

LUCIANA EASTWOOD ROMAGNOLLI

Convívio e presença como dramaturgia

A dimensão da materialidade e do encontro nas criações da Companhia Brasileira de Teatro

**ESCOLA DE BELAS ARTES/UFMG
BELO HORIZONTE
2013**

LUCIANA EASTWOOD ROMAGNOLLI

Convívio e presença como dramaturgia

A dimensão da materialidade e do encontro nas criações da Companhia Brasileira de Teatro

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Arte da Escola de Belas Artes Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes/ Teatro.

Área de concentração: Artes Cênicas – Teorias e Práticas.

Orientadora: Prof. Dra. Mariana Lima Muniz.

BELO HORIZONTE
2013

*A meu pai, José Umberto Romagnoli,
in memoriam.*

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Mariana Lima Muniz.

À FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais), pela bolsa que financiou parte desta pesquisa.

À produtora Cassia Damasceno, aos atores Rodrigo Bolzan, Nadjá Naira, Giovana Soar, Rodrigo Ferrarini, Ranieri Gonzalez e Renata Sorrah, e a todos os integrantes da Companhia Brasileira de Teatro.

Aos professores Fernando Mencarelli, Marcos Alexandre, Leda Martins, Daisy Turrer e Ernani Maletta, por apontamentos fundamentais no desenvolvimento desta pesquisa.

A Erika Fischer-Lichte, Jorge Dubatti e Hans-Ulrich Gumbrecht.

À minha mãe, Gloria Suely Eastwood Romagnolli; e à minha irmã, Luiza Eastwood Romagnolli.

Ao Marcelo Miranda da Silva, à Annalice Del Vecchio de Lima, Julia Guimarães Mendes e às companheiras de mestrado Elise Vieira e Juliana Pautilla.

A Marleth Silva, Paulo Camargo e Daniele Ávila Small, pelas oportunidades.

Agradecimento especial a Marcio Abreu, pela generosa acolhida.

RESUMO

O objetivo desta dissertação é discutir as articulações da presença e do *convívio* como elementos da dramaturgia num contexto em que ganham relevo na cena teatral contemporânea pela valorização das especificidades ontológicas do teatro como estratégia para encontrar o lugar e o potencial político desta arte no mundo contemporâneo.

A partir de uma revisão dos conceitos de presença, *convívio* e dramaturgia, adere-se à perspectiva que concebe dramaturgia como a articulação não apenas dos sentidos, mas também dos diversos efeitos produzidos e implicados na estruturação de uma obra; considerando a produção de presença como um componente determinante no pensamento dramático de uma vertente do teatro brasileiro contemporâneo. Tal perspectiva adotada se alinha às investigações de Gumbrecht (2011) sobre a produção de presença; Dubatti (2007), sobre o *convívio*; e Turner e Behrndt, (2008) sobre a dramaturgia como processo de conexão, montagem e estruturação de elementos e efeitos de composição em uma obra. As ideias de Gumbrecht sobre o que o sentido não consegue expressar são congruentes com um pensamento forjado por Richard Schechner (2003) e Diana Taylor (2003) sobre a performance como campo de estudo separado do campo discursivo.

Sob a luz da investigação desenvolvida pela pesquisadora alemã Erika Fischer-Lichte (2012), que classifica a presença em conceitos *fraco*, *forte* e *radical*, e relaciona este último à emergência da *mente corporificada*, a presente pesquisa se detém sobre a obra da Companhia Brasileira de Teatro, propondo uma análise de seus espetáculos, sobretudo *Vida*, que compreenda a dimensão da presença e do *convívio* como estruturantes da dramaturgia.

Palavras-chave: Presença. Convívio. Dramaturgia.

ABSTRACT

The objective of this dissertation is to discuss the articulations of presence and *conviviality* as elements of dramaturgy considering a context in which they gain prominence in the contemporary theater scene by exploiting the ontological specificity of theatre as strategies to find its place and political potential in the contemporary world.

Based on a review of the concepts of presence, *conviviality* and dramaturgy, this dissertation conceives dramaturgy not only as the articulation of senses but as much as the articulation of various effects produced and involved in the structure of a work and, therefore, the production of presence as a crucial component in dramaturgical thinking of a strand of contemporary Brazilian theatre. This perspective adopted aligns with Gumbrecht's (2011) investigations on the production of presence; Dubatti's (2007) investigations about *conviviality*, and Turner and Behrndt's (2008) investigations on the dramaturgy as process that implies connection, assembling and structuring elements and effects to compose a work. Gumbrecht's ideas about what meaning cannot convey are congruent with Richard Schechner's (2003) and Diana Taylor's (2003) defense of performance as a knowledge separated from the discursive field.

Under the light of the research developed by Erika Fischer-Lichte (2012), which classifies presence in a weak, a strong and a radical concepts and relate them to the emergence of the embodied mind, this research dwells upon the work of the Companhia Brasileira de Teatro, proposing an analysis of their performances, especially *Vida*, by taking the dimension of presence and *conviviality* as structural dramaturgy.

Keywords: Presence. Conviviality. Dramaturgy.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Ranieri González, Giovana Soar e Rodrigo Ferrarini em cena de <i>Vida</i>	109
Figura 2 – A banda formada em <i>Vida</i> ensaia.....	110
Figura 3 – Nadja Naira, de costas, semidespida, ao lado de Ranieri Gonzalez e Rodrigo Ferrarini em <i>Vida</i>	111
Figura 4 – Partitura corporal de Nadja Naira e Ranieri Gonzalez.....	113
Figura 5 – Ranieri Gonzalez travestido.....	115
Figura 6 – Atores com vídeo projetado ao fundo.....	119
Figura 7 – A personagem de Nadja Naira morta. No fundo, à direita, o buraco aberto na parede por Ranieri Gonzalez.....	120
Figura 8 – Rodrigo Bolzan em <i>Oxigênio</i>	124
Figura 9 – A banda formada em <i>Oxigênio</i>	127
Figura 10 – Patrícia Kamis na bateria.....	128
Figura 11 – Rodrigo Ferrarini e Ranieri Gonzalez em <i>Isso Te Interessa?</i>	132
Figura 12 – Ranieri Gonzalez canta.....	133
Figura 13 – Elenco no cenário em perspectiva.....	134
Figura 14 – A mãe beija o filho sob o olhar da filha.....	136
Figura 15 – O êxtase da luz azulada enquanto Gonzalez canta e outros atores se tornam seus espectadores.....	138
Figura 16 – Cenário entornado.....	139
Figura 17 – Ranieri Gonzalez (o pai) e Renata Sorrah (a filha) em cadeiras desproporcionais, em <i>Esta Criança</i>	143
Figura 18 – Giovana Soar, em pé, e os três atores sentados.....	144
Figura 19 – Atores confrontam plateia enquanto Gonzalez canta “Ben”.....	145

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: ESTAR AQUI.....	9
1. UM RESGATE DA PRESENÇA.....	20
1.1 A DUPLA CONSTITUIÇÃO DO TEATRO: ZONA DE EXPERIÊNCIA.....	32
2.1 DA PERFORMANCE AO PERFORMÁTICO.....	37
2. DRAMATURGIA: O CONCEITO AMPLIADO.....	46
2.1 DRAMATURGIA DO ESPECTADOR.....	60
2.2 DRAMATURGIA PARA ALÉM DO SENTIDO.....	64
3. MATERIALIDADE E PRESENÇA(S).....	69
3.1 OS EFEITOS DE PRESENÇA.....	79
3.2 ATUAÇÃO PARA PRESENÇA.....	83
3.3 RESSUBJETIVAÇÃO E PROFANAÇÃO.....	90
4. PRESENÇA E CONVÍVIO NA DRAMATURGIA DA COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO.....	96
4.1 SALA DE ENSAIO.....	96
4.1.1. Cadernos do Diretor.....	96
4.1.2. Acompanhamento de Ensaios da Leitura de <i>O Chapeuzinho Vermelho</i>.....	103
4.2 ANÁLISE DA OBRA.....	106
4.2.1. Análise de <i>Vida</i>.....	106
4.2.2. Análise de Trecho de <i>Oxigênio</i>.....	123
4.2.3. Análise de <i>Isso Te Interessa?</i>.....	131
4.2.4. Análise de Trechos de <i>Esta Criança</i>.....	141
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	146
REFERÊNCIAS.....	153

INTRODUÇÃO: ESTAR AQUI

*Estamos aqui, não estamos? Alguém escapou?*¹

A questão da presença me tomou de assalto durante uma experiência de expectativa do espetáculo *Oxigênio*, da Companhia Brasileira de Teatro, em dezembro de 2010. Poderia ter ocorrido em outra data ou situação, mas sucedeu de ser aquela: justamente diante do ator Rodrigo Bolzan². Desde a primeira frase dita – “este é um ato que deve ser produzido aqui e agora³” – chamou-me a atenção a energia corporal do ator e a sensação provocada por sua fala de que aquele era realmente um ato produzido no “aqui e agora” daquela apresentação. Ou seja, suas palavras, gestos e reações pareciam não seguir uma partitura pré-ensaiada e apenas repetida, mas, sim, responder a estímulos e espontaneidades daquele exato momento e lugar em que eram produzidas, daquele cruzamento tempo-espacial compartilhado com o espectador, isto é, comigo, e cujo efeito era me dispor também ao atravessamento pelos estímulos tempo-espaciais. Essa sensação era ressaltada à medida que a atriz Patrícia Kamis, com quem Bolzan contracenava, demonstrava em sua fala e na movimentação corporal estar menos flexível às oscilações do momento e do espaço, como se sua atuação estivesse atrelada às inflexões previamente concebidas em uma leitura do texto da peça e aos ensaios precedentes. Desse alto contraste entre ambos, emergia como uma evidência cênica a noção de presença do ator como uma qualidade de atuação relacionada ao evento da apresentação e capaz de afetar os espectadores.

Sob a luz da classificação⁴ desenvolvida pela pesquisadora alemã Erika Fischer-Lichte (2012), é possível dizer – considerando-se a subjetividade da atividade de expectativa – que Rodrigo Bolzan atingiu, naquela atuação, uma qualidade de presença no “sentido forte⁵” do conceito, relativo à “habilidade do ator em ocupar e comandar o espaço e atrair a atenção ininterrupta dos espectadores⁶” (FISCHER-LICHTE, 2012: 108), como uma fonte de energia

¹ Fala de Rodrigo Ferrarini em *Vida* (ABREU, 2010).

² Premiado com o Shell-SP 2011 pela atuação no espetáculo.

³ Texto de Ivan Viripaev. O diretor Marcio Abreu passou dias ensaiando com Bolzan somente essa primeira fala. "Ele dizia: 'saia da sala, entre e fale', e que eu tinha tendência a solenizar. Ele ia quebrando um pouco [isso]" (BOLZAN, 2011).

⁴ Ver capítulo 3.

⁵ Ver no capítulo 4, a análise se Bolzan atinge também o sentido “radical” de presença segundo conceituação de Fischer-Lichte (2008).

⁶ Os textos cujas referências bibliográficas aqui aparecerem em inglês ou espanhol foram traduzidos para o português por mim.

que os espectadores sentirão como intensamente presente, assim como sentirão a si mesmos também presentes.

