixar de descrever o acontecimento para tornar-se, ela própria, ação. A operação artística busca trabalhar uma linguagem com menos significados para possibilitar a produção de sentidos; busca uma cena que não quer dizer nada além do que está ali. Não há conteúdos a serem transmitidos. Essa perspectiva da criação artística busca algo que não produz conhecimento intelectual, mas uma experiência sensível. O resultado desse mergulho visa à realização de uma obra que não vê diferença entre forma e conteúdo: é narrativa e, portanto, acontecimento. É narrativa que se entrega à experiência da plateia.

Nessa perspectiva a partir da qual entendemos o acontecimento teatral como uma experiência, o ator não deve interpretar, pois a interpretação supõe a revelação de uma leitura, da elaboração de um discurso interme-

diado pelo personagem. Supõe a descrição de uma ideia. Mas o que seria, então, o trabalho do ator que, em português, sempre se confundiu com a palavra interpretação?

O ator, nessa perspectiva, precisa mergulhar numa ideia de jogo. O jogo é algo que acontece no presente; o ator deve trabalhar a sua *presença*. Palavra enigmática, mas que fala precisamente do instante mesmo em que ele se encontra em frente à plateia. O ator é o elemento com o qual a plateia irá se relacionar. Ele é o elemento real, concreto, de carne e osso, exatamente igual à plateia – e, ao mesmo tempo, estranho, diferente, distante<sup>6</sup> – e que criará no espaço real, uma dimensão que revelará a potência dos sonhos, presentificará a experiência do embate da linguagem e dos pensamentos do homem sobre o homem e sobre o mundo. Porque aquele lugar, a cena, precisa se mostrar como um lugar que existe naquele instante, verdadeiro, real.

E nos encontramos de novo aqui, na realidade.

Claro. É da realidade que o pensamento sobre o homem e sobre o mundo quer dar conta. Afinal, se buscamos algum sentido, se, ao olharmos qualquer configuração de linguagem, buscamos decifrar o sentido dessa configuração, o que procuramos, no fundo, é o sentido de estarmos lá, olhando aquilo. E, se a realidade existe, sua potência se revela exatamente no momento em que estamos empenhados em decifrar alguma coisa. Daí a experiência do teatro ser tão interessante como espaço concreto de decifração da realidade.

6. “DIANTE daqueles que ficaram deste lado, um HOMEM ergueu-se EXATAMENTE igual a cada um deles e no entanto (em virtude de alguma operação misteriosa e admirável) infinitamente DISTANTE, terrivelmente ESTRANHO, como que habitado pela morte, afastado por uma BARREIRA que por ser invisível não parecia menos apavorante e inconcebível, cujo sentido verdadeiro e a HONRA só nos podem ser revelados em SONHO.

Como que na luz obcecante de um raio, perceberam de repente a IMAGEM DO HOMEM, gritante, tragicamente clownesca, como se o vissem pela PRIMEIRA VEZ, como se acabassem de se ver a SI MESMOS. Foi, com toda certeza, uma emoção que se poderia qualificar de metafísica.

Essa imagem viva do HOMEM saindo das trevas, seguindo sua caminhada sempre em frente, constituía um MANIFESTO, irradiando, de sua CONDIÇÃO HUMANA, SOMENTE HUMANA, com sua RESPONSABILIDADE e sua CONSCIÊNCIA trágica, medindo seu DESTINO numa escala implacável e definitiva, a escala da MORTE.

É dos espaços da MORTE que emana esse MANIFESTO revelador que provocou no público (utilizamos um termo de hoje) essa emoção metafísica. Os meios e a arte desse homem, o ATOR (para empregar ainda nosso próprio vocabulário), ligavam-se também à MORTE, à sua trágica e horrível beleza.

Devemos devolver à relação ESPECTADOR/ATOR sua significação essencial. Devemos fazer renascer esse impacto original do instante em que um homem (ator) apareceu pela primeira vez diante de outros homens (espectadores), exatamente semelhante a cada um de nós e no entanto infinitamente estranho, para além dessa barreira que não pode ser ultrapassada.” Tadeusz Kantor, *O teatro da morte*, *Folhetim*, Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, nº 0, 1998, p. 16.

## O ATOR, A REALIDADE, A LINGUAGEM

A busca da experiência da cena entendida como uma experiência de realidade leva o ator, muitas vezes, à criação de uma obra de arte ingênua. Se o ator não estiver atento às críticas enunciadas por Craig, imerso no desejo de criar realidade, pode incorrer no erro de dar voz às suas próprias idiossincrasias. A particularidade do trabalho do ator, que compõe sua obra com o próprio corpo, pode levá-lo a se apoiar nos seus sentimentos, trazendo-os para a experiência da cena como se eles fossem importantes. Atualmente, não foram poucos os trabalhos que, mergulhando em uma pesquisa sobre as memórias pessoais dos próprios atores, resultaram em espetáculos absolutamente convencionais que caem na repetição de um realismo ingênuo.

Um caminho para a realização do acontecimento cênico é o que leva ao conceito de ator performer. Ou seja: um trabalho que, para além da representação de personagens, visa à presença absoluta do ator que, para além do seu corpo cotidiano, busca proporcionar à plateia uma relação com um corpo essencial. Mas gosto de pensar que a via abstrata, aquela que não

EM CIMA Mariana Oliveira em *AntígonaCreonte*, de Antonio Guedes e Fátima Saadi, a partir da tragédia de Sófocles. Foto de Luiz Henrique Sá

EMBAIXO Gustavo Ottoni em *AntígonaCreonte*, de Antonio Guedes e Fátima Saadi, a partir da tragédia de Sófocles. Foto de Luiz Henrique Sá



prescinde da subjetividade, mas a compreende como uma construção, e não como um fato, é a única maneira de colocar no mundo uma criação, uma relação possível com a realidade. Chamo de abstração a concretização, a realização de uma relação, de um pensamento. É o contrário de um discurso sobre algo. É a presentificação de uma reflexão dos sentidos que não prioriza, mas que dá espaço, também, à elaboração intelectual.

É sobre a linguagem que minha reflexão se detém. Não sobre a potência comunicativa da linguagem, mas sobre a potência de instauração. A narrativa precisa se mostrar enquanto estrutura. E, quando pensamos no teatro, a narrativa está para além das palavras. Elas são apenas um elemento da narrativa que a cena propõe, porque a cena é feita de palavras, música, luz, cor, sonoridades, espaço, gestos, movimentos do ator. Portanto, a questão sobre o ator hoje se transfere para a cena como um todo. É a cena que deverá apresentar uma série de engrenagens a serem montadas pelo espectador. E a tarefa que cabe ao ator é compreender que a cena toda – que inclui a plateia – é que vai promover uma experiência teatral, um embate com a linguagem.

Não há dúvida de que o ator é o elemento fundamental da cena, mas, ao pensar sobre o ator hoje, só posso vê-lo numa articulação com a linguagem da cena. E, nessa articulação, ele é um elemento entre outros. Ele está no centro, é o protagonista, é ele quem vai reger o acontecimento teatral. Mas a cena que ele vai conduzir não é prolixa. Na verdade, deve dizer o mínimo possível. Ele não vai procurar imitar alguém, não vai fazer qualquer esforço de diálogo com a plateia, porque se o diálogo for possível, ele se dará no nível da experiência e não no nível da transmissão de informações. O ator é aquele que leva e coloca os signos em movimento. E sem nenhum controle sobre o que se desprende daquela experiência.

## SOBRE AS EPÍGRAFES

E chegamos à questão que está no início deste artigo. Estaríamos no terceiro estágio previsto por Craig no qual o ator se torna um criador? Eu não ousou responder.

A perda de modelos para a criação foi uma revolução que originou uma nova perspectiva sobre a relação entre a arte e a realidade. Tão revolucionária quanto a descoberta do ponto de fuga no Renascimento.

Rimbaud repudiou a Beleza em 1873 porque aquela Beleza não tinha nenhuma realidade, era puro ideal, algo que não pertence a este mundo. Mas hoje, graças também a Rimbaud, o conceito de beleza está mais próximo do nosso mundo. Belo é o que causa afecção. É uma experiência sensorial. E o

ator tem, em seu espaço, a tarefa de trazer as divagações sobre o mundo para o interior da linguagem. E não deixar a linguagem descrever, mas fazê-la falar de modo a potencializar a convivência entre a realidade e a imaginação.

O ator, para uma perfeita condução, precisa subtrair-se para entregar-se à experiência que a cena irá proporcionar. Portanto, se ele se tornou um artista criador como desejava Craig, certamente é porque conseguiu ser menos ele mesmo. Conseguiu pensar sobre si mesmo como alguém que falta. Como diz Novarina em seu *Teatro dos ouvidos*, "... se o artista é dotado, é de uma falta. Se ele recebeu alguma coisa, é algo de menos"<sup>7</sup>. E, nesse sentido, para ser criador, é preciso ter perdido a possibilidade de ser alguém.

Para existir basta abandonar-se ao ser  
mas para viver  
é preciso ser alguém  
e para ser alguém  
é preciso ter um osso,  
é preciso não ter medo de mostrar o osso  
e arriscar-se a perder a carne.

O homem sempre preferiu a carne  
à terra dos ossos.<sup>8</sup>

O ator, hoje, rege a cena; mas, ao fazê-lo, tem a difícil e delicada tarefa de ser menos. E, se possível, não ser.

E deixar a linguagem falar.

**ANTONIO GUEDES** é diretor da Companhia Teatro do Pequeno Gesto; professor do curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da UFRJ; integra o conselho editorial da revista *Folhetim* editada pelo Pequeno Gesto.

7. "No teatro, o ator e o espectador trocam de fôlego. É uma cena que não se pode nunca ver. É o lugar da impossível reprodução do homem pelo homem. Uma luta das línguas no espaço. É o drama da língua, a luta das bocas para falar. As bocas dos mortos, as dos vivos. As palavras travam um combate, representam uma comédia, um drama. Porque a cada palavra subsiste um crime. Porque todas as palavras são cômicas. Porque são pronunciadas pelo orifício superior do tubo digestivo, enquanto que são pensadas bem baixo. Pois aquele que pronuncia as palavras no pensamento está embaixo. É ele que pronuncia as palavras em pensamento. A boca fala, mas é a boca muda de baixo, voz abafada, que imita em pensamento os movimentos da boca, que lança, que pronuncia os sons em silêncio." Valère Novarina, *Teatro dos ouvidos*. Rio de Janeiro, 7letras, 2011, no prelo.

8. Antonin Artaud, Para acabar com o julgamento de Deus, in Antonin Artaud, *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre, L&PM Editores, (tradução e seleção de Cláudio Willer) 1983, p. 151.

## O que o ator-criador tem construído para si?

*Miriam Rinaldi*

Falar do ator de hoje é evocar o intérprete de ontem, mas é também, esperamos, desenhar a silhueta de ator de amanhã.

JEAN JACQUES ROUBINE

**H**á aproximadamente dez anos a expressão *processo colaborativo* passou a circular nas discussões sobre a criação artística. Ela vinha acompanhada de outra expressão que aquecia ainda mais as discussões: *ator-criador*. Assim como a primeira buscava uma distinção, ainda que histórica, da criação coletiva, a expressão *ator-criador* procurava sobrepor qualidades e afastar-se da ideia de um *ator-intérprete* ou ainda de um *ator-produtor*. Parecia que ser ator não bastava. Sua autonomia, sua interferência na dramaturgia e na encenação queria ser creditada, pois sua participação ia além da construção da personagem.

De tempos em tempos palavras surgem no fluxo e refluxo do pensamento artístico e em seu fazer. Elas nos ajudam a modelar a paisagem e distinguir os relevos da produção contemporânea<sup>1</sup>. Por vezes, são tão usadas que ficam desgastadas e frouxas. Outras precisam ser quebradas, desmanchadas, implodidas, ou simplesmente abandonadas.

O conceito de processo colaborativo estabeleceu-se, está inscrito nos dicionários de teatro, motiva debates, faz parte da vida de atores jovens e

1. Sobre as atribuições da palavra "contemporâneo", ler o brilhante ensaio de Cassiano Quilici Sydow, O contemporâneo e as experiências do tempo, in Cássia Navas, Marta Isaacsson, Sílvia Fernandes (org.), *Ensaio em cena*. Brasília, Ed. ABRACE/Cnpq, 2010, pp. 24-33.

veteranos. Mais maduro, o processo colaborativo segue atuante e, apesar de diferenças internas de caso a caso, percebemos uma organização mais horizontalizada e com diferentes lideranças dentro de um mesmo grupo.

Esse fazer coletivo foi, de certa forma, uma atitude de repúdio à figura do encenador autocrata dos anos de 1980 e 1990, que se colocava à frente das descobertas e que concentrava em si as decisões estéticas e ideológicas. Rejeitava-se também o textocentrismo, ou seja, o espetáculo como tradução das ideias do autor. Tínhamos, então, dois antagonistas importantíssimos, o diretor e o texto, contra os quais vimos reaparecer essa figura coletiva: o grupo.

Ao longo da última década, dá-se o ressurgimento de grupos, companhias, trupes e coletivos de teatro<sup>2</sup>, que culminaram, em São Paulo, em mobilizações como o “Arte contra a barbárie”, movimento que qualificou a produção em grupo, rompendo com uma situação vigente que favorecia montagens ao invés da pesquisa continuada<sup>3</sup>.

No entanto, gostaria de pensar sobre o lugar do ator envolvido em processo colaborativo, hoje. Sem dúvida há muitas mudanças na maneira como o ator participa da construção da obra e é inegável a ampliação de sua função.

TÍNHAMOS, ENTÃO, DOIS ANTAGONISTAS IMPORTANTÍSSIMOS,  
O DIRETOR E O TEXTO, CONTRA OS QUAIS VIMOS  
REAPARECER ESSA FIGURA COLETIVA: O GRUPO.

Participar de um coletivo de teatro exige afinidade com a vida em grupo, com o fazer constante dentro de uma pesquisa continuada, que vai além da criação e produção de um

espetáculo. Exige envolvimento com outras ações como, por exemplo, a própria manutenção e permanência da pesquisa e do grupo, e a troca com as comunidades do entorno.

Pertencer a um grupo também tem a ver com as pessoas que nele participam: as relações de afeto, de provocações e a forma como essas articulações contribuem para a geração de pensamento, cena, espetáculo. Há ainda um posicionamento político, ideológico e ético que se revela nessa filiação e que dá sentido ao fazer teatral: “Faço porque acredito”. Pertencer a um grupo requer uma estrutura de trabalho que garanta tanto um suporte financeiro regular quanto metodológico, um sistema de trabalho que seja apropriado por todos os participantes e que seja forjado ao longo dos trabalhos. Requer um ator que consegue ao mesmo tempo trilhar o caminho e prever os passos.

2. Sobre características e distinções de tais agrupamentos, ler a tese de doutorado de Rosyane Trotta, *Autoria coletiva*, UNIRIO, 2008, pp. 483-484.

3. Hoje, no entanto, vivemos uma situação quase contrária, de tal forma que a organização em grupo é a situação vigente.

Outro aspecto são as conquistas de conhecimento que o ator desenvolve no trânsito de uma área para outra. O ator, à medida que interfere na encenação ou na dramaturgia da cena, também é atravessado por ela. Há um domínio da articulação dos elementos da cena que ampliam o campo restrito de cada área. Em consequência, teremos um ator mais diretor, mais dramaturgo.

Mas, apesar das mudanças e conquistas, será que a horizontalidade reivindicada pelo processo colaborativo não descentralizou a figura do ator na cena? Em outras palavras, em quê o ator de processo colaborativo tem contribuído para a arte do ator? O que o ator tem construído para si?

## FORA E DENTRO DA CENA

A palavra *treinamento* tomou impulso e repercussão na área teatral com a dupla Grotowski/Barba. Na concepção de Eugênio Barba, o treinamento é um sistema de estudos que tem como principal foco a compreensão das fontes da presença do ator. Apesar de o significado do treinamento pertencer somente ao praticante e de não haver garantia de resultados artísticos, Barba afirma ser esse um exercício fundamental na “reeducação” do corpo do ator, no demorado processo de domínio de suas energias e no afastamento de antigos modelos<sup>4</sup>.

Jennifer Kumiega afirma que, para Grotowski, a única prática que merece o nome de *treinamento* é justamente aquela que não tem um método ou uma técnica preestabelecidos e tampouco pode ser considerada universal. Por se tratar de uma prática que só interessa ao praticante, o que determina a escolha das técnicas é a atitude deste frente ao treinamento. Nesse sentido, a ética é que dá forma ao uso da técnica, pois ela é a atitude por meio da qual as técnicas são escolhidas, descobertas e pesquisadas. A compreensão do princípio da Ética é de fundamental importância para entender a abordagem de Grotowski em relação à interpretação<sup>5</sup>. O que motiva a escolha de uma técnica pode ser uma meta, um desejo ou um princípio. Nesses termos, se a técnica surge a partir de um princípio, um mesmo princípio pode gerar inúmeras técnicas.

4. Eugenio Barba e Nicola Savarese, *A arte secreta do ator*. Campinas, Hucitec e Unicamp, 1995, p. 245.

5. Jennifer Kumiega, *The theatre of Grotowski*. London, Methuen, 1985 *apud* Lisa Wolford, Grotowski's vision of the actor, in Alison Hodge, *Twentieth century actor training*. New York, Routledge, 2003, p. 195.

Já para Richard Schechner<sup>6</sup>, treinamento é a aquisição de habilidades específicas. Ele pode ser formal, quando apreendido por meio de aulas em escolas ou cursos, ou informal, quando o aprendiz pertence a uma “família” ou grupo social que corrige os erros como parte do dia a dia. De acordo com Schechner, o treinamento pode ser resumido em cinco funções (que podem ser combinadas): 1) interpretação de um texto dramático; 2) transmissão de um texto de representação; 3) transmissão de segredos; 4) autoexpressão; 5) formação de grupo<sup>7</sup>. A compreensão de Schechner, ao contrário de Grotowski, tem a ver com a tradição, transmissão de um saber, culturalização.

Pertenço a uma geração de atores que privilegiou o “texto corporal”. Treinamento, preparação, aquecimento, consciência corporal são palavras que faziam muito sentido na década de 1980. O teatro ao qual pertencia era um híbrido de Jerzy Grotowski e Robert Wilson, no qual as imagens, corporais e plásticas, eram os textos mais potentes da cena. O treinamento corporal exigia isolamento. Apesar de praticado conjuntamente, não havia relação entre os atores. O treinamento era individual e os outros atores ali presentes eram testemunhas presenciais do empenho e rigor durante a execução. O tempo dedicado ao treinamento era, na maioria das vezes, extenso. Seja pela escolha do repertório de movimentos, pela energia dedicada em sua execução ou ainda pelo longo tempo despendido, o treinamento inevitavelmente levava o ator à exaustão, como se isso fosse um fim em si, ou ainda um véu que revelava algo que esteve escondido.

Sempre senti muita dificuldade em estabelecer relações entre o material percebido durante o treinamento e a cena. Mesmo entre os atores que participavam, os comentários pareciam subjetivos demais, pois eram processos vividos isoladamente, sem observação ou acompanhamento. Havia muita dificuldade em compartilhar o material descoberto em silêncio e mais ainda em trazê-lo para a claridade da cena.

Havia também um tipo de treinamento para apreensão de técnicas específicas e do qual retirávamos aquilo que era uma necessidade da cena ou uma determinada habilidade a ser conquistada pelo ator. Sua aplicação era localizada e reparadora. Esse treinamento físico do ator no aprimoramento de seu corpo e de sua voz assemelha-se ao de um atleta em busca de um aumento de sua capacidade técnica.

Gostaria, no entanto, de pensar em um treinamento que não fosse sufocado pelo isolamento, nem tampouco tecnicista. Um treinamento que dialogasse com a pesquisa de um projeto ou que estabelecesse pontos de

6. Richard Schechner, *In performance studies*. New York, Routledge, 2003, pp. 193-194.

7. *Idem*, Treinamento intercultural, in Eugenio Barba e Nicola Savarese, *op. cit.*, pp. 227-248.

contato entre as descobertas pessoais do ator, suas memórias e experiências vividas, e o percurso coletivo de pesquisa. Treinamento envolve controle e liberdade, jogo e rigor. É aquilo que o ator faz para si, seu alimento pessoal. Um estudo sobre si mesmo. Um laboratório, um campo de experimentação, uma viagem ao espaço imaginário e interior de muita ou nenhuma descoberta, de vivências.

A conexão corpo-mente foi e continua sendo uma fonte inesgotável para a investigação de treinamentos para o ator. Segundo Alison Hodge<sup>8</sup>, o treinamento para ator, na Europa e na América do Norte, é um fenômeno do século XX e sua principal ação foi, sobretudo, dar ao ator um novo ou revitalizado papel dentro da produção teatral. A ênfase do treinamento está na criatividade do ator e no desejo de desenvolver novas formas teatrais. Stanislavsky, Meierhold, Grotowski criaram sistemas de treinamento para seus atores e através deles recriaram a linguagem da encenação teatral. Aqui nos parece que antes de obter uma sequência fixa de movimentos ou uma proposta clara de atividade, o treinamento está em função de um princípio, ou antes, de uma utopia.

Se as técnicas são criadas a partir de princípios ou de utopias, qual será a cena imaginada pelo ator-criador? Será que há, na atividade dos grupos de produção compartilhada, um espaço para o treinamento que não esteja vinculado à produção de espetáculo? Qual o ideal do ator-criador?

\* \* \*

Sempre participei de grupos de teatro e percebi que minha atuação, assim como a de meus companheiros, ia além de interpretar um papel. O material de base (romance, poesia, peça de teatro) servia de pré-texto, pois o processo de criação estava sempre aliado à improvisação, utilizada em suas mais variadas formas. A improvisação era a principal ferramenta do ator, pois estava presente no estudo da peça, na adaptação de cenas escolhidas, na elaboração ou construção das personagens e em última instância, no discurso da obra<sup>9</sup>. A improvisação assumia, assim, um papel importante tanto na formação dos atores quanto na

A IMPROVISAZÃO PROMOVE UM ESPAÇO DE LIBERDADE ONDE NÃO HÁ CERTO OU ERRADO, UMA VEZ QUE ELA POTENCIALIZA O POSICIONAMENTO DO ATOR FRENTE ÀS QUESTÕES DA OBRA.

8. Alison Hodge, *op. cit.*, pp.1-10.

9. Matteo Bonfitto divide a improvisação em três categorias ou funções: improvisação como “espaço mental”, “método” e “instrumento” em *O ator compositor*. São Paulo, Perspectiva, 2002, pp. 121-125.

metodologia de trabalho. Ela acabava por preencher o espaço entre o treinamento individual e a cena.

Para Richard Schechner, improvisar é uma ferramenta ativa de pesquisa no processo de criação, no qual o artista tem a liberdade de explorar possibilidades em ensaio. Segundo o autor, ela serve como instrumento de treinamento, além de fazer emergir material pessoal, histórico ou de outras fontes, para então encontrar os caminhos para expressar essas ações e interações<sup>10</sup>. Considerada por Patrice Pavis<sup>11</sup> como técnica do ator, a improvisação toma maior impulso na década de 1960 e 1970 como fórmula da criação coletiva, e da mesma forma, percebemos que ela vem sendo utilizada como metodologia eficiente para grupos que buscam uma dramaturgia própria.

A improvisação, ao contrário do treinamento, geralmente exige um observador e é feita para ser vista. Ainda que em algumas proposições seja exigida uma participação mais ativa do observador, a improvisação é feita para uma audiência. Ela promove um espaço de liberdade onde não há certo ou errado, uma vez que ela potencializa o posicionamento do ator frente às questões da obra. A ideia é sempre um princípio que deve ser transformada em metáfora, em jogo cênico ou em ação. A improvisação amplia o repertório pessoal do ator à medida que constrói experiências ou restaura vivências. Dessa forma, ela faz emergir um campo de subjetividades que atualiza o sentido do tema da obra.

A improvisação é amplamente utilizada dentro do processo colaborativo. Ela é o campo de experimentação por excelência que tem o ator como seu principal suporte. Um espaço-laboratório para a criação de protótipos decorrentes de um trabalho em construção. Ela é o veículo de comunicação entre argumento e cena. Enquanto o treinamento é o espaço do “eu”, a improvisação é o espaço do “outro”, de onde se veem os vários pontos de vista.

Para concluir, arriscamos dizer que é a atitude do ator diante de práticas tão antigas quanto de treinamento e de improvisação, que poderão propiciar ao ator-criador ferramentas diferenciadas no processo de criação e que é a partir delas, ou da combinação delas, que ele poderá projetar o lugar que ocupa e quem sabe dimensionar sua expressão na cena.

**MIRIAM RINALDI** é atriz, formada pela Escola de Arte Dramática da USP; Mestre em Artes Cênicas CAC/ECA/USP; professora do curso de Artes do Corpo da PUC-SP; atuou por mais de dez anos no Teatro da Vertigem; atualmente tem se dedicado ao estudo da técnica de *Viewpoints*.

10. Richard Schechner, *op cit.*, pp. 198-200.

11. Patrice Pavis, *Dicionário de teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2001, p. 205.

# A pegada e o pé!<sup>1</sup>

*Sergio Zlotnic*

**1** - Ao referir-se ao trabalho de atuação de Ivam Cabral, assim escreve Alberto Guzik:

Ivam Cabral é um ator de rara ousadia. Todo seu processo consiste em *jogar com o desconhecido* [...]. Ivam se atira na criação sem rede de proteção. O que o instiga em cada criação é a busca de *algo que nunca fez antes*. O seu jogo em cena também reflete esta disposição. É um ator que incorpora *o erro, o esquecimento, a falha humana*, ao processo artístico. Se o intérprete *tropeça* no texto, a personagem imediatamente reage a isso com uma velocidade espantosa. O jogo de Ivam Cabral é limpo, aberto, ousado. Um ator que se arrisca, que muitas vezes *corre o perigo de perder o pé*, tão fundo e intenso é seu mergulho no jogo da atuação [...]<sup>2</sup>.

A não ser que supuséssemos um ator que repetisse o texto burocrática e automaticamente a cada apresentação, o que evidentemente ninguém deseja

1. A tese desenvolvida neste artigo resulta de dois cursos realizados na SP Escola de Teatro em 2010 e 2011, constituindo-se num dos eixos de reflexão da disciplina, entre outros. Agradeço aos alunos das duas turmas que comigo estiveram pelas trocas imensamente férteis desta convivência.

2. Alberto Guzik, *Os Satyros: um palco visceral* (Coleção Aplauso – Teatro Brasil). São Paulo, Imprensa Oficial, 2006, pp. 22-23. Grifos meus.

porque mortificaria o teatro, proponho que se sublinhe da citação acima as expressões “erro”, “esquecimento”, “falha humana”, “tropeço”, “jogar com o desconhecido”, “correr perigo”, “perder o pé” e “algo nunca feito antes”. E proponho que se considere o “equivoco” como elemento vital da cena teatral, elemento este que distingue o teatro de outros campos das artes, circunscrevendo-o e definindo-o como o espaço de expressão do jogo do ator por excelência.

Vale adiantar que, nesta reflexão, não se recusa a parte do trabalho do ator que envolve memória e texto, repetição e disciplina, técnica e fidelidade à letra do autor etc., mas meu propósito é o de considerar a outra parte da questão da interpretação: aquela que não aceita domesticação e que, por isso mesmo, lança o ator no mais radical desamparo. E, nesse ponto, vale também indagar se memória e texto, repetição e disciplina, técnica e fidelidade à letra do autor etc. não existem justamente para serem ultrapassados: a interrogação relevante seria colocar em questão o “desacordo com a gramática prescrita”, como uma licença poética, e afirmar esse desacordo como o elemento essencial do teatro. Noutras palavras, pretendo nomear um desrespeito à regra gramatical dramaturgicamente permitido e, mais que isso, *necessário* – única maneira de abrigar a verdade da ação do teatro. Como se sabe, o “equivoco” como alma do teatro, e revelador da verdade, é levado às últimas consequências por Artaud.

Examinar a natureza deste *equivoco transgressor* é o propósito deste artigo: buscar, tanto quanto possível, decifrar o modo como se dá no palco o intercâmbio complexo entre *lembrança* e *esquecimento* nas relações do ator com seu texto e com a escritura da peça.

Para uma aproximação com o aspecto contraditório desse intercâmbio, estejamos de acordo desde já que a mágica do teatro se dá por esqueci-

mento: para *lembrar* é necessário antes esquecer. Se o ator não esquece, de nada ele pode se lembrar. *Não esquecer*, na cena teatral, condena à morte o texto – que deve, ao contrário, ser desmontado e desconstruído a cada apresentação, condição delicada que impede que o jogo no palco se cristalice. Maior é o desafio se consideramos que a repetição é própria das longas temporadas: fazer a *mesma fala* ser sempre *outra fala* obriga que o ator se surpreenda com o já sabido e diga a mesma coisa como se nunca antes a tivesse dito.

Com estes elementos em mente, a repetição exaustiva e longuíssima dos ensaios anteriores à estreia poderia ser compreendida como uma estratégia para que a sabedoria da peça se instale no corpo físico do ator. *Que a más-*

ESTEJAMOS DE ACORDO QUE A MÁGICA DO TEATRO SE DÁ POR  
ESQUECIMENTO: PARA LEMBRAR É NECESSÁRIO ANTES ESQUECER.  
SE O ATOR NÃO ESQUECE, DE NADA ELE PODE SE LEMBRAR.

*cara vire pele*<sup>3</sup>. Dessa maneira, se seu corpo sabe, o ator, ele mesmo, poderia então esquecer. Cabe tentar esboçar que corpo é este acessado no campo do teatro. E indagar: é somente no teatro que se verifica este esquecimento?<sup>4</sup>

Voltando à questão do equivoco no sentido artaudiano de transgressão, e articulando-a ao tema do esquecimento, somos levados à ideia de que a interpretação do ator se faz “sem querer”. E é desta forma, creio, que podemos aproximá-la do trabalho dos sonhos, conforme descrito pela psicanálise freudiana. Esta é a maneira que encontro de iluminar os temas do corpo e do esquecimento – e relacioná-los às questões da memória, do desejo, e do trauma. Do traumático ao teatro de Artaud, as conexões são evidentes e estão colocadas na sequência deste artigo. O papel da *palavra*, nesse cenário, nomeando o mundo e, ao mesmo tempo, inaugurando-o, está também em discussão<sup>5</sup>. Senão vejamos.

2- Tal qual no sonho, sugiro que o rumo dos acontecimentos da cena do teatro, daquele ator que “erra” e “corre riscos”, é levado, não pela sua livre e espontânea vontade, mas pela vontade e pressão de outras forças que revelam porções heterogêneas do ator (e também do próprio texto de ficção), e que o antecedem e o determinam, à sua revelia. Estas forças estão presentes também fora do teatro (e na vigília), embora aí impere a ilusão de domínio. Diz-se que no sonho, o sonhador se abandona a um estado de livres associações,

3. Segundo a imagem feliz de Miriam Chnaiderman em uma aula, como convidada, na SP Escola de Teatro, durante o curso “Diálogos psicanálise/teatro”, no segundo semestre de 2010.

4. Oportuno acrescentar que, em Proust, também aprendemos que lembrar é esquecer: a lembrança sempre se afasta do rosto recordado, alterando-o. A memória, nesse espírito, é atravessada pelo desejo e, dessa forma, não recupera o fato ocorrido enquanto tal, mas ao invés constrói o objeto evocado. Assim escreve Proust: “[...] o que chamamos recordar uma criatura é na realidade esquecê-la”. Marcel Proust, *À sombra das raparigas em flor*. 3. ed., São Paulo, Globo, 2006 (*Em busca do tempo perdido*; v.2), p. 578. Ao contrário, as históricas de Freud sofrem de *remiscências*, impossibilitadas de esquecer. Nesse sentido, a psicanálise pode ser entendida como o processo no qual o sujeito é levado a esquecer e fazer desaparecer as imagens que, por sua potencialidade traumática, ainda insistem em exigir consideração (evidentemente, devido ao recalque, as históricas não se lembram da cena do trauma, que o tratamento vai resgatar, mas a maneira da neurose recordar o acontecimento é através de uma ação sintomática e não através de uma lembrança).