Tal percepção da presença no sentido forte relativa ao trabalho do ator foi, portanto, o primeiro fator desencadeador do projeto deste estudo, ainda que eu então não soubesse como nomeá-lo. Ao longo do percurso de pesquisa, contudo, a problemática da presença se impôs como um campo muito mais vasto e profundo de questionamentos, cujas implicações extrapolam o teatro e a performance e vão de encontro a inquietações filosóficas que não podem ser ignoradas, embora não caiba esgotá-las no terreno de uma dissertação de mestrado filiada epistemologicamente às Artes Cênicas. Ao mesmo tempo, outras experiências de percepção da presença⁷ se impuseram a mim como espectadora, até chegar a uma percepção expandida da presença para além dos domínios do sentido⁸, passando a englobar, por um lado, a materialidade, e por outro, o *convívio*⁹, e estendendo-se aos outros campos constitutivos da dramaturgia¹⁰ de um espetáculo além da atuação, tais como cenário, luz, o próprio texto e a relação com o espectador.

Tendo no horizonte tais (e outras) concepções teóricas e experiências de expectativa em relação à presença, este projeto se propõe a discutir as articulações da presença e do *convívio* como elementos da dramaturgia que ganham relevo na cena teatral contemporânea. Deste modo, entende a presença como um dos elementos conformadores da dramaturgia especialmente em produções teatrais com características performativas ou performáticas¹¹, nas quais ela se torna um aspecto fundamental na composição dos efeitos e, portanto, na análise da obra.

A partir de uma revisão dos conceitos reconhecidamente problemáticos tanto de presença quanto de dramaturgia, adere-se à perspectiva que concebe dramaturgia como a articulação não apenas dos sentidos, mas também dos diversos efeitos produzidos e implicados na estruturação de uma obra; considerando, portanto, a produção de presença como um componente determinante no pensamento dramático de uma vertente do teatro

⁷ Esse viés pode ser exemplificado por uma experiência de expectativa do espetáculo *A Festa*, do grupo paulista Opovoempê, cuja construção poética e convival evidencia a percepção do ser no tempo, proporcionando a experiencição da efemeridade do agora e de sua incansável repetição, e uma sensação acentuada de estar vivo, ou seja, de estarem presentes tanto os espectadores quanto os atores, em um momento e espaço compartilhado. Essa sensação de “viva” presença, por sua vez, alinha-se ao que Fischer-Lichte (2011) nomeia, grafando em caixa alta, o “sentido radical da PRESENÇA”, relacionado à percepção da mente corporificada, isto é, à ruptura do binário que opõe mente e corpo.

⁸ Para uma diferenciação entre produção de sentido e de presença, segundo GUMBRECHT, 2001, ver capítulo 1.

⁹ Conceito defendido por DUBATTI (2007). Ver capítulo 1.

¹⁰ Para uma conceituação ampla de dramaturgia, segundo TURNER e BERHNDT, 2008, ver capítulo 2.

¹¹ Para diferenciação segundo TAYLOR (2003), ver capítulo 2.

brasileiro contemporâneo. Tal perspectiva adotada se alinha às investigações de Gumbrecht (2011) sobre a *produção de presença*; Dubatti (2007), sobre o *convívio*; e Turner e Behrndt, (2008) sobre a dramaturgia como processo de conexão, montagem e estruturação de elementos e efeitos de composição em uma obra. A defesa feita por Gumbrecht, para que se considere além do que o sentido expressa, é congruente com um pensamento forjado por Richard Schechner (2003) e Diana Taylor (2003) sobre a performance como um amplo campo de estudo “separado do campo discursivo, tão privilegiado pelo logocentrismo ocidental” (TAYLOR, 2003). A vertente teatral contemporânea à qual esta pesquisa se refere, portanto, tem como uma de suas marcas a evidenciação da presença sem prejuízo à produção de sentido – a qual é realizada em paralelo, de forma não excludente. A presença, nesse contexto, emerge à consciência dos artistas e do público como uma valorização da relação extraficcional, isto é, como uma conscientização a respeito da copresença entre ator e espectador, que mobiliza a *mente corporificada* de ambos. Para isso, ao mesmo tempo, evidenciam-se a materialidade, a fisicalidade e a literalidade da cena (SARRAZAC, 2012).

É importante demarcar que essa vertente se insere numa disposição por parte dos artistas de teatro a rever os fundamentos da linguagem teatral, num contexto de crescente a desdelimitação das artes entre si e em relação à vida, sobretudo desde os anos 1960. Não se trata de uma tentativa de frear esse processo, mas, inversamente, de uma forma de reencontrar nos princípios ontológicos do teatro as suas especificidades e, com elas, possibilidades de afirmação diante do acelerado desenvolvimento das linguagens audiovisuais e da internet, que se configuram como cultura de massa e atingem um número incomparável de espectadores. Além disso, ou mais do que isso, é um modo de reafirmar a importância e a singularidade do teatro dentro desse contexto cultural. Pois, por mais que absorva estratégias e ferramentas de outras artes, como é o caso das projeções de vídeo, cada vez mais frequentes nos palcos, o teatro ainda é distinto justamente pelas suas limitações, a saber, a “precariedade” de sua artesanaria, a materialidade da cena, a presença de atores e públicos no mesmo cruzamento espaço-temporal. É, afinal, uma arte do *convívio*¹². Um teatro que reflete sobre si mesmo como linguagem tende a colocar em evidência essa dimensão e a estabelecer um jogo de ambiguidade entre presença e ausência, entre presença e sentido.

Essa é, ainda, uma perspectiva que coloca em evidência, sobretudo, o espectador, pois considera sua presença no mesmo espaço-tempo, assim como toma consciência do pacto

¹² Segundo DUBATTI (2007), o acontecimento convival é um dos elementos ontológicos do teatro, sendo o *convívio* definido como “encontro de presenças em uma encruzilhada espaço-temporal cotidiana” (2007: 43).

que se instaura durante a encenação. Traz essa relação fundadora do teatro – entre ator e espectador – à superfície visível da dramaturgia, sem que, para isso, seja necessária (ainda que possível) a interação, no sentido de dar a palavra ao espectador ou levá-lo ao palco, mas por meio de modos diversos de interpelação e endereçamento do texto e dos gestos.

Se esse caminho de pesquisa se apresentou a mim, muito foi como consequência da minha atuação como jornalista e crítica de teatro ao longo dos últimos sete anos, primeiramente em Curitiba (2006-2010) e, depois, em Belo Horizonte (2011-2012). Tendo acompanhado uma parcela significativa da produção brasileira não somente que circulou por essas duas cidades, sedes de importantes festivais¹³, mas também apresentada em outros festivais internacionais do país¹⁴, pude ter contato com um amplo espectro de linguagens pesquisadas e praticadas por encenadores e grupos, e perceber a reincidência de trabalhos que, tal como descrito acima, consideram em seu pensamento dramático a dimensão da presença e seus efeitos. Trata-se, portanto, de um caminho de pesquisa que parte da prática da expectativa em busca de um aprofundamento teórico, para posteriormente retornar à prática da expectativa com mais instrumentos críticos fornecidos pela teoria.

Em minha atuação como crítica de teatro, percebo como essa dimensão da presença passa ao largo da observação da maior parte da produção crítica brasileira, ao menos na esfera da crítica jornalística, ainda sob o império do sentido. Essa é uma falta que o presente estudo ambiciona suprir parcialmente, propondo um olhar analítico sobre o teatro, e que lance luz sobre a presença como componente dramático a ser considerado para a abordagem mais completa de uma obra. No horizonte deste trabalho, contudo, a crítica jornalística se ausenta para ceder espaço a uma crítica de fundo acadêmico, norteadas por um pensamento teórico e embasada em conceitos, com vista à verticalização da análise para um diálogo com as obras e para uma construção de conhecimento mais aprofundada e consistente do que a alcançável pela crítica jornalística – restrita aos limites espaciais e editoriais dos veículos de mídia e orientada para o consumo de bens culturais.

Uma listagem completa desses grupos e espetáculos cujas dramaturgias evidenciam a presença e o *convívio* estaria fora dos propósitos (e limites) desta introdução por demandar

¹³ Curitiba sedia o Festival de Curitiba, em março, evento de abrangência nacional e que comporta mais de trezentos espetáculos. Belo Horizonte sedia o Festival Internacional de Teatro Palco e Rua, de caráter bienal, cuja programação tem forte presença de espetáculos estrangeiros e brasileiros; entre outros eventos vinculados ao teatro, como o Verão Arte Contemporânea.

¹⁴ Tais quais: Porto Alegre em Cena, o extinto Riocenacontemporânea, Festival Internacional de Teatro de Londrina, Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto e Mirada – Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas de Santos.

um mapeamento exaustivo e, talvez, impossível de ser concluído. Mas algumas produções podem ser mencionadas como modo de demonstrar a abrangência, inclusive geográfica, desse tipo de pensamento e prática teatral. É o caso de espetáculos do grupo Magiluth, de Recife (*Um Torto; Aquilo que Meu Olhar Guardou para Você; Viúva, Porém Honesta*); do Espanca! (*Por Elise; Congresso Internacional do Medo; O Líquido Tátil*); da Luna Lunera (*Não Desperdice Sua Única Vida; Aqueles Dois, Prazer*); do Quatroloscincos (*É Só uma Formalidade; Outro Lado*); e da Primeira Campanha (*Sobre Dinossauros, Galinhas e Dragões*), em Belo Horizonte; do Foguetes Maravilha (*Ninguém Falou que Seria Fácil*), do Teatro Inominável (*Sinfonia Sonho; Vazio É o que Não Falta, Miranda*), da Cia. Vértice (*Corte Seco; Julia*) e de Enrique Diaz (*In on It; A Primeira Vista*), no Rio de Janeiro; de Cibele Forjaz (*De Como Fiquei Bruta Flor; Vem Vai – Caminho dos Mortos; O Idiota*), do grupo Opovoempé (*A Festa e O Espelho*) e da Cia. Hiato (*Ficção*), em São Paulo; da Obragem Teatro e Cia. (*As Tramoias de José na Cidade Labiríntica*), da CiaSenhas (*O Homem Piano, Circo Negro*) e da Companhia Brasileira de Teatro (*Vida, Oxigênio, Isso Te Interessa?, Esta Criança*), em Curitiba; da Companhia Teatro Líquido (*9 Mentiras sobre a Verdade*), em Porto Alegre, entre outros.

A seu modo, o que esse teatro *presentificado* proporciona – ou, ao menos, aponta para –, em última instância, é a possibilidade de abrir fissuras no tecido normativo, conformado pelo que Agamben (2012) designa *dispositivo*.¹⁵ Se, conforme afirma o filósofo italiano, são os dispositivos que moldam as condutas humanas, no caso do teatro eles agem estabelecendo os códigos de comportamento e de interação entre atores e espectadores durante a apresentação teatral, tais como a separação entre palco e plateia, ou, mais apropriadamente, a cisão entre o lugar do ator e o lugar do espectador, que se apresentam demarcados (e estagnados) por um pacto implícito de conduta subjetiva, e que delimita os distintos comportamentos aceitáveis dentro e fora da ficção; na vida e na arte.