5. Quanto a isso, nossa posição é a de que as palavras não têm a mera função de nomear objetos externos e anteriores ao nome mas, ao contrário, possuem um caráter inaugurador: ao tocar as coisas, a palavra como que recorta um objeto do mundo, dando a ele existência e, quase, inventando-o. Dessa forma, há uma morte que o simbólico carrega: o discurso humano representa a destruição do dado *em si* – que, com efeito, não sabemos se algum dia existiu. Essa operação funda o *para-si*, com sua intensidade atenuada, permitindo ao sujeito manter distância do traumático e, assim, fazer mediações. Ver para isto L. A. Garcia-Roza, *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*. Rio de Janeiro, Zahar, 1996. Vale mencionar que, na psicanálise, para Freud, os objetos são sempre produção de um sujeito, ideia sustentada já em 1905 [Três ensaios sobre a teoria da sexualidade].

no qual vigora o oposto daquela máxima do *non ducor duco*: o sujeito se deixa conduzir e renuncia a qualquer tentativa de controle. Isto ocorre também com o paciente em análise: ele é *falado* pelo discurso, e não vice-versa. Propoño que, em certa medida, também no campo teatral esta equação invertida se verifica, mesmo que evidentemente o ator não saiba disso.

Em situações excepcionais, em momentos turbulentos, perde-se a capacidade de adormecer; fato grave. Se os conflitos com os quais estamos envolvidos são muito absorventes, não se dá o desinvestimento necessário para deixar-se levar ao estado de sono. Aqui também é necessário um esqueci-

TODA PALAVRA É MEMÓRIA FÍSICA DE UM ACONTECIMENTO,  
NÃO APENAS NA VIDA INDIVIDUAL DE UM SUJEITO,  
MAS NA PRÓPRIA HISTÓRIA DA ESPÉCIE HUMANA.

mento para que a operação complexa do sono envolva o sujeito, entorpecendo-o. O apego ao *ego* e a impossibilidade de driblá-lo impedem o adormecer. Onde, é preciso des-

carrilar para que se penetre a dimensão onírica e, *mutatis mutandis*, é preciso “falhar” para pôr em marcha os motores que animam a cena teatral. Primeiro ponto de reconhecimento de que os deuses do teatro guardam intrigantes parentescos com Morfeu. Afirmo o sonho, assim, como paradigma da cena teatral!<sup>6</sup>

Faço agora um desvio pela psicanálise freudiana para indicar o movimento regressivo implicado nos sonhos, e articulá-lo ao trabalho do ator. Empreendo aqui, um esforço de síntese, com o intuito de indicar correlações entre dois campos de saber<sup>7</sup>.

3- Freud faz equivaler o sonho a um retorno à infância, retorno “às primitivas condições daquele que sonha”<sup>8</sup>. Fica insinuado que há uma recapitulação ontogenética, e até filogenética, que o sono recupera: retrocedendo no tempo, a regressão pode ir muito longe, seguindo as marcas da memória impressas no psiquismo. Os sonhos conduzem a antiguidades preservadas e heranças arcaicas<sup>9</sup>. Traços mnêmicos tão tênues, que não possuem sequer espessura de uma lembrança. Cheiros e sabores. É como se rumássemos,

6. Parafraseando Pierre Fédida, psicanalista francês (falecido em 2002), que afirma: “o sonho é paradigma da sessão de análise”.

7. Ao assim proceder, tomando a psicanálise de forma ligeira, corro o risco de simplificar certos fenômenos e conceitos complexos contidos na obra de Freud, pelo que desde já me desculpo.

8. Sigmund Freud, A interpretação dos sonhos (1900), in *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro, Imago, 1976, vol. 4-5, p. 585.

9. As *antiguidades preservadas* do texto freudiano poderiam dar a impressão de uma arqueologia da memória que escava e encontra lembranças intactas hibernando num porão. Embora a psicanálise tenha passado por aí, essa posição não se mantém em escritos posteriores de Freud, nos quais o fenômeno de recordar concomitantemente recupera e cria as recordações.

ao dormir, de encontro à primeira percepção na história de nossa vida, ao primeiro acontecimento na história de nossa espécie... “O que é mais antigo no tempo, é mais primitivo na forma e, na topografia psíquica, fica mais perto da extremidade perceptiva”, diz Freud<sup>10</sup>.

Nessa reversão de curso da excitação, a atenção vai se afastando da vigília e da lucidez, perdendo contorno e nitidez, adentrando camadas remotas do psiquismo, relativas aos processos primários. No estado de sono, em que a saída motora está barrada, os pensamentos engatam numa onda regressiva e são transformados em imagens de natureza visual: as *palavras* são levadas de volta às *coisas* que lhes correspondem<sup>11</sup>. Embora se dirija a um acontecimento primeiro, o sonho jamais o alcança ou recupera: “o fato se perde no momento mesmo do acontecimento”, diz Gore Vidal, em *Juliano*<sup>12</sup>.

Toda palavra é memória física de um acontecimento, não apenas na vida individual de um sujeito, mas na própria história da espécie humana. Ela, a palavra, se constitui numa herança que caminha transgeracionalmente num sentido progressivo. Este seria seu aspecto “fechado”: a palavra preexiste ao sujeito e circunscreve seu significado, abraçando um grupo social. Paralela a esta dimensão *denotativa* por assim dizer, e esquecida de suas origens, a palavra conserva a capacidade de se abrir, se desmontar, se deixar percorrer em sentido inverso, retroativo, rumo ao fato perdido, esquecido (e sempre lembrado), que repousa em sua raiz. Chamemos essa propriedade de *registro poético da palavra*<sup>13</sup>. É a esse caminho regressivo que se entrega o sujeito adormecido.

O sonho busca o anterior e o prévio, retorno a um estado primeiro, repetição de um prazer original, suposto, inatingível. Sonhar é repetir aquele estado, recolocar-se naquela situação, com Freud, *realizar um desejo*, sempre sexual, infantil e inconsciente.

10. Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 584. Em 2002, para ilustrar este percurso retroflexivo dos sonhos, sugeri a imagem de uma catarata ao contrário, subindo rumo a sua nascente... (Zlotnic, *A metapsicologia da atenção flutuante*, tese de doutorado, Instituto de Psicologia – USP, 2002). Remeto o leitor a este trabalho em que a questão do sonho é desenvolvida com muito mais fôlego.

11. Sigmund Freud, Um suplemento metapsicológico à teoria dos sonhos (1917), in *op. cit.*, v. 14, p. 259.

12. Gore Vidal, *Juliano*. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

13. Ver Nelson Silva Júnior, Um estado de alma é uma paisagem...: exploração da espacialidade em Fernando Pessoa e Freud, *Percurso Revista de Psicanálise*, ano VIII, nº 15, pp. 26-34, 2º semestre de 1995. Neste artigo, Silva Júnior nomeia uma *atividade poética da palavra* para descrever a *associação livre*, regra fundamental da psicanálise, posição do analisando no *setting* da clínica psicanalítica. Interessante aqui reter o termo *atividade da palavra*: como se no campo das artes e na psicanálise, a operação essencial consistisse em ressuscitar a palavra, retirando-a de sua *passividade*, para que ela possa voltar a *dizer*. Na poesia, Manoel de Barros deseja salvar as palavras “fatigadas de informar”. Ver Manoel de Barros, *Folha de São Paulo*, Folhinha, São Paulo, 19 jan. 2002, p. F 8.

As cenas que os sonhos expressam são sempre acordos que contemplam proibição e desejo, formações criativas que, driblando a censura, afirmam um sujeito transgressor, habitado por *outridades*, porções estrangeiras que não se reduzem à *mesmidade*. Isso quer dizer que na origem do sujeito repousam alteridades: os *outros* antes e na base da subjetividade (com Artaud, adiante, esta ideia é recolocada).

O *ego* é a instância psíquica que sofre de compulsão à lógica, direção, sentido, nitidez, contornos... Da ordem do imaginário, ele [*ego*] deseja cartesianamente explicar e almeja a síntese<sup>14</sup>. Como dissemos, é necessário driblá-lo para adormecer. Ao desconstruir o *ego*, a cada noite, o sujeito adormecido se aproxima de segredos de seu corpo: uma consciência peculiar é mobilizada no sono, e uma imbricação especial entre consciência e corpo se estabelece. Alguns comentários de Freud a respeito dos sonhos merecem ser aqui mencionados. Diz ele: o sonho é a externalização de um processo interno, manifestação do soma em imagens. “Os estados internos [são] quase ‘diretamente’ percebidos e até a doença física incipiente é com frequência detectada mais cedo (...)”<sup>15</sup>. As *modificações orgânicas detectadas* pelo sonhador revelam a grande intimidade do sujeito adormecido com seu próprio corpo. De fato, a relação entre *consciência* e *corpo* é de natureza diferente no sono e na vigília. Como se a separação entre consciência e corpo, que se dá na vigília, se desmanchasse ao adormecer. Neste mergulho, o poder de um certo conhecimento aumenta: ao abraçar-se narcisicamente, o sonhador percebe a verdade de seu corpo noturno e capta mensagens somáticas que escapariam de sua atenção desperta. Daí o *ego* ser um poder de desconhecimento: a relação de estreita intimidade do sujeito com seu próprio corpo é eclipsada pela imagem do outro que, à luz do dia, é apreendida e ganha contorno. Distante dos processos primários, está aí a alienação do *ego*: o sujeito desperto se separa de si e o corpo do *outro* ganha figura e se impõe. Durante o dia, pois, a sabedoria do corpo noturno silencia<sup>16</sup>.

Em conclusão, o sujeito adormecido desce ao limite radical entre o psíquico e o somático, alcançando uma maior transparência tanto em relação

14. Com apenas uma exceção (logo adiante), optei por utilizar em todo este ensaio a palavra *ego*, ao invés de *eu*: o termo *ego* se difundiu pela cultura de um modo tão amplo que justifica a sua presença aqui, em que o público alvo se situa no campo do teatro – muito embora, com as contribuições da escola francesa de psicanálise, preferimos, em geral, a palavra *eu* – mais informal e próxima da letra de Freud).

15. Sigmund Freud, Um suplemento metapsicológico à teoria dos sonhos (1917), *in op cit*, v. 14, p. 254.

16. Ver para isso Jacques Lacan, *Zeitlich-Entwicklungsgeschichte* (Regressão temporal e história do desenvolvimento), *in O seminário, livro I: Os escritos técnicos de Freud*, parte dois, 1954.

aos elementos da ordem do psíquico, quanto de seus processos fisiológicos, ambos revelando-se misturadamente nos sonhos.

Algo assemelhado a este processo também se dá nas atividades que exigem criatividade. Depoimentos de artistas em exercício, ao conquistarem um achado, muitas vezes se referem aos momentos que antecedem a descoberta com palavras que expressam um estado de espírito próximo da epifania, no qual se verifica como que um *eclipse do eu*, quando então a obra se faz por sua livre e espontânea vontade, driblando o criador. De fato, pode-se estabelecer uma oposição entre o “conhecimento adquirido na noite humana” e a “exterioridade diurna da inteligência das ideias ganhas exclusivamente por meio da reflexão”. Assim é que “o deus dá poder àquele cujo pensamento vem à luz a partir da noite humana”<sup>17</sup>.

Dispor-se a percorrer os trilhos da palavra na contramão consiste numa experiência de alto risco e pode produzir um novo acontecimento, tão singular, que problematiza a questão da *primariedade*: somos levados a um “novo começo”, que funciona como um “mais primeiro”, desafiando os códigos disponíveis para absorvê-lo. A singularidade da cena que o sonho apresenta se constitui numa experiência de gênese que, por ser original, finalmente diz o que nunca foi dito.

Freud é conduzido ao *irrepresentável* em 1920<sup>18</sup>. Perseguindo o anterior e o prévio, ele desemboca no retorno ao inorgânico, no “antes de ser”, caminho da pulsão de morte. Do pó ao pó. O sonho já não é mais (somente) realização de desejo. Nos sonhos traumáticos, a compulsão à repetição mostra o rosto do irredutível: a cena do trauma reaparece em sua crueza, como se o acontecimento, ele mesmo, retornasse, tentativa do organismo de fazê-lo circular na cadeia psíquica através das repetições – que não repetem mais o prazer, mas apenas a dor. Não há código para o trauma, transbordamento de quantidades, sem nome, sem figura, ponto a que Freud se refere já em 1900, como um *umbigo*, contato com o desconhecido. O sonho está sempre prestes a desandar em pesadelo, tocando onde não devia, transgredindo proibições, apontando para um *algo além* situado fora do campo sonhante e fora da linguagem.

A partir do exposto, proponho um segundo ponto de encontro entre psicanálise e teatro: o desafio de encontrar lugar para a dor que não se deixa sonhar e, assim, sustentar a utopia de dar figura ao irrepresentável.

17. Ésquilo *apud* Pierre Fédida, 1989, *op. cit.*, p. 95.

18. Sigmund Freud, Além do princípio do prazer, *in op. cit.*, v. 18, *passim*.

AO ABRAÇAR-SE NARCISICAMENTE, O SONHADOR PERCEBE  
A VERDADE DE SEU CORPO NOTURNO E CAPTA MENSAGENS  
SOMÁTICAS QUE ESCAPARIAM DE SUA ATENÇÃO DESPERTA.

Ao acompanhar marcas da memória dispostas num mapa que representa o psiquismo, os sonhos se aproximam de um ponto virtual inatingível, antiquíssimo e primeiro. O sonho, cujo propósito era o de zelar pelo sono, postergando o despertar, termina por tropeçar ao atingir um ponto proibido, fora dos esquemas previstos, estrangeiro, sem tradução, sem sinônimo. Numa imagem, é como se, ao perseguir rastros e pegadas, o mapa se rasgasse: pois o território não cabe no mapa e o transborda. Dessa forma, encontramos um *pé*, ele mesmo, a coisa *em si*, com sua desconcertante concretude. Esse é o jogo que psicanálise e teatro propõem, ao pregar uma entrega cabal que leva o sujeito a derrapar, que o leva a, involuntariamente, rasgar o mapa<sup>19</sup>.

4- No teatro, quem mais desesperadamente buscou o *acontecimento* – anterior e prévio à decadência de ser capturado nas engrenagens dos códigos familiares – foi Artaud.

O ator desse teatro radical, como num pesadelo, desafia os deuses, flagrando através de seu faro ilhas de vida escondidas no palco, palco que então se converte num campo minado. Mas isto não vale para todo ator que consente ocupar o lugar de desamparo e solidão implicado nesse jogo? Quanto melhor a peça encenada, mais *não-ditos* ela contém: pontos habitados, porções heterogêneas que ganham voz, despertadas pelo gesto do ator. Alquimia paradoxal de tornar a repetição anterior ao acontecimento que se pretendia recuperar, numa contradição da lógica<sup>20</sup>.

Em Artaud, encontramos, em estado bruto, a busca enlouquecida por permanecer no nível mais próximo possível do traumático, antes do desdobramento da quantidade em qualidade, quando então as forças em jogo

seriam atenuadas. Por buscar uma palavra primeira, sensorial e colada à carne, antes da separação que promove uma clivagem no sujeito, Artaud nos reenvia ao corpo. Recusando

qualquer dispositivo de domesticação, sua saída está no *grito*<sup>21</sup>. Seu método também conduz a um originário: “Como a peste, o teatro é [...] uma formidável convocação de forças que conduz o espírito (...) à origem de seus

19. Radmila Zygouris toma de empréstimo essa imagem do mapa/território de Korzybski, em Zygouris, *O vínculo inédito*. São Paulo, Escuta, 2003, p. 8 e 45.

20. A ideia de “não-ditos” no palco é do ator e diretor André Castelani, de quem a tomo emprestado.

21. Antonin Artaud, *O teatro e seu duplo* (Trad. José Teixeira Coelho Neto). 3. ed., São Paulo, Max Limonad, 1987, p. 39, 42, 43, 59, 60 e 62.

NO TEATRO, QUEM MAIS DESESPERADAMENTE BUSCOU O ACONTECIMENTO – ANTERIOR À DECADÊNCIA DE SER CAPTURADO NAS ENGRENAGENS DOS CÓDIGOS FAMILIARES – FOI ARTAUD.

conflitos”, diz ele. A mesma aventura rumo às origens, que o sonho promete, está proposta. Para isto, Artaud põe em cena uma linguagem concreta, independente da palavra, retirando do palco todas as formas velhas e exaustas. É como se a palavra descesse ao patamar onírico, atravessada novamente pelo processo primário. Como se esse fenômeno transcorresse com tal evidência que, com Freud, reconduzisse a palavra à coisa da qual ela (palavra) se originou. Ao invés da palavra *pedra*, por exemplo, ou do objeto *pedra*, uma *pedrada*. No projeto de Artaud, tudo o que é segundo deverá ser coadjuvante e subordinado à primariedade de um puro inesperado que dar-se-ia a ver: pré-reflexivo, despertar-se-ia o gesto que dorme, a sonoridade sem mensagem, a entonação, a intensidade sem figura. Projetor de *slide* sem *slide*! Em suma, seu teatro almeja o disparate de uma palavra pré-verbal.

Num longo comentário de Derrida<sup>22</sup>, a partir da escritura de Artaud, compreende-se melhor que o projeto maldito do teatrólogo francês é o de pôr em cena um acontecimento que não se deixe pensar, que não se possa repetir, que não se deixe representar, que não se conforme, que não faça derivações<sup>23</sup>.

A condição de alienação daquele que cria é também escancarada por Artaud: são outros que estão na raiz, mesmo daquilo que se pensava dizer em nome próprio. Em toda origem, há um equívoco e um roubo. Nessa alienação originária, há “o outro sempre chegando antes de mim”<sup>24</sup>. Fica patente a denúncia da passividade do sujeito que sempre diz mais do que pretendeu e, pior, não carrega a autoria daquilo que produz: sua impostura se explicita.

Artaud deseja um teatro no qual força e forma venham juntas. Unindo corpo e palavra, em seu teatro radical, escutar-se-ia somente uma voz estrangeira que, pela violência, esmagaria o espectador. Ao buscar o singular em sua potência máxima, somos conduzidos, também no teatro, ao traumático.

Ao pretender atingir a *cena-sem-tradução*, que transita por um universo *sem-código*, Artaud desce até a profundidade na qual as distinções se desmancham.

22. Jacques Derrida, *A escritura e a diferença*. São Paulo, Perspectiva, 1971.

23. Para Blanchot, Artaud diz o que, pela intensidade, não devíamos suportar. Blanchot *apud* Derrida, *op. cit.*, p.108 e 110. Cabe aqui mencionar que, da mesma maneira, em “O sonho de Irma”, sonho relatado no mesmo texto de 1900 (Freud, “A injeção de Irma”, in Freud, *op. cit.*, 1900), Freud surpreende por tardar tanto a despertar de seu sono. Segue sonhando até o ponto de pôr em cena um real do corpo, irrepresentável e insuportável pela intensidade: a garganta purulenta de Irma que, para Lacan, simboliza o sonhador olhando para a sua própria descoberta, a psicanálise. Através das considerações psicanalíticas sobre os sonhos, afirmamos de outro modo justamente a ideia de que o acontecimento, em certo sentido, desaparece ao ser tomado como objeto do pensamento: a palavra retira a intensidade do fenômeno, acolchoando-o.

24. Derrida, *op. cit.*, p. 124.

O terrível do teatro da crueldade está em se atrever a desafiar tão de perto a *percepção*. Pretende-se, nessa viagem, ultrapassar a primeira marca da memória, tocando lembranças físicas, ainda não psíquicas, e mesmo seguindo para além dali.

Artaud recoloca assim, a dimensão física e sensorial que toda palavra *já* carrega, desde seu nascimento, mas da qual nos esquecemos para sobreviver e não enlouquecer diante da intensidade de cada coisa.

5- Sobre os temas da *repetição* e do *equivoco*, podemos avançar ainda um pouco mais através da seguinte afirmação de Inácio Araújo: “(...) toda obra de arte tem por princípio uma obra de arte passada. A arte então é um diálogo que se trama a partir de uma vontade de imitação que, frustrada, vira criação”<sup>25</sup>. É no equivoco e na impossibilidade de recuperar algo em *estado puro* que encontramos o ingrediente primordial da criatividade: a repetição acrescenta traços *[erros]* àquilo que pretendia capturar. Retirada a “pureza” dos fenômenos e dos objetos do mundo, habitamos para sempre um universo de “híbridos”, no qual a *falha humana* ganha um estatuto crucial e fundante.

A experiência teatral, embora se dê no presente, no aqui-agora, produzindo inéditos, olha também e todo tempo para trás: reescrevendo o passado, a viagem do teatro toca uma gênese – e toca, assim, marcas originais a partir de onde se desenrola uma história. Porém, ao aproximar-se de um acontecimento primeiro, e no fracasso em atingi-lo, o teatro produz outra coisa, inesperada e não prevista, inauguradora. Por sua singularidade radical, perseguida pelo teatro, que finalmente a encontra, esta produção carrega uma potencialidade traumática: ainda não há códigos para absorvê-la.

O motor do teatro fica alojado nesse equivoco inevitável do sujeito trágico: o de buscar um fato para sempre perdido e a ironia de, ao pretender algo, encontrar sempre “algo além”, “outra coisa”, flagrando-se em um dramático desencontro. O descompasso que constitui a cena teatral, entretanto, é também sua potência de produção e seu limite é sua força transformadora. O que leva o ator, enfim, com Guzik e Cabral, a perder o pé e dizer aquilo que nunca antes foi dito.

6- Articulando estas ideias ao gesto do ator, sugiro que ele teria como que adormecer para que seu personagem se expressasse: ele (ator) tem que pairar num esquecer/lembrar permeável, poroso, exposto, vulnerável – perdendo e recuperando seu gesto todo o tempo, bem na beira do erro<sup>26</sup>. Em

25. Inácio Araújo, *Folha de São Paulo*, 03 mar. 2010, p. E 14.

26. Devo ao ator carioca Ronaldo Vilar a ideia de um ator “poroso” no centro do palco.

seu sono, ganha poder que os deuses lhe dão, como quer Ésquilo, chave para fazer falar a sabedoria, de outro modo inacessível, do corpo noturno.

Na atuação do teatro, segundo me parece, o ator foi se transformando nas últimas décadas de forma que cada vez ele se traveste menos do personagem. O teatro foi ficando talvez menos teatral!<sup>27</sup> As noções de verdade e de ficção, de realidade e de mentira sofreram transformações recentes que desobrigam o ator a *encarnar* um personagem da maneira como se exigia que o fizesse há não muito tempo atrás. Ele sabe que as fronteiras que separam realidade e ficção se afrouxaram, o que permite que ele não se distancie muito de sua própria subjetividade para conferir verdade ao personagem e à cena. Um milímetro de distância é o que basta. Economia sempre foi um dos segredos dos grandes atores. Em todo caso, mesmo na contemporaneidade, o mapa desenhado neste artigo diz respeito também ao teatro atual (*veloz* ou *expandido*, conforme dionisiacamente propõem *Os Satyros*), no qual ainda e sempre o sonho é paradigma da cena. Pois o jogo só funciona quando o ator encampa o perigo de se pôr na borda do abismo, arriscado de tocar o proibido. Bem ali, no rasgo do mapa! Tropeçar no texto e reagir a isso com espantosa velocidade é o lema...

O ATOR TEM QUE PAIRAR NUM ESQUECER/LEMBRAR PERMEÁVEL, POROSO, EXPOSTO, VULNERÁVEL – PERDENDO E RECUPERANDO SEU GESTO TODO O TEMPO, BEM NA BEIRA DO ERRO.

**SERGIO ZLOTNIC** é psicanalista, com consultório particular desde 1981; mestre, doutor e pós-doutor em psicanálise pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo; ministrou a disciplina Diálogos psicanálise/teatro, no setor de difusão cultural da SP Escola de Teatro, em 2010 e 2011.

27. Agradeço ao psicanalista Mauro Meiches por esta consideração, em conversa recente.

# Construyendo una ruta, entre memorias y objetos

Ana Correa

**E**n la carpintería de mi abuelo acostumbrábamos a jugar mis dos hermanos mayores y yo. Nos pasábamos todo el día en medio de la viruta, cogiendo maderas, listones, varas, tacos, retazos de maderas, transformándonos en los personajes que nos inventábamos. Cuando mi papa se jubiló de técnico de aviones se dedico también a la carpintería. Nuestra casa era chica y por eso él usaba un rincón del patio para trabajar sobre su banco de carpintero en donde guardaba todas sus valiosas herramientas con las que yo lo veía transformar la madera en mesa, en silla, en banco, en ropero, pero también en crear nuestros primeros juguetes: cubos, rompecabezas, caballito de madera, palitroques, tablero de básquet.

Después de “jugar” con la madera, mi papá limpiaba todo y mi mamá valoraba el banco de carpintero de mi papá en mesa de comedor, y más tarde nosotros en escritorio para hacer las tareas del colegio. Nunca pensé que muchos años más tarde este juego con los palos de madera me acompañaría en mis primeros años de formación como actriz y que sería un camino para la investigación y entrenamiento dramático con otros accesorios.

## LA HERENCIA DEL PALO

El trabajo del actor con accesorios tiene una larga historia, especialmente en las culturas teatrales de Asia. La presente reflexión pretende desvelar los

accesorios que como actriz he explorado en talleres y espectáculos con mi grupo de teatro Yuyachkani en Lima, Perú.

A estos accesorios voy a llamarlos objetos. Un objeto es una cosa y una cosa es un objeto por oposición al ser viviente. Muchos de los objetos que he usado han sido creados para un uso concreto. Mi trabajo ha consistido en explorarlos con mi cuerpo y proponerles un uso diferente.

Un palo en escena puede ser un adorno, un complemento pasivo de la imagen del personaje. Puede ser el cetro de un rey, la vara de mando de un alcalde campesino, un *Varayoc*<sup>1</sup>, puede ser un estandarte de la banda del colegio o el bastón de un anciano. ¿Cómo hago para que ese palo se transforme y sea algo más que un complemento pasivo?

El teatro es como el juego. Para empezar a jugar uno define y delimita el espacio y los roles de quienes protagonizan el juego. En ese juego se establece un conflicto muy claro, se definen personajes opuestos y se pone reglas precisas para evadir al contrincante o para salvarse. También hay límites, prohibiciones, reglas muy precisas y, por sobre todo, el juego tiene que ser entretenido para lograr mantener a todo el grupo palpitando con las emociones que suscita. Inspirada en esto, comencé mi trabajo con el palo poniéndome la primera regla “utilizarlo de cualquier manera que no fuera el de su uso cotidiano”.

Después de varios años de trabajo, para compartir mi experiencia, ordené el material en fuentes: fuente de manipulación, fuente del malabarismo, de las artes marciales, de las danzas nacionales, contacto y valoración múltiple.

En la fuente de la manipulación, busco que los giros del palo despierten mis dedos, muñecas, codos, hombros. Estos giros los hago también por detrás del cuerpo, debajo de las piernas, alrededor del cuello y de la cintura.

La fuente del malabarismo trabaja los diferentes lanzamientos del palo buscando que atravesase el espacio antes de volver a cogerlo. Lanzarlo y recibirlo de maneras diversas, impulsando el palo no sólo con las manos sino

también con el pie, las rodillas, los dorsos de las manos. El malabarismo requiere de mucha precisión y para

lograrla se necesita de disciplina y exigencia. Esta precisión debe estar en el movimiento pero también tiene que ser puesto como objetivo. El malabarismo me aportó el sentido de la espectacularidad, la perseverancia y el respeto por el trabajo.

MUCHOS DE LOS OBJETOS QUE HE USADO HAN SIDO CREADOS PARA UN USO CONCRETO. MI TRABAJO HA CONSISTIDO EN EXPLORARLOS CON MI CUERPO Y PROPONERLES UN USO DIFERENTE.

1. *Varayoc* em quéchua quer significar o ancião que chefia uma comunidade indígena do altiplano, e que usa um bastão adornado como símbolo de poder (N. da E.).



Ana Correa em *La rebelión de los objetos*, 2009.  
Fotos de Carolina Vilchez



Otra fuente son las artes marciales chinas que tienen un larguísimo recorrido de dominio sobre los objetos, motivado por la lucha marcial del ataque y la defensa contra uno o más contrincantes.

La fuente de las danzas nacionales incorpora el ritmo y la síntesis codificada de acciones y actividades que tienen que ver con la producción, la caza, la guerra, la celebración, el enamoramiento, la construcción, etc.

En la fuente de la valoración múltiple, se aplica el juego uno en mil. La regla es no mimar ni aparentar, sino que el movimiento sea orgánico, sintético, con mucha limpieza en el impulso de la acción.

La fuente del contacto pasa por asumir el palo como prolongación de mi cuerpo, de mis brazos, de mis dedos y buscar que los impulsos atraviesen mi columna vertebral, comprometiendo todas las partes de mi cuerpo.

Profundizando el trabajo con el palo apareció el ejercicio de dejar el elemento quedándose con el impulso, la ruta y la dinámica de las acciones codificadas de manera limpia y precisa. A esto le llamé “la herencia”, porque descubrí que mi cuerpo había aprendido nuevos diseños, una nueva gestualidad, nuevas rutas que trabajé de manera introvertida y extrovertida.

Como actriz yo debo buscar crear el signo que produzca una imagen, una emoción, una reacción del espectador, en donde, preferentemente, no le esté dado todo. Es por esto que trabajando con Miguel Rubio, director de mi grupo, cree nuevas codificaciones de acciones y actividades, cruzando las diferentes fuentes, asignándole actividades como sembrar trillar, amasar, arriar, lazar, cazar, tejer etc.

## PERDERLE MIEDO AL INSTRUMENTO MUSICAL

Aprendí a tocar el acordeón sentada, sin embargo después de ese entrenamiento, busque relacionarme con él de otras formas más vivas y lúdicas. Siguiendo la ruta del palo empecé a explorar el acordeón, con la regla que podía ser cualquier cosa e incluso un acordeón.

Las correas del acordeón se convirtieron en vendas sobre mis ojos, en mordaza sobre mi boca, en maleta preciosa, en una joroba sobre la espalda, en una mochila, en un par de nalgas sensuales. Poniendo la palma de la mano sobre todos las teclas y en los bajos, aparecieron sonidos “espeluznantes” a los que yo reaccionaba con mi cuerpo tomando todo el espacio; puesto en mis hombros y saltando para dejar que el fleje se abriera y cerrara, logré que sonara y jadeara. Mi cuerpo empezó a tener la libertad para bailar, correr, detenerse de improviso, caer al suelo, levantarse de muchas formas.

Esta experiencia me alentó a dialogar de maneras distintas con otro instrumento al que amo mucho, la guitarra. Aprendí a perderle el miedo de manipularla, a tocarla detrás de la cabeza, colocarla detrás de la espalda de otro compañero y tocarla mientras lo abrazaba, a soltarla por los aires tocándola cada vez que llegaba a mis manos y así fueron apareciendo otras relaciones con otros instrumentos que había estado tocando de manera “tradicional”.



Ana Correa em *La rebelión de los objetos*, 2009.

ACIMA Foto de Jorge Baldeon

À DIREITA Foto de Carolina Vilchez



Este camino me ayudó a convocar diferentes personajes como la payasita Popo de nuestra obra para niños y niñas *Un día en perfecta paz* (1984) y La Tía y el payaso callejero de la obra *Encuentro de Zorros* (1985).

## QUITARLE LOS ALFILERES AL VESTUARIO

¿Qué preguntas le hago a los objetos? ¿A una falda por ejemplo? En el teatro tradicional se acostumbra a que el vestuario llegue quizá para el ensayo general, todavía con alfileres o imperdibles y este casi no tiene dife-

LA ROPA EN ESCENA SE CONVIERTE PARA MÍ EN LA PIEL  
DEL PERSONAJE, POR TANTO ES PARTE DE MI CUERPO Y  
CUANDO YO TRABAJO PARTE DE MIS ACCIONES.

rencia con la ropa que usamos en la realidad. La ropa en escena se convierte para mí en la piel del personaje, por tanto es parte de mi cuerpo y cuando yo trabajo parte de mis acciones. Meto entonces el vestuario en la acción, primero con el objetivo de dominar su forma y su peso, ya que mientras no lo haga ella hará todo lo que quiera conmigo, se me caerá, se enredará, es por esto que yo debo conquistar su manipulación.

Cuando ya tengo el control sobre la falda puedo realizar un diálogo con ella en donde se exprese sola por momentos y en otros momentos me expresaré yo. En esta búsqueda la textura y el peso del vestuario se convierten en parte de la presencia del personaje que convoqué.

En la acción escénica para mercados andinos *Rosa Cuchillo* (2002), la falda se convirtió en un vehículo de creación de imágenes que iba acompañando y creando la sensación del recorrido de Rosa Cuchillo por los diferentes mundos de la cosmovisión andina. Ella después de muerta siguió buscando a su hijo desaparecido, hasta encontrarlo.

## CUANDO NO SE ME OCURRE NADA

Otro camino que tengo en el trabajo con los objetos es el de valerme de los verbos activos. El verbo es una palabra que denota acción, pasión o estado de una persona.

Cuando no se me ocurre nada, cuando no sé que hacer, me apoyo en los verbos activos, los verbos que denotan acción, como: cargar, empujar, jalar, estrujar, lanzar. El verbo activo me lleva al futuro porque jala la historia hacia adelante. Es dramático porque para realizarlo nuevamente tengo que trabajar con su antónimo, su opuesto. Para sentarme de nuevo, tengo que

pararme. Para cargar, tengo que descargar, para empujar tengo que jalar. El verbo activo me ayuda a tomar decisiones, viaja, avanza.

En nuestra obra *Hasta cuando corazón* (1994) tuve la oportunidad de aplicar los verbos en sus diferentes dimensiones. Primero fue a través del trabajo con las sillas de madera. Con mis compañeros de grupo, indagamos muchas maneras de sentarnos y pararnos, de cargar, trasladarnos en el espacio, descargar. Muchas formas de subir y bajar de la silla, de empujarla y jalarla, de soltarla por los aires para intercambiárnoslas, de girar sosteniéndolas en una mano, cambiando de dirección, aplicando diferentes niveles, velocidades, direcciones, para luego crear secuencias dramáticas que más adelante nuestro director seleccionaba. Los *verbos que denotan pasión* me ayudaron en la acumulación de acciones con un abanico español en una relación pasional con un viejo torero.

He aprendido a no ser utilitaria en el teatro. He preferido abrazar diferentes artes y cultivarlas de manera paralela a mi trabajo de actriz y no conformarme solo con fragmentos de las cosas para ponerlas en escena. Estas otras artes enriquecen mi cultura personal y se atraviesan coloreando mis acciones. Desde hace más de veinte años vengo practicando las artes marciales chinas a través de danzas, armas, taichí y folklore. Una de mis danzas es con abanico. Mirar otras culturas, en este caso la China, es para mi una fuente de aprendizaje a la cual voy con diferentes preguntas y me permite alejarme de mi realidad y empezar a ver la esencia de la realidad.

Esto me pasó cuando empecé a dialogar el abanico chino con el abanico español a través de las pasiones de mi personaje en donde había atracción, deseo, rechazo, sensualidad, amor-odio, éxtasis y me alejé de la imitación buscando que permaneciera la potencia y la calidad energética de las “pasiones” con las que trabajaba. El abanico con mi cuerpo fue falda que se levanta, fue daga, banderilla, fue inmensos párpados que se abren, fue aureola de santa, fue aire y viento que no te deja respirar, su sonido sordo al abrirse de improviso fue alarido agónico.

Este mismo personaje me llevó a trabajar con los *verbos que denotan estados de una persona*. Sola en su cuarto ella añora a su marido para tener un hijo de él. Mientras espera, ella lava cada día la misma ropa que el dejó cuando la abandonó. Espera entre la añoranza, la pena y la esperanza. ¿Cómo fiscalizar y poder expresar el estado de esta mujer?

Hay objetos que demuestran un carácter simbólico y evocativo y despiertan en la actriz y en el espectador múltiples asociaciones. Objetos como una almohada, una canasta de mercado, una bata de entrecasa, una toalla personal... Objetos informes, de poco peso, que puestos al lado de una mujer inmóvil ya significan.

El mojarme para lavar me llevó con naturalidad al uso de una toalla. Empecé a utilizar una toalla de baño en el límite de la cotidianeidad. Partí de un *si-no* constante, buscando ubicarme en la frontera del conflicto, en la frontera de la historia, del personaje. Antes que la toalla pase por mi columna vertebral busqué que fuera la

HE APRENDIDO A NO SER UTILITARIA EN EL TEATRO. HE  
PREFERIDO ABRAZAR DIFERENTES ARTES Y CULTIVARLAS DE  
MANERA PARALELA A MI TRABAJO DE ACTRIZ.

expresión de la vida interior del personaje. Me sequé pequenísimas partes del cuerpo, los ojos, los cachetes, la frente, el rostro, el cuello, los hombros, los brazos, manos, dedos, piernas, pies. Envolví mi cabello, lo sequé, lo alisé, lo exprimí. Acaricié y cubrí mi cuello, mis hombros, el tronco, la cintura. Me envolví y desenvolví. Alargué los movimientos, desaceleré, dilaté las acciones en una danza dentro de mi cuerpo. La espera fue coloreando y dándome una calidad de energía muy particular. No me interesaba que se viera el trabajo de manipulación, sino que al ocultarlo, la delicadeza y la precisión desvelaran o despertaran en el espectador nuevas visiones.

## EL SECRETO DE LOS OBJETOS

Creando la obra *La Primera Cena* (1996), junto con las mujeres de mi grupo, aprendí que los objetos también podían tener sus secretos y dar a luz otros objetos, como en el caso de la canasta y los pañales de Consuelo. Convoqué este personaje inspirada en mi propia madre, quien a los 25 años ya me tenía a mi y cuatro hermanos más. En todos esos años de crianza ella había tenido que postergar su realización académica. Fue siempre la mejor alumna en su colegio y una apasionada de la medicina. Mi mamá nos dio gran parte de su propia vida: nos amamantó, arropó, vistió, cocinó, alimentó, lavó, planchó, coció, cuidó, nos sanó con amor, y más, mucho más.

Consuelo, en la obra, había guardado por cada uno de sus hijos, un pañal de tela, de estos que se acostumbraban a usar antes de la aparición de los pañales desechables y que todavía lo usan las madres más pobres. En un momento introvertido ella se aferra a su canasta de mercado y es casi tragada por ella, quedando con medio cuerpo dentro. La canasta recorre su cuerpo, la enrosca, agranda su útero, ensancha su vientre, su entrepierna y saca de las paredes internas y ocultas de la canasta, uno a uno, los cinco pañales con los cuales repasa su vida y se ve a sí misma y se da cuenta que fue una gran custodia de sus hijos, pero que tenía una deuda con ella misma.

En la instalación escénica *Sin Título – Técnica Mixta* (2004), esta idea del secreto de los objetos se fundió con el estado en el que entré cuando viajé

mensualmente, durante un año y medio, al departamento de Ayacucho, donde realicé un taller-montaje con jóvenes actores y actrices. Ayacucho fue uno de los pueblos más golpeados por la violencia extrema en el Perú de los años de 1990.

Los temas que aparecían en el taller, quisiéramos o no, dejaban entrever lo vivido en esos años, cuando la mayoría de los jóvenes participantes del taller fueron niños y niñas. Los testimonios eran muy fuertes, de mucha crueldad que dejaba entrever el racismo, la postergación y los grandes abismos sociales del Perú contemporáneo. Después de los tres primeros meses, Yang, uno de los jóvenes, me regaló una hermosa ollita de barro de Quinua, un pequeño pueblo de artistas populares que queda al lado de las pampas de Ayacucho, en donde se realizó la última batalla independentista del continente. Dejándome llevar por mi intuición, en los siguientes meses fui trayendo una a unas ollas de otras formas y tamaños.

Yo prefería almorzar todos los días en el mercado y siendo dulcera me hice caserita de una hermosa Mamacha inmensa y querendona que hasta hoy sigue vendiendo en el patio interior. Sentada en un banquito, rodeada de todas sus ollas, ella va sirviendo mazamorra de maíz morado, de leche, de quinua, de durazno, de tamarindo, de sémola. Un día mientras comía mi mazamorra, le pregunté cómo había hecho con los toques de queda, con los paros armados, cómo había logrado sobrevivir. Y ella mirándome con sus inmensos ojos iluminados me dijo: “La guerra ha sido mala conmigo, me mató a un hijo, a mi hermano, a mis primos, pero yo he seguido dando de comer a todos. Aquí se han sentado el policía, el *sinchi*<sup>2</sup>, el terrorista, el estudiante, el dirigente campesino y a todos les he dado de comer, porque de mis ollas solo sale *miski miski*, la vida dulce”.

Conmovida al regresar de ese viaje, entré a la sala de trabajo con todas mis ollas y fui ingresando a un estado que me permitió a través de la sensibilidad empezar a sustituir estas palabras por acciones sugerentes, acciones transmisoras, acciones imágenes. Fui preparando cada olla con agua, velas, semillas, mascaracas de niños, llenándolas de humo, de ceniza, casi como hacen los magos, preparando, como yo lo había sentido, las metáforas de la vida en Ayacucho.

La metáfora es una figura estilística consistente en la sustitución del contenido propio de las palabras por otro figurado basado en una comparación descubierta por la imaginación. Creo que con la mujer de las ollas de Quinua me abrieron un camino de búsqueda poética en donde la acción

2. *Sinchi* em quéchua quer dizer valente; por extensão, assim se autodenominaram os integrantes da Polícia Nacional do Peru (N. da E.).



Ana Correa em *La rebelión de los objetos*, 2009.

Foto de Carolina Vilchez

imagen se convierte en acción palabra, capaz de susurrarle al espectador una historia más allá de lo que yo quisiera contarle.

## UN CAMINO APASIONANTE

Es un largo camino el de los objetos, pero sin duda muy apasionante. He buscado desde que los objetos pasen por mi columna vertebral, que sean prolongación de mi cuerpo hasta que sean una prolongación de mi mundo interno, de mi alma. He buscado manipularlos y ordenarlos, pero también creo que he logrado escucharlos y dialogar con ellos.

He pasado de ser golpeada y apabullada por sus formas y sus pesos, como a ser acunada y acariciada, pero lo que ha sido más importante para mí es que me he sentido todo el tiempo acompañada de objetos que asumo como extraordinarios compañeros, que son como son y como yo quiero que sean.

Junto con mis compañeros de grupo, nos asumimos a nosotros mismos como “aprendices con experiencia”, porque nos alienta la necesidad de seguir investigando, profundizando, aprendiendo, acumulando saberes.

Siento que con los objetos he ido de afuera hacia adentro y que me faltan todavía recorrer otros caminos. Dejarme tocar por lo que me sucede como mujer, como madre, como actriz, como ciudadana, como ser humano y tratar de expresarlo, ya no solo con mi cuerpo, mi voz, mi energía, sino también a través todos estos objetos que voy encontrando en el camino de la creación, de la vida.

**ANA CORREA** é atriz-criadora do Grupo Cultural Yuyachkani.

## Chico Medeiros, Luis Mármora e Luiz Paëtow debatem a prática do ator no teatro da atualidade

**A**o longo dos séculos, o ator sempre esteve no centro do palco, é fato. Mas também é verdade que ele nunca esteve do mesmo jeito, na mesma posição. Hoje pensamos, como Denis Guénoun, que o ator é princípio de teatralidade, é aquele que faz a passagem entre as coisas ordinárias do mundo e o outro mundo, extraordinário, da cena. Hoje também suas atribuições apresentam-se ampliadas, chegando isso a significar a coautoria em todas as etapas do processo de criação. Afinal, quem é ele e o que representa no teatro em constante mutação da atualidade?

Reunimos em uma roda de conversa<sup>1</sup> o diretor Francisco (Chiquinho) Medeiros, o *performer* Luiz Paëtow e o ator e diretor Luís Mármora, para discutirmos, sob a coordenação de Silvana Garcia, com quantos e quais semblantes a figura do ator se expõe, hoje, em seu ofício.

**PERGUNTAMOS:** que ator é esse que o nosso tempo convoca? Quais são as qualidades exigidas desse ator?

**CHIQUINHO MEDEIROS:** Há uns quinze anos, era muito comum a gente ouvir o ator dizer “Eu sou ator, sou intuitivo, não sei falar”. Então, parecia que não era da função do ator se colocar de maneira clara no processo, que fazia parte da natureza do ator ser meio confuso, porque o lugar dele era o da

<sup>1</sup>. Esta transcrição editada é apenas uma pequena parte da conversa que se desenvolveu durante o encontro, aberto ao público, ocorrido em 13 de junho de 2011, nas dependências da SP Escola de Teatro.

intuição. Hoje em dia, quando a gente pensa na figura do ator contemporâneo – talvez eu esteja falando de uma coisa utópica –, me parece igualmente importante que esse ator tenha uma noção do seu ofício sob o ponto de vista teórico, reflexivo, filosófico, estético e ético, com o mesmo peso e com a mesma importância com que ele se prepara pra ter uma cabeça, um corpo e um coração atentos, alerta ao seu tempo, interessado naquilo que está a sua volta e que desperta nele um comprometimento radical com o mundo no qual vive.

Ao mesmo tempo, isso que a gente está chamando de ator contemporâneo me parece que é uma pessoa interessada na atenuação das fronteiras entre aquilo que a gente chama de personagem, ou seja, dar vida a um ser fictício, e o comprometimento dele enquanto indivíduo na criação da sua ação cênica no aqui e agora. Acho igualmente importante... o que faz com que o seu ofício tenha um caráter público, no sentido dele saber que está revelando, através do seu corpo, com o complexo de cabeça, corpo e coração, não só a dimensão poética daquilo ao qual se propôs, como também está se colocando de maneira muito clara diante do mundo.

Uma outra coisa que me parece importante para o ator contemporâneo é que ele tenha um interesse especial em fazer com que o seu cotidiano de criador seja uma sucessão de curtos-circuitos, de fricções, de confrontações. Um ator, portanto, que está muito mais interessado em ser uma pessoa da cena ao vivo, mais do que uma pessoa da cena “especializada” do teatro, ou seja, uma pessoa que não cabe numa determinada gaveta, numa determinada



categoria. Que seja uma pessoa que provoque questionamento sobre o sentido dessa categorização, e que, portanto, ao invés de ser uma pessoa dedicada a encontrar na realidade o lugar no qual ele cabe, seja acima de tudo um construtor do seu espaço de expressão, porque esse espaço de expressão tal como está disponível no chamado mercado não parece contemplar o que eu estou chamando de ator contemporâneo.

Então me parece que é uma pessoa interessada na construção de um espaço que não existe, e não de uma adequação, de estar conforme com a realidade que existe. Acho que sob o ponto de vista da formação também deve ser uma pessoa que não procure antes de tudo a possibilidade de se sentir “instrumentalizado”. Mas que seja uma pessoa que se abra para uma contínua formação, para que tenha sintonia com as formulações da ciência, da filosofia, e até daquilo que poderíamos chamar da religião, daquilo que é sagrado na contemporaneidade, como sendo o exercício da vivência, da constante mutação. Isso exige que seja um ser humano interessado na manutenção do espaço do risco como algo muito vivo dentro de si, muito mais do que o espaço da resolução, da definição, do “caminho da arte adequada para os dias de hoje”. Porque a palavra “adequação” me parece estar cada vez mais distante – aliás, eu acho que sempre foi –, da figura do artista. Se o artista, e no centro do palco o ator, tem um sentido na sua existência no mundo, é exatamente por ser um dos constituintes da espécie humana que contribuem para o movimento, em confronto com a estagnação. Isso é personificado na figura do ator. Por que na figura do ator? Porque sem ele, a arte ao vivo me parece difícil de existir, por mais que os elementos virtuais estejam aí, me parece que nada substitui a presença viva do ator no acontecimento ao vivo diante do espectador, e isso independe de século, independe de formulações estéticas.

**P.:** O encenador Francês Jacques Lassalle disse que ser ator, por princípio, é viver no desequilíbrio, em crise de identidade, em incerteza de ser. Luiz, para você, o que é ser ator?

**LUIZ PAËTOW:** Esse não é um tema que a gente possa debater friamente, cirurgicamente, não é? Porque a gente está falando do espírito, porque um ator é o espírito, nosso ofício é o de batalhar para essa conexão, para se manter o espírito, no sentido da essência, daquilo que não é visível, daquilo que não compreende um fim, daquilo que não se compreende como um produto, como algo a ser etiquetado, definido, resumido, aplaudido, julgado... O espírito encontra essa via de expressão no ser humano, acima de qualquer coisa, independente da função que ele tenha: é o ser humano que está em

cheque, é o ser humano que está sendo chamado para essa roda de fogo. Então, essa questão do desequilíbrio, do tempo... fazendo uma ponte com a pergunta anterior – que ator o nosso tempo exige –, a gente começa também a se perguntar: mas, que tempo? Essa ilusão de que estamos vivendo esse tempo contemporâneo, de que estamos aparentemente nesse tempo e que realizamos uma função que somente compete a esse tempo, como se não houvesse um passado e não houvesse um futuro... O ator não pensa assim, está além dessa prisão do tempo, então, por isso, o ator obviamente está num desequilíbrio completo...

Trazendo um pouco de meus dados biográficos, a minha trajetória foi muito intuitiva, nunca planejei tirar um DRT, nunca tracei um plano de carreira, e à medida que eu ia entrando em choque com as coisas que ia assistindo, com os encontro que ia tendo, cada vez que eu entrava em um núcleo de trabalho, eu perdia ainda mais o meu chão, porque eu me deparava com um sistema de trabalho que tinha um chão, que tinha uma verdade. E isso não ressoa de forma alguma a nossa essência, porque não existe uma verdade, uma única verdade. O ato performativo, o ato do ator, ele é político por não estar defendendo uma única verdade e sim por ele estar quebrando todas as paredes, as que se tem na vida, que se tem naquele tempo específico...

Acho muito sintomático – mais que sintomático, emblemático – essa discussão sobre o ator criador, a função do ator dentro do organograma do teatro, do tripé dramático... Hoje em dia, os vários segmentos da sociedade estão nesse mesmo nervo; com a dominação da tecnologia e do acesso aos computadores, cada um se torna cineasta, editor de vídeo, editor de música...

O ATO DO ATOR É POLÍTICO POR NÃO ESTAR DEFENDENDO UMA ÚNICA VERDADE E SIM POR ESTAR QUEBRANDO TODAS AS PAREDES, AS QUE SE TEM NA VIDA, AS DO TEMPO ESPECÍFICO.

nos seus blogs, cada um se torna escritor e é acessado por todas as pessoas que se depararam com seu blog na rede... Então, é muito curioso que nesse momento em que todos os segmentos da sociedade estão enfrentados com esse princípio criativo distribuído para todos igualmente, se questione essa hierarquia. Há necessidade de um editor para escrever o meu livro ou por meio do meu blog já consigo escrever o meu livro? Há a necessidade de um diretor pra se montar uma peça, ou nós sozinhos já conseguimos também encontrar uma maneira... enfim, essa é uma discussão muito emblemática.

mentos da sociedade estão enfrentados com esse princípio criativo distribuído para todos igualmente, se questione essa hierarquia. Há necessidade de um editor para escrever o meu livro ou por meio do meu blog já consigo escrever o meu livro? Há a necessidade de um diretor pra se montar uma peça, ou nós sozinhos já conseguimos também encontrar uma maneira... enfim, essa é uma discussão muito emblemática.

**P.:** Georges Lavaudant, outro encenador francês, disse que a principal qualidade do ator hoje é que ele propõe coisas, é ser um ator propositivo. Vivemos também um momento de valorização do processo de criação coletiva. Luís,

entre o individual – diante de um texto, de uma personagem – e o grupo, nos processos coletivos de criação, o ator é sempre um mesmo ator?

**LUÍS MÁRMORA:** Fiquei pensando, desde o final da fala do Chiquinho... Parece uma coisa óbvia, quando a gente fala do teatro, que o teatro tem o caráter de arte do encontro, as pessoas se encontram e alguma coisa acontece, pelo contato direto... Quando eu crio, penso muito nisso, na possibilidade de ampliar a singularidade do encontro que o teatro traz; na hora em que eu estou em cena é uma coisa que me move muito: que o encontro daquelas pessoas esteja acontecendo naquele instante, que ele é único e que isso é a experiência. Eu sinto que exerço, quando eu estou em cena, uma possibilidade mais bela de existir, algo que eu não exerço na minha vida, na maior parte do tempo, que eu gostaria de exercer e não consigo. Acho que nisso está o aspecto sagrado do palco para mim...

Mas, para responder à pergunta que você me fez... eu acho que não... Não sei se esse ator de quem o Chiquinho falou, acho que quando pedem esse ator para gente, hoje, esse olhar um pouco mais amplo... eu *super* entendendo quando dizem: “eu não sei me colocar e talvez eu não precise saber me colocar porque eu sou ator e o meu processo intuitivo e a minha fala é caótica e eu vou aprender a lidar com minha fala caótica e me fazer entender a partir da minha fala caótica”... É preciso o exercício, que diretores como você (*dirigindo-se ao Chiquinho*) provoquem: “não interessa, fala, vai aprender a se colocar, aprender a estruturar, não só estruturar mas comunicar, expor o pensamento...”. Então, de repente, você vê que está fazendo uma obra e que tem de pensar sobre ela, que a história que você está contando é maior que o personagem que você faz. A constituição de uma obra pressupõe muitos elementos e o ator e seu personagem, em seu processo individual, ele é parte disso. Talvez essa tomada de consciência force a gente a olhar o trabalho de grupo também. O coletivo é feito de individualidades e elas são muito fortes; às vezes o trabalho de companhia se desgasta. Falo da minha experiência pessoal, sou um ator de companhia que de repente deixou de ser de companhia. Trabalhei por dez anos na companhia São Jorge, sou um dos fundadores da companhia, e chegou uma hora eu entendi que aquelas escolhas não eram mais exatamente as que eu queria fazer. E eu também não sabia exatamente o que eu queria fazer, essa coisa do processo... Eu me lembrei da Tiche (Viana), quando eu passei por ela na EAD, em *Romeu e Julieta*, com as máscaras da *Commedia dell'arte*, foi um processo muito revelador. O que eu aprendi naquele processo eu uso em tudo que eu faço, e eu lembro que em uma das avaliações dela eu fui entrando numa piração, que eu queria ser um puta ator, mas, o que é ser um puta ator? Eu lembro



de ela virar para mim e dizer: “olha, eu perdi tanto tempo querendo ser um grande ator” – e eu achei tão bom quando ela falou isso –, “não adianta querer crescer um grande ator, você é um ator hoje, diferente do ator que você vai ser amanhã...”. Então, essa medida do que é que eu estou fazendo, é o passado mas é também o presente, é aqui que eu domino, é aqui que eu exerço... Tirou um peso de mim muito grande poder falar “que ator que eu sou hoje? Que ator eu acordei hoje? Com o que eu vou trabalhar?”. Assimila o seu estado, assimila o seu jeito hoje. Você está amargando porque ontem fez uma cena horrível? Desfruta o seu amargor porque do reconhecimento de quem você é, de como você está, você consegue mover.

E eu continuei não respondendo a sua pergunta, mas enfim, é isso...

Eu acho que o lugar do indivíduo na companhia, e aquilo que o indivíduo traz da melhor potência é a consciência que você é uma parte daquilo, você é uma parte daquela engrenagem, daquele organismo, que é criador e você é uma parte daquilo. Então, tem um trabalho de permeabilidade do indivíduo em relação ao coletivo, que é um puta exercício... eu vou citar uma música que acho que é do Itamar Assunção, que a Cássia Eller gravou, que diz “desconfia quando você acha que todo mundo está errado e você está certo”... *Aprendiz de feiticeiro*... eu acho que tem uma hora que diz isso, “se você está achando que todo mundo à sua volta está errado, reflita um pouco, talvez não seja o momento de avançar, seja o momento de olhar o que está sendo dito para você”... Acho que isso é fundamental... Só pra terminar, eu queria ler um trequinho de *Pais e filhos*, do Turgueniev, uma fala do Bazárov, de que eu gosto muito, que talvez ilustre um pouco essa consciência de um centro no meio de um monte de centros, uma parte de um todo e eu acho muito gostosinho o jeito como ele fala: “o lugarzinho estreito que eu ocupo é tão minúsculo em comparação ao espaço onde eu não estou e onde as coisas não me dizem respeito e a parcela de tempo que me foi dada para viver é tão ínfima ao lado da eternidade, onde não estive e nunca estarei, mas nesse átomo, nesse ponto matemático, o sangue circula, o cérebro trabalha, também ele quer alguma coisa”.

**P.:** Luiz, como foi essa passagem para o ator-performer? O que o exercício da performance ensinou a você como ator?

**LUIZ PAËTOW:** Já tentei precisar o momento em que eclodiu essa urgência de trilhar um caminho performático, quer dizer, entrar em contato com essa expressão que está sempre na periferia, que está sempre no limiar, que está sempre arrancando os cabelos para conseguir oferecer algo que seja desconhecido, que possa oferecer para o espectador uma experiência que

seja singular, difícil de se traduzir. A performance batalha para estar nessa zona do desconforto, do desconhecido, da sombra, essa zona que não tem rede de segurança. Nessa tentativa de precisar quando que foi dado esse *start*, eu descobri, na verdade, que isso foi desde sempre, porque eu comecei muito criança fazendo teatro amador, inicialmente fazendo musicais. Eu era muito criança, tinha onze, doze anos, e sempre trabalhava como intérprete do coro, tendo de fazer tudo, sapatear, aprender as canções, tendo que se virar sem nenhum tipo de condução do diretor – o diretor se preocupava muito com os protagonistas, com a solista, e o restante dos coadjuvantes recebiam uma menor atenção, o coro uma menor atenção ainda, e a criança no coro, então, nenhuma atenção...

Um dos primeiros musicais que eu fiz começava com os espectadores entrando e a gente em cena, e era uma coisa mais do que lísergica, era algo que proporcionava um choque, uma explosão, porque você não tinha RG, eu não tinha personagem, não tinha personagem, não tinha nada, eu só tinha a minha carne, a minha pele e o diretor pedindo carisma, pedindo pra dançar, para oferecer tudo que você tinha ali... Foi um momento que posso aglutinar com a decisão de começar a pesquisar a performance, que é a ausência da identidade. Porque prioritariamente no trabalho do ator você busca desenhar uma identidade, criar um contorno, criar uma cor, uma história, uma gênese de um personagem, criar um passado, um presente, uma razão, uma psicologia até, você busca todas as frentes para criar uma identidade, e ali nesses primeiros anos eu trabalhei justamente o contrário, eu tinha de trabalhar o tempo todo no zero, numa situação simplesmente de doação... Então era um trabalho de *entidade*, se a gente puder criar uma nomenclatura pra isso. No trabalho da performance você busca uma entidade... O que seria *entidade*? É aquilo que não ganhou nome, não ganhou uma forma, não ganhou um tempo-espaço único, quando se está trabalhando numa zona que é da loucura, uma zona do extracotidiano absoluto, uma zona na qual você não sabe onde está e qual é o seu nome, enfim...

E foi a partir daí que eu comecei a batalhar para exercitar isso, em todos os tipos de companhias de teatro, grupos dos quais participei, e até na EAD... Curioso porque a primeira montagem da qual eu participei na Escola de Arte Dramática foi com o Chiquinho Medeiros, na montagem de *Marat-Sade*. Logo que eu entrei na EAD, ele já estava dirigindo a peça com os alunos do terceiro ano, e aí houve um teste de seleção para que alguns estudantes do primeiro ano pudessem participar, novamente na função de

EU SINTO QUE EXERÇO, QUANDO EU ESTOU EM CENA, UMA POSSIBILIDADE MAIS BELA DE EXISTIR, ALGO QUE EU NÃO EXERÇO NA MINHA VIDA, NA MAIOR PARTE DO TEMPO.



coro. E daí foi o segundo choque... Para quem não tem conhecimento sobre a peça, rapidamente, era uma peça que de certa forma coloca, dentro de uma história, um psicodrama: internos de hospício, sob o comando de um outro que é tão louco quanto eles, estão criando uma peça e apresentando para o diretor do hospício. E aí eu comecei a lidar de novo com isso: estava ali mudo em cena – todos nós ficávamos o tempo todo em cena –, lidando com essas várias camadas que impediam uma única identidade, e que forçava a todos ali a estarmos expondo a carne viva, expondo a entidade, expondo a nossa essência...

Depois, fui para o CPT<sup>2</sup>. Não sei se alguém de vocês pôde assistir à ideia inicial do “Prêt-à-Porter”, desse projeto que se transmutou de milhares de maneiras porque o que estava sendo apresentado ali era autoria de cada um daqueles intérpretes, então tinha cenas realistas, naturalistas, simbolistas, cenas fora do padrão, cenas que a gente chamava de “cenas de estado”, que foram as cenas que eu criei e escrevi. Foi um processo pelo qual eu pude então me exercitar com as condições necessárias, de exercitar a performance, não ter um personagem, estar ali em cena e criar um... Pesquisar uma camada da cena que fugisse de uma história, que evocasse no espectador uma vivência, que ele de certa forma se sentisse testemunha de alguma coisa que aconteceu, ou seja, de uma realidade completa ali... Eu não sei se fugi da pergunta...

**P.:** Vocês podem fugir e voltar, estão à vontade aqui. Chiquinho, dizem que hoje os diretores não dirigem mais o ator, que o ator é autossuficiente, que são poucos diretores que mantêm essa condição de pedagogo. Você poderia falar um pouco da figura do diretor-pedagogo? Onde é que você se situa nessa questão? Você leva o seu pedagogo da sala de aula para o palco e vice-versa, como é que é isso?

**CHIQUINHO MEDEIROS:** Pra falar a verdade, essa questão do artista pedagogo foi uma descoberta recente, depois de muitos anos de trabalho. Nunca a pedagogia foi parte da minha mochila, da bagagem que eu levava pro trabalho. Acho que é interessante a gente não entender a pedagogia pela palavra em si, porque na realidade eu não sei o que é possível ensinar na área da arte. Acho que é possível *aprender*. No fundo, acho que o nosso ofício pressupõe vivenciar o encontro da gente com o outro e com o mundo. Essa arte ao vivo é o local do encontro. Então, se a gente encara essa pedagogia como sendo

2. Refere-se ao Centro de Pesquisa Teatral, do SESC, coordenado por Antunes Filho (N. da E.).

uma experiência de vida a partir do encontro para a percepção clara de que você está em constante movimento, a construção desse espaço em você, e que isso é na realidade o fruto da escuta e da mútua afetação entre você e o outro, então, eu acho que a minha aventura como diretor pode conter esse conceito do diretor-pedagogo, porque uma coisa que sempre me interessou no trabalho foi tentar – e é uma coisa que continuo tentando –, no máximo possível, aprimorar o meu espaço de escuta e a minha potência de me colocar em movimento a partir do outro, seja ele o ator, ou cenógrafo, figurinista, o autor da trilha sonora, e hoje em dia também como parceiro de criação o produtor.

Eu reconheço que parece que está desaparecendo o interesse do diretor pela parceria com o ator, eu reconheço que isso existe, mas eu procuro fugir desse lugar, não porque eu vou perder minha função, mas porque eu não sei se, além do ato de fazer amor, haja outra coisa que me interesse tanto quanto ver um ator em processo de criação diante de mim. Acho que se tem alguma coisa que me deu, além de amar, a sensação de plenitude, a sensação de estar vivo, e ao que eu agradeço sem parar, é aquilo que ainda sinto dentro de uma sala de ensaio. Isso não tem nada de generosidade, tem é de interesse: eu sou um “interesseiro” por esse ser em estado de razoável permeabilidade, de fragilidade, de vulnerabilidade. É diante de mim que o ator se aventura a se encontrar com os seus perfumes e seus fedores, em todos os sentidos, e isso eu acho que é a experiência de construção de um espaço que é mútuo – hoje em dia eu tenho medo de falar a palavra coletivo porque ela está um tanto desgastada – um

ACHO QUE SE TEM ALGUMA COISA QUE ME DEU, ALÉM DE AMAR, A SENSÇÃO DE PLENITUDE, A SENSÇÃO DE ESTAR VIVO, É AQUILO QUE AINDA SINTO DENTRO DE UMA SALA DE ENSAIO.



espaço de mútua afetação. Nesse sentido, acho que há um caráter pedagógico no meu percurso.