O que se ambiciona, por meio da revalorização da presença e da *mente corporificada*, tal como descrita por Fischer-Lichte (2008), é justamente abalar em alguma medida os tais “corpos inertes” resultantes da dessubjetivação causada por esses dispositivos, permitindo restituir o que foi separado à experiência comum. Isso abre a possibilidade de

¹⁵ Ampliando Foucault (2000), Agamben divide os entes em duas classes, os seres vivos (ou substâncias) e os dispositivos – “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (AGAMBEN, 2012: 40), sendo que entres esses entes está o sujeito, “o que resulta da relação” entre substância e dispositivo (2012: 41). Contudo, na atual fase do capitalismo, Agamben identifica menos uma produção de subjetivação do que de “dessubjetivação” (2012: 47), de “corpos inertes” (2012: 48).

descortinar – mais uma vez – a quarta parede, considerando que, embora quebrada por linguagens teatrais diversas, de algum modo persiste como uma barreira velada e introjetada (talvez seja justo dizer: como um dispositivo), sobretudo em um tempo de virtualidade crescente na experiência do humano com o mundo. É como se a quarta parede estivesse num nível mais profundo de nossas relações com as coisas, uma vez que o espectador está acostumado à “quarta parede” do cinema, que é a tela, assim como à do computador e a relações muito mediadas tecnologicamente. É nesse sentido que se impõe uma barreira aparentemente intransponível entre espectador e atores, através da qual o que se vê e ouve perde potência de afetação sobre o corpo, mas também no sentido de uma barreira simbólica (um dispositivo) que normatiza o campo da ação cotidiana e da experiência sensível. Como diria Gumbrecht (2011), estamos diante de um mundo que “se apresenta como um quadro”.

Contudo, se é pelo corpo que se dá o alcance do humano sobre o mundo (MERLEAU-PONTY, 1964), seria possível romper a passividade¹⁶ do espectador e alterar a disposição inerte de seu corpo por meio de uma tomada de consciência corporal de si e do outro, ou seja, por uma *mente corporificada*, proporcionada pelo estado radical de presença, que o engaje no processo de expectativa. Trata-se, portanto, de aguçar a percepção para o que não é virtual, o que não é representação, o que não é sentido, mas está lá. Como diz o ator Rodrigo Ferrarini no espetáculo *Vida*, da Companhia Brasileira: “Estamos aqui, não estamos? Alguém escapou?” (ABREU, 2010).

Entretanto, não há dúvida de que descortinar a separação entre atores e espectadores é uma empreitada complexa e talvez mesmo impossível de ser concretizada – o que não invalida a ambição de criar fissuras e abrir contradições nessa relação, evidenciando-a em cena. Um espetáculo exemplar para se problematizar esses lugares separados de atores e espectadores é *O Espelho*¹⁷, do grupo Opovoempé, que traz ao primeiro plano a dimensão do *convívio*¹⁸. As atrizes se reúnem aos espectadores em torno de uma mesa de café armada em uma área verde, numa situação potencial de conversa estimulada pelas recordações narradas pelas atrizes e entremeadas por um tempo de espera no qual se abre o espaço para que o

¹⁶ Conforme expressa metaforicamente, e com ironia, o dramaturgo Valère Novarina, usualmente “se pede educadamente ao público que deixe seu corpo pendurado no vestiário” (RYNGAERT, 1998: 218).

¹⁷ *O Espelho* estreou em 2012 como parte do projeto *A Máquina do Tempo (ou longo agora)*, voltado à investigação da experiência contemporânea do tempo e composto também pelos espetáculos *A Festa* e *O Farol*, com direção de Christiane Zuan Esteves. A apresentação referida ocorreu em 30 de março de 2013, às 11 horas, no Bosque do Papa, em Curitiba, pela programação da Mostra Oficial do Festival de Curitiba.

¹⁸ O convívio implica um rito de sociabilidade compartilhado, em que se distribuam os papéis de emissor e receptor que escute com atenção, e que haja reconhecimento de si e do outro, deixando-se afetar pelo encontro e suspendendo o isolamento. “O convívio implica proximidade, audibilidade e visibilidade estreitas, assim como uma conexão sensorial que pode atravessar todos os sentidos” (DUBATTI, 2007: 46-47).

espectador tome a palavra. Essa, porém, é uma negociação difícil, porque demanda do espectador uma participação espontânea à qual ele está desabituaado, e até desautorizado¹⁹, no teatro em geral. Em nenhum momento nem uma das atrizes direciona a um espectador qualquer pergunta que possa autorizá-lo ou ordená-lo a tomar o lugar de enunciação. Assim, a companhia abdica de um recurso que poderia disparar a conversa com muito mais facilidade, para, em troca, manter em questão a possibilidade de o público romper com o dispositivo que conforma sua conduta numa situação teatral. Na apresentação presenciada como espectadora pela autora desta pesquisa, a conversa ocorreu, contudo, os espectadores se mostraram tímidos, tomando a palavra poucas vezes, o que revelou a dificuldade de vencerem a convenção que interpõe uma imaginária quarta parede entre atores e espectadores mesmo quando partilham a mesma mesa e o mesmo bule. O espetáculo permite, portanto, problematizar as seguintes questões: Como romper a hierarquia entre plateia e atores? Será possível? Ou será possível mesmo dentro do esquema hierárquico libertar a voz do espectador para que ele possa agir sem necessitar de um comando específico?

Com essas questões no horizonte, mas sem a pretensão de respondê-las, este estudo se volta para uma produção teatral que, com menos radicalidade do que a experiência de *O Espelho*, explora a problemática da presença ainda dentro do campo do palco frontal e do infradramático – o drama em crise conforme defendido por Sarrazac (2012) –, para investigar nesse contexto as relações da presença com a dramaturgia e seus efeitos sobre o pacto convival entre atores e espectadores.

Dentro do panorama até aqui apresentado, este estudo se propõe, especificamente, à análise de espetáculos da Companhia Brasileira de Teatro, grupo que, conforme previamente exposto, exerceu papel preponderante no desenvolvimento desta investigação acerca das tensões entre presença, dramaturgia e *convívio*. A Companhia Brasileira estabeleceu-se como um dos coletivos mais relevantes da cena teatral brasileira contemporânea no que tange à dramaturgia (que compreende a criação de textos originais e a apresentação de autores franceses e russos contemporâneos antes desconhecidos no Brasil); à encenação como espaço para a experimentação; e à preocupação em fazer da apresentação teatral ocasião de “tomar a palavra e criar a ponte” com o público. O diretor Marcio Abreu entende o teatro como “o lugar da escuta, da ação compartilhada, do encontro em lugares improváveis, da

¹⁹ Tal desautorização pode ser compreendida em termos de *interdito*, um dos conceitos de *exclusão* forjados por Michel Foucault, segundo o qual “temos consciência de que não temos o direito de dizer o que nos apetece, que não podemos falar de tudo em qualquer circunstância, que quem quer que seja, finalmente, não pode falar do que quer que seja”. (FOUCAULT, 2004: 2).

ressignificação do humano”, e considera inescapável, na produção teatral contemporânea, a questão da “presença do ator em relação ao público e como, a partir dessa relação, surge um novo conceito de encenação, favorecido pelo estatuto fundamental da apresentação” (ABREU, 2011). De acordo com essa noção, o diretor busca “o frescor no encontro da cena com o público”, sobretudo por meio de duas instâncias, o trabalho de ator e a dramaturgia:

Isso quer dizer: como mobilizar o ator e os elementos que compõem a dramaturgia para convergir na criação de um tempo real, de um momento presente, com todas as suas armadilhas e dificuldades? Por um lado isso significa o exercício técnico de precisão em relação ao texto e à cena, assim como o exercício de abstração e ‘esquecimento’, tudo isso simultaneamente. É desta forma que tenho trabalhado como dramaturgo e encenador e é isso que obsessivamente proponho aos atores. Em *Vida* e em *Oxigênio*, acredito que conseguimos graus diferentes, mas ainda assim significativos, de encontro com o público no tempo real (ABREU, 2011).

Abreu defende a revisão do conceito de apresentação, que considera depauperado na cultura ocidental contemporânea, e sobre o qual propõe colocar-se “uma lente de aumento”.

Se a apresentação é esse momento em que tudo o que foi criado antes está concluído e as pessoas vão a um determinado lugar para não acontecer nada com elas, não serem afetadas, lidarem com matéria morta, o teatro perde o sentido. Por isso que vários discursos são reproduzidos a cada ano de que o teatro morreu ou é para poucos. A apresentação é totalmente esvaziada nesse fenômeno. O que tenho tentado fazer é colocar no conceito de apresentação uma potência (ABREU, 2012).

A potência da apresentação como “encontro” pressupõe que haja dos dois lados a disposição para que ele ocorra, ou seja, não só por parte dos criadores e atores, mas também dos espectadores. Isso quer dizer que é preciso que o espectador também esteja ativo, corporificado, “presente” para que o encontro aconteça. Trata-se de uma postura distinta da exigida pelo teatro de ilusão e pelo cinema industrial padrão-Hollywood, cujas demandas são por uma expectativa imersiva, não pela tomada de consciência corporificada no estar presente e no *convívio*.

A escolha por acompanhar a produção da Companhia Brasileira de Teatro, portanto, deve-se a uma adição de fatores entre os quais, além dos supramencionados, merecem consideração também o reconhecimento que o grupo conquistou entre a crítica especializada e a mídia nacional, principalmente com quatro dos seus espetáculos mais recentes²⁰, e o trabalho criativo ininterrupto que incorpora trocas e diálogos com outras companhias

²⁰ Os principais prêmios recebidos pela Companhia Brasileira de Teatro por seus quatro espetáculos mais recentes: Prêmio Shell-Rio de melhor direção para Marcio Abreu, melhor luz para Nadja Naira, melhor cenário para Fernando Marés e melhor atriz para Renata Sorrah por *Esta Criança* em 2013; Prêmio Bravo! de melhor espetáculo do ano e prêmio APCA - Associação Paulista de Críticos de Arte de melhor espetáculo para *Isso Te Interessa?* em 2012; Prêmio Shell-SP e Prêmio Questão de Crítica de melhor ator para Rodrigo Bolzan por *Oxigênio* em 2011; Prêmio Bravo! de melhor espetáculo e Troféu Gralha Azul (Curitiba) de melhor texto, espetáculo, direção, ator (Ranieri Gonzalez) e ator coadjuvante (Rodrigo Ferrarini) para *Vida* em 2010, além das indicações ao Prêmio Shell-SP nas categorias texto, cenário e música.

relevantes no cenário brasileiro, a exemplo do paulista Grupo XIX de Teatro e do grupo mineiro Espanca!²¹. A Companhia Brasileira de Teatro foi fundada em Curitiba, em 1999, pelo diretor, ator e dramaturgo Marcio Abreu, a quem se uniram a atriz, produtora e diretora Giovana Soar e a atriz, diretora e iluminadora Nadja Naira, formando o núcleo produtivo e criativo ao qual se somou, posteriormente, a produtora Cássia Damasceno. Em torno deles, gravitam artistas associados – a exemplo dos atores Ranieri Gonzalez, Rodrigo Ferrarini, Rodrigo Bolzan e, mais recentemente, Renata Sorrah, além da diretora vocal de texto Babaya e do cenógrafo e figurinista Fernando Marés. Durante mais de uma década de trajetória, a companhia realizou os espetáculos *Volta ao Dia* (2002), *O Empresário* (2004), *Suíte 1* (2004), *Apenas o Fim do Mundo* (2005), *O Que Eu Gostaria de Dizer* (2008), *A Viagem* (2009), *Descartes com Lentes* (2009), *Vida* (2010), *Oxigênio* (2010), *Isso Te Interessa?* (2011) e *Esta Criança* (2012). Deste repertório, opta-se, nesta pesquisa, por direcionar a análise ao espetáculo *Vida*, uma vez que o texto é de Marcio Abreu, que também responde pela direção, o que lhe confere maior autoria sobre a dramaturgia criada. Além disso, o texto apresenta o que Stephan Baumgartel (2009) chama de “teatralidade performativa textual”, e que Beth Néspoli identifica nesta peça:

Raro mesmo é detectar no panorama teatral brasileiro a teatralidade performativa textual. Ou seja, a cena instaurada a partir do texto, sem referente na realidade, sem diálogos intraficcionais, sem personagens, cujos sentidos devem ser criados pelos espectadores a partir da poética instaurada pelas palavras (NÉSPOLI, 2010).

O texto pressupõe falas endereçadas ao público em uma interlocução direta, como no seguinte trecho já parcialmente mencionado, enunciado pelo ator Rodrigo Ferrarini: “Perceberam? E nós estamos aqui (aponta o lugar específico no mapa). Estamos aqui, não estamos? Alguém escapou?” (ABREU, 2010). Para além das palavras, a dramaturgia instaura a presença por meio da luz (por exemplo, pelo efeito de um apagão), do cenário (que se move) e das atuações.

Consideradas tais particularidades, a pertinência dessa proposta de análise se justifica, ainda, pela existência de uma diversificada bibliografia anterior, que comporta os já citados Dubatti (2007), Gumbrecht (2011), Taylor (2003), Fischer-Lichte (2012), Turner & Berhndt (2008), Sarrazac (2012) e Agamben (2012), além de Lehmann (2007), Auslander (1997), Féral (2007, 2012) e os brasileiros Costa (2009) e Fernandes (2009, 2011), e cujas conexões em grande parte ainda estão por serem traçadas. Somado a isso, a relevância se reafirma devido à escassez de estudos de fôlego a respeito do processo criativo da Companhia

²¹ Com os quais promoveu, em trio, duas edições do projeto ACTO.

Brasileira de Teatro e por responder à demanda por produção de pensamento acadêmico analítico e crítico a respeito da cena teatral brasileira da última década. Desse modo, este estudo pretende contribuir com a produção de conhecimento no campo teórico e prático do teatro de grupo realizado no Brasil, em consonância com o desenvolvimento da arte teatral como um todo.

Para tanto, esta pesquisa se estrutura em cinco capítulos, iniciados por “Um Resgate da Presença”, no qual se apresenta a argumentação de Hans-Ulrich Gumbrecht (2011) a respeito da perda hermenêuticamente conduzida das dimensões corpórea e espacial da existência e da sensação de “estar-no-mundo”; e a defesa feita pelo filósofo alemão da atenção à produção de presença nesse contexto da sociedade ocidental contemporânea dominado pela produção de sentido, com base na compreensão de que a obra de arte gera simultaneamente sentido e presença. Aplicada ao teatro, tal perda da dimensão da presença remete à Querela da Moralidade no século XIX, a qual pregou a supressão do corpo fenomênico em privilégio do corpo semiótico. A partir do século XX, a virada performática nas artes e a crise do drama jogam novamente luz sobre a evidenciação do corpo fenomênico do ator e da materialidade da cena. O mesmo capítulo, em seguida, apresenta a abrangente definição ontológica para o teatro fornecida por Dubatti, na qual o plano convival é entendido como um dos fundamentos dessa arte, em conjunto com a *poiésis* e a expectativa, e o teórico argentino propõe que os teatros da *apresentação* e da representação sejam superados pela noção de um “teatro da experiência”. Para encerrar o segundo capítulo, faz-se a revisão bibliográfica da emergência dos estudos da performance e do conceito de performatividade, ao qual Taylor (2003) responde com o *performático*, em uma defesa (alinhada a Gumbrecht) do aspecto não discursivo da performance.

No segundo capítulo, “Dramaturgia: o Conceito Ampliado”, a revisão bibliográfica se direciona à questão da dramaturgia, buscando uma conceituação ampliada e condizente com a produção teatral contemporânea, que comporte não somente o texto, mas as diversas camadas de criação envolvidas na encenação, inclusive a articulação dos efeitos produzidos pelo espetáculo. A compreensão de dramaturgia desdobra-se, ainda, em conceitos como o de dramaturgia do espaço e do espectador, que consideram a situação teatral em seu caráter de evento. Ainda neste capítulo, devota-se atenção ao contexto da crise sem fim do drama, teorizada por Sarrazac, e sobre o qual emergem tendências como a da valorização da presença. O capítulo terceiro detém-se sobre a dimensão da materialidade no espetáculo e na apresentação teatral, e destrincha a diferenciação proposta por Erika Fischer-Lichte (2008, 2012) sobre corpo fenomênico e semiótico relacionados à definição de conceitos fraco, forte e

radical de presença, até o desenvolvimento da noção de *mente corporificada*. Em paralelo, apresenta-se a conceituação de Féral (2012) sobre efeitos de presença desmaterializados. Estratégias como a “escuta” são relacionadas por outros teóricos apreciados à qualidade de presença de um ator. Para fechar o capítulo, expõem-se as noções de ressubjetivação (DUBATTI, 2007) e profanação (AGAMBEM, 2012) como potencialidades de resiliência que podem ser experimentadas pelo teatro.

A observação sobre os espetáculos da Companhia Brasileira de Teatro é feita no capítulo quarto, primeiramente por meio da consulta a registros manuscritos feitos pelo diretor Marcio Abreu em cadernos de ensaio de 2005 a 2011, e pelo acompanhamento dos ensaios da leitura cênica de *O Chapeuzinho Vermelho*, de Joël Pommerat; e, numa segunda etapa, pela análise crítica do espetáculo *Vida*, complementada por análises de *Oxigênio*, *Isso Te Interessa?* e *Esta Criança*. Para encerrar, o quinto capítulo trará as considerações finais, relacionando as observações decorrentes das análises previamente realizadas nos capítulos anteriores e organizando o pensamento crítico sobre possibilidades e práticas de articulação da presença e do *convívio* no pensamento dramaturgico do teatro brasileiro contemporâneo, em diálogo com os autores que forneceram o embasamento teórico desta pesquisa e com o discurso dos artistas envolvidos nos grupos investigados.

1. UM RESGATE DA PRESENÇA

Em *Produção de Presença – O que o Sentido não Consegue Transmitir*, o filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht defende que a experiência estética é dotada de uma tensão entre componentes de **presença** e componentes de **sentido**²², cujos pesos relativos oscilam dependendo da natureza da arte e do contexto histórico no qual está inserida. Gumbrecht (2011) se posiciona contra uma cosmovisão predominantemente metafísica que, segundo ele, emergiu com o início da Idade Moderna e, na cultura contemporânea ocidental, tende a desconsiderar as relações com o mundo fundadas na produção de presença em favor do que ele chama de um “império” do sentido. “No início da modernidade, quando começa a ser decifrado o sentido que está em jogo, tudo que é tangível, tudo que pertence à materialidade do significante torna-se secundário e de fato é afastado do palco da significação” (GUMBRECHT, 2011: 53). A partir dessa ideia, o filósofo se rebela contra “a perda do mundo, hermeneuticamente induzida”, que anula “a capacidade de lidar com o que está à nossa frente, diante dos olhos e no contato com o corpo” (2011: 10).

Segundo esclarece Marcelo Jasmin na apresentação do livro de Gumbrecht, a presença, tal como concebida pelo autor, “refere-se, em primeiro lugar, às coisas que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido” (GUMBRECHT, 2011: 9). Em seu esforço de definir a presença, Gumbrecht recorre ao também filósofo alemão Martin Steel, para quem a presença está associada à aparência (não à superfície, mas ao aparecer, à emergência), àquilo que “se oferece aos sentidos do ser humano”, e que investiga condições e instrumentos que tornam “possível produzir aparência num ambiente social e cultural em que a atribuição de sentido – e não a percepção sensorial – é institucionalmente primordial nos modos como lidamos com o mundo” (GUMBRECHT, 2011: 88-89).

Ao pensar os objetos culturais em uma camada que não seja a do sentido, Gumbrecht encontra ecos também no pensamento do francês Jean-Luc Nancy (1993).

A presença pela qual Nancy anseia como alternativa a todos esses discursos que só produzem “um pouco mais de sentido” não é certamente a presença autorreflexiva que Derrida²³ critica na filosofia de Husserl. Pelo contrário, Nancy alude a uma

²² Os grifos ao longo do texto são meus.

²³ Derrida ergue sua teorização contra o logocentrismo e o platonismo, considerando a presença como “presença originária”, portanto, remetendo-a à noção de origem. “O rastro não é somente a desapareição da origem, ele quer dizer aqui – no discurso que proferimos e segundo o percurso que seguimos – que a origem sequer desapareceu, que nunca foi constituída a não ser retrospectivamente por uma não-origem” (DERRIDA, 1967: 90). Sua conceituação de presença está dentro dos limites do sentido, e é dentro desses limites que a ela Derrida se opõe, a saber, à ideia de que o signo seja uma presença (original) do referente. A isso ele denomina *metafísica da presença*, uma ilusão necessária para que o signo exerça sua função, mas que, por sua impossibilidade, é uma

concepção de presença que é difícil – ou impossível – reconciliar com a moderna epistemologia ocidental, pois torna a trazer a dimensão de proximidade física e de tangibilidade: “O prazer da presença é a fórmula mística por excelência”, e uma presença que escapa à dimensão do sentido tem de estar em tensão com o princípio de representação (GUMBRECHT, 2011: 82).

A referência a uma tensão entre a presença e o princípio de representação é o indício do potencial perturbador que a problemática da presença apresenta para os padrões estabelecidos de uma tradição do teatro calcada na representação. Antes de explorar esse território, contudo, é importante compreender melhor a perspectiva proposta por Gumbrecht. O filósofo alemão retoma as críticas feitas por Georges Bataille e Antonin Artaud de que a cultura ocidental teria “perdido o contato com o corpo humano” (GUMBRECHT: 69-70), o qual teria sido predominante durante a Idade Moderna, e defende que se recupere o componente de presença na relação com as coisas do mundo. “Aquilo de que (...) sentimos falta num mundo tão saturado de sentido e, portanto, aquilo que se transforma num objeto principal de desejo (não totalmente consciente) na nossa cultura – (...) são fenômenos e impressões de presença” (GUMBRECHT, 2011: 134). Em consequência disso, o Gumbrecht afirma que cabe à experiência estética impedir tal perda das dimensões corpórea e espacial da existência, inclusive da sensação de fazer parte do mundo físico (o “estar-no-mundo”), relativas à presença. O resgate da dimensão da presença é, para ele, um antídoto à cultura ocidental, na qual objetos e corpos frequentemente são considerados meras superfícies que exprimem sentidos – perceba-se que a ênfase dessa crítica recai sobre o sentido, não sobre a superfície – e na qual os indivíduos estariam habituados a um mundo que “se apresenta como um quadro”.