**P.:** E como e quando o ator desafia o diretor?

**CHIQUINHO MEDEIROS:** O tempo inteiro!

Acho que, assim como o ator se aquece, sinto que é possível nós, diretores, nos dedicarmos a um treinamento, a um permanente aquecimento para sermos concretamente desafiados numa sala de trabalho. E também numa sala de aula, acho que não tem muita separação. O bonito do estudo da arte é que ele nunca separa o estudo da criação, por mais que você esteja fazendo um *plié* numa barra de dança clássica, todos os dias, durante trinta ou quarenta anos da sua vida, sempre é possível que você, a cada *plié*, encontre um momento de criação.

Então, ser desafiado o tempo inteiro é o que me dá mais prazer. Que o ator me tire o chão, que ele me tire das minhas convicções, que ele me abale o tempo inteiro, para que eu possa também devolver para ele a possibilidade do mesmo movimento. Que o meu movimento se opere nele, porque talvez seja essa a maior potência, para que a obra também desencadeie isso no público.

**P.:** O Luiz Paëtow contou da sua iniciação no teatro e de como ele foi construindo o seu caminho em direção à performance. Agora é a sua vez: na sua experiência, em qual processo, em qual momento você teve os melhores *insights*? Onde ocorreu o ponto de virada, onde você sentiu que houve um salto no seu trabalho como ator, ou diretor?

**LUÍS MÁRMORA:** A primeira vez em que eu me arvorei de diretor foi em *As Bastianas*, na Cia. São Jorge. Nós estávamos no Arena na época, fazíamos uma ocupação com outras três companhias, um projeto chamado “Harmonia na

diversidade”. O Gero (Camilo) já havia me dado três textos que compunham *As Bastianas*, que é a primeira parte do livro dele *A macaúba da terra*.

Então veio a edição da primeira lei

de fomento e nós propusemos um projeto de uma ocupação artística em um dos albergues para moradores de rua, para que a gente desenvolvesse um processo pedagógico que não fosse articulado através de oficinas de teatro, mas que a pedagogia pudesse vir de um processo de criação, que o processo de criação de uma companhia fosse aberto àquela população e que portanto

o sentido pedagógico decorresse desse encontro, dessa possibilidade<sup>3</sup>. Eu tinha assumido a direção da companhia, e então veio esse convite e foi absolutamente desesperador, foi um dos momentos mais difíceis da minha vida e um dos momentos em que eu mais aprendi na minha vida. Foi muito difícil porque o processo era “em relação”, o tempo inteiro. A gente trabalhava diariamente nas áreas comuns do albergue com as pessoas interferindo, com as pessoas reclamando daquilo, com as pessoas se sentido invadidas, porque a gente estava na casa delas fazendo teatro. A gente ficou no Canindé por uns dois meses, pensando que ser humano a gente era e o que era estar ali todos os dias. Era uma sensação muito estranha, lá era um depósito de gente, sabe? Era muito violento estar ali todo dia, era muito violento pra eles também porque a gente estava invadindo, e invadindo uma coisa que não era bonita de se ver, que era horrível... Parecia que qualquer coisa que eles dissessem, pelo fato de eles estarem ali naquele lugar, qualquer coisa era mais interessante do que aquilo que a gente podia fazer com o nosso trabalho. Era uma sensação de inutilidade gigantesca. Tem alguém que fala que, como ator, eu trabalho buscando que um dia o meu ofício não precise mais existir. Porque a minha função é restituir para o ser humano que perdeu de alguma maneira sua realização estética, simbólica, na vida, o meu papel é restituir esse lugar à pessoa; portanto, no momento em que este lugar for restituído em cada um, o ofício do ator não precisa mais existir... Quem fala isso?...Eu acho essa ideia muito bonita, e acho que *As Bastianas* nesse sentido foi um processo exemplar. Às vezes eu ficava irritado como diretor porque eu queria ver a história mais bem contada, sabe? Mas, imagina, o refeitório das pessoas era muito mais interessante do que a história que estava sendo contada. O discurso que o cara fazia – “o teatro está tirando o feijão do meu arroz” – e virava o prato dele no meio da fogueira e fazia um puta discurso, era muito mais interessante do que qualquer história que pudesse retirar daqui... Na verdade, o interessante era a história daquele livro *junto* com aquele cara. Isso a gente foi descobrindo também. A história do Gero era a história de uma aldeia que se formava e que tinha suas rotinas, e aí a gente estava numa aldeia que era um albergue para moradores de rua, então as coisas se sobrepunham com muita qualidade... Então, esse foi um projeto muito importante...

**P.:** Uma última rodada de pergunta: quais são as referências teóricas e práticas de vocês? Quem são as pessoas que estão instigando a imaginação, os pensamentos sobre teatro, a vontade de fazer teatro de vocês?

<sup>3</sup>. O projeto originalmente previsto para o albergue de Boraceia acabou sendo desenvolvido no Canindé (N. da E.).

QUE O ATOR ME TIRE O CHÃO, QUE ELE ME TIRE DAS MINHAS  
CONVICÇÕES, PARA QUE EU POSSA TAMBÉM DEVOLVER A  
ELE A POSSIBILIDADE DO MESMO MOVIMENTO.

**LUIS PAËTOW:** Se for responder buscando nomes, espíritos que provocam, que são eternos, então, Sócrates. Ele é o cara. Ele é imbatível e todos os filósofos posteriores a ele, todos os encenadores, ao estudar o tecido teatral, vão estar de alguma forma ressoando a inquietação do Sócrates, que está presente em todos os livros do Platão, e que propõe uma discussão que é basicamente sobre o teatro. De onde surgiu o teatro? Por que existe o teatro?...

A outra referência que eu tenho muito forte é a da Gertrude Stein, uma artista não muito conhecida, que funciona praticamente como um Leonardo da Vinci... Nascida no final do século XVIII, foi uma artista criadora múltipla, em todas as áreas: poeta, escritora de panfletos, de manifestos, de palestras, escritora de romance, escritora de crônicas... Foi uma artista que lançou muitas questões que até agora estão ressoando... E o Artaud, que se a gente falar sobre algo diretamente, escancaradamente teatral, Artaud também é uma figura imbatível, que também tinha esse referencial do desequilíbrio, esse referencial da queda, de não ter chão.

**CHIQUINHO MEDEIROS:** Não sei... no meu percurso, o que continua ainda palpitando dentro de mim, quando eu entro em contato: Artaud, Van Gogh, Nijinski, Leonardo da Vinci... Pra falar um pouco das pessoas com quem convivi: Celso Nunes é uma presença dentro de mim porque foi um dos meus mestres... Antônio Abujamra, seja pela via positiva, seja pela via negativa... Ainda: Stanislavski, Grotowski, Tadeusz Kantor, enfim... Também é

ARTAUD TAMBÉM É UMA FIGURA IMBATÍVEL, TAMBÉM  
TINHA ESSE REFERENCIAL DO DESEQUILÍBRIO, ESSE  
REFERENCIAL DA QUEDA, DE NÃO TER CHÃO.

uma questão geracional, são pessoas que me abalaram e continuam me abalando... Se eu tenho uma felicidade na vida é ter muita sorte, por essa última peça que eu dirigi é mi-

nha direção número 130, então eu acho que eu já dirigi bastante e acho que consigo contar nos dedos as pessoas com quem eu *não* tenho vontade de me encontrar de novo, porque a grande maioria das pessoas com quem eu cruzei na vida continuam sendo uma referência.

**P.:** Luís, com você, para fechar...

**LUÍS MÁRMORA:** Vamos lá, nas referências... Eu também sinto isso: as pessoas com quem eu trabalhei, com quem eu trabalho... Tem a Lucienne Guedes, que é uma pessoa que adoro, em vários níveis... Uma companhia que foi muito impactante pra mim: o Teatro da Vertigem... Foi uma coisa que me moveu muito, de que eu gostei muito. *Apocalipse* é um espetáculo *super* referencial assim pra mim, de que eu falo muito em sala de aula... Também



o Galpão, com *Romeu e Julieta*, que foi um acontecimento bem único, que para toda uma geração foi um marco, que eu lembro de ter visto na praça da Sé... achava tudo aquilo muito esquisito, mas ao mesmo tempo era uma descoberta muito grande... Uma coisa que eu sempre me lembro com muita atenção, com muito carinho, é *O ponto de mudança*, do Peter Brook... Eu gosto muito do tipo de registro que ele faz, que é muito simples, muito direto. Ele começa a falar dos aborígenes australianos, da experiência de encontro que eles tiveram, e aí ele estabelece a noção do sagrado para aquele povo: de que não existe um livro sagrado, não existe uma Bíblia; que o livro sagrado daquele povo está escrito no território, naquele lugar, e para que esse livro sagrado aconteça as pessoas transitam por esse território e vão contando as histórias daquele pedaço de terra. O mito está associado ao espaço, à trajetória que você estabelece naquele chão... Muito revelador pra mim também foi *Mitologia dos orixás*, organizado pelo Reginaldo Prandi... Essa coisa sempre me chamou a atenção... Andar no Vale do Anhangabaú e pensar que ali é o Riacho das Diabruras, que é o que o nome significa, e que debaixo daquele chão passa um monte de veios de água e que aquilo interfere no meu estado de ânimo, que aquilo diz respeito a mim... Numa cidade como a nossa, parece que a gente vai se distanciando dessas coisas... tem a ver com o espaço religioso no teatro, do "religar", do ligar a um Deus... eu acho que é isso, também, a coisa da escrita na terra... entender que eu sou regido por essas coisas... é uma coisa de que eu gosto muito de pensar e que veio do Peter Brook...



PRIMEIRA FILA



## Um espetáculo para poucos entenderem. Mas imperdível.

A reação inquieta dos espectadores convidados para a estreia de *Carmem com filtro*, a atitude entre intrigada e indignada com que reagem à montagem de Gerald Thomas, dão eloquente testemunho do mal que os últimos vinte anos causaram à inteligência brasileira. Na pasmaceira geral em que anda o teatro por estas plagas, qualquer exercício, algo rigoroso, menos convencional, provoca angústia e zanga na mesma plateia que aplaudiu algumas décadas atrás espetáculos tão exigentes quanto *Carmem com filtro*.

O trabalho, diga-se desde já, é fascinante; arma-se como uma espécie de quebra-cabeça, leva o público à perplexidade para induzir à perplexidade para induzir à reflexão.

A origem da personagem que há exatos 141 anos habita o Olimpo dos mitos da era industrial é uma breve narrativa, *Carmem*, escrita em Paris, em 1845, pelo sóbrio romântico Prosper Mérimée. A história da sedutora operária sevilhana é até hoje obra-prima da narrativa curta. Repleta de cor local, do amor ao exótico, do registro de costumes, requisitos essenciais do Romantismo, a *Carmem* de Mérimée é notável pela sobriedade e concisão do autor, que obtém um resultado final intensamente erótico. Em 1875, a cigana fatal de Mérimée inspirou a Georges Bizet sua última e mais perfeita ópera. A virtude da música, ligeira, borbulhante, ensolarada, foi o principal veículo para que a personagem transpusesse a ponte do 19º ao 20º século, privilégio reservado a poucas produções contemporâneas.

A *Carmem* de Bizet é até hoje presença das mais assíduas nos palcos líricos do mundo; ao longo dos últimos cem anos a trama de Mérimée foi reconta-

da em dança, em prosa, no cinema, rádio e fotonovela, na televisão. Levada a sério aqui, parodiada ali, empastichada além, vista acolá como tragédia, houve carmens de todos os sabores e feitios. Poucas, porém, terão sido tão intrigantes quanto a *Carmem com filtro* de Gerald e Daniela Thomas. Será tudo um pesadelo? Ou trata-se do inferno de um dom José contemporâneo e

A ADAPTAÇÃO DOS THOMAS PARA *CARMEM* DESEMBOCA NA INVASÃO DA TRAGÉDIA ROMÂNTICA PELO COTIDIANO, PELA BANALIZAÇÃO DAS EMOÇÕES NA ERA ATÔMICA.

suicida, que abre a peça saltando da janela? Talvez o segredo esteja com o tenente Zuniga, que a certa altura queixa-se: “Uma manhã como todas as outras, gente que vai, gente que vem, tudo calmo, o sol, o uniforme, um pouco quente demais, um pouco frio demais, o vento, a poeira, a náusea...”

A adaptação dos Thomas para *Carmem* desemboca na invasão da tragédia romântica pelo cotidiano, pela banalização das emoções na era atômica. As personagens falam interminavelmente, discursam de modo compulsivo sobre sua condição. Mas nada dizem além do lugar comum. As palavras são esvaziadas dos significativos primitivos. Em certos momentos, à maneira de Beckett, vale mais sua música que o sentido. Há longos monólogos; aliás, a fala solitária é a marca teatral mais forte do texto de *Carmem com filtro*. Mesmo os diálogos acabam redundando em solilóquios a dois (ou três, ou quatro). A aridez que daí resulta é desejada. As longas pausas, os hiatos, o silêncio, os tempos arrastados, tudo é proposital.

O escrito foi tecido para servir à montagem, e não o contrário. Na encenação de Gerald Thomas tudo se organiza tendo por fim o espetáculo. Que é insólito e deslumbrante exercício de ritmos encantatórios, hipnótico pela morosidade. Minuciosamente despido de emoções. Buscando enquadrar

*CARMEM COM FILTRO* É INVENÇÃO DE *VIRTUOSE*. REVELA-NOS EM GERARD THOMAS UM ENCENADOR DENSO, MADURO, QUE DOMINA COM MESTRIA A ENGENHARIA TEATRAL.

*Carmem com filtro* em algum gênero, o encenador classificou como “ópera sec”. É uma imagem feliz para traduzir o que ocorre no placo do Teatro Procópio Ferreira, no horário alternativo das segundas e terças, às 20 horas. Envolta em nuvens de bruma, a encenação constitui requintado discurso ao redor da paixão, pela qual suas personagens não ardem. Antes congelam.

A fumaça do gelo seco, dos cigarros e charutos, o tom de tabaco do magnífico espaço cênico (e) da maior parte dos excelentes figurinos de Daniela Thomas predomina em *Carmem com filtro*. Marcam a cor do drama e são realçados pelas meias sombras da iluminação, belíssima, concebida pelo diretor. O espectador é surpreendido por uma das mais sofisticadas criações visuais surgida em nossos palcos nos últimos anos. A luz, a cenografia e o desenho

das marcações conjugam-se em visões escultóricas que, temperadas pela ótima invenção musical de Jacques Morelembaum, causam intensos impactos. *Carmem com filtro* é invenção de *virtuose*. Revela-nos em Gerard Thomas um encenador denso, maduro, que domina com mestria a engenharia teatral, colocando-a a serviço de severa estética. E, talvez o mais importante, com talento capaz de gerar obras polêmicas, perturbadoras, enriquecedoras.

Espetáculos desse gênero cobram preço alto de seus intérpretes, forçados a abandonar muito da personalidade cênica para curvar-se ao minucioso traçado desenhado pelo diretor. Nesse sentido, mais aplausos merece a produção de *Carmem com filtro*, assinada por Antônio Fagundes. O ator e empresário bem-sucedido não busca repetir fórmulas de sucesso; investe no novo, no ousado. Com últimos resultados.

Fagundes encarrega-se também de personificar um esmagado, embora frio e contido, dom José. Clarisse Abujamra, mesmo desservida pela voz, compõe com intensidade a figura sedutora de Carmem. Merecem destaque as presenças fortes de Bete Coelho (Micaela), e Oswaldo Barreto (Lilas Pastia); a máscara torcida de Luiz Damasceno (tenente Zuniga) e a figura de Guilherme Leme (Morales). Completam o elenco Ana Kfourri, Lu Grimaldi, Horário Palacios, Geraldo Loureiro e Pedro Vicente. *Carmem com filtro* é uma criação difícil. Não se dirige a todos os paladares e pode chocar os mais apegados ao convencional ou ao digestivo. Mas os que amam a inteligência na arte não de ver e rever a obra, que é de tipo muito especial. Quanto mais se pensa sobre ela, mais a apreciamos.

JORNAL DA TARDE, São Paulo, 5 maio 1986. [Divirta-se].



Ligia Feliciano, Bete Coelho e Domingos Varella em *Carmem com filtro* 2. Foto de Lenise Pinheiro.

## O desencanto no teatro de Beckett

**K***atastrophé*, em cartaz na sala Paschoal Carlo Magno do teatro Sérgio Cardoso, tem como subtítulo “O teatro de Samuel Beckett hoje”. E constitui o núcleo de amplo projeto de comemoração dos oitenta anos do autor de *Esperando Godot*, organizado pela empresa Articultura. *Katastrophé* reúne quatro textos curtos de Beckett, escritos entre 1963 e 1981, abrindo ao público brasileiro o contato com obras inéditas aqui, possibilitando-nos escapar de um círculo em geral restrito às inúmeras versões de *Godot* e *Fim de jogo*. Samuel Beckett, irlandês residente em Paris, projetou-se mundialmente durante aos anos 50, quando a voga do teatro do absurdo abriu espaço para sua criação cênica angustiada e angustiante.

A solidão, a incomunicabilidade da experiência humana, o inelutável ódio/amor que acorrenta os indivíduos uns aos outros, a degradação progressiva da vida, eis algumas das principais balizas da produção ficcional e dramática desse escritor rigoroso e severo. O desencanto de Beckett com a condição humana atinge tais graus de intensidade que por algum tempo, durante os anos 60, era impressão mais ou menos generalizada que o autor de *Malone morre* acabaria por fechar-se em inevitável silêncio. O tempo encarregou-se de provar que a exaustão cala as personagens de Beckett, mas não o autor. Prolífico, em certos casos até prolixo, ele continua a traçar seu implacável painel.

A antologia que compõe *Katastrophé* foi organizada e traduzida por Rubens Rusche, de parceria com Luiz Roberto Benati. Diga-se de passagem que, na complexa tarefa da versão desses textos para o português, os responsáveis

realizaram difícil feito. Mantiveram-se fiéis à aparente coloquialidade do autor, à sua estranha música, mas souberam levar em consideração as necessidades teatrais do trabalho. Integram o programa *Eu não*, datado em 1972; *Comédia*, de 1963; *Cadeira de balanço*, de 1981; e *Catástrofe*, de 1983. O espetáculo mostra ao público expressiva parcela de produção de Beckett nos últimos vinte anos. E desvenda com fidelidade esse universo inquietante, de esgarçados sentidos.

A direção imprimida por Rubens Rusche a *Katastrophé* é de alta precisão. O encenador respeitou na íntegra as indicações cênicas do dramaturgo. No caso desta montagem isso não indica ausência de criatividade, mas sensibilidade e percepção de até que ponto a visão cênica de Beckett é essencial para a plena concretização de suas ideias. Rusche manteve as peças na meia-luz, quase obscuridade, expressamente exigida pelas rubricas. E o conseguiu através da iluminação impecável de Mário Martini. A cenografia de J.C. Serroni forma

com a luz um todo inextricável, fechando a área cênica em pequenos focos, que determinam a concentração do espectador. O acerto dos figurinos, também de Serroni, e da maquiagem de Vera Perrone desempenham no conjunto importante papel. Definem quase caricaturalmente as figuras beckettianas, sem perder de vista que não tratam do desumano, mas da distorção do humano.

Cercado por essa equipe técnica competente e segura, Rubens Rusche pôde dedicar-se a burilar cada peça com cuidados de lapidador. Soube encontrar modos eficientes de transpor para o palco não só os sutis jogos rítmicos do autor, mas as fundamentais, ainda que tênues, variações de intensidade.

*Eu não* limita-se a uma boca de mulher setuagenária que despeja incoercível torrente de palavras incoerentes na aparência, mas que acabam por conduzir ao fundo do ser. *Comédia* reduz um triângulo amoroso a indivíduos enfiados em jarros, dos quais despontam apenas rostos espantados. Em *Cadeira de balanço*, uma velha contracenando com a própria voz gravada, refazendo em severa poesia o percurso de sua vida. E *Catástrofe*, a menos estática das quatro peças, registra os antecedentes de certo espetáculo onde se apresenta um monstro: o homem.

Rubens Rusche não temeu apostar no difícil e obteve um trabalho maduro, solidamente preparado. Entregou-se a um universo teatral exigente, descarnado e construiu cenas de insólita beleza. *Katastrophé* revela-nos um diretor experimentado, capaz de levar o espectador a apaixonar-se pelo lirismo árido de Samuel Beckett.

KATASTROPHÉ REVELA-NOS UM DIRETOR EXPERIMENTADO, CAPAZ DE LEVAR O ESPECTADOR A APAIXONAR-SE PELO LIRISMO ÁRIDO DE SAMUEL BECKETT.

Os resultados da montagem da sala Paschoal Carlos Magno seriam bem outros se Rusche não tivesse contado com elenco talentoso e tão afinado com seu projeto. Edson Santana, como o Homem de *Comédia*, é a própria máscara da perplexidade. Cissa Carvalho, responsável em 1985 por uma irregular mas instigante versão de *Frankenstein*, reafirma-se aqui como atriz de intensa presença. A grande figura de *Katastrophé*, porém, é Maria Alice Vergueiro. Refreando seu formidável vigor nos sussurros da Boca de *Eu não*, na Mulher 1 de *Comédia* ou na Mulher de *Cadeira de balanço*, Maria Alice prova ser uma das mais poderosas figuras femininas de nosso teatro. Quem a viu nos excessos oswaldianos do *Rei da vela*, nos desmandos brechtianos de *Mahagonny* ou no desbragamento maiacovskiano do *Percevejo* saberá avaliar o salto que em sua carreira representa empolgante contenção expressiva de sua atuação nestas peças de Beckett.

**JORNAL DA TARDE**, São Paulo, 23 abr. 1986. [Divirta-se].

## A Chapeuzinho de Antunes, sem medo do inusitado

**O**novo espetáculo de Antunes Filho, *Nova velha estória*, estreou provocando polêmica. A insólita versão para adultos de *Chapeuzinho vermelho* não demorou a conquistar adeptos apaixonados e inimigos acirrados. Porém, a visão de Antunes do velho conto infantil, mesmo que não se destine a qualquer espectador, é memorável. Não pode ser ignorada.

O encenador define seu trabalho como um “devaneio”. Acertou no alvo. *Nova velha estória* é um poema que reinventa o teatro. O ritmo é lento. No entanto, a encenação transpira sensibilidade e delicadeza. Num nível que raramente se encontra em palcos tupiniquins. Quanto ao que mais choca os leigos, a criação de uma língua que soa como se intérpretes fingissem falar polonês, o diretor lançou mão de um recurso conhecido. Eugenio Barba já fez coisa semelhante. O romeno Andrei Serban, embora não tenha criado novas linguagens, atinge efeito similar montando tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides em grego arcaico.

O que fascina em *Nova velha estória* é a habilidade de Antunes Filho em transformar a matéria-prima fornecida pelo conto numa reflexão sutil e envolvente. Não que o encenador tenha descoberto novos ovos de Colombo na história da menina desobediente, enganada pelo lobo malicioso e perverso. Os temas que Bruno Bettelheim detectou na trama estão em cena. Antunes fala da transição da infância para a adolescência, da sedução da desobediência, dos conceitos complementares de bem e mal.

A montagem, que poderia ser um exercício banal, vai muito além disso. O espetáculo transborda de lirismo. J. C. Serroni completou a invenção do encenador com uma bela cenografia. Na caixa negra do palco destacam-se faixas coloridas (três vermelhas e uma branca) e bolas de acrílico de vários tamanhos suspensas no ar ou pousadas no chão. Os figurinos, inspirados em desenhos para a *Alice* de Lewis Carroll ou nas vestes de Kazuo Ohno, surpreendem pela graça e funcionalidade. A participação da trilha sonora de Raul Teixeira também é decisiva. Unindo Beethoven e Mozart, Beniamino Gigli e o *new age* de Peter Hamel, Teixeira obteve uma moldura exata para as peripécias cênicas das personagens.

Antunes demonstra em *Nova velha estória* que sua veia inventiva corre a pleno vapor. Os momentos antológicos se acumulam. A relação da Chapeuzinho com duas amigas, repleta de cumplicidade e perversidade, ganha cores fortes, que vão da amorosa dedicação à histeria quase insuportável de crianças que chegam ao limiar de uma nova idade. A figura da Mãe severa, que persegue insetos obsessivamente mas tem flexibilidade suficiente para explicar carinhosamente à filha sua menstruação, é memorável. O Lobo ambíguo, amável e odioso, sedutor e perverso, encontra uma tradução cênica impecável em seu duelo com a Lua, que o animal parece culpar pelos impulsos incontroláveis que o dominam. A figura da Avó decrépita transforma-se numa bem humorada citação das contorções do butô de Kazuo Ohno.

Num projeto como o de Antunes, onde o ator é reposto no centro do fenômeno teatral, é fundamental que os intérpretes sejam capazes de responder aos estímulos do encenador. O elenco de *Nova velha estória* responde ao desafio à altura. Yara Nico e Ondina Castilho, as amigas da Chapeuzinho, estão na medida exata e desenham crianças implacáveis e compreensivas ao mesmo tempo. Geraldo Mário tem pequenas e ótimas intervenções como um Duende e o Soldado que salva a heroína.

Hélio Cícero encontra os tons precisos da Mãe severa e a Avó esclerosada. Dos cafajestes de *Paraíso Zona Norte* a essas figuras femininas, o ator indica uma maleabilidade insuspeitada. Samantha Monteiro tem como Chapeuzinho

uma grande oportunidade, que aproveita inteiramente. Sua mescla de ingenuidade e malícia, a oscilação entre o medo da desobediência e a força da curiosidade são traçadas

com segurança e pontaria certa. O Lobo de Luís Melo domina o espetáculo. O ser contraditório, que aceita seus instintos bons e maus sem discutir, tem no ator um soberbo intérprete, capaz de gestos repulsivos e enternecedores vividos com igual convicção.

O QUE FASCINA EM *NOVA VELHA ESTÓRIA* É A HABILIDADE DE ANTUNES FILHO EM TRANSFORMAR A MATÉRIA-PRIMA FORNECIDA PELO CONTO NUMA REFLEXÃO SUTIL E ENVOLVENTE.



Mesmo destinado a públicos especiais, que não têm medo do inusitado, *Nova velha estória* é uma realização plena. Brinca com conceitos de ética sem nunca se tornar moralista ou moralizante. Ao contrário, conclui pela inevitabilidade da convivência do bem com o mal. Ainda que estresse em temporada mais criativa que esta, dominada por vacas muito magras, seria um trabalho de admirável envergadura.

Samanta Monteiro em *Nova velha estória*. Foto de Lenise Pinheiro.

**JORNAL DA TARDE**, São Paulo, 30 mar. 1991. Caderno de Sábado [Divirta-se].



ENSAIO GERAL



## Por um teatro expandido

*Rodolfo García Vázquez*

**U**m grupo de adolescentes de escolas públicas do centro de São Paulo participa de um projeto teatral. Um ensaio. O orientador pede que os atores juvenis façam uma improvisação. Eles se organizam, discutem a cena e vão para o palco. De forma absolutamente natural e espontânea, com o uso de celulares, eles criam a própria iluminação e a sonoplastia. A dramaturgia também é composta por frases curtas (como um twitter cênico) em situações que se resolvem rapidamente e se sobrepõem em ritmo veloz.

Isto acontece diariamente no ensaio dos quinze adolescentes que estão participando de um projeto nos Satyros. Eles não têm qualquer experiência teatral e tudo o que propõem em cena vem muito mais da sensibilidade de sua geração do que propriamente de um treinamento tradicional de ator.

Mais do que um fato corriqueiro, este exemplo pode servir de paradigma para os desafios que o teatro enfrentará nas próximas décadas. Estes jovens serão o futuro das artes cênicas, tanto como possíveis atores quanto como espectadores. Sua sensibilidade estética marcará todas as dimensões das artes cênicas, trazendo o *Zeitgeist* atual para a experiência teatral.

Pesquisas de grandes multinacionais de computação já indicam que as crianças de hoje sabem brincar melhor com videogames do que andar de bicicleta. Aliás, essas crianças apresentam uma dificuldade muito maior do que gerações anteriores em distinguir a diferença entre o mundo real e o virtual. A utilização dos celulares por esses jovens encontra-se, portanto, em um novo lugar do humano, que também é um outro lugar teatral: eles não

são um signo teatral tradicional como um adereço; ao contrário, fazem parte da própria identidade social destes jovens, participando do cotidiano do ator-adolescente e de sua forma de se comunicar com o mundo. São próteses tecnológicas de uma humanidade cibernética. Os antropólogos ciborgues, como Amber Case, diriam que vivemos na condição ciborgue toda vez que agimos através de aparatos tecnológicos como celulares, carros e laptops. Tanto os espectadores quanto os artistas do novo teatro estarão, portanto, marcados pelo espírito ciborgue.

## A HUMANIDADE EXPANDIDA

Para os objetivos deste artigo, eu abarcaria todas estas manifestações da nova condição humana em uma expressão bastante genérica: a humanidade expandida. Esta nova condição humana parte do princípio de que o corpo é a plataforma física a partir da qual o ser humano se expande e se manifesta diante do mundo utilizando de vários recursos tecnocientíficos disponíveis.

A relação tecnológica da nossa espécie com a natureza marca o processo civilizatório, nos levando a aprender a manipular o fogo e posteriormente a criar os foguetes. A partir dos anos de 1990 especialmente, com a democratização do acesso a muitos aparatos eletrônicos, o advento da internet e o avanço das pesquisas biotecnológicas e da robótica, passamos a um novo patamar da expansão tecnocientífica da humanidade.

O capitalismo do século XXI passou a contar com produtos digitais que geram impérios milionários. Jovens universitários até dez anos atrás, os magnatas do Google, do Facebook e do Twitter criaram o chamado quinto poder. Ao tornar democrático o acesso a novos recursos, os capitalistas digitais criam produtos para um mercado gigantesco ainda em seus primórdios.

Por outro lado, as interferências tanto em nossos próprios corpos quanto na ordem natural estão realizando transformações inéditas. O sequenciamento do genoma humano, as cirurgias plásticas e as pesquisas desenvolvidas por grandes corporações com alimentos transgênicos, visando a alimentação em massa de bilhões de seres humanos, estão nos levando a redefinir a própria relação com a natureza. E a flora e a fauna criadas por Deus em sete dias hoje só continuam a resistir vivas e intactas em áreas de preservação ambiental.

Se a construção da civilização sempre partiu do embate contra a natureza caótica e poderosa, hoje essa mesma natureza, mais do que dominada, passa a ser também construída pela própria humanidade. Assumimos o papel antes reservado ao divino.

## O TEATRO EXPANDIDO

O teatro, manifestação superestrutural de tal sistema, vive uma relação intensa e contraditória com ele, ora negando suas influências, mantendo-se fiel à sua história e à preservação de ideais anteriores de humanismo, ora incorporando os elementos deste novo tempo e antecipando tendências. Os temas e os potenciais instrumentais deste universo ultratecnológico estão aí para serem discutidos, incorporados, instrumentalizados, criticados, repensados. Cabe ao teatro descobrir as formas mais adequadas de o fazer.

A força do teatro sempre esteve atrelada à expressão estética de um debate visceral sobre a condição humana. Hoje, paradoxalmente, para discutir o humano, o teatro deve ir para além do humano, para o universo tecnológico, como forma mais poderosa de expressar a condição da humanidade expandida.

Um novo campo teatral começa a nascer, disposto a dialogar com todas

as questões que a sociedade contemporânea traz. Fruto da sua época, mas ao mesmo tempo crítico da sua condição, este teatro não se furta do confronto com as imensas dificuldades atuais. A este novo campo teatral, um bebê recém-nascido ainda vulnerável, mas cheio de vitalidade eletrônica, denominarei teatro expandido.

Este novo teatro pertence ao tempo dos artistas e espectadores expandidos. Curioso sobre os avanços tecnológicos, crítico da desumanização, atento ao surgimento de tantas questões éticas, morais e sociais que o momento atual traz, ele avançará, basicamente, a partir de cinco eixos: o temático, o político, o tecnocientífico, o físico-espacial e o formal. Tais eixos se interpenetram e influenciam mutuamente, trazendo em si problematizações sobre as quais o fazer teatral vai se defrontar nas próximas décadas.