Tal deslocamento histórico da atenção à presença (na Idade Média) para a atenção ao sentido (nas Idades Moderna e Contemporânea), quando pensado no âmbito do teatro, explica o que teria conduzido a percepção dos espectadores a se desviar da materialidade do corpo dos atores para os personagens e seus sentidos. Gumbrecht observa que, na cultura medieval, “quase todos os atos comunicativos eram uma performance fundada no corpo” (GUMBRECHT, 2011: 53) e a copresença de atores e espectadores não excluía inclusive o contato físico mútuo:

Se considerarmos alguns dos manuscritos medievais que os filólogos do século XIX e do início do século XX classificaram como “teatrais” (nem sempre por razões

promessa eternamente adiada, que depende de um processo de diferenciação. Por esses vieses, o pensamento de Derrida se afasta da conceituação de Gumbrecht para a presença, uma vez que esta extrapola o campo semiótico dos signos e compreende a presença justamente como aquilo que o sentido não exprime, fora da lógica metafísica ou do platonismo. Para mais sobre a crítica ao platonismo, ver *Platão e o Simulacro* in: DELEUZE, Gilles. *A Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

completamente transparentes), descobriremos com frequência que é impossível identificar uma narrativa – ou seja, qualquer desenvolvimento progressivo de uma ação, muito menos de personagens. O centro do manuscrito, a situação para a qual nele se oferece uma coreografia é, por um lado, a entrada do corpo de um ator (ou de um palhaço ou de um bobo) num espaço que compartilhará com os corpos dos espectadores. (...) Os manuscritos também se concentram, por outro lado, na saída e nas despedidas dos atores. (...) A função dos corpos dos atores não era produzir um sentido complexo que os espectadores teriam, por indução, que decifrar (GUMBRECHT, 2011: 53-54).

Essa mesma função central do corpo do ator é destacada também por Erika Fischer-Lichte (2012) em seu empenho por definir distintos conceitos de presença, os quais serão abordados adiante neste estudo. Segundo a teórica alemã, um marco histórico em relação a isso, ocorrido na França do século XVII, foi a Querela da Moralidade do Teatro, durante a qual se “reconheceu a habilidade do teatro em exercer um efeito sensual imediato sobre o espectador e desencadear fortes, até irresistíveis, efeitos baseados na presença corporal dos atores”, como uma infecção passional transmitida durante o ato de percepção “dos corpos presentes dos atores para os corpos presentes dos espectadores”. Ou seja, uma “sedução causada mais pelo corpo fenomênico²⁴ do ator” (FISCHER-LICHTE, 2012: 107).

Gumbrecht interpõe que, na Idade Moderna, com dramaturgos como Corneille, Molière e Racine e a ascensão da filosofia de Descartes e do Iluminismo, a atenção à presença se perde²⁵ dando lugar à “predominância do cogito” (2010: 56). Fischer-Lichte especifica essa transformação:

Na segunda metade do século XVIII, uma nova arte de atuação foi demandada e teorizada por Riccoboni, Diderot, Lessing, Engel, Lichtenberg e outros, que deveriam excluir a possibilidade anterior. Atores deveriam se tornar proficientes em expressar fisicamente os sentidos que o poeta tinha expressado no texto de sua peça – especialmente as emoções, os estados mentais, processos de pensamento e traços de caráter dos *dramatis personae* (FISCHER-LICHTE, 2012: 107).

Isso quer dizer que se tornara necessário aos atores de então “obliterar o seu estar-no-mundo corporal no palco”, transformando “seus corpos em ‘texto’, consistindo de signos físicos” e colocando a ênfase na produção de sentido, contra a afetação de si mesmos e dos espectadores pela produção de presença do corpo fenomênico do ator. “O alvo era eliminar a tensão entre os corpos fenomênicos dos atores e seus corpos semióticos” para que somente a presença do personagem fosse percebida no palco, de modo a não quebrar a ilusão e a direcionar o desejo do espectador ao personagem representado. Fischer-Lichte, contudo,

²⁴ Neste trabalho, opto por traduzir “phenomenal body” por “corpo fenomênico”, reconhecendo a ocorrência de outras traduções que preferem a expressão “corpo fenomenal”. Fischer-Lichte (2012) diferencia o corpo fenomênico do corpo semiótico. Ver capítulo 3.

²⁵ À exceção de formas teatrais específicas como a *commedia dell'arte*, na Itália.

afirma que “é claro que essa construção nunca funcionou. A tensão entre os corpos fenomenal e semiótico do ator permaneceu” (2012: 108).

A produção de presença no teatro se opõe, então, ao drama²⁶ constituído sobre a ilusão da quarta parede, pela qual a atitude do ator é de aparente desconhecimento quanto à presença do público e cujo foco dominante é o sentido. Pois é exatamente esse efeito de presença historicamente renegado que volta à tona na arte teatral ao longo do último século com a crise da representação²⁷ e a emergência da performance desde os anos 1960. Contudo, “até os anos 1980, a noção de ‘cultura como texto’ dominou os estudos culturais. Fenômenos culturais específicos, assim como culturais inteiras, eram considerados redes estruturadas de signos esperando para serem decifrados” (FISCHER-LICHTE, 2008: 26). A virada, neste caso, aconteceu somente na década de 1990, quando os estudos culturais desenvolveram a noção de “cultura como performance” – desdobrada nos termos *performativo* e *performático*, que passam a considerar:

(...) relações entre ao vivo e mediado, sobre noções e efeitos de imediação, autenticidade e originalidade. Mais amplamente, a presença impele questões sobre o caráter da autoconsciência, sobre a performance e a apresentação do eu e do papel. A presença também implica testemunho e interação – um ser/estar diante e ser/estar em presença de outro. (...) No teatro, na performance e nas artes visuais, a experiência da presença tem frequentemente sido vinculada a práticas de encontro e a percepções de diferença e relação com algo ou alguém, assim como **ao estranho encontro de alguém com o seu próprio senso de eu** (GIANNACHI, KAYE e SHANKS, 2011:2).

Cabe ressaltar que Gumbrecht caracteriza a experiência estética como oscilante entre “efeitos de sentido” e “efeitos de presença”, afirmando que não são excludentes entre si.

Penso que todas as culturas podem ser analisadas como configurações complexas, cujos níveis de autorreferência congregam componentes de cultura de sentido e de cultura de presença (assim como defendo que nos objetos culturais podemos discernir efeitos de sentido e efeitos de presença) (GUMBRECHT, 2011: 106).

Na cultura do sentido, a autorreferência predominante seria o pensamento; na cultura da presença, o corpo. E, a partir do corpo, a dimensão primordial da cultura da presença torna-se a do espaço – constituída ao redor dos corpos, onde se negociam as relações corpos-corpos e corpos-objetos.

Mesmo que a presença emerja como foco de atenção, portanto, o sentido não é descartado. Como diz Gumbrecht, “não existe emergência de sentido que não alivie o peso da presença” (2010: 117). Ou seja, nem o sentido fará desaparecerem completamente os efeitos

²⁶ Para uma investigação sobre o drama, ver SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Burguês: século XVIII**. São Paulo: Cosac Naify, 2004; e SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

²⁷ Ver Sarrazac (2012) e capítulo 2.

de presença, nem a percepção da presença física (de uma voz, de um grupo de atores etc.) abafará a dimensão de sentido. Para Gumbrecht, é justamente essa instabilidade entre os efeitos que dota os objetos estéticos de desassossego. Contudo, ele admite que conforme a natureza do objeto estético e conforme sua materialidade, equilíbrios específicos se constituem, com distintos pesos na divisão entre os dois efeitos.

Nancy (1993) observa que a presença não é capaz de se tornar uma situação permanente ou capturável, pois ocorre associada ao que Gumbrecht denomina “condições de temporalidade extrema”. Segundo o filósofo francês, “a presença não vem sem apagar a Presença que a representação²⁸ gostaria de designar (os seus fundamentos, a sua origem, o seu tema). A chegada é uma ‘chegada e partida’”. (NANCY, 1993: 5). Nesse sentido, “para Nancy, a presença, ao menos a presença nas condições contemporâneas, é o nascimento, ‘a chegada que apaga a si mesma e devolve a si mesma’” (GUMBRECHT, 2011: 82). Portanto, é efêmera. “Ele também observa – e é por isso que destaca um movimento duplo de um ‘nascimento para a presença’ e de um ‘desaparecer da presença’ – que os efeitos de presença que podemos viver já estão sempre permeados de ausência” (GUMBRECHT, 2011: 135).

O filósofo e crítico de arte francês Didi-Huberman também pode contribuir para iluminar o pensamento de Gumbrecht aplicado ao teatro. Atento à materialidade, não só aos sentidos, suas reflexões sobre a presença coincidem com Gumbrecht na recusa a tomar a interpretação como uma obrigação cognitiva totalizante. Em sua abordagem sobre a imagem, Didi-Huberman (1998) propõe uma distinção entre o homem da crença e o homem da tautologia. Ambas as posturas significam meios de atenuar a angústia diante da finitude humana. O homem da tautologia seria aquele que olha a tumba e se satisfaz com o evidente, ou seja, a materialidade da pedra, por ter horror ao cadáver que a tumba comporta e ao vazio (a morte) que ele tenta ignorar, permanecendo “no tempo presente de sua experiência visível” (DIDI-HUBERMAN, 1998: 49). No outro extremo, o homem da crença se ocupa do imaginário e do invisível, em uma atitude semiotizante de evitar também sua identificação com o cadáver. “Prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes, desesperadamente informes, para enchê-los de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para conformar e informar” (DIDI-HUBERMAN, 1998: 48).

Tais descrições permitem uma associação entre o homem da crença e o momento cultural no qual predomina o sentido, segundo as teorizações de Gumbrecht; e entre o homem

²⁸ Para Nancy, representar é “tornar intensa a presença de uma ausência, enquanto ausência” (CARVALHO, 2005: 70).

da tautologia e o momento cultural em que predomina a presença. Qualquer uma das duas posturas, isoladamente, está sujeita ao teor de crítica impresso por Didi-Huberman, que as considera igualmente excludentes e alienadoras. Diferentemente, Gumbrecht afirma a incontornável oscilação entre efeitos de presença e de sentido, a impossibilidade de que se excluam. No teatro, portanto, a crença (exigida pelas convenções teatrais) oscilaria com a tautologia (a evidenciação da presença de atores e espectadores e da materialidade cênica).

Ao analisar obras de arte que seguem a lógica da tautologia, Didi-Huberman (1998) chega a casos de artistas cujo sonho radical é abolir a representação para se fixar na “coisa mesma”. Não representar nada, então, significaria não jogar com uma “presença suposta alhures”, mas somente com o que está “diante de nós”: a “presença específica”. Uma vez que Gumbrecht associa os efeitos de sentido à ficção e ao personagem no teatro, os efeitos de presença podem ser então pensados em relação à performance art ou a um teatro performático. Assim como a observação de Didi-Huberman pode, em parte, ser aplicada ao teatro performático ou performativo, que, sem a mesma pretensão de excluir completamente a representação, pode ser pensado como um jogo **também** com a presença específica, e não somente com a presença alhures – em que ambas possam coexistir.

Ampliando tal raciocínio para outras artes, a coexistência entre sentido e materialidade já era, a seu modo, defendida pelo cineasta e ensaísta Rogério Sganzerla ao unir duas classificações por ele criadas, a de “cinema da alma” e “cinema do corpo”²⁹ na possibilidade, mais completa, de um cinema do corpo e da alma³⁰. Embora diga respeito às especificidades da linguagem cinematográfica, a base do pensamento de Sganzerla pode ser colocada em analogia com o teatro. O crítico de cinema classificava como “cineastas do corpo” aqueles ligados à “apreensão direta de uma realidade material, a exploração do concreto, a valorização da câmera e do presente” (SGANZERLA, 2010: 82), antimetafóricos e materialistas, e cujos filmes não apresentam “uma estrutura lógica e intelectual, mas duas constantes fundamentais: apreensão direta dos corpos em conflito” (2010: 78); e os vincula diretamente à violência – o que não seria cabível generalizar em relação ao teatro. Segundo ele, para tais cineastas, “o corpo é um elemento do conflito: há a captação e não sua ‘expressão’, como tradicionalmente acontece”, de modo que se trata de “um cinema sensorial, de um cinema físico” (2010: 78). A captação à qual o crítico se refere, no cinema, adquire o

²⁹ Originalmente publicado em: SGANZERLA, Rogério. **Cineastas do Corpo**. Jornal O Estado de S. Paulo. São Paulo: 26 jun. 1965. Suplemento literário: 5.

³⁰ Originalmente publicado em: SGANZERLA, Rogério. **Corpo mais Alma**. Jornal O Estado de S. Paulo. São Paulo: 31 jul. 1965. Suplemento literário: 5.

sentido de um direcionamento da visão por meio da câmera, chamando a atenção para a “questão do ator e sua presença diante do aparelho de filmagem” (2010: 79); portanto, pode ser pensada analogicamente no contexto performático do teatro com a presença do ator diante do olhar do espectador, o mostrar-se fazendo, o exhibir/ evidenciar o corpo.

Ao tomar como exemplo o cineasta francês Jean-Luc Godard, Sganzerla observa que, nos filmes dele, é condição da câmera “apreender o fluxo do tempo com a sucessão do espaço” (2010: 80). Aos cineastas do corpo, então, importam tanto a materialidade das coisas quanto o tempo presente:

Os cineastas do corpo captam os exteriores dos seres e coisas, valorizam as superfícies. Aí está um dos elementos da sua modernidade. Esta valorização alcança, conseqüentemente, o tempo presente (o filme “sente o tempo” e este precisa ser determinado.) (...) no instante atual (2010: 80).

Tal sorte de filmes é antiliterária, uma vez que sua dramaturgia escapa ao modelo tradicional de drama e conflito dramático, optando pela “captação desordenada e de instantes livres, situados no presente” (2010: 80-81). Sganzerla completa: “Os cineastas do corpo têm, como única revelação, o corpo, evidentemente. (...) Ao corpo confia-se as funções habitualmente reservadas ao diálogo: fazer o jogo da evidência” (2010: 82). No entanto, o crítico reconhece o risco do fechamento que a opção pelo cinema do corpo traz: o de caminhar para uma “câmera cínica³¹”. Isto é, tendo a visão como elemento fundamental desse tipo de cinema, Sganzerla aponta a tendência a limitar-se à aparência, ao distanciamento brechtiano e à desdramatização, captando “não a psicologia dos personagens, mas um acontecimento visual” (2010:38), cujo cinismo estaria numa pretensão de pura visibilidade e negação absoluta da racionalidade.

Vislumbra-se, assim, uma procura geral nesses realizadores: a reintegração do ser na própria origem animal, na irracionalidade. A pura visibilidade é irracional (...). A ‘câmera’ cínica procura captar a vista irracional dos seres e objetos, preocupando-se em reter a visibilidade absoluta dos seres e objetos a fim de alcançar a pretendida realidade absoluta, despojada de qualquer interferência racionalista, intelectual (SGANZERLA, 2010: 40).

O problema, tal como na crítica formulada por Didi-Huberman, reside na opção totalizante e excludente por um (sentido/alma/crença) ou outro (presença/corpo/tautologia), sem prever ambiguidades e tensões. Sganzerla reconhece o que ele chama de “bitolamento” na oposição binária desses contrários e valoriza a quebra da dicotomia, que contemple relações entre ambos. É o que denomina “corpo mais alma”: “Fragmentos e faces da realidade unem-se num bloco indivisível; os dramas interiores com os exteriores, sem predomínio ou

³¹ Originalmente publicado em: SGANZERLA, Rogério. A “**Câmera**” **Cínica**. Jornal O Estado de S. Paulo. São Paulo: 11 jul. 1964. Suplemento literário: 5.

exclusão de um ou outro; o concreto dirige-se ao abstrato e vice-versa; ficção é documentário e este é ficção; (...) idem o corpo e a alma” (2010: 83). Nesse sentido, a percepção da existência de um cinema que dê atenção e visibilidade ao corpo, tal como a de um teatro que igualmente coloque em evidência a presença e a materialidade, deve ser feita tendo em vista a perspectiva maior de que não se trata de uma anulação da produção de sentido (ou da alma), isto é, não implica uma escolha excludente, mas de um lançar luz sobre um dos âmbitos fundamentais para a criação artística vinculada a seu tempo e à afetação dos espectadores.

No teatro, a defesa da presença empreitada por Gumbrecht será retomada pelo teórico alemão Hans-Thies Lehmann ao propor o conceito de *teatro pós-dramático*, com o qual identifica uma “plethora de linguagens formais heterogêneas³²” presentes na cena experimental contemporânea a partir dos anos 1970, caracterizadas por estabelecer a autonomia do teatro em relação ao *drama* e por sua tendência à autorreflexão. Lehmann (2007) caracteriza o teatro pós-dramático pela “extrema manifestação de corporeidade” imposta de imediato na cena. Tratado como “campo intermediário” da arte performática, entre a performance e o teatro, Lehmann observa que o teatro *pós-dramático* propõe a troca da representação por uma experiência do real imediata (à qual identifica a *apresentação*), envolvendo corpo, espaço e tempo na reformulação dos lugares do ator e do espectador, de modo que a expectativa “deixa de ser a reconstrução mental, a recriação e a paciente reprodução da imagem fixada” e passa a mobilizar a vivência do espectador, enquanto o ator do teatro pós-dramático abole a representação de um papel para oferecer, como um performer, sua presença ao espectador (LEHMAN, 2007: 224). Com isso, o corpo passa a ser foco central e significante; e permite-se dizer que “o teatro pós-dramático é teatro da presença” (LEHMAN, 2007: 239): “Ele se torna mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que informação” (LEHMAN, 2007: 143-157).

Além de direcionar a atenção para a consciência e a percepção, para o social e o espacial, a presença implica ainda temporalidade. Para Fischer-Lichte, “a performance é experimentada como a realização, apresentação e passagem do presente” (2008: 94). Lehmann também compreende a presença em relação ao tempo, ou seja, ao presente. Segundo ele, o presente é “nada que se possa apreender conceitualmente, mas um interminável processo de autofracionamento do agora em estilhaços sempre novos de ‘ainda agora’ e

³² Expressão usada por Matteo Bonfitto em *O Ator Pós-Dramático: um Catalisador de aporias*. In: GUINSBURG, J. e FERNANDES, Sílvia (org.). **O Pós-Dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2010.

‘agora mesmo’’. Portanto, “não é uma experiência interrompida e interrompível: é experiência da perda.” (LEHMANN, 2007: 239). Sendo assim, e recordando Nancy (1993), quando se fala de um teatro que reafirma o estatuto da presença, há de se considerar que toda presença comporta a ausência, e o presente é inapreensível, tanto quanto o “instante-já” que Clarice Lispector persegue em *Água Viva* sem nunca capturá-lo:

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugido não é mais porque agora se tornou um novo instante-já que também não é mais. (...) Quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já (LISPECTOR, 1998: 9-10).

É nesse sentido de inapreensibilidade que, na avaliação de Lehmann (2007), a abordagem de Gumbrecht carrega uma visão “não ingênua” sobre a presença, pois contempla o paradoxo de ser uma copresença³³ necessária do ator diante do público, e, ao mesmo tempo, de ter uma natureza efêmera e sujeita a desfazer-se.

Gumbrecht não ignora que tal presença jamais pode ser plenamente ‘ali’, que ela sempre conserva o caráter de algo ansiado, alusivo, e que de todo modo desaparece quando se torna uma experiência reflexiva. (...) No entanto, para o teatro é essencial não apenas a consideração do modo de ser virtual da presença, mas também de sua sobredeterminada qualidade de *co-presença* [sic], de desafio mútuo. (...) Ela é uma co-presença [sic] referida a nós – mesmo que não seja essa a intenção (LEHMANN, 2007: 236-237).

A partir disso, Lehmann conclui:

Nesse sentido de uma presença oscilante e evanescente, experimentada ao mesmo tempo como ausência e como algo que já passou, o presente traça um risco sobre a representação dramática no teatro pós-dramático. **Talvez o teatro pós-dramático venha a ser tão-somente um momento em que o reconhecimento daquilo que está para além da representação pode ocorrer em todos os níveis** (2007: 240).

No prefácio à edição brasileira do *Teatro Pós-Dramático*, Sérgio de Carvalho observa que a contribuição teórica de Lehmann se torna radical na medida em que pensa critérios estilísticos em relação a uma “percepção social reificada”. Trata-se, portanto, de **“um modo de utilização dos signos teatrais que, ao pôr em relevo a presença sobre a representação, os processos sobre o resultado, gera um deslocamento dos hábitos perceptivos do espectador educado pela indústria cultural”** (LEHMANN, 2002: 15), sendo que essa potência só se efetiva **pelo trânsito desestabilizador entre palco e plateia**.

Aí se pode entrever o sentido político e profanador relativo a essa valorização e evidenciação da presença na cena experimental contemporânea – um dos méritos da teorização do *teatro pós-dramático*. No entanto, é necessário considerar que a perspectiva adotada por Lehmann é confrontada por ao menos dois outros importantes teóricos do teatro

³³ Portanto, análoga à noção de *convívio* proposta por Dubatti (2007).

na contemporaneidade, cujas ideias também serão fundamentais ao longo deste trabalho³⁴ sem que se eleja entre eles um portador da “verdade”, mas considerando as contribuições que cada um traz ao pensamento atual sobre o teatro como complementares. São eles: Jean-Pierre Sarrazac (2012), defensor da ideia de que o teatro não superou o *drama* – o que ocorre, sim, é um processo de mutação em meio a uma *crise sem fim* –; e Josette Féral, defensora do conceito de *teatro performativo* como o mais adequado à cena contemporânea por suas contaminações pela *performance art*.