## O EIXO TEMÁTICO

Na questão temática, o teatro expandido tratará de assuntos que a sociedade contemporânea traz com força ao centro das atenções: como lidaremos com todas as questões cruciais que o desenvolvimento tecnológico vem propondo para a sociedade. Somente será possível propor um diálogo franco com esta se o teatro estiver disposto a transformar essas novas questões em seu próprio tema, e não se furtar de olhar a fundo o caos que ela nos propõe. O grande problema da dramaturgia não seria, portanto, o esvaziamento de sentido do

HOJE, PARADOXALMENTE, PARA DISCUTIR O HUMANO, O TEATRO DEVE IR PARA ALÉM DO HUMANO, DEVE IR PARA O UNIVERSO TECNOLÓGICO.

mundo, mas sim a descoberta do significado profundo dos temas da nova condição humana. Ao contrário do que diz a antiga e sutilmente disseminada sensação de que todos os grandes temas humanos já foram escritos, o dramaturgo expandido hoje encontra-se diante de um campo aberto, fértil e amplo, onde brotam milhares de assuntos fulcrais diariamente. A dramaturgia do

NOSSAS ANTIGAS VERDADES ESTÃO MORRENDO  
RAPIDAMENTE, ESFAQUEADAS ELETRONICAMENTE  
PELOS EQUIPAMENTOS DE NOVÍSSIMA GERAÇÃO.

próximo século, independente de suas pesquisas formais, deve estar atenta a todas as novas manifestações sociais, evitando abrigar-se em um discurso metateatral narcísico e es-

maecido. Por isso o dramaturgo do teatro expandido será um curioso transdisciplinar que vai dialogar com Shakespeare e Miguel Nicolelis, Brecht e Einstein, twitteiros árabes e Projeto Genoma Humano, movimentos culturais da periferia e pesquisas de arte digital.

Os novos temas são inúmeros: quais as implicações filosóficas, éticas e morais da pesquisa do genoma humano? Como a agricultura transgênica transforma nosso ecossistema? Qual o impacto moral dos bancos de espermatozoides? O que ocorre fisicamente a partir de um relacionamento virtual? Até que ponto nossas identidades podem ser alteradas pelos fármacos que consumimos? Os avanços na pesquisa geriátrica alterarão nossa percepção trágica da morte? Até que ponto poderemos reconstruir nossos corpos? Qual o verdadeiro impacto das redes sociais em um movimento revolucionário como a Primavera Árabe? Como se dão as relações geográficas em um mundo sem fronteiras digitais? O que querem os *hackers* e como eles podem afetar nossas vidas? – entre tantos outros.

Estas e muitas outras questões apontam para uma explosão de controvérsias e debates para o futuro. Nossas antigas verdades estão morrendo rapidamente, esfaqueadas eletronicamente pelos equipamentos de novíssima geração. Tal desenvolvimento parece não encontrar limites para matar as últimas verdades moribundas que ainda alimentávamos sobre nós mesmos. A dramaturgia do próximo século construirá sobre essas mortes a sua fênix.

Em 1920, um dramaturgo tcheco, Capek, criou o termo robô para falar de humanoides em sua peça *R.U.R.* Aquilo que pertencia a uma obra da ficção científica modernista transformou-se em neologismo para cientistas do mundo inteiro que hoje se dedicam ao universo da robótica. Os dramaturgos do teatro expandido não pensam nos robôs humanoides (que até hoje ainda fazem parte da ficção científica) mas, como o visionário Capek, trazem questões do cotidiano do homem do século XXI que apontarão para o futuro da nossa sociedade.



Luiza Gottschalk, Paulo Faria, Phedra D. Córdoba e Esther Antunes em *Hipóteses para o amor e a verdade*. Foto de Priscila Parreira

## O EIXO POLÍTICO

Os temas acima citados não podem ofuscar os aspectos estruturais do sistema social que instrumentaliza todo o desenvolvimento tecnológico para a sua automanutenção: o capitalismo globalizado. Tal sistema, por sua própria lógica, nega quaisquer novas utopias que se aventurem a desafiar a única forma de organização social sob a qual aprendemos a viver, baseado no seu valor absoluto, o lucro.

Diante de um planeta dominado por tal sistema, o que se pode observar é que, apesar da afluência econômica, suas crises se multiplicam com regularidade, as disparidades de renda se mantêm crônicas, a democracia perde força como forma representativa de poder popular e a moral e a ética são reconstruídas atabalhoadamente diante de todos os dilemas que a evolução tecnocientífica provoca diariamente.

O discurso da pós-modernidade sobre o fim das grandes narrativas não se sustenta. Na verdade, os fatos marcantes deste início de século provam que os conflitos globais continuam sendo legitimados por discursos totalizantes, muitas vezes com raízes religiosas e racistas.

O sistema preserva a sua lógica econômica, e nela a questão da cidadania não é um valor em si. Neste sentido, é um sistema desumanizador no qual cabe a cada um de nós um único papel na engrenagem econômica: não o de cidadão, mas o de consumidor. Cabe ao teatro expandido a crítica a este modelo opressor de fetichização, através da ideia de comunidade, construindo esteticamente a crítica a este modelo.

O avanço tecnocientífico que conhecemos é realizado dentro da própria lógica do lucro, em grandes corporações. Não conhecemos os mecanismos da “caixa preta” de cada novo aparato eletrônico ou digital, e só a suprema especialização nos permitiria chegar a tal nível de sofisticação tecnológica, mas sabemos de sua função na busca da lucratividade. No entanto, a crítica do teatro expandido não deve ser dirigida ao desenvolvimento tecnocientífico em si, mas ao uso que tal sistema faz dele como forma de manutenção do *status quo* vigente.

## O EIXO TECNOCIENTÍFICO

Na questão tecnológica, o teatro expandido poderá se utilizar de novos recursos que não caberão mais nas categorias tradicionais. As projeções de vídeo, os celulares, laptops, tablets e outros dispositivos digitais permitem ao artista cênico e ao próprio espectador novas possibilidades estéticas que,

com o decorrer dos anos, serão incorporadas ao fazer teatral com tanta organicidade quanto a iluminação elétrica o foi há mais de cem anos. Tais incorporações tecnológicas trarão ao teatro horizontes estéticos ainda indefinidos, mas que modificarão a experiência teatral de forma indelével.

Este admirável (?) mundo novo que nossa geração apenas vislumbra, será vivido plenamente pelas próximas gerações através de aparelhos e próteses ainda a serem inventados. Estes, usados em cena pelos atores ou pelos espectadores, não pertencerão mais à categoria de adereço cênico tradicional, como sempre foram os chapéus, as bengalas e os guarda-chuvas. Serão próteses dos atores do século XXI, com uma nova função cênica e milhares de possibilidades estéticas e técnicas a serem investigadas. Quando usados pelos espectadores, tais próteses e aparatos potencializarão ainda mais os recursos teatrais, levando a experiência teatral a dimensões jamais imaginadas por Ésquilo ou Shakespeare.

O caráter artesanal vai ser mantido em grande parte da produção teatral, mas o novo teatro estará disposto a trilhar caminhos inéditos. Por definição, o teatro exige a copresença física dos corpos dos participantes, atores e espectadores. Para o teatro expandido tal definição será a plataforma a partir da qual ele se manifestará, transformando-se em uma das áreas artísticas na qual as investigações e os avanços na linguagem ocorrerão com força, pelo caráter transdisciplinar do seu próprio conceito. A cenografia, os figurinos, a iluminação, a sonoplastia e todas as novas áreas a serem incorporadas ao teatro vão trabalhar com matérias e conhecimentos de novas descobertas tecnológicas e científicas. Assim, é fundamental a transdisciplinaridade e a porosidade na formação dos artistas teatrais, para que estas novas ferramentas façam o teatro dialogar rapidamente com tais avanços. A holografia e o 3D, a realidade expandida (*augmented reality*) e outros recursos da tecnociência transformarão radicalmente as concepções tradicionais de cenografia e iluminação cênica. Utilizar destes recursos não descaracterizará o teatro. Ao contrário, propiciará a expansão do mesmo para fronteiras novas e estimulantes.

TAIS INCORPORAÇÕES TECNOLÓGICAS TRARÃO AO TEATRO HORIZONTES ESTÉTICOS AINDA INDEFINIDOS, MAS QUE MODIFICARÃO A EXPERIÊNCIA TEATRAL DE FORMA INDELÉVEL.

## O EIXO FÍSICO-ESPACIAL

Ironicamente, o teatro expandido, para falar do humano, terá de ir além dele. O ator e o espectador expandido serão aqueles que, além dos seus próprios corpos, carregarão suas próteses cibernéticas, de celulares a operações

cirúrgicas, de identidades físicas a identidades digitais. O ator do novo teatro se expandirá em apetrechos tecnológicos que completarão sua performance cênica. O conceito de atuação se ampliará. O corpo físico do ator será sua realidade carnal original e suas próteses incorporadas, tornando-se plataforma a partir da qual o ator expandido realizará suas investigações reais e virtuais. Ao mesmo tempo, o ator expandido dialogará com um espectador que não estará ali apenas com seu corpo, mas com todas as suas próteses cibernéticas, de celulares a identidades virtuais. Deste encontro de ciborgues, nascerá o teatro do século XXI.

É conhecida a importância dos Satyros, dos Parlapatões e de outros grupos teatrais no processo de urbanização do entorno da Praça Roosevelt. Nos Satyros, sempre foi clara a ideia de que o fenômeno teatral não se res-

O ATOR DO NOVO TEATRO SE EXPANDIRÁ EM APETRECHOS TECNOLÓGICOS QUE COMPLETARÃO SUA PERFORMANCE CÊNICA. O CONCEITO DE ATUAÇÃO SE AMPLIARÁ.

tringia apenas ao que se passava na sala de espetáculo, e que a porosidade com todo o entorno geográfico onde o evento teatral ocorre era essencial para um teatro total. O hotel

de prostituição de travestis que um dia fora o nosso espaço está sempre presente no nosso imaginário investigativo, assim como a calçada e toda a comunidade que hoje frequenta a praça. Enfim, toda a dinâmica urbanística da Praça Roosevelt transformou-se em parte fundamental da própria estética do grupo.

No teatro expandido, porém, deixamos de pensar unicamente no nosso trabalho pela especificidade geográfica da Praça Roosevelt. Este fenômeno singular vivido localmente agora se expande por um espaço digital que desmancha barreiras físicas para se presentificar digitalmente em qualquer local do planeta. As fronteiras da sala de espetáculo tradicional serão porosas não apenas ao entorno físico da praça, mas a todas as relações estabelecidas digitalmente pelos artistas. No teatro expandido, a sala física será a plataforma a partir da qual uma série de ações serão cenificadas. A realidade digital expandirá as potencialidades dos corpos presentes no ato teatral, transformando-o em uma arte de locais e tempos infinitos.

## O EIXO FORMAL

Os avanços tecnocientíficos estão provocando um impacto profundo sobre a sensibilidade estética do século XXI. O mundo digital, fragmentado, transbordante em imagens e instantâneo, já é a forma sensível do nosso tempo. Isto marca, conseqüentemente, a própria sensibilidade teatral, tanto dos que



o fazem quanto dos que o fruem. Alguns sintomas destas transformações já podem ser observados na produção teatral hoje e críticos e estudiosos já se dão conta destas formas teatrais nascentes.

Luiza Gottschalk em *Hipóteses para o amor e a verdade*. Foto de Bob Souza

Por outro lado, os avanços tecnológicos exigem que os tecnólogos do palco verticalizem seus conhecimentos e foquem em atualizações periódicas dos equipamentos e possibilidades de cenificação de instrumentais das mais variadas origens. As funções tradicionais de cenógrafos, figurinistas, sonoplastas e iluminadores devem trazer para o processo teatral a verticalização de conhecimento de novas informações e materiais que surgem num ritmo quase diário.

Além disso, a própria estrutura do fazer teatral será reconfigurada, de acordo com o surgimento de novas funções. O operador de vídeo já é uma realidade de muitos espetáculos teatrais, assim como serão incorporados o operador de 3D, de laser, de telefonia e de internet. A incorporação das novas tecnologias transforma inexoravelmente a forma teatral. Em seu

movimento dialético com o próprio desenvolvimento tecnológico, as pesquisas do teatro expandido também poderão trazer novos elementos para outros ramos de atividades humanas.

As fronteiras científicas e artísticas do Positivismo se dissolvem. Enquanto o grau de especialização é uma condição *sine qua non* para certas áreas do desenvolvimento tecnocientífico, nos grandes centros acadêmicos, as transdisciplinaridades são a tendência. Nas artes, a diluição das fronteiras entre as diversas formas de expressão também pode ser observada, em projetos

A POROSIDADE TRANSDISCIPLINAR TAMBÉM ESTÁ CHEGANDO AO TEATRO EXPANDIDO, TORNANDO-O UMA ARTE DE LIMITES IMPRECISOS, EM QUE AS FUNÇÕES NÃO SERÃO FIXAS E IMUTÁVEIS.

como dança com texto, performance com teatro e escultura com projeções. O desenvolvimento tecnológico possibilitou o nascimento da sétima arte no início do século XX. Hoje,

são incontáveis as formas artísticas pois a tecnologia está fazendo surgir artistas digitais das mais variadas expressões. A porosidade transdisciplinar também está chegando ao teatro expandido, tornando-o uma arte de limites imprecisos, em que as funções não serão fixas e imutáveis e os integrantes de um processo teatral poderão ser artistas, cientistas e pensadores que, juntos, transformarão seu processo em expressão artística de suas questões.

São incertos os caminhos do desenvolvimento tecnocientífico nas próximas décadas. O movimento é desigual. Recursos que pensávamos ser inalcançáveis há trinta anos estão hoje disponíveis para crianças do mundo inteiro. Outros problemas que imaginávamos serem mais simples, ainda levam os especialistas a rodar em círculos, sem encontrar solução. No entanto, por mais que tenhamos atingido níveis nunca imaginados de desenvolvimento, continuamos a sofrer os problemas eternos da humanidade, só que agora em

O PARADOXO DO TEATRO EXPANDIDO SERÁ JUSTAMENTE ESTE: INSTRUMENTALIZAR-SE DE TODA A TECNOLOGIA DISPONÍVEL PARA FALAR MELHOR DO HUMANO.

uma dupla dimensão. Como artauds tecnológicos, podemos dizer que enfrentamos hoje a vida e seu duplo. O físico e o digital. Em ambos, os impulsos de Eros e Tanatos. Nesses dois

mundos, ambos muito reais, cada um a seu modo, ainda observamos todas as manifestações da miséria da nossa espécie: as injustiças sociais, as guerras, a discriminação, o terror, a solidão, o preconceito, o medo, a exploração do homem pelo homem e da natureza pelo homem. Por outro lado, este século traz desafios inéditos. Aquilo que antes era exclusividade divina, hoje é realizado por nós em laboratórios e consultórios médicos, fábricas e internet, trazendo milhares de novas questões morais, éticas e filosóficas.

Estar atento a tudo isso, dialogar com o mundo físico e seu duplo, espantar-se e trazer à tona as discussões sobre o que era divino e que agora faz

parte do humano e ainda lutar por resgatar a humanidade de todos os perigos que ela constrói (irônica e tragicamente) contra si mesma são os desafios gigantescos do novo fazer teatral. Os avanços tecnológicos incorporados ao teatro farão parte desta caminhada, como meios para atingir o seu fim. O paradoxo do teatro expandido será justamente este: instrumentalizar-se de toda a tecnologia disponível para falar melhor do humano. Só assim o teatro poderá fazer sentido neste mundo de consumidores anônimos, integrados em redes sociais eletrônicas, enquanto bilhões ainda não têm acesso a água tratada ou comida diariamente. Nas ágoras física e digital do século XXI, que lutam arduamente pela sobrevivência, o teatro poderá ter uma função fundamental na construção de novos paradigmas para a sociedade.

Por mais que o teatro expandido se utilize dos recursos ultratecnológicos e das descobertas científicas, ele só fará isso para continuar a tratar do que realmente importa e que, mesmo diante de uma espécie que já se arroga funções divinas, não encontrou ainda sua resposta: o mistério da nossa existência sobre este planeta.

**RODOLFO GARCÍA VÁZQUEZ** é um dos fundadores de Os Satyros, com Ivam Cabral; autor e diretor teatral; coordena o curso de Direção da SP Escola de Teatro.

# O riso como estranhamento e exercício da crítica

*Cleise Furtado Mendes*

Visto que alguns estudos do riso e do cômico produziram certa fusão (e con-fusão) desses termos<sup>1</sup>, em escritos anteriores busquei contribuir para a sua distinção, na tentativa de iluminar alguns trechos do enredado trajeto que vai das causas (quase sempre múltiplas e de difícil identificação) ao efeito do risível<sup>2</sup>. Embora, na prática, ambos mantenham uma clara via de comunicação, tanto o riso quanto o cômico constituem vastos territórios cuja visitação desafia o fôlego dos estudiosos. O cômico em geral é área de difícil contorno, já que comumente se denomina “cômico” tudo aquilo que faz rir, tanto na vida como na arte, mas entendê-lo apenas desse modo é tentar explicar o fenômeno pelo efeito produzido, renunciando investigar suas características.

Passando ao outro lado, vemos que a questão do riso ultrapassa largamente o domínio do cômico e da comédia; nem todo riso provém da comicidade e pelo menos dois tipos já foram apontados por autoridades no assunto: o riso “de angústia” – reação patológica sem qualquer relação com o efeito cômico – e o riso “de puro prazer” da criança que ainda desconhece

1. Inclusive o conhecido estudo de Bergson, que confunde a distância estética necessária para produção do efeito cômico com a “insensibilidade” ou ausência de emoção do receptor como pré-requisito do riso. Henri Bergson, *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987.

2. Cleise Mendes, *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo, Perspectiva, 2008. (Estudos, 258).

o contraste cômico<sup>3</sup>. Como fenômeno espontâneo e cotidiano, o riso passou a constituir, sobretudo desde o século XX, um objeto relevante de investigação da medicina, da antropologia, da filosofia. Para o corpo, o choque libertador que exercita e relaxa uma parte dos músculos tem sido visto como poderoso auxílio contra várias doenças, e o conceito dos hospitais-circo e dos palhaços-médicos surgiu há vários anos como resultado de pesquisas; para o espírito, a experiência do risível como um desafio aos limites da razão e da verdade exerceu forte atração sobre muitos autores, depois que Bataille, inspirado em Nietzsche, afirmou uma “filosofia do riso”, na qual o pensamento poderia ultrapassar a si mesmo<sup>4</sup>.

Feita a distinção, pode-se então reconectar as duas noções, justamente para pensar o papel do riso na escola ou, de modo mais amplo, na aprendizagem. Nesse sentido, faço o recorte de um caso específico: o riso produzido por uma obra artística deliberadamente construída para esse fim, ou seja, um texto cômico. O universo da comédia distingue-se da comicidade espontânea do cotidiano, habitado

que é por *seres de linguagem* – construídos e reconstruídos, por cada leitor ou espectador, a partir de suas réplicas, suas ações e relações no contexto da obra – e regido por uma liberdade imaginativa que o expande em direção ao maravilhoso, ao fantástico, ao *nonsense*, transpondo, via de regra, as limitações da verossimilhança externa. Assim, ao se avaliar o efeito produzido por essas criações em seus receptores, é preciso, antes de tudo, não confundir o cômico da vida e o da ficção, já que o segundo é uma construção *poética*, que segue suas próprias leis de composição e conduz – muitas vezes por caminhos que fogem ao pensamento racional – à possibilidade de um sentido ou no mínimo de uma reflexão sobre comportamentos tipicamente humanos, ou seja, bizarros.

Tomando a questão da comicidade por esse ângulo, pode-se então perguntar: o que a comédia tem a ensinar? Ou talvez, enfocando o componente afetivo da recepção, indagar: que tipo de aprendizagem pode ser obtido através da catarse cômica? Quer operando com personagens de baixa ou elevada condição ética e social (virtudes e poderes), quer conduzindo a ação

O CÔMICO EM GERAL É ÁREA DE DIFÍCIL CONTOURNO, JÁ QUE COMUMENTE SE DENOMINA “CÔMICO” TUDO AQUILO QUE FAZ RIR, TANTO NA VIDA COMO NA ARTE.

3. Em sua obra sobre os chistes, Freud refere-se a esse riso infantil, anterior a qualquer experiência da comicidade, como “o estado de ânimo da nossa infância, quando ignorávamos o cômico, éramos incapazes de chistes e não necessitávamos do humor para sentir-nos felizes em nossas vidas”. Sigmund Freud. *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (Trad. Margarida Salomão). Rio de Janeiro, Imago, 1977, p. 100.

4. Verena Alberti, *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.

para um final feliz ou decepcionante, o que o comediógrafo visa conquistar no leitor ou espectador é a sua participação num *jogo* cujo objetivo é o de fazer cair o maior número possível de máscaras. Seja através da farsa grotesca, da aérea comédia romântica ou de uma sátira política, parece existir no efeito cômico um traço comum que diz respeito a *um certo modo de ação*. Esse modo de ação, ou seja, esse *método*, tem como pré-requisito o estranhamento, a capacidade de tomar distância para surpreender-se, examinar, avaliar o que se vê. A partir daí, o próximo passo é trazer o objeto para a altura da visão do espectador.

Creio que estaremos mais próximos de compreender o modo como a comédia age sobre seu público se abandonarmos a antiga ideia de superioridade e inferioridade do “objeto imitado” (enunciada desde a *Poética* de Aristóteles). Então a comicidade poderá ser vista não como *representação* daquilo que “está embaixo” (personagens que imitam pessoas piores do que nós, espectadores) e sim como uma *força* que “puxa para baixo”, que instala a crise (e daí a crítica), que faz estalar a superfície de toda imagem solene, fechada em sua gravidade, polida, monolítica. Esse jeito de exercer-se a ação cômica não prescinde da trajetória pelo baixo, pela materialidade, pelo corpo. Mas o “baixo” não é tanto *aquilo que se representa* (vícios, desvios, falhas de comportamento) e sim o ângulo de onde parte a visão.

O olhar cômico desconfia das “altitudes” e produz um gesto de *rebaixamento* no sentido de que *puxa para baixo* tudo que caia no seu ângulo de visão. Tudo que está no alto é visto “de baixo”. Pode-se ver assim a ação cômica não como o “reflexo” do que *é inferior* na ética dos comportamentos ou na posição de poder das personagens, mas como um movimento irresistível em que tudo *descamba* pois *está sendo* atraído para baixo pela força desse olhar que a tudo desestabiliza, que percebe ou instala rachaduras seja no caráter idealizado de um herói seja no quadro de valores de um grupo social. Compreende-se por que a *degradação* é um traço consensual que percorre diferentes teorias do cômico: uma parte substancial desse efeito de deslocamento é a sua capacidade de colocar sob suspeita qualquer perspectiva séria sobre um dado alvo, dessacralizando ideias, valores, pessoas ou instituições. Mikhail Bakhtin sugere um motivo ao mesmo tempo grave e risível para a eficácia do método cômico: “Cansa olhar para cima, é necessário baixar os olhos. Quanto mais poderosa e duradoura for a dominação das coisas elevadas, maior satisfação provocam seu destronamento e rebaixamento”<sup>5</sup>.

5. Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (Trad. De Iara Frateschi Vieira). São Paulo, HUCITEC; Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1993, p. 267.

Em *As rãs*, de Aristófanes, segundo Junito Brandão, teríamos “o canto do cisne da comédia antiga”. Com a mudança do quadro político – “a democracia de Sólon substituída por governos oligárquicos” – e a perda da liberdade de expressão indispensável ao tipo de sátira aristofânica, a comédia mudaria o seu centro de gravidade. “Se a grande paixão do século V haviam sido os deuses, a *polis* e o *logos*, a do século IV hão de ser a família e o amor”<sup>6</sup>. Mas é necessário incluir

no alvo dessa nova paixão as questões financeiras, pois, como se sabe, a Comédia Nova passaria a tratar de conflitos familiares em torno de

O OBJETIVO DA FORÇA CÔMICA É O DE SUBMETER QUALQUER ALVO AOS SEUS PODERES DE REVERSIBILIDADE, DESLOCAMENTO, CONTRASTE, REBAIXAMENTO, DESESTABILIZAÇÃO.

amor e dinheiro, dois temas ausentes da antiga sátira, voltada para os interesses públicos. As 26 comédias latinas que chegaram até nós são adaptações ao gosto romano das peças gregas produzidas no fim do quarto século e início do terceiro, e mantêm esse foco de interesse, organizando a intriga cômica a partir de paixões amorosas contrariadas pela autoridade paterna e pelas desigualdades sociais.

É curioso como essa fórmula de embate entre autoridade social e poder financeiro do pai (ou de variantes da figura paterna) contra os impulsos românticos do filho (ou de jovens em geral) tenha desde então alimentado o interesse de diferentes públicos, em vários séculos. Na telenovela brasileira, não há praticamente um enredo em que esteja ausente esse padrão conflitual, que por vezes aparece multiplicado pelos muitos núcleos de ação secundários. E a observação pode estender-se a outras formas dramatúrgicas. David Konstan, em seu estudo de Plauto e Terêncio, afirma que em relação aos padrões de enredo recorrentes “o análogo mais próximo da Comédia Nova pode estar nos vários subgêneros do cinema moderno, tal como o *western* ou o filme policial, ou, para tomar um tipo de comédia que é um verdadeiro descendente do antigo, as comédias de situação televisivas”<sup>7</sup>.

A força catártica que parece manter o interesse dessa estrutura de enredo é o movimento que confere a vitória aos jovens rebeldes. No início da peça domina um tipo de sociedade que se reconhece como obstrutora, em que figuras de autoridade impedem a realização das aspirações românticas; mas quando o desenlace surge como consagração do amor e final feliz para o casal enamorado, o espectador recebe essa conclusão como o triunfo de uma sociedade ideal. Os casamentos que encerram grande número de comédias são a promessa de uma vida nova e livre de coações. Por mais ingênu

6. Junito Brandão, *Teatro grego: tragédia e comédia*. 3. ed. Petrópolis, Vozes, 1985, p. 78.

7. David Konstan, *Roman Comedy*. Ithaca/London, Cornell University Press, 1983, p. 16.

que essa solução possa parecer aos olhos de plateias contemporâneas, ela representa apenas um tratamento clássico para o desejo sempre renovado de desafiar a sociedade velha obstrutora.

Os estudos sobre o cômico conduzidos na área das ciências sociais tendem a valorizar a sua face libertária, contestatória, sua função de fazer uma leitura crítica dos mecanismos de opressão. Mas seria ingênuo acreditar nessa rebeldia generalizada como uma espécie de marca do gênero. Qualquer espectador sabe o quanto em programas de tevê, peças e filmes o cômico pode ser mero pretexto para a reiteração de clichês autoritários, para a manutenção de preconceitos e obscurantismos. É importante essa ressalva à propalada subversão pelo riso, pois não há como negar que o objetivo da força cômica é o de submeter *qualquer alvo* aos seus poderes de reversibilidade, deslocamento, contraste, rebaixamento, desestabilização. Escolher que alvos são merecedores desse tratamento – quais são os comportamentos obstrutores ou nocivos à sociedade – é e sempre foi uma decisão ética de comediógrafos e leitores ou espectadores, da Atenas de Aristófanes à Recife de Ariano Suassuna.

Talvez seja assustador o fato de que tudo pode se tornar risível diante do método cômico: nada parece estar a salvo desse olhar sempre inquiridor, dessa força que abre caminho ao inusitado, ao impensado. Mas aquele educador que não deseja ser o arauto circunspecto de verdades estabelecidas, mas um alegre e entusiasmado promotor de debates nos quais a dúvida atija a curiosidade que acende o conhecimento, só pode ter no riso um poderoso aliado.

**CLEISE FURTADO MENDES** é dramaturga, com dezenas de peças encenadas; autora de livros sobre teatro e literatura; professora da Escola de Teatro da UFBA; pesquisadora do CNPQ e membro da Academia de Letras da Bahia.

## Considerações sobre dramaturgia contemporânea: a rubrica e o diálogo

*Marici Salomão*

**A**s novas dramaturgias abrigaram sob seus modos de produção formas, incontestavelmente, inéditas de elaboração do mundo. Muitos são os pontos de virada formal na dramaturgia contemporânea, mas dois elementos merecem destaque, em razão de suas transformações radicais. São eles a rubrica (ou didascália) e o diálogo. No primeiro caso, revelando-se, sendo enunciada; no segundo, escondendo-se, sendo apenas insinuado. Pode-se dizer que esses dois elementos abalaram, no melhor dos sentidos, os cânones do gênero dramático, sobretudo de cunho realista, agitando as relações entre autor e receptor. Nesse ambiente de subversão criativa, torna-se evidente ao espectador a proposição de um jogo de (re)criação dos sentidos, a partir de formas que tornam-se tão variadas quanto os novos conteúdos.

São muitos os motivos de descolamento do teatro contemporâneo ocidental do velho gênero de configuração atemporal dominante, hegemônico e ilusionista, ancorado, principalmente, na identificação do espectador com o herói, no conflito exacerbado e nos diálogos. A negação às formas aristotélicas inclui a própria noção de história sublinhada por Jean-François Lyotard, que ao quebrar as grandes narrativas (totalizadoras e dominantes) em pequenas (antipatriarcais), legou ao teatro uma implosão nos dogmas dramáticos. Um exemplo é o que ocorreu com o enredo, tradicionalmente formado por relações de causa e efeito, e contemporaneamente tecido de

forma fragmentária, residual e híbrida (fortemente permeado pela fusão de gêneros – o lírico, o épico e o dramático).

É Ryngaert quem nos diz que “o teatro repousa, desde sempre, sobre o jogo entre o que está escondido e o que é mostrado, sobre o risco da obscuridade que de repente faz sentido”. Claro que a citação não busca diminuir a complexidade das mudanças estabelecidas nas formas de escrita teatral contemporâneas, mas ressalta o fato de que o teatro no Ocidente se dá a conhecer por essa espécie de jogo menos ou mais velado de formas e conteúdos ao longo da história, de menos ou mais codificação na medida da influência dos sistemas históricos sobre os sistemas artísticos, e vice-versa.

Se no drama tradicional, o tempo e o espaço teatrais se traduziam em “figuras” veladas/escondidas do público, em prol do tempo e espaço ficcionais, no teatro contemporâneo estão escancarados: desvelados ao espectador, oferecem-se à assimilação, lembrando que ele próprio não é mais um “voyeur” da cena que se desenrola no palco, mas uma espécie de partícipe (se não

fisicamente, sensível e intelectualmente), que se encontra ali, naquele aqui e agora. Trata-se do tempo real e do espaço real; logo, de quem ocupa realmente esse espaço não velado:

um ator/*performer*, mais do que um personagem. Ao mesmo tempo, não de um autor ausente, mas ao contrário, onipresente, que, ao tecer novas redes de informação a partir de opções linguísticas complexas, fala diretamente ao espectador, e não mais por meio da vida de seu personagem.

Se levarmos em conta que desde meados do século XX o teatro torna-se cada vez menos dramático – menos amparado pelas leis imutáveis do drama, enquanto *dialética fechada sobre si mesma (...), desligada de tudo o que lhe é externo*, nas palavras de Peter Szondi<sup>2</sup> –, é possível notar como, a despeito das diferenças, algumas semelhanças conectam muitas obras da contemporaneidade. A começar pela dissolução de fronteiras entre sujeito e objeto, espectador e espetáculo, cidadão e sociedade, se assim quisermos. Tornando-se inseparáveis, essas estruturas acusam o obsolescimento da estrutura ficcional da intriga, constante no gênero dramático.

Nota-se, portanto, na maioria das peças contemporâneas ocidentais, uma certa constância de jogo formal, aproximando autor e plateia numa relação direta, de jogo, e não mais seccionada, definida pela identificação passiva do espectador com o “herói”. O enfraquecimento da intriga, bem como a

MUITOS SÃO OS PONTOS DE VIRADA FORMAL NA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA, MAS DOIS ELEMENTOS MERECEM DESTAQUE, POR SUAS TRANSFORMAÇÕES RADICAIS: A RUBRICA E O DIÁLOGO.

1. Jean-Pierre Ryngaert, *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Martins Fontes, 1998, p. 5.

2. Peter Szondi, *Teoria do drama moderno*. São Paulo, Cosac&Naif, 2002, p.30.

dissolução da representação figurativa enaltecem o caráter performativo das peças, salienta os imbricamentos entre ficção e realidade, e a propensão para que seus emissores expressem (façam), mais do que comuniquem (ajam). Um teatro que ao se realizar no aqui e agora, ou, como nos diz Josette Féral, que, ao enfocar a realidade na qual se inscreve, está “desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador”<sup>3</sup>.