Ante tais conceituações que pretendem delimitar um escopo para o teatro na contemporaneidade, esta pesquisa opta por alinhar-se à perspectiva ampla de pensamento adotada pelo ensaísta e dramaturgo argentino Jorge Dubatti (2007), cuja conceituação de *convívio* converge com a defesa da dimensão da presença impetrada por Gumbrecht (2011). Em seu empenho por traçar uma filosofia do teatro, Dubatti reconhece que, assim como a arte em geral, a arte teatral é uma entidade problemática, que passa por um processo de “desdefinição³⁵” nos últimos tempos. Segundo ele, com a emergência de acontecimentos artísticos fronteiriços, “já nos primeiros anos do século XX o teatro se desdelimitou com fenômenos da vida e com outros fenômenos da arte” (DUBATTI, 2007: 10), num processo que avançou do pós-guerra até o século XXI. Apesar de tal desdelimitação com outras artes e com a vida, Dubatti identifica ainda “uma singularidade na teatralidade que é sua estrutura matriz” (2007: 14) e a qual o diferencia de outras manifestações culturais também fundadas na representação, como o cinema, a televisão e o jornalismo. Essa singularidade é “o resgate do *convívio*”, ou seja, “a reunião sem intermediação tecnológica – o encontro de pessoa a pessoa em escala humana” (DUBATTI, 2007: 20) e ainda o “encontro de **presenças** em uma encruzilhada espaço-temporal cotidiana” (2007: 43).

Convívio é a soma de interações que envolvem duas ou mais pessoas quando elas compartilham territorialmente um vínculo. Este vínculo é dado pela materialidade do corpo, e impõe uma quantidade de condições. Por exemplo, o indivíduo não pode se desterritorializar, já que está incluído em uma zona comum de experiências dada pela [sic] cores, pelos sons, pelos condicionamentos contextuais e pela historicidade. Além disso, esse vínculo remete a uma memória ancestral do Homem, porque o convívio é algo que acontece desde que o Homem nem era Homem, está inserido na estrutura mítica do ser humano. (...) A convivência é sempre aurática, determinada pelas potências e pelas limitações do corpo. Falo de potências porque o corpo tem uma capacidade imensa de possibilidades, mas também tem limitações perceptivas. Por exemplo, eu percebo com minha visão algumas coisas, com minha audição noto outras, mas não consigo perceber a totalidade da zona de experiência em que estou inserido (DUBATTI, 2011: 2-3).

³⁴ Ver capítulos 2 e 3.

³⁵ “Desdefinição” é o termo que Dubatti empresta de Elena Oliveras (OLIVERAS, Elena. **Estética. La cuestion del arte**. Buenos Aires: Ariel, 2004: 64).

Dubatti propõe, então, uma definição ontológica da composição interna do teatro capaz de dar conta de seus deslimites. Segundo ele, o teatro é conformado pela tríade *acontecimento convival*, *acontecimento poiético* e *expectação*, necessariamente associados. Portanto, o *convívio* deve estar associado à *poiésis*, que é basicamente a criação artística, aquilo que dá um salto ontológico para além da realidade cotidiana – nas palavras de Dubatti, a “produção de um ente poético, dotado de traços ontológicos singulares, a partir do qual se produzem processos de semiotização que nunca se completam ou se esgotam” (2007: 89). E a essas duas dimensões se soma a *expectação* – o campo de constituição do **espaço de percepção do espectador**, onde o teatro enfim se constitui como tal, mas não sem os outros dois fatores anteriores. Em síntese, o teatro “é a produção e expectação de acontecimentos poiéticos corporais (físicos e fisicoverbais) em *convívio*” (DUBATTI, 2007: 36).

Por sua natureza convival, o teatro oferta “uma experiência que funda suas raízes na misteriosa **autopercepção das presenças corporais**, do tempo e do espaço viventes” (DUBATTI, 2007: 26). São essas características – aliás, definidoras de sua efemeridade – que impedem a reprodutibilidade tecnológica do teatro e permitiriam pensá-lo como “o império por excelência do aurático”, em referência ao conceito de *aura*³⁶ cunhado por Walter Benjamin em 1935. Segundo Beatriz Sarlo, “no teatro, a *aura* está na presença imediata dos corpos” (DUBATTI, 2007: 61) não só dos atores, mas também dos espectadores e técnicos. Nesse sentido, frente às outras artes cuja capacidade de alcance e afetação se modifica pela reprodutibilidade técnica, o teatro seria uma arte de resiliência que encontra sua força – inclusive política – em sua limitação:

[O] teatro, que preserva a territorialidade da transteatralização, adquire assim um valor de resiliência e afirmação de modalidades ancestrais. Não se vai ao teatro para estar sozinho: o *convívio* é uma prática de socialização de corpos presentes, de afetação comunitária, de rechaço à desterritorialização sociocomunicacional, propiciada pelas intermediações tecnológicas. (...) Isso outorga ao teatro, em diálogo e luta contra a desterritorialização midiática, um valor político anticapitalista, uma vez que não é globalizável nem mercantilizável em série (DUBATTI, 2007: 65).

A preservação da territorialidade da presença emerge, assim, como um espaço de resiliência, no qual o teatro se configura como lugar de construção de subjetividades

³⁶ À sua própria indagação “O que é a *aura*, falando propriamente?”, Benjamin responde: “Uma estranha teia composta de espaço e tempo, aparição única de uma distância, por mais próxima que ela seja” (BENJAMIN, 1994: 286); e acrescenta que é a *aura* da obra de arte “o que se atrofia na época da reprodutibilidade técnica” (1994: 284). Este trabalho, contudo, resiste a alinhar-se à essa concepção do teatro como *domínio do aurático*, uma vez que para Benjamin ele pressupõe uma distância que a presença seria justamente capaz de cessar, ao menos de desestabilizar no acontecimento teatral – aquela entre o lugar do espectador e o lugar do ator. Contudo, reconhece-se a importância do pensamento sobre a *aura* na medida em que identifica o teatro como um ato de resistência dentro da indústria cultural.

alternativas e de socialização, e se constitui como zona de experiência rara no mundo contemporâneo, uma vez que “no *convívio*, há mais experiência que linguagem” (DUBATTI, 2007: 155). Nesse “campo de afetação de presenças fundado em vínculo com a poiésis” (DUBATTI, 2007: 37), dá-se o reconhecimento do outro e de si mesmo, suspendendo o isolamento do eu. Na experiência do *convívio*, o espectador elabora um espaço de intimidade no qual constrói sentidos sobre si e sobre o mundo, segundo um mecanismo de alteridade no qual se desprende da própria subjetividade rumo à subjetividade do outro, para enfim regressar a si e ressubjetivar-se.

1.1 A DUPLA CONSTITUIÇÃO DO TEATRO: ZONA DE EXPERIÊNCIA

Para uma melhor compreensão do que Dubatti (2007) pretende ao afirmar o teatro não como representação nem *representação*, mas como experiência e subjetividade, é importante considerar a bidimensionalidade que o constitui. Para Dubatti, conforme já mencionado, além de acontecimento convival, o teatro é acontecimento poético. A percepção do espectador capta essa dupla constituição, enquanto materialidade e signo, à qual o teórico argentino identifica como uma ordem dupla de presenças:

Ainda que o corpo do ator, a cenografia, os acessórios e demais elementos da cultura vivente e da empiria cotidiana se transformem em *corpo poético*, sua instância real não se ausenta, convive com o corpo poético. Na cena há duas ordens de presença: convivem a presença da cultura vivente e a do corpo poético, assim como convivem os respectivos campos sógnicos: o da empiria cotidiana, o do corpo poético, o do universo referencial e o da semiose ilimitada. O olhar do espectador pode deslizar-se de um a outro (de presença a presença, de campo sógnico a campo sógnico, de presença a campo sógnico e vice-versa) de forma alternada ou percebê-los simultaneamente; pode reuni-los ou discriminá-los (DUBATTI, 2007: 112).

Esse é um pensamento convergente com o de De Marinis (1997), outro a destacar a bidimensionalidade constitutiva do teatro, como acontecimento fictício e real; representação e presença material; referência a algo além (ficcional) e autorreflexão. Decorre daí o duplo regime de ficção do espetáculo, pelo qual o espectador tem de relacionar “a realidade material da performance com os diversos níveis de representações e de significações que o espetáculo edifica sobre sua base” (DE MARINIS, 1997: 30-31). Tais níveis podem variar segundo as distintas necessidades teatrais, enfatizando uma ou outra condição compreendida dentro do continuum entre o extremo da ficção (e da representação) e o extremo da realidade (e da autorreflexividade) – sendo esses dois limites teóricos supostamente inatingíveis. Com base em uma perspectiva sociológica, De Marinis também apresenta o teatro, além do âmbito da ficção, como mecanismo essencial da vida cotidiana.

O caráter de acontecimento próprio do teatro ganha relevo em um contexto no qual a narrativa audiovisual sustentada na tecnologia – sobretudo, cinema e televisão (mas também o jornalismo, como prática que se serve de recursos ficcionais como a narrativa e a montagem) – redefine os parâmetros da ilusão dramática e do realismo³⁷. Desgranges observa que:

A identificação ilusionista abandona o teatro, pois se tornou inviável numa produção crua e artesanal, que se efetiva em face de espectadores acostumados com recursos tecnológicos capazes de produzir um alto teor de sensacionalismo. Não se vai mais

³⁷ Sarrazac diz que o realismo no teatro é um paradoxo e aconselha que se denomine realista não o teatro mimético cuja ambição é o verossímil (naturalismo), mas um realismo no sentido filosófico e estrutural como o brechtiano ou ainda “um realismo que não buscaria copiar o real, mas expor suas engrenagens” (SARRAZAC, 2012: 156).

ao teatro para ver (vivenciar) um personagem ou acompanhar um drama, mas para ver o teatro, um espetáculo, uma encenação (2010: 158).

O teatro, nesse sentido, tende a superar a ideia de reprodução da realidade e toma uma posição consciente de produção de realidade, vida e textualidade – a instauração de um mundo outro, ou metafórico. Com isso, reitera-se o caráter de realidade do próprio teatro, constituído de materiais e objetos reais, ações, comportamentos e efeitos reais, mesmo que entretecidos a ficções e simulações – aí está sua bidimensionalidade, assinalada por Dubatti (2007), De Marinis (1997) e Lehmann (2007). De Marinis observa ainda que, na *sociedade do espetáculo*, ocorre um processo de desrealização nas relações dos homens entre si e com as coisas, o que “obriga a conceber em termos radicalmente novos a relação entre ser e parecer, original e cópia, realidade e imagem”, e ressalta que, a partir do século XX, a investigação teatral buscou superar as convenções de um teatro de reprodução mimética da realidade, isolador, para “restituir ao teatro sua condição de acontecimento vivente” (DE MARINIS, 1997: 172-177). Ainda segundo ele,

O que o novo teatro nos apresenta durante todo o século XX é uma verdadeira inversão do esquema tradicional teatro/vida como fundador das oposições falso/verdadeiro e ficção/realidade. Para os artistas do nosso século, a vida cotidiana e a realidade social se convertem cada vez mais no lugar e no tempo do inautêntico, da falsidade, das aparências enganosas, das ficções hipócritas: e o teatro enfrenta isso, um teatro desejado e projetado como o espaço-tempo da autenticidade e da sinceridade (DE MARINIS, 1997: 177).

Uma das características com que Dubatti define o teatro, justamente, é ser um acontecimento da cultura vivente e concreta. “O teatro acontece no espaço e no tempo da realidade imediata, participa das rotinas que constituem nosso regime de experiência cotidiana neste nosso comum mundo compartilhado”, de modo que “necessita participar da realidade e separar-se dela para ser” (DUBATTI, 2007: 32-33). Ou seja, é um acontecimento inserido no cruzamento espaço-temporal da experiência cotidiana, por ações fisicoverbais realizadas e percebidas na presença do outro (o ator, o espectador). Por essa visão, Dubatti “busca restituir ao teatro sua concreta materialidade como acontecimento” (2007: 22) – mais uma vez, uma ambição convergente com a de Gumbrecht (2011).