Esse jogo de tensões, que coloca no texto elementos para além das características do drama, e que é ao mesmo tempo uma proposição conteudística, ou melhor, que está imbricada a ele incondicional e indissociavelmente, revela direta e indiretamente o panorama de tensões criativas das últimas décadas. Segundo o dramaturgo francês Armand Gatti, citado pelo próprio Ryngaert, “cada assunto possui uma teatralidade que lhe é própria”. Nesse sentido, as peças contemporâneas tendem a realizar-se mais como um jogo que não mais atribui ao texto (literário) ou à qualquer outra instância criativa nenhum tipo de primazia sobre os processos de construção do objeto artístico – ao contrário, edificando nas fissuras da desierarquização, o melhor ponto de vista sobre determinado assunto ou tema.

Sob um viés dramaturgico, esse jogo vinga na proeminência de figuras – borrões falantes –, e não mais na de personagens cuja identificação propõe a sensação de inexistência do espectador; nas falas dessas figuras, em substituição aos diálogos – a matéria prima da forma dramática, instância que impulsiona a ação; no surgimento de um ser indeciso e cambiante, no lugar do herói instado a fazer escolhas/agir; na dissolução, fragmentação e descontinuidade da trama, ao invés do enredo totalizante; na sugestão do espaço, no lugar do cenário situado; no esgarçamento da tensão da ação, substituindo a progressão dramática linear, que leva ao conflito e ao clímax.

São trabalhos que enveredam, mais das vezes, na ideia de apresentação, no lugar da representação. Afirmam muito mais o naturalismo do jogo do que da representação. Nesse viés, é constante a presença de *performers* – não de personagens – que, livres para expressar-se sob novos procedimentos, emitem cenicamente a voz direta do autor – daí o mote libertário de reinvenção na cena dos papéis da rubrica e do diálogo.

DESDE MEADOS DO SÉCULO XX O TEATRO TORNA-SE CADA VEZ MENOS AMPARADO PELAS LEIS IMUTÁVEIS DO DRAMA, ENQUANTO *DIALÉTICA FECHADA SOBRE SI MESMA*, NO DIZER DE PETER SZONDI.

3. Josette Féral, Por uma poética da performatividade: o teatro performativo, *Sala Preta*, publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, n. 8, 2008, pp. 197-210.

Como este artigo pretende refletir sobre os dois elementos do texto teatral acima citados, exemplificaremos ambos os casos com peças contemporâneas, como *Em busca de emprego*, de Michel Vinaver, *História de amor*, de Jean-Luc Lagarce, e *Por Elise*, de Grace Passô. As peças foram escolhidas por sua representatividade no teatro a partir dos anos de 1970. Será possível perceber como o diálogo é cada vez menos explicitado em peças como *Em busca de emprego* e, por outro lado, como as rubricas estão cada vez mais presentes na cena, caso bastante explícito nas peças dos franceses Vinaver e Lagarce.

Lembremos que, se tradicionalmente diálogo é ação, os personagens de hoje, ao terem perdido o viés heroico, deixaram de agir. Portanto, os diálogos tornam-se menos do que ações, falas. Menos do que comunicação, expressão. Menos do que drama, lirismo. No segundo caso, das rubricas ou didascálias, houve um processo inverso: não mais escondidas, elas são não raramente enunciadas, num golpe de explicitação da teatralização, e escapam do papel para o plano verbal, reiterando a existência do acontecimento teatral para além da ficção, do ilusionismo.

Mesmo não oferecendo um aprofundamento de proposições, pela própria fertilidade de peças que analisa, Ryngaert, em *Ler o teatro contemporâneo*, nos oferece uma possível leitura dos sistemas narrativos de cinco peças francesas da atualidade, partindo de uma mirada sobre as novas formas de diálogo entre autor e leitor <sup>4</sup>.

Tomemos como primeiro exemplo uma peça ícone dos anos de 1970, *Em busca de emprego*, do dramaturgo francês Michel Vinaver. Por empréstimo, citemos Patrice Pavis, que analisa o cotidiano banal das camadas sociais menos favorecidas, normalmente excluído da cena, “porque insignificante e demasiado particular”. Portanto, são diálogos normalmente “achatados”, reduzidos ao mínimo <sup>5</sup>.

Ainda de acordo com Pavis, seus locutores “se limitam a repisar os estereótipos da linguagem que lhe foram inculcados pela ideologia dominante”. Sublinho o que ele nomeia estereótipos: lugares-comuns, provérbios,

4. As peças analisadas pelo autor são *Les chaises*, de Eugene Ionesco; *L'atelier*, de Jean-Claude Grumberg; *La bonne vie*, de Michel Deutsch; *Dissident, il va sans dire*, de Michel Vinaver; e *Dans la solitude des champs de coton*, de Bernard-Marie Koltès.

5. Patrice Pavis, *Dicionário do teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1999, p.77.

construções “elegantes” de frases sopradas pelos meios de comunicação de massa, discursos sobre a liberdade de expressão etc.

Para efeito de exemplo, para este artigo, cito um trecho de *Em busca de emprego*. Por meio de diálogos radicalmente fragmentados, descontínuos, que negam o encadeamento linear, de causa e efeito, conflitual e dialógico (características típicas do teatro realista ou ilusionista), a peça fala de uma família no final dos anos de 1960: o pai, desempregado, em uma entrevista de emprego; a mãe preocupada com a gravidez da filha; a garota dividida entre a revolta estudantil e o desejo ou não de ter a criança. É possível, no trecho de abertura, flagrar os diálogos achatados, reduzidos e permeados de estereótipos:

– UM –

Wallace – O senhor nasceu no dia 14 de junho de 1927 em Madagascar

Louise – Meu bem

Fage – Sou fisicamente

Wallace – É óbvio

Louise – Que horas são?

Nathalie – Pai não faça isso comigo

Fage – É um ideal que a gente constrói junto quer dizer que não se trabalha só pelo holerite

Louise – Você deveria ter me acordado

Fage – É o que eu ia fazer, mas você dormia tão relaxada

Wallace – O que faziam seus pais em Madagascar em 1927?

Fage – Com teu braço dobrado ficava um belo quadro

Nathalie – Se você fizer isso comigo pai

Louise – Não engraxeí teus sapatos

Fage – Meu pai era médico militar

Louise – Você saiu com lama nos sapatos

Nathalie – Pai me responde

Fage – Na época estava servindo num quartel em Tananarive

Wallace – Na nossa empresa

Fage – Mas não guardei nenhuma lembrança

Wallace – Nós damos muita importância ao homem

Louise – Eu também queria dar uma passadinha no vinco da tua calça

Fage – É uma das razões pelas quais respondi ao seu anúncio é a razão pela qual a sua empresa me interessa

SE TRADICIONALMENTE DIÁLOGO É AÇÃO, OS PERSONAGENS DE HOJE, AO TEREM PERDIDO O VIÉS HEROICO, DEIXARAM DE AGIR. PORTANTO, OS DIÁLOGOS TORNAM-SE MENOS DO QUE AÇÕES, FALAS.

Wallace – O senhor pesa

Fage – 67 quilos<sup>6</sup>

Por meio desses diálogos – cruzados, sem pontuação e ambíguos quanto às situações apresentadas (note-se que os eixos de tempo e espaço não se revelam claramente, a não ser na construção sugerida pelas falas) – é possível perceber que, antes de se perguntar “o que isso narra?”, está em jogo “de que isso fala?”<sup>7</sup>. Pode-se mesmo notar, sob um viés estritamente dramatur-

gico, que o jogo estabelecido entre autor e espectador vinga na proeminência de figuras, mais do que personagens de identificação emotiva do espectador, voyeurística; bem

como nas falas dessas figuras, objeto dessa parte do estudo, mais expressivas do que ativas; também o surgimento de um ser cambiante, instável, no papel do “herói” instado a fazer escolhas, a tomar decisões. Por fim, na dissolução e descontinuidade da trama, em lugar do enredo totalizante.

Nessa perspectiva, o que se torna potente é a reinvenção do acontecimento teatral, pautado pelas mudanças da própria vida humana e suas relações na sociedade. Segundo Anne Ubersfeld<sup>8</sup>, “o ‘teatro da ilusão’ realiza de modo perverso a denegação, uma vez que exagera a semelhança com a ‘realidade’ do universo socioeconômico do espectador”. O espectador seria compelido à passividade, nas palavras de Ubersfeld, já que estaria diante de uma realidade que tenta imitar exatamente este mundo, verossimilmente. No caso de *Em busca de emprego*, dá-se a recusa a essa passividade, em razão, entre outras características, da quebra da ilusão dramática, por meio dos fragmentos de diálogos, que não se dão a conhecer nas vias da tradição.

No decorrer de cada breve estudo, o autor destaca os diferentes níveis de informação dados em cada texto, bem como as estéticas e os subterfúgios. Nomeia os diálogos como repletos de “informações suspeitas” (*Les chaises*, de Ionesco), o diálogo enunciando à espera da morte de maneira “vacilante”, vertiginosa diante da “ausência de referências”. Essa ausência de referências é acobertamento, ofuscamento das informações, criando dessa forma um modo de insinuar o que acontece, não dizer explicitamente. Em outro material, vislumbra mais a insinuação do tema do que sua enunciação. Salienta que não se constrói o drama, apenas permite divisar que já se “dispõe de

6. Tradução de Jean-Claude Bernadet e Rubens Rewald, com a colaboração de Heloisa Jahn.

7. Jean-Pierre Ryngaert, *op. cit.*, p. 28.

8. Anne Ubersfeld, *Para ler o teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2010, p. 23.

elementos patéticos fortes o suficiente, ainda não assumidos emocionalmente pelos personagens...”

Na medida em que discorre sobre os textos, mostra as poucas informações e os vazios que o diálogo moderno e contemporâneo oferece, mais questionando do que informando. Poderíamos também afirmar mais expressando (falando) do que comunicando (dizendo, agindo)<sup>9</sup>.

Alguns revelam as lacunas (informações escondidas) sugerindo ao leitor/espectador o desenvolvimento de seu papel ativo na leitura, decodificação e compreensão do espetáculo. Um trabalho de construção textual muito mais inspirado pela insinuação do que pela enunciação explícita.

\* \* \*

Outro elemento do texto teatral que, pode-se dizer, sofreu mudanças radicais na sua expressão junto ao espectador é a rubrica – ou didascália. De acordo com Patrice Pavis, no citado *Dicionário do teatro*, “didascálias são as instruções dadas pelo autor aos seus atores (teatro grego, por exemplo), para interpretar o texto dramático”. Pode também ser chamado de paratexto (Pavis cita a opção de J.-M. Thomasseau, para explicar sua diferença em relação ao texto secundário): trata-se do “texto impresso”, compreendendo título, lista de personagens, indicações cênicas de tempo e espaço, descrições de cenário, didascálias sobre o jogo do ator, como outros elementos (dedicatória, prefácio, nota introdutória). Ocorre que o paratexto, que antes se escondia da cena, é muito frequentemente revelado, como material que é levado à cena, reforçando no jogo com o espectador a nomeação do aqui e agora teatral.

Dois exemplos: *História de amor*, de Jean-Luc Lagarce, e *Por Elise*, Grace Passô. No primeiro caso, as rubricas são faladas pelos “personagens”, na exposição deliberada ao espectador das notações cênicas, no uso pleno da terceira pessoa, como narradora não dos próprios acontecimentos, mas, sobretudo, do próprio fato teatral.

9. Ângela Materno oferece uma visão interessante sobre essa questão ao analisar as “peças faladas”, de Peter Händke: “... forja-se uma cena só de palavras e de vozes, em que não há personagens ou papéis, só locutores ou oradores. Vozes cujo movimento de alternância e de simultaneidade, com variações de intensidade e volume, como consta nas rubricas, cria a imagem sonora da cena. E se é na voz que se funda a enunciação, é esta a experiência que o público terá da cena, a de um acontecimento enunciativo, que não se confunde com a realização de uma comunicação, no sentido usual do termo, mas que exhibe a opacidade e a *gagueira* (devido às repetições e fragmentações contidas nos textos) inerentes ao ato de falar” (Ângela Materno, Isto não é um espetáculo, *Folhetim*, Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, no. 28, 2009, p. 56).

## PRÓLOGO

**O PRIMEIRO HOMEM.**

Prólogo.

O Primeiro Homem.

Uma noite, o Primeiro Homem fica sozinho, se esquecem dele, não sabem

o que ele faz,

o que é feito dele.

Foi feito dele.

«Que idade é que ele tem?»

O Primeiro Homem, uma noite...

É a história de dois homens e uma mulher.

**A MULHER. –**

Ela, a Mulher (eu), ela, ela ri delicadamente.

Talvez – não a distinguimos muito bem – talvez chore também, um pouco, é possível.

**O PRIMEIRO HOMEM. –**

Uma noite.

Uma noite, ele, o Primeiro Homem.

(É a história de dois homens e uma mulher.)

Ele, o Primeiro Homem.

Vejamos o outro exemplo.

POR ELISE<sup>10</sup>

## PRÓLOGO

A peça não começou.

O ator que interpreta o personagem “*Funcionário*” entra em cena. Em silên-

<sup>10</sup>. Texto elaborado no processo do espetáculo *Por Elise*, criado em parceria com os atores Gustavo Bonés, Samira Ávila, Marcelo Castro e Paulo Azevedo.

cio, ele inicia uma sequência de movimentos de Tai Chi Chuan. Sim: Tai Chi Chuan, essa palavra tão chinesa. Já reparou no quanto são suaves, leves e harmônicos esses movimentos? E na quietude concentrada? Já percebeu que quem os executa parece estar dando um profundo mergulho no ar particular? No ar tão particular? Repara. Viu como parecem Gestos De Lagoa? São movimentos que possuem a sabedoria da calma e do equilíbrio que os homens buscam. O equilíbrio que se busca ter nas situações todas: na morte, na vida, em frente a uma criança, num enfarte no coração.

(Que todas as quedas d’água, atormentadas, deságuem num Lago Sereno e fiquem por lá. Que esse Lago seja uma expressão sincera. De um mundo submerso intenso e misterioso).

Enquanto se movimenta, projeta-se sobre seu quimono branco a apresentação do espetáculo. Os Créditos iniciais. Algo como:

ESPANCA APRESENTA:

POR ELISE

“E SE VOCÊ TROUXER O SEU LAR,  
EU VOU CUIDAR DO SEU JARDIM”.

E ao final:

O Mar Termina Onde?

A peça acabou.

Acendem-se as luzes. Os atores estão lá, como de costume, para receber os aplausos.

O público aplaude. Os atores aplaudem.

Mas aos poucos, os atores começam a fazer a “Cerimônias das Palmas”. E quando o público percebe, também está. Mentira. Não era o fim.

Em ambos os casos, os prólogos são lidos pelos *performers*. O efeito da leitura do paratexto denuncia o teatro como teatro e não como ficção, e o espectador é como que convidado a ser um (co)atuante.

Sob esse viés, não é arriscado pensarmos, por exemplo, que no teatro contemporâneo de dramaturgos importantes, como o francês Jean-Luc Lagarce, o papel da rubrica é enunciado

NO TEATRO CONTEMPORÂNEO, O PAPEL DA RUBRICA É ENUNCIADO VERBAL PARA O RECEPTOR, REVELANDO O QUE NORMALMENTE É REPRESENTADO EM CENA E NÃO FALADO, DITO.

verbal para o receptor, revelando o que normalmente é representado em cena e não falado, dito.

\* \* \*

Com esses exemplos, é possível afirmar que o teatro ocidental sofreu, no decorrer do século XX, profundas modificações em suas estruturas formais, dando a conhecer a visão antípoda entre o teatro aristotélico, baseado no conflito, nos diálogos, na autonomia dos personagens, na separação palco-plateia, na ancoragem sobre os eixos do tempo-espaço, nas relações intraficcionais, na constância de peripécias, e um teatro destituído de premissas canônicas, em prol de uma “desorganização” (entre aspas mesmo) construtiva, na medida em que o próprio mundo já não se dá mais a ler sob as certezas do realismo ou, de maneira mais abrangente, sob as leis do gênero dramático.

**MARICI SALOMÃO** é dramaturga, jornalista e curadora na área teatral; foi colaboradora do Caderno2 do *Estado de S. Paulo* e da revista *Bravo!*; coordena o curso de Dramaturgia da SP Escola de Teatro e do SESI-British Council; é jurada do prêmio Shell de teatro.

## Dramaturgia sonora: som e música como elementos de sintaxe da encenação no teatro

*Martin Eikmeier*

### O LUGAR COMUM DA MÚSICA E DO SOM NO TEATRO

Com frequência, quando se faz algum juízo sobre a contribuição de uma música ou de um som em uma peça teatral, nos deparamos com os conceitos de atmosfera e clima. Ou ainda com a ideia de que a música pode pontuar uma cena. Mas o que significa, de fato, construir uma atmosfera ou um clima? Raramente estas palavras são acompanhadas de um predicado que qualifique a afirmação, que mostre mais precisamente a natureza desta interferência no complexo de signos que compõe a representação de uma história no palco. E quando se diz que uma música atua como elemento que pontua a cena, que significado está contido no termo? Se pontuar quer dizer sublinhar ou enfatizar, o que está exatamente sendo sublinhado ou enfatizado? E quais características de uma determinada música ou de um som estariam permitindo a realização deste expediente?

Bastam apenas algumas poucas perguntas para percebermos que este vocabulário genérico, recorrente em críticas teatrais e em conversações sobre o tema, pouco tem a dizer sobre o papel concreto desempenhado por um discurso musical e sonoro no teatro. Esta reflexão restrita tende a resultar em uma prática irrefletida, que incorpora de forma inercial e privilegiada os modelos mais dominantes, derivados do repertório audiovisual, sobretudo da televisão e do cinema comercial.

Nesses casos, o cenário mais comum é aquele no qual compositores e sonoplastas atuam apenas no último estágio de criação. Ainda que seja possível nessa etapa apostar em construções mais substanciais da música e dos sons, mesmo com as cenas já prontas, a natureza mercantil desses meios<sup>1</sup> impede qualquer atitude experimental. Ou seja, não se trata apenas dos limites criados pelo fato de o profissional de som e música lidar com uma história que já está montada e coerentemente narrada com os recursos da fala, os da atuação e aqueles específicos da linguagem audiovisual, mas sim da lógica industrial que aliena estas diferentes etapas. Do ponto de vista da indústria a produção deve ser feita em massa e em série. Para tanto, é necessário que seja padronizada e racionalizada segundo um modelo de eficiência. Adota-se a divisão técnica do trabalho: o processo é composto por etapas realizadas separadamente inibindo os profissionais de conhecê-lo por inteiro. Como resultado, resta-lhes incorporar irrefletidamente os padrões consolidados, conservando a obra de arte em formas engessadas que limitam por sua vez o interesse por novos conteúdos.

Sendo assim, música e som acabam sendo incorporados de forma marginal, mas ao mesmo tempo e contraditoriamente como algo a que não se pode recusar. Para superar esta condição, o componente musical e sonoro deve ser planejado durante a encenação, ainda que sua realização definitiva seja feita posteriormente, e, portanto, como parte daquilo a que Jean Pierre Sarrazac<sup>2</sup> chama de “reescritura” do texto pelo encenador e que aqui chamaremos de dramaturgia sonora e dramaturgia musical.

## RELAÇÕES DE TRABALHO NO TEATRO

Em seu texto “Realismo e encenação moderna: o trabalho de André Antoine”, Sarrazac celebra o fato do diretor francês acrescentar ao texto dramático um conjunto de gestos, de significados contidos no cenário e na iluminação que atuam como uma segunda voz, voz essa que reescreve o texto. Para tanto, não bastaria acionar estes elementos em uma etapa posterior à correta marcação dos atores no palco. Caberia ao encenador se apropriar do cenário, da luz e dos gestos. Experimentar na sala de ensaio, ao longo da montagem, a possibilidade de empregá-los em cena como elementos narrativos. O autor lembra que há nesta postura do encenador moderno certa

1. Interesses comerciais, tais como a capacidade de circulação da arte como mercadoria pautam e superam qualquer outro tipo de orientação.

2. Jean Pierre Sarrazac, Realismo e encenação moderna: o trabalho de André Antoine, in Sergio de Carvalho, *O teatro e a cidade*. São Paulo, Prefeitura do município de São Paulo, 2001, p. 121.

tentativa de traduzir no teatro os avanços conquistados pela literatura: a descrição minuciosa, a argumentação do narrador, por vezes descolada da fábula e da ação. Expedientes que permitiriam ao leitor interrogar a natureza do mundo representado. Para que música e sons sejam incorporados seguindo essa mesma lógica, ou seja, que possam atuar como elementos que reescrevem o texto, lançando sobre a cena uma voz narrativa, é necessário em primeiro lugar que se repense a maneira pela qual músicos e sonoplastas são inseridos no processo de produção de uma peça.

Para ilustrar a questão, tomo como exemplo a produção musical do período mudo do cinema, em que o som ainda não era sincronizado ao aparato e a trilha sonora era realizada ao vivo por profissionais contratados pelas salas de exibição. Mesmo que sua realização estivesse condicionada, na maior parte dos casos, a uma etapa posterior à construção narrativa, a falta de padronização e o caráter artesanal abriam caminho para inúmeras possibilidades de experimentação formal. No entanto, esta situação contrariava a essência do cinema, que como já ressaltai, é industrial, pressupõe a cópia e a produção em série. Sendo assim, na tentativa de uniformizar o repertório executado pelos músicos, e evitar arbitrariedades que pudessem contrariar a natureza de seu negócio, a indústria, em um esforço conjunto com os editores de partituras, passou a publicar as antologias musicais. Eram livros que organizavam uma série de temas derivados do repertório erudito, da música de salão, bem como do *vaudeville*. Os temas eram separados em um índice por categorias que contemplavam uma ideia geral da cena, da ação ou do lugar no qual a ação se passaria: música para perseguição, música misteriosa para assalto, música para duelo, música para cena de morte, música oriental, música indígena. Os mais conhecidos foram o *Sam Fox moving picture music*, o *Kinothek* e o *Motion picture music for pianists and organists*. Quando os filmes eram distribuídos, os produtores enviavam uma planilha especificando o momento no filme e o tema que o intérprete na sala de exibição deveria executar, ou sobrepor às cenas.

É compreensível que tanto no cinema, como na televisão certa essência dessa lógica contida nas antologias ainda sobreviva. Muitas vezes, sobretudo na televisão, o compositor trabalha inclusive sem ver as cenas. Conhece apenas uma ideia geral do conteúdo da trama e recebe instruções genéricas, equivalentes às categorias presentes nas antologias. A trilha sonora trabalha para uma cena pronta, já constituída. E o músico é constrangido a repetir os padrões considerados mais eficientes, e que acabam perdurando por décadas.

PARA QUE MÚSICA E SONS POSSAM CONSTITUIR UMA VOZ NARRATIVA, É NECESSÁRIO QUE SE REPENSE A MANEIRA PELA QUAL MÚSICOS E SONOPLASTAS SÃO INSERIDOS NO PROCESSO DE PRODUÇÃO DE UMA PEÇA.

O resultado é justamente aquele que posteriormente é genericamente considerado como atmosfera, clima ou ênfase.

No teatro, arte que ainda se coloca de forma aberta à produção artesanal e experimental, o cenário não é muito distinto deste. Tomo como referência o teatro paulista que é aquele com o qual mais tenho contato e do qual poderíamos certamente separar algumas importantes exceções que renderiam por si mesmas um trabalho de análise à parte. Não é o caso, neste texto, de julgarmos os motivos que levam a essa condição. Mas é útil pensarmos outras formas de abordar a música e o som na cena teatral, já que o teatro ainda abriga, mais do que qualquer forma narrativa que faz uso de música e sons, a possibilidade de se experimentar outras formas de relação de trabalho.

Quando a música entra em cena e abandona seu caráter autônomo, seu descompromisso com algo que lhe é externo, devemos logo de início encarar uma pergunta elementar: é possível uma música construir significado? Esta pergunta moveu calorosos debates entre artistas, compositores e teóricos. Em *A necessidade da arte*<sup>3</sup>, Ernst Fischer compila algumas declarações que defendem a ideia de que a música pode ser ouvida e apreciada apenas pela sua forma e “pelo seu efeito como som”<sup>4</sup>. Ou ainda, que a música quando expressa algo, o faz de forma abstrata, sem particularização e que não tem, portanto, a capacidade de denotar o elemento específico que motiva um sentimento ou uma emoção (Schopenhauer). O autor rebate valendo-se de dois exemplos do repertório de Beethoven. Explica que a lamentação da marcha fúnebre da Sinfonia N° 3 (Heroica), não pode ser compreendida de forma abstrata, pois correria o risco de ser confundida com a lamentação de um homem que perdeu um ente querido, por exemplo. Para o autor, esta música está longe de representar um sentimento individualizado dessa natureza. Ela deve, todavia, ser compreendida como um lamento carregado de sentimento heroico e emoção revolucionária, um lamento das massas. Do mesmo modo como a explosão de alegria do movimento coral da Sinfonia N° 9 não lida com um sentimento abstrato. Não se presta a expressar a alegria de um camponês que comemora uma colheita bem sucedida, mas sim uma alegria de um coletivo diante da superação de profundas contradições. “No caso de Beethoven, a vida interior se realizou em íntima ligação com a maneira específica e definida pela qual o compositor reagiu ante o seu tempo. A vida interior pertence ao mundo real, no qual não existe alegria ou tristeza *in abstracto*: só existem alegrias e tristezas motivadas, produzidas por causas particulares”.

Ersnt Fischer acerta em cheio em sua análise, mas tomarei a liberdade de completar o raciocínio do autor (tarefa que ele mesmo sugere no texto). De fato, seria impróprio atribuir ao coro da sinfonia N° 9 uma exaltação subjetiva e individualizada. Com efeito, a escolha feita por Beethoven de evoluir a melodia a partir do solo de um contrabaixo, para um *tutti* da orquestra e do coro, garante essa qualidade. Vale lembrar que o recurso do coro para representar o coletivo para além do conflito individual, a pólis, é empregado desde a tragédia grega. Diante de um exemplo como este fica difícil recusar o fato de que a música abriga certas conotações já institucionalizadas pela

3. Ernst Fischer, *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro, Zahar editors, 1983, p. 205.

4. *Ibidem*, p. 209.

## SAM FOX MOVING PICTURE MUSIC

By J. S. ZAMECNIK

**VOL. I** **PRICE 50 CENTS**

CONTENTS		Page
Festival March		2
Indian Music		3
Oriental Veil Dance		4
Chinese Music		5
Oriental Music		6
Mexican or Spanish Music		8
Funeral March		9
Death Scene		9
Church Music		10
War Scene		
Part 1 (In Military Camp)		11
Part 2 (Off to the Battle)		12
Part 3 (The Battle)	12 and 13	
Cowboy Music		14
Grotesque or Clown Music		15
Mysterioso-Burglar Music		16
Mysterioso-Burglar Music		16
Hurry Music (for struggles)		17
Hurry Music (for duels)		17
Hurry Music		18
Hurry Music (for mob or fire scenes)		19
Storm Scene		20
Sailor Music		21
Fairy Music		21
Plaintive Music		22
Plaintive Music		23

Copyright MCMXIII by Sam Fox Publishing Co., Cleveland, Ohio. (International Copyright Secured)

Published by **Sam Fox** **Pub. Co. Cleveland, O.**

INDIAN MUSIC

J. S. ZAMECNIK.

Allegro moderato.

Sam Fox Moving Picture Music Volume 1

Mexican Or Spanish Music

J. S. ZAMECNIK.

Moderato.

Sam Fox Moving Picture Music Volume 1

tradição. Umberto Eco em *A estrutura ausente*<sup>5</sup> defende esse ponto de vista e cita como exemplo as marchas militares, a música pastoral e a música nos filmes de suspense (*thrilling*). No entanto, o componente especificamente revolucionário, ou denotativo da sinfonia N° 9 – um povo que teria superado grandes contradições – depende no mínimo da compreensão do texto de Schiller. Além disso, localizar esta música em uma revolução específica, como a francesa, depende também de contextualização histórica. É da relação com estes componentes que é constituída a alegria particular sugerida por Fischer. Para que seja possível derivar um sentido referencial e objetivo de um discurso musical é preciso construir relações, abastecer a música de um conteúdo exterior.

Parte-se do pressuposto mais do que conhecido de que o teatro é o lugar da representação e que toda representação depende de signos. Ou seja, de elementos que se colocam no lugar das coisas em si. “Signo é tudo aquilo que se coloca no lugar de outra coisa”<sup>6</sup>, afirma Umberto Eco; e “o signo é matéria de todas as artes”<sup>7</sup>, afirma Roman Jakobson. Mas, para que um signo possa representar algo que lhe é externo, ele deve associar-se com o elemento exterior. É necessário que essa associação faça parte de nosso repertório, que sejamos capazes de nos depararmos com o signo e substituí-lo pelo referente de forma automática como acontece com uma língua nativa (fonemas substituem coisas e ideias). O repertório do qual depende qualquer possibilidade de associação e significação pode ser aquele que adquirimos por conhecimento intuitivo, sensível (a tradição) ou de maneira formal, mas, no caso do teatro, pode ainda ser construído ao longo da própria encenação como veremos a seguir.

Ao referir-se a sistemas denotativos de significação musical, capazes, portanto, de desempenhar este expediente, Umberto Eco lembra dos sinais musicais executados pela corneta nas manobras militares. A tropa reage com uniformidade ao instrumento, na medida em que todos os integrantes compartilham do comando atribuído a cada melodia. Aos soldados é ensinada uma nova linguagem cujo significante não é de ordem verbal ou imagética, mas musical.

No século XIX Richard Wagner consolida uma prática dotada de um princípio semelhante: o *leitmotiv*, ou motivo condutor. O *leitmotiv* consiste na associação de um tema musical a um personagem, objeto, a uma ideia ou

5. Umberto Eco, *A estrutura ausente*. São Paulo, Perspectiva, 2001, pp. 400-401.

6. Umberto Eco *apud* Winfried Nöth, *A semiótica no século xx*. São Paulo, Annablume, 1999, p. 169.

7. Roman Jakobson, *Linguística, poética, cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1970, p. 154.

a uma ação. Por meio da repetição desta relação a música adquire autonomia e é capacitada a substituir o conteúdo com o qual se associou. Há neste procedimento o que poderíamos chamar de pedagogia da escuta: somos ensinados a ouvir uma música e atribuir-lhe o sentido objetivo, desejado pelo compositor e pelo dramaturgo. A apreensibilidade da mensagem contida no discurso musical depende da eficácia com a qual a relação é construída.

Não podemos, contudo, descartar o fato de que uma música carrega consigo valores acumulados historicamente pela afinidade que ela estabeleceu com conteúdos determinados. Com maior ou menor grau de definição, estes valores certamente contaminam a associação desta música a um componente narrativo. Ou seja, ao escutarmos, por exemplo, uma melodia modal executada em latim por um solista masculino no palco, recuperamos todo o sentido que esse tipo de música agregou na liturgia medieval. A escuta que endereçamos a essa música recupera esses valores que em alguns casos podem ter mais relevância que a mais eficiente e didática das associações possíveis. Além disso, a escuta em si é constantemente renovada na história: os sons eletrônicos de Stockhausen, ouvidos pela primeira vez na década de 1950, não seriam recebidos hoje da mesma maneira. Com efeito, não é qualquer melodia, ou qualquer escolha de instrumentação que se presta a construir e substituir em cena um personagem como Fausto, por exemplo. Desta maneira, valer-se da potência do conteúdo conotativo contido em uma música pode ser uma aposta proveitosa se feita de forma consciente, se forem levados em conta todos os fatores que compõem a nossa percepção desse discurso musical.

## SONS DO COTIDIANO COMO ELEMENTOS SIMBÓLICOS

Princípio semelhante pode ser adotado para administrar os sons cotidianos (não organizados como música) em cena. A primeira tarefa que se delega a um som em cena é a de assumir o papel de índice. Para a linguística, um índice é um signo que representa seu referente a partir de alguma ligação concreta com o mesmo: é por meio do vestígio deixado por este elemento que ele é representado por completo. Assim, a fumaça substitui o fogo, o chão molhado, a chuva e assim por diante. Os sons que ouvimos no cotidiano têm, portanto, uma disposição natural a serem empregados como índice em uma encenação, pois podem representar a presença de um elemento na cena sem que este precise ser

COMO A MÚSICA, UM SOM PODE SER ABASTECIDO DE UM CONTEÚDO EXTERNO PASSANDO A ATUAR COMO UM COMPONENTE SIMBÓLICO, AMPLIANDO ASSIM AS POSSIBILIDADES DE SEU EMPREGO NO PALCO.

visualizado, indicado ou mencionado. No entanto, tal como a música, um som pode ser abastecido de um conteúdo externo passando a atuar como um componente simbólico, recurso que amplia as possibilidades de seu emprego no palco.

Recentemente, na SP Escola de Teatro, os aprendizes receberam a tarefa de estudar o texto *A gaiivota* de Tchekhov e montar uma cena que incorporasse os princípios do realismo, tal como estavam sendo debatidos ao longo do semestre. Em um dos trabalhos foi apresentada uma versão da cena em que Treplev comete suicídio. Diferente da versão original, optou-se por mostrar o momento em que o personagem acumula a energia necessária para tomar a decisão de tirar a própria vida. Sem dúvida alguma, este é um grande desafio de encenação, tendo em vista que o conteúdo da

OS APRENDIZES ENTENDERAM QUE EM UMA ENCENAÇÃO REALISTA NÃO É NECESSÁRIO CONSTRUIR UMA CÓPIA CONCRETA DO MUNDO REAL: TRATA-SE DE REPRESENTAÇÃO.

ação é basicamente interno. Devemos tomar conhecimento do sentimento que se apodera do personagem e que o leva à conclusão do suicídio. Como representar uma situa-

ção dessa natureza? Esperar que o ator lance mão de comportamentos externos, que denotem o movimento progressivo de sua ação interna em direção ao recurso inesperado, pode vir a ser uma grande armadilha. Há uma tendência, nesses casos, de fazer um uso afetado de recursos de atuação (respiração ofegante, olhos arregalados) que facilitam a tarefa de comunicar o estado do personagem, pois são extremamente reconhecíveis. Mas, generalizações dessa ordem, que demonstram um nervosismo qualquer, não respondem à pergunta sobre como este personagem em específico se comportaria sob tal circunstância.

Os aprendizes foram felizmente um pouco mais longe. Não apostaram apenas no ator e na sua interpretação do sentimento do personagem. Conceberam uma paisagem sonora que vai sendo amplificada na medida em que o tiro se aproxima. Ao longo da curta cena, os sons, que até então apenas informavam (indiciavam) a característica campestre daquele arredor (grilos, latidos de cachorros etc.), passavam a narrar a progressão interna dos sentimentos que tomam conta de Treplev em direção ao suicídio. Os sons da propriedade, lugar que simboliza o aprisionamento de Treplev, sua incapacidade de se tornar um escritor de sucesso, de superar a dependência da mãe, foram reorganizados: atingiam paulatinamente uma histeria sonora que correspondia ao acúmulo interno experimentado pelo personagem. Abandonou-se, assim, qualquer compromisso com uma objetividade realista. Contudo, a motivação que o leva ao suicídio, narrada naquele momento pela construção sonora é inteiramente real.

A realização não alcançou a sofisticação da ideia, mas o que interessava ali era o conceito. Os aprendizes entenderam que em uma encenação realista não é necessário construir uma cópia concreta do mundo real, trata-se de representação. E a representação, como afirma Anatol Rosenfeld é realizada por meio de “(...) concentração, seleção, densidade e estilização de um contexto imaginário que reúne os fios esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente.”<sup>8</sup> Basta portanto, que se construa um conteúdo realista, mesmo que o expediente utilizado não o seja. Neste caso a ação interna do personagem foi construída por elementos externos ao ator, permitindo inclusive que ele abrisse mão de demonstrar na atuação qualquer acúmulo de nervosismo.

Como nos lembra Sarrazac, estes recursos narrativos que no teatro reúnem luz, cenário, som e música, têm sua matriz na literatura. Logo, é importante ficarmos atentos às lições que podemos tirar dos romances; estudar a maneira pela qual autores, notabilizados por sua engenhosidade neste sentido, constroem a vida interior de seus personagens, ou descrevem o mundo que os cercam provocando o leitor a interrogar sua lógica. Termino com uma dica que atende a um estudo desta natureza. No livro *O sentido do filme*, Eisenstein compila uma série de exemplos da poesia e da literatura, com a intenção de mostrar uma equivalente possibilidade de encenação audiovisual. Apesar de o texto estar endereçado ao cinema, vale pelo raciocínio que ele estimula.

**MARTIN EIKMEIER** é doutor em música de cinema pela Unicamp; compositor e diretor musical da Companhia do Latão; formador da SP Escola de Teatro e da Academia Internacional de Cinema.

8. Anatol Rosenfeld, *Texto/Contexto I*. São Paulo, Perspectiva, 2009, p. 30.

## Relato de uma experiência: Luz em processo

*Guilherme Bonfanti*

Muito se fala sobre o papel e o momento da entrada da luz num espetáculo. É muito comum ouvirmos que esse momento deve acontecer sempre uma semana antes da estreia, ou até mesmo no dia da estreia. Primeiro vem o texto, que motiva um diretor a escolher um elenco; após esta tríade definida vêm os demais – cenografia, figurinos e música. Ah esqueci: e a luz! Mas nem sempre foi assim, considerando a experiência que relatarei, passada aqui mesmo em São Paulo, a partir de 1992, e cujo processo vem se firmando como um procedimento, e não mais ao acaso. Vamos à história.

Em 1992, com o espetáculo *Paraíso perdido*, na Igreja de Santa Efigênia, iniciava-se a trajetória de mais um grupo paulistano, o Teatro da Vertigem, e junto com ele a minha história como designer de luz. Três anos depois, em 1995, no segundo trabalho, *O livro de Jó*, no hospital Humberto Primo, os procedimentos para se criar uma luz começaram a ficar mais claros; em *Apocalipse 1,11* no Presídio do Hipódromo, em 1999, as experiências anteriores revelaram-se como sendo um método, e finalmente, em 2006, com *BR-3*, no leito do rio Tietê, elas se tornaram um procedimento, que consolidaria uma maneira de pensar e atuar nos processos de criação de luz da companhia.

A cada passo foram sendo descobertos os elementos constitutivos deste processo, em cuja montagem foram se agregando princípios conceituais: construção artesanal, experimentação e testes, observação da luz natural e da luz artificial, pesquisa teórica, de campo e materiais. Além destes, também destacaria a construção de uma dramaturgia lumínica, cuja pretensão



seria a de buscar a criação de linguagem autônoma, a partir de verossimilhança no uso dos artefatos luminotécnicos, noção de risco, instabilidade, processo de construção artesanal, condução do olhar, luz como personagem, trabalho em equipe, ética nas relações, e, por fim, um dos maiores

*Cena de O paraíso perdido.*  
Foto de Jorge Etecheber

aprendizados nestes anos de pesquisa que é ter generosidade com todo o conhecimento adquirido.

Deter-me-ei então na última experiência, pois ela sintetiza tudo o que vem sendo construído ao longo deste período: *BR-3*.

Ao sairmos da experiência da Trilogia bíblica, organizamos um fórum para discutir o que faríamos e, nesse momento, a luz já estava presente no processo. Após elegermos um tema, como sempre fazemos, iniciou-se o processo para a encenação de *BR-3*, que foi um de nossos trabalhos mais complexos: do início até a estreia, em 2006, foram exatos três anos de preparação, sempre tendo a luz presente e atuante.

Tema definido e escolhido o dramaturgo – neste caso, o escritor Bernardo Carvalho –, abriu-se o ciclo de pesquisa teórica e seminários. Esse processo deu-se na Casa 1, uma antiga edificação no centro velho de São Paulo,

ao lado do Solar da Marquesa. Ali trabalhamos durante um ano e meio, momento do processo em que abri espaço a estagiários para que se incorporassem à pesquisa. O trabalho em equipe sempre foi algo muito importante para minha criação. Neste contexto do estágio, iniciamos uma pesquisa sobre os três espaços a serem visitados pela encenação: Brasília, Brasilândia e Brasileia. Essa atividade contou com a colaboração de geógrafos, sociólogos, urbanistas, críticos de arte e de arquitetura, juristas, especialistas em religiosidade etc. A meta era mobilizar todos os aspectos que nos ajudassem a compreender nosso país e nossa cidade. Em paralelo à teoria, iniciou-se a pesquisa de campo.

Fomos a Brasilândia, onde trabalhamos por um ano. Ali ministrei uma oficina de iluminação, com o intuito de conhecer melhor o bairro e poder, em troca, circular tranquilamente, em diferentes horários, para perceber as atmosferas do local. Deste convívio, veio a ideia de *precariedade* como conceito para Brasilândia. Nunca me interessou reproduzir uma cópia fotográfica, mas sim poder olhar para essa realidade e transformá-la em linguagem de luz, luz para teatro, feito na cidade, não em um palco.

Durante a estada em Brasilândia, interrompemos os trabalhos para viajarmos a Brasileia, no Acre. Saímos de São Paulo na noite de 29 de junho de 2004, por terra, e chegamos a Brasília, nossa primeira parada, onde ficamos por dez dias. Dali seguimos rumo ao Acre, passando por diversas cidades até chegarmos ao nosso destino, Brasileia, onde nos fixamos por quinze dias. Éramos dezesseis profissionais: autor, diretor, assistente de direção, designer de luz, diretor de arte, figurinista, fotógrafo e *video maker*, músico, uma pessoa responsável pelos relatos, produtor e cinco atores (Bernardo

A ENCENAÇÃO DE *BR-3* FOI UM DE NOSSOS TRABALHOS MAIS COMPLEXOS: DO INÍCIO ATÉ A ESTREIA, FORAM EXATOS TRÊS ANOS DE PREPARAÇÃO, SEMPRE TENDO A LUZ PRESENTE E ATUANTE.

Carvalho, Antônio Araújo, Eliana Monteiro, Guilherme Bonfanti, Márcio Medina, Marina Reis, Claudia Calabi e Eliza Capai, Thiago Ribeiro, Ivan Delmanto, Walter Gentil, Roberto Audio, Luciana Schwindem, Mika Vina-vier, Sérgio Siviero, Daniela Carmona).

A viagem foi muito intensa, assim como nossas atividades. Não tínhamos descanso e trabalhávamos das 8h às 23h, seguidamente, com alguns dias de intervalo para deslocamentos de um lugar a outro. Tínhamos feito uma pré-produção, e os dias eram repletos de encontros, nos quais tentávamos entender as diferentes visões sobre Brasília e sua construção, a problemática das diversas fronteiras com o Acre e a fragilidade no controle desse ir e vir de países próximos, com nações indígenas desaparecendo e identidades sendo perdidas, a problemática do desmatamento, além de um dia inteiro dedicado às eleições do sindicato dos seringueiros e uma noite passada no meio da mata, dormindo em uma reserva. Muita conversa, muita coisa pra olhar mas, em nenhum momento, a intenção de apreender a luz de cada lugar... Meu foco e interesse estavam voltados para conhecer estes lugares que não habito, Brasília e Brasileia, uma vez que já estava trabalhando em Brasilândia. Desses fins de tarde, vendo o pôr do sol no eixo monumental em Brasília, da ida ao Vale do Amanhecer, da visita ao congresso, do céu que nos dá uma visibilidade absurda, muito azul e branco, do caminhar sem destino certo, surgiu a luminosidade de Brasília. No Acre, tínhamos a floresta e o desmatamento como um dos elementos mais fortes.

Desta convivência, surgiu o verde como símbolo do Acre. No meio disso tudo a fé, presente nos crentes evangélicos da Brasilândia, nas comunidades místicas de Brasília e no Santo Dai-

me, no Acre. Movimentar-se pelo Brasil e observar essas diferentes realidades provocou em mim a consciência das dimensões e diferenças de

OBSERVAR ESSAS DIFERENTES REALIDADES PROVOCOU EM MIM A CONSCIÊNCIA DAS DIMENSÕES E DIFERENÇAS DE MEU PAÍS, MAIS DO QUE FORNECER UM PROJETO DE LUZ DEFINIDO PARA O ESPETÁCULO.

meu país, muito mais do que me forneceu um projeto de luz definido para o espetáculo. Estava mais confuso ainda, pois não sabia o que poderia fazer para ajudar a diminuir a destruição que acabara de presenciar. Ficamos um tempo absorvendo este impacto e partimos para a segunda etapa, a construção dramaturgicamente. Nesta nova fase incorporaram-se os estagiários.

O estágio visava fazer com que os participantes vivenciassem um processo de pesquisa, experimentação e execução de um projeto de iluminação do espetáculo. O trabalho estava dividido em duas fases, sendo que, na primeira, os encontros seriam de três horas semanais para reuniões, discussões e preparação dos experimentos, além de *workshops* a serem apresentados aos atores e demais criadores. Além do experimento, os integrantes teriam que

documentar, em fotografia, em vídeo e em texto, todo o processo de trabalho, para futuramente deixar à disposição dos interessados.

Na primeira fase, desenvolvemos uma pesquisa sobre a luz nos espaços, a atmosfera e os elementos que compunham a luz em cada lugar. Em Brasília, haveria uma pesquisa de campo; em Brasília e Brasileia, a pesquisa ficaria restrita às imagens que foram captadas na viagem, feita em julho de 2004, e alguns relatos feitos pela equipe durante a viagem.

Após esta etapa, houve apresentação de *workshops* frutos do resultado dessas pesquisas. Materiais que seriam aplicados no projeto de luz do espetáculo; experiências com fogo, carbureto, leds, lasers; utilização de espelhos, uso de sombras: cada um desses elementos foi trabalhado, pesquisado e experimentado. Em uma segunda fase, partimos para a aplicação dos elementos pesquisados nas cenas ensaiadas, desenhos técnicos do projeto de luz, montagem da iluminação e, por fim, a apresentação pública do processo de construção da iluminação, para finalizar com a temporada do espetáculo.

Essas etapas foram de muito trabalho e muito intensas. Vários elementos foram experimentados e a cada momento produzíamos relatos sobre o que estávamos pesquisando, reproduzido aqui como foi escrito naquele momento:

São Paulo, 21.fevereiro.05. Corridinho de 18.02.05. Estamos em processo de levantamento do roteiro. O foco é a dramaturgia. Antônio (Araújo) e Bernardo (Carvalho) estão preocupados se estamos contando uma história, se ela é clara e se os personagens e as cenas necessárias estão ali. Estávamos estruturados para fazermos experiências e apresentarmos *workshops* sobre os lugares do BR-3, Brasília, Brasília e Brasileia. Com a organização para fazer frente ao corrido/ varal de 11.03, com a abertura por parte do Antônio da participação da iluminação desde já no processo passamos a ter uma vivência maior com o roteiro desde agora. Isso mudou os procedimentos, mas não o foco. Continuamos focados em experimentar elementos que possam iluminar a cena, mas agora tentando localizar em que cena isso pode ser usado. Passamos de uma abstração para uma realização. Isso nos trouxe alguns problemas pois nosso olhar já tem que se materializar em algum espaço, temos que iluminar uma cena. Perdemos a “espontaneidade” do experimento pelo experimento. Em compensação objetivou a pesquisa e a direcionou. A vivência na sala de ensaio nos trouxe uma intimidade com o roteiro e um conhecimento mais aprofundado das cenas e seus porquês. Desde já percebemos as preocupações do autor, do diretor. Confesso que fico em dúvida se isto trouxe mais benefícios do que o contrário. Mas é isso, o processo é soberano e ele impôs estas condições. Nada tão asfixiante assim. Temos que caminhar a favor do trabalho.

Miriam Rinaldi e Roberto  
Áudio em *O livro de Jó*.  
Foto de Cláudia Calabi



A ideia dos relatos surgiu como uma necessidade de deixarmos registrado cada passo de nosso processo na tentativa de organizarmos futuramente este material para uma possível publicação. Todos sabemos da dificuldade em se encontrar material escrito sobre tantas coisas que são feitas no ambiente da luz. Tratava-se de uma primeira tentativa de fazer um processo mais consciente e crítico.

Paralelo a este período na Casa 1, começamos a visitar o Tietê:

São Paulo 10 de maio de 2005. Primeira viagem. Chego de viagem depois de um mês fora, e vou ao passeio no Tietê; primeiro passeio especificamente noturno. Tudo o que choca na visita diurna, aqui toma outra dimensão. O rio vira poético; sim, é isso mesmo, navegar em suas águas fedorentas e borbulhantes traz o mistério de navegar em outro rio qualquer. Na medida em que o barco desliza tomamos contato com uma cidade que não conhecemos, observada por uma perspectiva nunca experimentada até então. O rumor dos carros em alguns pontos fica bem distante, a luminosidade é variável, de uma penumbra quase

sem luz, a uma penumbra clara. Tudo num tom de amarelo, um sépia do vapor de sódio. A mistura da escuridão das águas com o vapor de

A MISTURA DA ESCURIDÃO DAS ÁGUAS COM O VAPOR DE SÓDIO CRIA UMA ATMOSFERA DE MISTÉRIO. OS CARROS QUE PASSAM CRIAM UM OUTRO RIO, É UM MOVIMENTO CONSTANTE DE FARÓIS DE VEÍCULOS.

sódio cria uma atmosfera de mistério. Os carros que passam sem parar criam um outro rio, é um movimento constante de faróis de veículos. Variam suas luminosidades e cores, suas alturas (caminhões, carros de passeio). Existem alguns pontos de observação em que a sensação é de água corrente, em forma de luz. Os reflexos da cidade nas águas criam imagens distorcidas, alongadas e algumas absolutamente definidas. Os postes com o vapor de sódio são linhas que se repetem ao longo do rio. Alternam-se com estas linhas desenhos brancos/azulados, verdes de néons, prédios se projetam na água reproduzindo imagens das margens. Ao passar embaixo dos viadutos temos um outro universo. Silêncio e escuridão se aliam à monumentalidade de algumas linhas que cruzam o céu, linhas de concreto. Umas claras, outras escuras, negras. Ainda embaixo dos viadutos temos nichos que revelam outro mundo, são nichos, planos, buracos. Neles há sinais de vida, alguém recentemente habitou este lugar, ou ainda habita e saiu para um passeio. A obra traz à tona um estado de transitoriedade ao rio. Estamos em construção, transformação deste espaço que por si só já é absolutamente dialético. Quem não se lembra da famosa observação de Parmênides a respeito de entrar nas águas de um rio... A obra no rio, suas máquinas, os diversos cantos e seus portos criam mais um mundo neste espaço. Percebo então que

a nossa viagem e a descoberta das cidades que são construídas pelo Brasil: Brasília, Tia Neiva, as diversas comunidades dos esotéricos que foram viver em Brasília, as comunidades do Daime, Rainha Mariana e seu mundo, e por aí vai, estão em diálogo com esses mundos que habitam o Tietê; obra e seus canteiros, barcos espalhados pelo rio com suas luzes e pessoas parecendo viver ali, as moradias embaixo dos viadutos... Este constante borbulhar do rio é algo que impressiona, a deterioração do que é jogado no rio e seu processo químico de transformação, um ciclo nojento e asqueroso, algo que foi descartado e vai se mutando com mau cheiro e criando uma rejeição. Este rio morto na verdade mantém ativo um ciclo que está longe de ser admirável.

Aqui neste primeiro contato não havia ainda nenhuma preocupação com os aspectos de luz, mas apenas de promover uma aproximação, abrir os sentidos e tentar captar sensorialmente o que aquele lugar me dizia. Já na segunda ida ao Tietê, meu olhar se aguçou mais. Pude perceber que havia um certo delírio de minha parte e um pensamento muito grandioso, que ia além, muito além de nossas condições de produção. Mas não havia ainda uma preocupação com as reais condições de execução, tratava-se de um momento de ideias, de abrir possibilidades, não de defini-las.

São Paulo 18 de maio de 2005. Observo que a luz urbana é o elemento com o qual devo dialogar. Os objetos/aparatos que irão fazer parte deste universo luminotécnico e irão servir ao espetáculo são:

– Luz urbana. Postes com vapores, de sódio e metálico além de lâmpadas mistas.

Faróis de carro e de caminhão que passam em constante movimentação em dois sentidos, numa dinâmica que pode se tornar monótona e previsível como o curso do rio, ou ter alterações.

– Luz das embarcações. Lâmpadas colocadas para iluminar o rio, seu percurso. Para iluminar a atividade desenvolvida pela embarcação. Pode ser simplesmente monitorar a retirada de entulho, como pode estar iluminando a imensa escavadeira, por isso ela está em movimento coordenado com o guindaste, que se lança para dentro da água. Em algumas situações viram monstros, silhuetados pelos postes das ruas. São imagens que podem estar presentes em miragens urbanas, delírios... Imagens que podem ser projetadas em globos de vidro. Deveríamos fotografar em alta definição para fazer uso destas imagens.

– Luz dos viadutos. As fogueiras feitas pelos moradores. As frestas que trazem luz do alto do viaduto para dentro dele. A própria luz que ilumina os viadutos.



Outro fenômeno de iluminação que observo e pode ser aproveitado:

– Luz das obras. A luz dos canteiros, com suas lâmpadas mistas, suas incandescentes saindo por janelas de *containers*. Uma luz provisória e muitas vezes com uma instalação precária.

– Reflexos. Dos postes, criando linhas. Dos prédios, reproduzindo fielmente suas fachadas nas águas, com o movimento das embarcações estes reflexos perdem sua nitidez e depois quando a água se acalma eles retomam sua perfeição. A superfície negra da água é algo a ser aproveitado como elemento de absorção de imagem e reflexão.

– Um risco, beirando a água e criando uma duplicidade na imagem, de laser que vai da ponte Júlio de Mesquita até o Cebolão.

– Projeção de globos de vidro nas águas, nas margens, nos viadutos.

Existem áreas com uma forte penumbra, áreas escuras, áreas com mais luz. Dialogar com isto, ao contrario do que pensávamos (usar barreiras nos postes para escurecer o rio). Na situação em que estaremos trabalhando

Miriam Rinald e Sergio Siviero  
em *Apocalipse 1,11*.  
Foto de Edouard Fraipont

não cabe reproduzir um espaço fechado e escuro, mas sim criar um foco de atenção em meio ao urbano. A cidade é nosso pano de fundo, nosso cenário e já vem iluminado, cuidemos da cena.

Neste tempo de trabalho no Vertigem percebo como tudo fica aberto quando nos deparamos com o espaço, de como as áreas (direção, atores, texto, direção de arte, música, figurinos) ficam permeáveis neste momento. Minhas impressões/ideias poderiam influenciar e devem ter influenciado os demais; confesso que isso nunca me preocupou, as ideias são sempre lançadas sem a preocupação de autoria. Estávamos todos entrando no rio pela primeira vez e como um turbilhão de imagens minha cabeça passou a projetar possibilidades para o trabalho da luz. Alguns devaneios e outras possibilidades mais factíveis. Procuro abrir meu sensorial e não

MINHAS IMPRESSÕES E IDEIAS PODERIAM INFLUENCIAR, E DEVEM TER INFLUENCIADO OS DEMAIS; ISSO NUNCA ME PREOCUPOU, AS IDEIAS SÃO SEMPRE LANÇADAS SEM A PREOCUPAÇÃO DE AUTORIA.

me preocupar com o que conseguirei fazer, trato de ver/pensar todas as possibilidades

Este período na Casa 1 se desdobrou para dar início ao levantamento das cenas e ao começo de um desenho do que seria o espetáculo. Foi novamente um período muito intenso e de muita criatividade. Havíamos discutido muito, feito alguns *workshops* e era a hora de colocarmos em prática tudo isso. Com o surgimento das cenas algumas ideias foram se consolidando, ganhando forma e outras sendo abandonadas. Para esta etapa, o grupo de estagiários sentiu necessidade de aprimorar alguns conhecimentos, já que os resultados de algumas sugestões esbarravam numa hipótese de execução muito precária. Surgiu, então, a ideia de termos aulas de reforço de elétrica e lâmpadas, pois estávamos lidando o tempo todo com a construção artesanal e a criação de nossos artefatos de luz. Partimos para o período de levantamento das cenas com os seguintes conceitos em mente:

São Paulo , 23 de agosto de 2005.  
 Brasilândia nasce da destruição  
 Brasília nasce destruindo  
 O que distingue os três lugares ?  
 Inter-relações  
 Identidade problemática, em crise, flutuante...  
*Viagem.* Juntar o mais moderno com o mais primitivo  
 Rio, elemento natural incrustado numa megalópole  
 Recuperar a cidade

usar as margens

usar as pontes

Jonas. Não ter uma cor definida e sim algo que vai sendo construído. Ou uma luz que vai se apagando.

Sombra da Helienai a acompanha.

A luz acompanha a trajetória dos personagens e vai se modificando.

Sombra colorida e depois é a cor da cena, ou a sombra vem da cor da cena...

Wanda, laser vermelho como marca da morte.

Jonas sombra

Douglas reflexos

Um conceito que vá definindo Brasília, Brasilândia e Brasileia

Brasilândia: delírio, expressionismo

A primeira Brasilândia é mais amarelada, escura, a segunda mais azulada mas as duas com sombras.

Distorção com cor.

Existem alguns aspectos que a encenação precisa ressaltar e aí cabe a luz, direção de arte, figurinos trabalhar neste sentido, são elas:

Passagens de tempo, caracterizar cada um dos três brasis e mostrar as diferenças através do tempo.

Estes conceitos foram sendo transformados e alguns foram se consolidando. Passaram-se assim oito meses de trabalhos dentro da Casa 1. Ali os espaços utilizados eram pequenos, alguns bem diminutos, nada comparado à escala que enfrentaríamos no rio Tietê, mas o que nos interessava neste momento eram questões mais conceituais, texturas, opção de materiais a serem utilizados e a busca pela luz de cada lugar. Consideravam-se perdas e ganhos, e um certo desnorteamento, talvez pelo excesso de ideias sendo jogadas nas cenas – trata-se de uma característica dos nossos processos, criamos muito e jogamos muita coisa fora. Após mais um ensaio, veio este relato (escrito em 6 de junho de 2005):

CONSIDERAVAM-SE PERDAS E GANHOS, E UM CERTO DESNORTEAMENTO, TALVEZ PELO EXCESSO DE IDEIAS SENDO JOGADAS NAS CENAS – CRIAMOS MUITO E JOGAMOS MUITA COISA FORA.

“Corrido do dia 03.06.

Saímos de dentro da sala e nosso espaço se ampliou. A escala mudou, ainda muito distante do que teremos que enfrentar no Tietê, mas esta simples mudança gerou uma desorganização muito grande em tudo o que havíamos conquistado até aqui. Conceitualmente nos perdemos e nossas ideias que até então faziam sentido parece terem perdido a força, a imagem ficou pobre.



Marília De Santis e Sergio Pardal em *BR-3*.  
Foto de Nelson Kao

Uma única lâmpada iluminando a cena neste espaço tão amplo não diz nada, não cria a atmosfera que tínhamos dentro da sala.

Os elementos usados na cena parecem não darem conta de criar as atmosferas necessárias

Perdemos as definições de texturas, cor, temperaturas, tipos de lâmpadas.

Acostumei-me, ao longo do tempo, com essa sensação de derrota momentânea. Faz parte do processo, nada de novo até aqui. Um processo de criação é construído com muitos reveses e poucos acertos, é exatamente o período do erro, do excesso de ideias, de pensar coisas mirabolantes. Procuro ter um repertório grande de possibilidades, vou aos poucos olhando pra tudo aquilo e analisando o que é artificial, o que não cabe e não dialoga com a direção de arte, com o texto, trato de não me deixar levar pelo belo ou pelo efeito, penso sempre no que é essencial pra criar a atmosfera necessária da cena, pra isso preciso ter pelo menos duas ou três possibilidades de luz para cada cena. Não se pode partir da síntese; senão aonde chegaríamos?

Finalizamos essa etapa com um varal, sequência de cenas que formam um primeiro levantamento do que será o espetáculo, uma sequência de

cenas, uma primeira versão encenada do texto, ainda que fora do espaço definido, ainda que sem todos os aparatos que compõem a cena. Precariedade, este tema nos acompanha em todos os sentidos e etapas da criação.

A partir daqui começamos nossa saga de colocar o espetáculo no espaço, o rio Tietê. A bordo de uma embarcação aberta, com um frio de 10° C, atores e demais criadores lançaram-se na aventura de dar vida a uma ideia que estava “levantada” em uma casa que tinha toda a estrutura para funcionarmos. Agora nos víamos lançados em uma experiência para a qual não tínhamos respostas e nem mesmo perguntas, dada a novidade da ação.

Isto é parte do processo. Daqui em diante caberia um outro relato, pois foram oito meses dentro do rio até chegar-se à estreia. Ficará para uma próxima ocasião.

**GUILHERME BONFANTI** é *lighting designer* desde 1990; integra o Teatro da Vertigem desde sua fundação; colaborou com os principais diretores, cenógrafos, arquitetos e coreógrafos do Brasil; tem um intenso trabalho no ensino da luz; é coordenador do curso de Iluminação da SP Escola de Teatro.

## O recente cinema *queer* latino-americano

David William Foster

**P**or “gay” entende-se uma identidade sexual que contesta a heteronormatividade compulsória. No entanto, “gay” pode ser visto como apenas um aspecto do jeito “queer” de se estar em um mundo onde todas as formas de identidade sexual são questionadas, criticadas e desconstruídas, incluindo a gay. Desse modo, *queer*<sup>1</sup> não é uma identidade, mas algo como uma consciência que se levanta em oposição a todas as formas de imperativos patriarcais.

Há na América Latina uma seleta lista de filmes gays (e eu incluo junto ao termo também os lésbicos, bissexuais, e transgêneros) como o vencedor do Oscar *O beijo da mulher aranha* (1985), de Hector Babenco, ou *Yo, la peor de todas* (1990), de María Luisa Bemberg.

A cinematografia *queer* ainda não estabeleceu a mesma espécie de visibilidade como algo separado do universo gay. Eu gostaria de examinar aqui três filmes latino-americanos recentes que contribuem para essa tal visibilidade. Um é da Argentina, em espanhol; outro é do Brasil, em português, e o terceiro é da comunidade latina de São Francisco, em inglês.

*XXY* (2007) é o primeiro filme de Lucía Puenzo, filha de Luis Puenzo, diretor do filme vencedor do Oscar em 1984, *Historia oficial*; Luis Puenzo é

1. Assim como a palavra gay, *queer* é de origem inglesa. O significado original corresponde a esquisito, ou estranho, mas o termo é também usado como gíria no sentido de bicha, maricas, ou veado. A palavra tem sido adotada pela comunidade LGBT no Brasil como uma alternativa aos substantivos e adjetivos portugueses associados ao grupo, carregados de valor. Desse modo, na tradução optou-se por manter o anglicismo *queer* (N. do T.).

também o produtor de *XXY*. Este é sem dúvida o “filme argentino do ano”, com o já ubíquo Ricardo Darín e Valeria Bertuccelli como pais de um hermafrodita criado desde a infância como menina. Agora adolescente, Alex (nome de gênero ambivalente) se recusa a continuar tomando os hormônios que suprimiriam características sexuais masculinas primárias e secundárias já plenamente desenvolvidas. Apesar das reservas do pai (pai e mãe são biólogos marinhos), a mãe convida para uma visita à casa de praia próxima à estação de pesquisa onde trabalham uma antiga amiga e o marido, um cirurgião plástico interessado em operações de reconstrução de sexo e que quer remover o órgão sexual masculino de Alex para que, como alegam, “ela” possa viver plenamente como uma mulher. Alex não saberá desse propósito e parte do drama do filme é ver se o cirurgião e a esposa serão capazes de convencer os pais a pressionar Alex a fazer a operação.

O cirurgião e a esposa chegam acompanhados de Álvaro, que tem a mesma idade de Alex, e Alex imediatamente decide dar em cima dele. Álvaro, que é um jovem inseguro – também, aparentemente, em relação à sua sexualidade – resiste a princípio, mas um grande momento do filme é quando os dois começam a transar. Álvaro não sabe que Alex é hermafrodita e antes que consiga entender o que está acontecendo, é penetrado por Alex; ele aceita o arranjo dos corpos e confessa depois ter gostado do ato sexual e quer repeti-lo. Alex se afasta de Álvaro, mas ao final do filme, na última cena, quando Álvaro está prestes a voltar para Buenos Aires com os pais, ele e Alex têm outro momento de intimidade e, quando se beijam, a ambiguidade das dinâmicas sexuais não heteronormativas entre eles é uma poderosa conclusão para o filme: Alex e Álvaro são o novo casal argentino. De um lado, aparentemente eles são o jovem casal padrão do bairro. De outro, a decisão de Alex em permanecer hermafrodita e o desejo de Álvaro por Alex em seus próprios termos (especialmente se isso significa ser penetrado por Alex) estiliza a imagem padrão em favor de um amor *queer* entre corpos não normativos de um modo bastante eloquente.

O real foco do filme, no entanto, é o cirurgião. Darín não tem muito o que fazer exceto preocupar-se com o bem estar do filho. O que, no final, significa estar disposto a aceitar a legitimidade das decisões pessoais dele em relação ao próprio corpo. A mãe, aparentemente, é também convencida, apesar da forte pressão do cirurgião, por intermédio da esposa e amiga, para que os pais de Alex aceitem o imperativo de normalizar o filho em conformidade com os padrões heterossexistas prevalecentes. O cirurgião é o centro do filme na sua performance heterossexista de macho do ano, não apenas em relação a Alex e aos seus pais (desse modo, o cirurgião e o pai de Alex aparecem como, respectivamente, pré e pós-ícones autoritários de

masculinidade), mas também em relação ao próprio filho. O pai de Alex assiste por acaso à cena de penetração de Alex e Álvaro, o que em parte o convence a apoiar Alex na decisão de parar o tratamento hormonal e não fazer a cirurgia. Para o pai de Alex, o cirurgião (interpretado com alta dose de testosterona por Germán Palacios), tem tendência a reclamar do filho de maneira ofensiva. Há uma cena em que, depois de dizer quão desapontado ele está com o filho, diz que pelo menos é uma boa notícia saber que ele está interessado em Alex, vista por ele como uma menina com inoportunos órgãos que podem ser facilmente removidos sem maiores consequências, uma vez que o pai está preocupado com o fato de que o filho possa ser “un puto”. O fato de que o pai de Álvaro não entende a situação de Alex e ignore completamente como seu filho foi penetrado com grande prazer por Alex é uma rica ironia dramática do filme.

De um ponto de vista *queer*, *XXY* é realizado com enorme sensibilidade e exatidão, incluindo o fato óbvio de que a maioria das cirurgias em corpos hermafroditas resultam na eliminação das características masculinas em favor da “total feminilização”, a partir de uma ideologia médica que historicamente parece ser movida pelo sexismo: o hermafrodita grotesco é melhor “resolvido” (por meio de castração total) dentro do corpo imperfeito da mulher. *XXY*, além de promover a ideia de que o indivíduo tem o direito

XXY, ALÉM DE PROMOVER A IDEIA DE QUE O INDIVÍDUO TEM O DIREITO ÚLTIMO DE TOMAR DECISÕES EM RELAÇÃO AO PRÓPRIO CORPO, É TAMBÉM CUIDADOSO EM NÃO ASSUMIR UM TOM UTÓPICO.

último de tomar decisões em relação ao próprio corpo, é também cuidadoso em não assumir um tom utópico, deixando aberta a natureza de um futuro relacionamento entre Álvaro e Alex

(que se tornará progressivamente mais masculino após o abandono do tratamento hormonal), no caso de eles virem a se encontrar de novo. Ainda, a maneira como o filme mostra a decisão do pai em permitir que o filho tenha total controle do corpo (embora menos por parte da mãe: afinal, ainda estamos falando da sociedade argentina, com uma hegemonia contínua dos princípios de *pátria potestate*), contra o cenário de heteronormatividade do cirurgião é uma enorme realização cultural: é de se imaginar em que grau entrevistas com o público na saída dos cinemas mostraria a audiência argentina em concordância com a decisão do pai e os direitos do filho. Mas, obviamente, Puenzo acha que a Argentina está preparada para receber as proposições do filme.

A Argentina teve grande aceitação dos chamados direitos gays (ao menos em áreas urbanas), mas é organizada principalmente por uma normalidade binária em que está implícito que há ainda um papel feminino/masculino a se representar no centro da dinâmica sexual gay (incluindo as lésbicas dentro do

mesmo termo gay aqui, ainda que esteja consciente das enormes diferenças em relação à história lésbica). Já que fica em aberto a maneira como Alex vai eventualmente inserir seu corpo pessoal na arena sexual argentina (ou de qualquer outra sociedade), o filme prepara o terreno para as especulações potencialmente férteis da audiência que podem ser socioculturalmente úteis, especialmente por ser tão bem feito e evitar qualquer risco panfletário (exceto, talvez, na diferenciação da natureza dos dois pais). É também importante ressaltar que no tom final do “e agora?” ecoa a mesma decisão em relação à conclusão do filme *Historia oficial*, de Puenzo pai, no qual a suposta vida da criança roubada, Alicia, é deixada sem resolução. Ambos os filmes terminam com uma referência implícita a dilemas profundos e não resolvidos da sociedade argentina. É mérito de Lucía Puenzo ter sido capaz de fazer um filme com tamanho sucesso de crítica a partir do que se pode chamar de “questões *queer* avançadas” em relação à sociedade argentina. Além disso, já que geralmente essas questões não foram resolvidas internacionalmente, o filme tem boas chances de alcançar um circuito estrangeiro para além do mercado local.

1964: As Forças Armadas brasileiras tomam o poder e derrubam o presidente João Goulart. 1968: o Ato Institucional Número 5 é aprovado, suspendendo todos os direitos civis e impondo censura draconiana. 1972: criação dos Dzi Croquettes, grupo de dança que terá grande influência na cultura de resistência à ditadura militar. O filme de Tatiana Issa e Raphael Álvarez, *Dzi Croquettes* (2009), é contado como a memória do grupo do ponto de vista da jovem Tatiana, cujo pai, Américo Issa, trabalhou no final dos anos de 1970 como diretor técnico da trupe. Em outra instância, o filme é a história do grupo, a caracterização dos treze homens que o compuseram, recordações dos cinco que ainda estão vivos, de outros que estiveram envolvidos com vários aspectos da história e/ou

A SUPERFÍCIE GROTESCA DAS PERFORMANCES DOS DZI CROQUETTES ENFATIZA O QUE HÁ DE MAIS GROTESCO NA RÍGIDA NATUREZA DAS CATEGORIAS SEXUAIS.

com vários membros do grupo, e, finalmente, declarações que procuram caracterizar o impacto revolucionário que os Dzi Croquettes tiveram na cultura brasileira. De particular importância é a maneira como o filme de Issa contribui para a contínua reconstrução da cultura brasileira durante o período da ditadura militar (1964-1985) e a criação de um registro cultural baseado na continuidade entre períodos institucionais ao mesmo tempo em que recupera importantes rupturas. Além disso, os Dzi Croquettes fazem parte não somente de uma tradição mais ampla de cultura transgressiva no Brasil, mas especificamente de uma dimensão *queer* que é fundamental para

o momento que o Brasil atravessa em termos socioculturais, em particular nos contextos urbanos.

O nome do grupo se refere ao fato de que todos os treze membros projetavam uma forte persona masculina. Esta não era uma trupe engraçadinha de travestis com shows elaborados para uma audiência de turistas interessados em um joguinho apimentado de gêneros sexuais. Como diz um dos empresários que trabalharam com o grupo, ninguém tinha interesse em ser mulher – isto é, transgenerismo ou transexualidade não estava na origem dos trabalhos. Ao contrário, eles estavam interessados primeiramente no questionamento das convenções estabelecidas de sexo e identidade e na desconstrução das rígidas convenções de gênero associadas a um suposto Brasil decente, cuja dominação era particularmente reforçada pela masculinidade do regime militar, com sua ênfase na hipermasculinidade e em ideologias patriarcais. A avacalhão dos gêneros nos Dzi Croquettes (não há outra palavra para o que eles faziam) ridiculariza as convenções, de tal maneira que a aparente superfície grotesca de suas performances enfatiza o que há de mais grotesco na rígida natureza das categorias sexuais. Isto é resumido na afirmação repetida frequentemente no documentário, tanto em imagens de arquivo de apresentações do grupo quanto em entrevistas e narrações, de que eles não eram “nem homens nem mulheres, mas apenas pessoas”, incluindo dentro de uma mesma realidade pragmática tanto a pessoa que fala quanto a pessoa para quem se fala – isto é, o espectador da performance.

Essa abolição das diferenças entre nós, artistas *queer*, e você, a audiência privilegiada (entre os quais alguns que podem ter vindo para ver macacos do zoológico se exibindo no palco), é um princípio fundamental do discurso nos textos das performances dos Dzi Croquettes. E, claro, é também um princípio fundamental no discurso do documentário de Issa e Álvarez. Não é possível respeitar o universo do documentário sem entender que o público doméstico do filme é também parte da performance. O risco que os Dzi Croquettes correram, com a censura brasileira e portuguesa nos anos de 1970, os riscos que eles correram com os próprios corpos na criação de personas artísticas (riscos que incluíram aprisionamentos, deterioração física e morte precoce), e, fundamentalmente, os riscos que correram na criação de números que público e críticos da época acharam difíceis de categorizar, eram todos parte da desobediência a categorias culturais fossilizadas, expressões artísticas autorizadas, e subjetividades sociais impostas violentamente. Se a ditadura exercitou a violência no jogo entre o que era permitido e o que era banido, os números dos Dzi Croquettes seriam atos simbolicamente violentos de desobediência criados para romper uma complacência cultural. No final, a trupe se apresentou tanto – talvez até um pouco mais – no exterior

quanto no Brasil (eles atuaram em Lisboa, Paris, Londres, mas nunca em Nova York, apesar de o líder do grupo, Lennie Dale, ter vindo da Broadway e de terem o apoio de Liza Minelli). Porém, como muito da cultura latino-americana, o sucesso de crítica no exterior legitimou-os na cultura brasileira.

Há, é claro, um imenso tom nostálgico no documentário, mas não porque Issa se lembre dos “pequenos palhaços” de sua infância, sem questionar o quão importante são as memórias para ela, mas sim porque, em termos de história da arte brasileira, os Dzi Croquettes surgiram e acabaram muito rápido. No final dos anos de 1970 o grupo se fragmentou significativamente. Quatro foram vítimas precoces da aids (incluindo Dale), enquanto outro morreu de aneurisma; três foram assassinados em circunstâncias nunca explicadas, e os cinco restantes seguiram outras carreiras, apenas alguns ainda atuando. O consenso que a estrutura do filme se dispõe a confirmar é o de que o grupo forneceu um efetivo contradiscurso à censura, deu voz a novas maneiras de se construir a sexualidade entre os brasileiros, e providenciou elementos discursivos que se tornariam integrantes do movimento gay e do desenvolvimento da cultura *queer* no Brasil. Quase quarenta anos depois, as borboletas de um de seus principais números permanecem como um ícone de resistência a um dos períodos mais feios da vida social e cultural no Brasil. Como Wagner Ribeiro, um dos fundadores, afirma algumas vezes: “nada é feito sem amor”, e amor em muitas conjugações aflora do fenômeno dos Dzi Croquettes.

O GRUPO FORNECEU UM EFETIVO CONTRA-DISCURSO À CENSURA, DEU VOZ A NOVAS MANEIRAS DE SE CONSTRUIR A SEXUALIDADE ENTRE OS BRASILEIROS.

Realizado em quatro anos e vencedor de mais de uma dúzia de importantes prêmios, *La Mission* (2009) de Peter Bratt é o mais importante filme chicano feito desde *Real women have curves* (*Mulheres a sério*, 2002), de Patricia Cardoso. O que é particularmente marcante no filme de Bratt é que, como o título indica, ele faz referência ao distrito de Mission, em São Francisco, e foca em indivíduos da classe trabalhadora, maioria chicanos, em uma cidade norte-americana que não é costumeiramente associada a nenhuma das duas categorias. *La Mission* quebra com os estereótipos romantizados de São Francisco, incluindo aqueles da cultura gay, para contar uma história autêntica, comovente e convincente de um conflito entre pai e filho que serve para ressaltar importantes tensões dentro da cultura chicana e, para reforçar, dentro da cultura norte-americana como um todo.

Que o conflito entre Che Rivera (Benjamin Bratt) e seu filho Jesse (Jeremy Ray) desperte a inabilidade do pai em aceitar as necessidades homoeróticas do filho, e que mesmo assim não o faça, faz de *La Mission* um “filme

misto de gay e chicano”, tão legítimo quanto isso possa ser. Bratt foca no conflito centralizado na homofobia do pai (um conflito que, é preciso dizer, é interpretado com total franqueza, honestidade e exatidão psicológica) para explorar de modo complexo o domínio da violência nas relações humanas básicas familiares, de amizade, nas relações sexuais, e nas interações sociais. Descartando qualquer análise sociológica fácil sobre o porquê da existência de tal violência, o filme de Bratt foca o desenvolvimento emocional de Che Rivera e as complexas voltas do seu processo de autorrealização e eventual comprometimento na tentativa de fazer as coisas certas com o filho. *La Mission* é preciso, intensamente sofisticado e malandro no que diz respeito à vida no “barrio”, e sábio e engraçado em seus rápidos *insights* sobre a motivação, o cotidiano, a linguagem e o comportamento de seus personagens. Tanto mais não seja, *La Mission* vale pelo vigoroso retrato da vida contemporânea da classe trabalhadora chicana.

Mas o filme é muito mais. Complexamente estruturado e sensivelmente organizado, *La Mission* não oferece respostas ou soluções simples, não tem final feliz barato, e não se acanha na tarefa de contar uma história importante de forma precisa. De fato, o filme enfrenta muitos riscos, como o duvidoso relacionamento, às vezes profundamente erótico, entre Che Rivera

COMPLEXAMENTE ESTRUTURADO E SENSIVELMENTE ORGANIZADO, LA MISSION NÃO OFERECE RESPOSTAS OU SOLUÇÕES SIMPLES, NÃO TEM FINAL FELIZ BARATO.

e sua vizinha afro-americana Lena (interpretada brilhantemente por Erika Alexander), ou o envolvimento romântico do filho Jesse com um norte-americano branco (Max Rose-

nak), que fornece rápidas porém contrastante imagens da cultura gay da alta classe branca de São Francisco e do distrito Castro (predominantemente branco). Tal comparação não está livre de problemas ideológicos, mas Peter Bratt a usa para mostrar o amplo espectro de questões violentas que deseja abordar no filme, questões maiores do que aquelas particulares ao pequeno microcosmo chicano.

Uma das decisões mais inteligentes do filme envolve a escolha dos nomes dos dois personagens principais. O pai, como Che, invoca a masculinidade e a violência homofóbica dos anos de 1960 e a natureza limitada daquela violência para produzir mudanças efetivas na sociedade. E, embora o fato de nomear o filho como Jesse possa a princípio parecer uma evocação superficial do martírio de Jesus Cristo<sup>2</sup>, *La Mission* é um filme profundamente religioso. Além das repetidas referências a práticas católicas cotidianas

2. Como Jesus não pode ser nome de pessoa em inglês, os latino-americanos que levam esse nome o veem transformado em Jesse, não oficialmente, mas na fala coloquial.

(Che guarda um altar na entrada do seu duplex e sempre leva um rosário nas ruas e no trabalho), há também a aderência de Lena a práticas religiosas africanas, e os rituais astecas de dança de rua no distrito Mission – que na encenação de uma *limpia* pré-colombiana têm papel determinante na anagnórise de Che ao final do filme. Um dos atos cruciais acontece quando Jesse é baleado no peito por um de seus rivais antigays e ele segura a ferida à maneira de algumas imagens de Cristo. Além disso, a dança ritualística asteca no final do filme é feita para o agressor de Jesse, ele mesmo morto na violência entre gangues. Por sua vez, o agressor de Jesse e seus amigos são algo como uma horda de fúrias ameaçadoras que perseguem tanto Che quanto seu filho em nome da raiva homofóbica.

Finalmente, uma das dimensões mais prazerosas do filme é o motivo recorrente do *low-riding*<sup>3</sup>. Che e seus amigos fazem parte de um clube de *low-rider* que percorre as ruas de São Francisco, indo a nenhum lugar específico, mas mesmo assim fazendo-o em esplêndido estilo “baixo e lento”. Che ganha a vida como motorista de ônibus e o contraste entre os dois tipos diferentes de veículos é um eloquente indicador de sua relação com a cidade. Em um exemplo particularmente interessante, Che observa em um dos ônibus no estacionamento um anúncio de canal a cabo homoerótico. Outro motivo recorrente em *La Mission* é o “keep it brown” (i.e., continue um chicano mestiço), e no final o filme volta às questões principais da vida chicana, e embora não resolvendo nenhuma delas exibe-as ao espectador com verdadeiro talento cinematográfico. Ao final, se Jesse é *queer* segundo o sistema de valores do pai, comparado às imagens turísticas internacionais de São Francisco, a cultura chicana e especialmente a cultura *low-rider* são igualmente transgressivas, igualmente *queer*. Esta é a lição que Che tem de aprender ao aceitar a sexualidade recém-descoberta pelo filho. E talvez fazer as pazes com isso.

**DAVID WILLIAM FOSTER** é catedrático distinguido de estudos latino-americanos na Arizona State University, onde se ocupa da cultura urbana, com particular referência a Buenos Aires e São Paulo; os temas *queer* e o cinema fazem parte do repertório de suas pesquisas.

*Tradução:* Roberto Taddei

3. *Low-rider* é um estilo de carro criado pelas comunidades chicanas dos EUA com adaptações nos sistemas hidráulicos que permitem rebaixar e controlar a altura dos veículos, e que também ostentam uma decoração muito colorida e extravagante.



PARA LER



## O teatro ético de Luís Alberto de Abreu

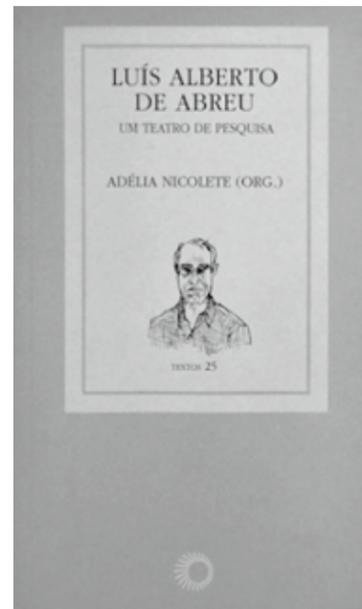
*Cláudia Maria de Vasconcellos*

**L**uís Alberto de Abreu não é um autor ausente das estantes de nossas livrarias. Parte de sua obra para teatro, cinema e televisão está publicada. O que se comemora com o volume recém lançado pela editora Perspectiva, *Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa*, é o surgimento de uma impecável edição crítica, que nos faz lembrar o empenho e precisão com que Sábado Magaldi organizou a obra de Nelson Rodrigues.

Se o leitor não encontra na presente edição toda a dramaturgia de Luís Alberto de Abreu, a qual abrange mais de cinquenta textos, pode contar com uma seleção de seu teatro que permite acompanhar o caminho do autor, o progresso de seus interesses e a consolidação de um estilo.

A história do presente volume é tocante. Foi iniciada por Rubens José de Souza Brito, que acompanhara o autor desde os tempos do teatro amador, e que em 1999, sob a orientação de Jacó Guinsburg, defendeu a tese de doutoramento na ECA-USP, *Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*. Com a morte repentina do pesquisador em 2008, outra estudiosa da obra de Abreu, Adélia Nicolete, assume a organização do volume e reafirma deste modo a vocação colaborativa do teatro de nosso autor.

O volume apresenta a obra de Abreu dividida em quatro áreas: 1) comédia popular brasileira, em que se destaca a pesquisa de tipos, através do estudo de Bakhtin, Câmara Cascudo, Amadeu Amaral e Cornélio Pires, e a parceria com Ednaldo Freire, que consagrou, junto à Fraternal Cia de Arte e Malas-Artes, grandes sucessos como *Auto da paixão e da alegria*; 2) pesquisa da forma narrativa, na qual se faz notar as lições de Brecht, o diálogo com



Thornton Wilder, Tadeusz Kantor e Pirandello e a adoção do *canovaccio* para a estruturação dos textos, e cujo resultado está em peças complexas como *Bella Ciao*, *Lima Barreto*, *ao terceiro dia*, *Borandá* e *Memória das coisas*, que experimentam a épica em várias modalidades; 3) pesquisa com a forma poética, em que se encontra a trilogia formada por *A guerra santa*, *O livro de Jó* e o inédito *Francesca*, inspirado na *Divina comédia*, a qual procura estreitar o contato com o espectador pela elocução em verso, o que se transforma em marca da escrita de Luís Alberto de Abreu; 4) pesquisa do Nó, que visa entender um modo de comunicação com o público que prescindia quase totalmente da encenação, e cujo resultado são *Maria Peregrina*, *Um dia ouvi a lua* e *Um Merlin*.

Três ensaios escritos por Abreu, que sistematizam suas investigações teóricas no campo da dramaturgia, resultado de uma longa experiência como professor, encerram a coletânea de seus textos mas não o volume, que traz ainda um capítulo sobre a fortuna crítica da obra, arrolando excertos dos trabalhos acadêmicos de Cássio Pires, André Carrico e do já citado Rubens José de Sousa Brito, bem como fragmentos da crítica jornalística. Assim, o leitor pode conhecer como a crítica, a partir de 1982, no calor da hora, recebia a novidade que significou Luís Alberto de Abreu no cenário teatral, e acompanhar o percurso deste caso de admiração declarada até o ano de 2010. Os artigos escolhidos são assinados por Ilka Marinho Zanotto (que também assina o prefácio do livro), Yan Michalski, Barbara Heliadora, Jurandir Freire Costa, Rogério Toscano, Marici Salomão, Alexandre Matte,

Beth Néspoli e Mariângela Alves de Lima, que predomina com cinco textos, relativos a diferentes períodos, e esclarece sobre a pertinência e importância desta relação, muitas vezes mal compreendida, do artista e da “alta” crítica praticada sobre sua obra.

Como o título do volume afirma, o teatro de Luís Alberto de Abreu é um teatro de pesquisa. Percorrer suas páginas é explorar a dramaturgia em várias modalidades formais, mas sobretudo é acompanhar como o autor investiga seus temas, nos quais figura como protagonista o homem brasileiro, o homem humilde, “flagrado – segundo Souza Brito – não só em seus instantes de dor, de reflexão, de angústia e de luta, mas também nos seus momentos de esperteza, alegria e riso”. Uso do imaginário popular, humor, emprego da narrativa, interesse pela história do país, subtexto de inspiração cristã, sob as características mais evidentes do teatro de Abreu, há, como nota Ilka Marinho Zanotto, a ética necessária da solidariedade humana, cujo ideário “permeia cada linha de cada cena de cada texto”. A arte de Luís Alberto de Abreu não é mera experiência estética, mas, como nos grandes autores, é portadora de sabedoria.

A ARTE DE LUÍS ALBERTO DE ABREU NÃO É MERA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA, MAS, COMO NOS GRANDES AUTORES, É PORTADORA DE SABEDORIA.

O público, e agora os leitores, encontram-se incluídos nesta pesquisa, não como receptores de ensinamentos, mas como parceiros nesta celebração teatral cuja visada é a própria transfiguração do real.

**CLÁUDIA MARIA DE VASCONCELLOS** é dramaturga e doutora em Letras pela USP.





JÁ VISTO

JÁ VISTO

## Os 40 anos do Yuyachkani

*Silvana Garcia*

Encuentro Internacional

Memorias y re-presentaciones en la escena latinoamericana contemporánea

LIMA, 17 A 22 DE JULHO DE 2010

**C**riado em 1971, o grupo peruano Yuyachkani completou em julho último quarenta anos de existência, o que lhe garante um lugar entre os coletivos mais longevos em produção continuada no contexto latino-americano. Para comemorar a data, o grupo organizou uma semana de atividades em sua casa sede, em Magdalena del Mar, na cidade de Lima. A programação combinou performances, demonstrações de trabalho e mesas de debates, cumprindo com o objetivo de criar um ambiente de reflexão sem descontinuidade entre teoria e prática.

Yuyachkani quer dizer em quéchua “estou pensando, estou recordando”. Esses dois motes – pensar e recordar – têm um sentido vivo para o grupo e representam com fidedignidade o caminho artístico e militante que ele escolheu para si. O tema da memória é central em várias produções do grupo, e encontra uma síntese no espetáculo *Sin título. Técnica mista*, que abriu o encontro em Lima. A peça, no repertório do grupo desde 2004, foi reencenada em 2011 para coincidir com a campanha eleitoral para a presidência do país. Aludindo à desastrosa participação do Peru na Guerra do Pacífico, no último quarto do século XIX, mas ressoando a realidade peruana de hoje, a peça realiza-se como uma complexa instalação cênica, assemelhada a um depósito de acervo de museu de história. Sua dramaturgia cênica é constituída pela colagem de diversos textos, de constituintes propriamente dramáticos até o uso das paredes como suporte para a transcrição de registros e depoimentos. Ao longo de duas horas, os espectadores passeiam pelo grande galpão, sendo interpelados pelos atores que, em solo ou em



ACIMA Augusto Casafranca, Rebeca Ralli e Débora Correa em *Sin título*. *Técnica mixta*, criação coletiva de Yuyachkani, direção de Miguel Rubio.  
Foto de Elsa Estremadoyro

À DIREITA Julián Vargas em *Sin título*. *Técnica mixta*, criação coletiva de Yuyachkani, direção de Miguel Rubio.  
Foto de Elsa Estremadoyro



JÁ VISTO

pequenos conjuntos, dão vida às evocações de memória às quais remete o ambiente. A ação cênica não pretende realizar uma revisão da história, mas valer-se do passado para alcançar a história recente; embora os motivos sejam pungentes, o espetáculo se apropria frequentemente da linguagem da sátira e da ironia para tratar dos jogos do poder: das presepadadas “patrioteiras” da professora autoritária à representação por meio de bonecos – uma das marcas do grupo – de figuras criminosas da política recente do Peru, como o ex-presidente Alberto Fujimori, seu assessor Vladimiro Montesinos, e Abimael Guzmán, líder da organização guerrilheira Sendero Luminoso.

*Representações e memória* foi também a proposição central do evento “Diálogos”, que reuniu estudiosos para tratar do tema, desdobrado em questões lançadas ao debate, ao longo de quatro dias: como pensar hoje as representações estéticas e artísticas à luz das dinâmicas das representações sociais da atualidade? Qual o lugar

“PENSAR” E “RECORDAR” TÊM UM SENTIDO VIVO PARA O GRUPO E REPRESENTAM COM FIDEDIGNIDADE O CAMINHO ARTÍSTICO E MILITANTE QUE ELE ESCOLHEU PARA SI.

do corpo nas cenas do acontecer contemporâneo? Qual a relação entre representações sociais, direitos humanos e políticas da memória? Em que pensamos quando falamos de memória? Esse segmento do encontro teve participação curatorial da CIELA – Cátedra Itinerante de la Escena Latinoamericana e contou com a presença dos pesquisadores José Antonio Sánchez (Espanha), Jorge Dubatti (Argentina), Beatriz Rizk (Colômbia/ USA), Ileana Dieguez (Cuba/ México), Rodolfo Suárez (México), Alicia del Campo (Chile), Silvana Garcia (Brasil), Luis Peirano (Peru) e Carlos Cuevas (Peru).

A jornada diária do encontro incluiu ainda a apresentação de performances e demonstrações de processos de trabalho, que foram debatidos pelos pesquisadores já mencionados, com a participação da plateia. Fizeram parte do programa os *performers* Elizabeth Lino (*La última reina*, Peru), Violeta Luna (*Apuntes sobre la frontera*, México/USA), Rodolfo Rodríguez (*Falcão de ouro*, Peru), e o coletivo Cuaderno de Anatomia (*Experiencias da carne*, Peru); demonstraram processo de trabalho Ana Correa (Yuyachkani, Peru) e Carlos Simioni (Lume, Brasil). Um outro segmento da programação foi dedicado à exibição de processos de trabalho documentados em vídeo: Rolf Abderhalden (Mapa Teatro, Colômbia) exibiu um documentário sobre a festividade popular que deu nome e inspirou a obra *Los santos inocentes*; Ileana Dieguez apresentou e comentou vídeo sobre o *performer* chicano Guillermo Gomez Peña; Rosa Luisa Marquez (Porto Rico) expôs as bases de seu trabalho pedagógico em teatro-educação, e Héctor Bourges (Teatro Ojo, México), falou sobre *Estado falido*, projeto que valeu ao grupo o prêmio de melhor obra em arquitetura teatral e espaço performático, na Quadrienal de

Teresa Ralli em *Sin título*. *Técnica mixta*, criação coletiva de Yuyachkani, direção de Miguel Rubio.  
Foto de Elsa Estremadoyro





Teresa Ralli em *Sin título*.  
*Técnica mixta*, criação coletiva de  
 Yuyachkani, direção de Miguel Rubio.  
 Foto de Elsa Estremadoyro

Praga de 2011. Em simetria com o espetáculo que abriu a semana, o grupo Yuyachkani apresentou ainda uma *ação cênica* – um trabalho em processo – que teve por título *Con-cierto olvido*, uma colagem de fragmentos de textos e canções por meio dos quais cada um dos artistas procurou propor uma síntese de sua trajetória no coletivo. Como fecho da programação, houve o lançamento de dois livros: *Repensar a dramaturgia. Errancia y transformación*, de José Antonio Sánchez<sup>1</sup>, e *Raices y semillas, maestros y caminos del teatro en América Latina*, de Miguel Rubio Zapata<sup>2</sup>, diretor artístico do Yuyachkani.

O lado festivo e público da comemoração do aniversário do grupo aconteceu na Plaza Mayor no centro de Lima no entardecer da terça-feira, dia 19 de julho, quando o Yuyachkani promoveu uma parada liderada pelos artistas do grupo e seguida por um cortejo de brincantes, muitos deles vindos de cidades próximas à capital. Foram cerca de trezentos participantes, somados os integrantes dos grupos de teatro e das *comparsas* (blocos de danças e folguedos), assistidos por centenas de espectadores. A festa foi dedicada pelos aniversariantes ao centenário de José Maria Arguedas, etnólogo e escritor peruano, fonte de inspiração para o grupo.

A festa em praça pública serve à perfeição para representar o lugar que o Yuyachkani ocupa no panorama da produção artística de seu país. Como Arguedas, sempre defendeu seu compromisso com a cultura andina, representada

1. Murcia, Centro Párraga/Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2011.

2. Lima, Grupo Cultural Yuyachkani, 2011.



pelas populações rurais e indígenas, fonte de inspiração e tema constante de suas realizações artísticas. A popularidade e o respeito que lhe foram tributados por todos os presentes no *pasacalle* da Plaza Mayor reflete o ativismo consequente do grupo, manifesto em vários momentos cruciais da vida política do Peru, como quando contribuiu com sua presença e suas performances durante o longo processo das audiências públicas promovidas pela Comissão de Verdade e Reconciliação<sup>3</sup>.

A trajetória do Yuyachkani é exemplo de ética, participação cidadã e competência artística, e a semana de festividades por seu aniversário revela uma vez mais a coerência do grupo pela reafirmação dos compromissos assumidos desde seu início. Como sintetiza a atriz do grupo, Ana Correa: “que a experiência do teatro nos permita ser simplesmente melhores seres humanos, que toda experiência estética ou intelectual tenha sentido pelo modo como expressa e modifica o nosso modo de estar na vida”<sup>4</sup>.

3. Foi essa comissão, coordenada pelas Nações Unidas, que passou a limpo duas décadas (1980-2000) de confronto entre as forças do Estado e a guerrilha, e cujo lamentável saldo de cerca de 70 mil mortos ocorreu principalmente entre as populações camponesas das zonas rurais do país.

4. Apud Ileana Dieguez, Escenários liminales. Donde se cruzan el arte y la vida, programa do espetáculo *Sin título. Técnica mista*, Lima, 2004.

Detalhe do cenário de *Sin título*.  
*Técnica mixta*, criação coletiva de  
 Yuyachkani, direção de Miguel Rubio.  
 Foto de Miguel Rubio.