Dubatti chama a atenção para como as relações entre os planos convival e poiético são agenciadas por uma parcela das produções artísticas contidas no escopo do *teatro pós-dramático*, que se fundamenta na priorização do plano da *apresentação* sobre a *representação*. Segundo ele, “o conceito de teatro pós-dramático explora a tensão e a instabilidade entre esses planos, propondo uma 'queda' sistemática do representacional ao presentacional, quer dizer, dos níveis de semiotização à ordem convival, da ficcionalização à esfera do trabalho para a instauração de uma poiésis” (DUBATTI, 2007: 113). A *apresentação* à qual ele se refere é um

conceito concernente justamente à evidenciação da *presença*, conforme especifica Bonfitto (2010):

(...) à medida que o ator pós-dramático não deve mais necessariamente “contar uma história”, uma gama perceptível de possibilidades se abre, as quais estão ligadas, por sua vez, à esfera de apresentação. Cabe acrescentar, dessa forma, que uma das características constitutivas da esfera da apresentação é justamente aquela de evidenciar, antes de tudo, qualidades ligadas à manifestação de uma presença, e todas as suas implicações. Desse modo, se pensarmos nos processos de atuação, o prevalecer da esfera de apresentação geraria resultados que ultrapassariam a ilustração de situações e circunstâncias, para colocar em evidência, por exemplo, a corporeidade e suas qualidades expressivas (BONFITTO, 2010: 92).

Bonfitto discute a diferenciação entre *apresentação* e *representação* definindo esta por caráter de referencialidade reconhecível, que revela códigos e convenções socioculturais; e a *apresentação* como resultante de procedimentos que, não sendo imediatamente reconhecíveis entre tais códigos e convenções, comportam-se com um “grau significativo de auto-referencialidade” (BONFITTO, 2010: 90).

Em *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, organizado por Sarrazac (2012), Mireille Losco e Catherine Naugrette atribuem a crise da representação na arte à crise da mimese no século XX, ao menos em sua concepção platônica de imitação da verdade – isto é, não no sentido aristotélico ontológico segundo o qual representação diz respeito a “tornar presente”. As autoras citam Phillippe Lacoue-Labarthe³⁸ (1985), que observa, sobre a civilização grega clássica:

Mimese era um conceito “ontológico”. Exprimia a representação não no sentido da reprodução ou da objetivação, mas no sentido de “tornar presente” [...] Talvez seja esse sentido sepultado ou até mesmo jamais efetivamente produzido às claras que alguns, entre os Modernos, descobriram, tocando assim numa das bases mais firmes do edifício metafísico (LACOUÉ-LABARTHE apud SARRAZAC, 2012: 112).

A valorização da *presentificação* corresponde, portanto, segundo esse viés de pensamento, a uma busca por “novas relações com o real”³⁹, que deve ser compreendida em seu contexto histórico ideológico particular, marcado por um “desmoronamento do real” e pela “confusão entre o eu e o mundo” (SARRAZAC, 2012), e que se desdobra em novas formas teatrais interessadas em resgatar a função da arte teatral no mundo tal como ele se tornou no século XX.

Contudo, conforme afirma o sociólogo norte-americano Erving Goffman, “a relação social comum está organizada como uma cena, com mudanças de ações exageradas,

³⁸ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *L’Imitation des Modernes, Typographies II*. Galiléé, col. La Philosophie en Effet. LARUE, Anne (org.).

³⁹ As duas direções mais importantes assumidas como tendências, nesse contexto, são: “emancipar a cena do real”, rompendo com a mimese; ou construir uma “nova abordagem do real” mais crítica e flexível, sob uma permanente crise da mimese (SARRAZAC, 2012).

contrações e réplicas finais teatralmente infladas” (GOFFMAN, 1959: 83, apud DE MARINIS, 1997: 173). A representação, nesse sentido, não é uma característica exclusiva do palco nem do ator com seu personagem. A partir dessa observação, pode-se questionar até que ponto a persona do ator ou performer é menos representativa do que o personagem delimitado do drama, ou se apenas aborda de modo distinto a representação, uma vez que, embora não represente um papel psicologicamente traçado, carrega a representatividade própria do homem na vida cotidiana, seus papéis sociais e as máscaras sob as quais se oculta. A estudiosa portuguesa Ana Pais (2004) identifica uma relação de cumplicidade entre o ator e seu personagem, em coexistência cúmplice, ainda que se dispense a personagem para investir mais na *presença* do que na representação.

Mesmo no caso do performer hodierno, que recusa a personagem no sentido de representação de uma entidade psicológica e social, ele não se abstém da construção de outrem, criado por si e com o qual se relaciona. Ele reformula o conceito de personagem e o conceito de representação, apresentando-se em tempo e espaço reais (...); no limite, ele fabrica-se a si mesmo, “faz de” si mesmo, relaciona-se consigo mesmo, o que o torna, enquanto participante das dobras invisíveis da concepção do espetáculo, um “outro si mesmo” (PAIS, 2004: 80-81).

Além disso, a própria emergência da presença permite-se ser pensada em relação à representação, conforme defende Féral, para quem a “experimentação com um efeito de presença situa a humanidade no meio de suas próprias representações. Através disso, o sujeito experimenta seu estar no mundo (para falar em termos fenomenológicos)” (2011: 33).

É nesse sentido que Dubatti propõe a superação do binário representação/presentação, reconciliando-os como **possibilidades múltiplas da poiésis**, embora reconheça as especificidades agenciadas por cada um dos conceitos. Ele argumenta que, contra uma teatralogia que historicamente trabalhou no campo da representação, o teatro da apresentação foi concebido no último século como forma de responder ao fenômeno da desdelimitação, porém, tanto a mimese característica de um quanto a “autoexibição” própria do outro não se bastam enquanto possibilidades da poiésis considerada em sua amplitude.

O primeiro [representação] é devedor da identificação de poiésis e mimese no pensamento aristotélico (...). O segundo [apresentação] sustenta que o próprio do corpo poiético⁴⁰ é mostrar-se a si mesmo, exhibir-se diretamente. Sabemos que o corpo poiético é autônomo e soberano, e em consequência não persegue nem a

⁴⁰ Dubatti define “corpo poético” como um ente em si, pré-semiótico, cujo valor está na função ontológica de instauração de um mundo. “Trata-se da massa concertada de volumes, movimentos, sons, ritmos, cores, velocidades, odores, intensidades, originados pelas ações corporais (ativas ou passivas, metafóricas, não naturais)” (DUBATTI, 2007: 101-102). É simultaneamente material e abstrato. “Ainda não possui sentido, nem expressa nem comunica: simplesmente é. Existe independentemente da articulação semiótica, é pré-semiótico, pois existe na instância ontológica sem a necessidade de política de mirada ordenadora. O corpo poético instaura um território, uma zona suscetível de ser atravessada e organizada semioticamente porém *a posteriori*” (DUBATTI, 2007: 102-103).

mímese nem o mero fim da autoexibição, e que como é uma “finalidade sem fim”, a mímese ou a autoexibição podem se constituir no melhor dos casos apenas em duas das possibilidades da poiésis nos processos de semiotização (DUBATTI, 2007: 157).

Diante disso, Dubatti propõe que o teatro da *apresentação* (tanto quanto o da *representação*) seja superado pela noção de “teatro da experiência”, uma denominação que se adequa à concepção dubattiana de corpo poiético e que corresponde à defesa gumbrechtiana de que os efeitos de presença e de sentido podem coexistir. Acompanhando a argumentação de Dubatti, tem-se a afirmação de que o teatro concilia a produção de sentido e a de presença, na medida em que comporta uma dimensão semiótica, mas, também, uma dimensão não semiótica, por sua característica ontológica de instauração de um mundo:

Por sua função ontológica, o ente poético tem como finalidade sem fim a instauração de um mundo, o *fazer-se presente*, presentificar-se, sem representar nem apresentar-se, e em todo caso *a posteriori* construir uma linguagem ou uma ótica política de representação e apresentação. Acentuar a ideia de re-presentation ou de apresentação implica fundar o acontecimento teatral em uma concepção linguístico-semiótica e não ontológico-pragmática. **A presença, a realidade do acontecimento poético no teatro gera uma zona de experiência semiótica e não semiótica:** percebemos o acontecimento de linguagem, mas ademais advertimos que na teatralidade se produz uma trama de acontecimento onde o mais relevante não se cifra na linguagem. No *convívio* poético pode haver re-presentation e/ou apresentação, mas marcados em uma ordem unificadora, amplificadora e transcendente: a zona de experiência. (...) Se a formulação de um 'teatro da apresentação' foi superadora do ancestral conceito de 'teatro da representação', cremos que promover a consideração de um *teatro de experiência* implica um questionamento e superação mais abarcadores e efetivos (DUBATTI, 2007: 157-158).

A conceituação de presença será retomada adiante para contemplar os diversos sentidos que o conceito recebeu ao longo do tempo por diferentes linhas de pensamento da arte teatral – entre os quais surge o conceito específico de *presença cênica do ator*, tradicional na história do teatro e distinto da *presença* concebida no sentido amplo e metafísico pelos autores apresentados até aqui, a qual potencialmente alcança todos os níveis (dramatúrgicos) do espetáculo teatral. Por ora, interessa a este estudo aliar-se à ideia do teatro da experiência de Dubatti, superando a dicotomia *apresentação* x *representação*, e seguir com sua definição da função ontológica da *poiésis* como a instauração de um mundo, que guarda um vínculo de alteridade com os “ritmos naturais, sociais e físicos da cotidianidade”; assim como com o conceito dubattiano de *corpo poético*, de natureza pré-semiótica, ou seja, que não produz necessariamente nem sentido nem figuração, e é acontecimento antes de ser comunicação ou expressão; é signo de presença (signo de si), que faz do espectador cúmplice; e é um acontecimento em si.

1.2 DA PERFORMANCE AO PERFORMÁTICO

Além do conceito de *apresentação*, superado pelo de *zona de experiência*, interessa a este estudo rever o de *performatividade*, com o qual a emergência da presença na cena teatral se interliga. *Performatividade*, de acordo com Sílvia Fernandes (2011), refere-se à abordagem do “mundo como performance”: “Quanto à performatividade, seria ao mesmo tempo uma ferramenta teórica e um ponto de vista analítico, já que toda construção da realidade social tem potencial performativo” (FERNANDES, 2011: 16). Para melhor compreendê-lo, portanto, faz-se necessário clarear seus vínculos hereditários com a performance, adentrando na difícil conceituação de seu campo, sem ambicionar solucioná-la.

Richard Schechner (2003) propõe que a performance seja entendida como um processo de *comportamento restaurado* e oferece duas abordagens fundamentais para o termo: a) estritamente, o “ser performance”, no sentido da prática artística ou ritual, que se “refere a eventos definidos e delimitados, marcados por contexto, convenção, uso e tradição” – a chamada *performance art*; e, b) a ampliação do termo até torná-lo uma área epistemológica, de modo que abarque o exame de qualquer ação ou comportamento “como se fosse” performance, tratando de sua interação com outros objetos e seres (SCHECHNER, 2003: 25). Schechner vai situar a performance no campo do trabalho contínuo e do evidenciamento da ação, de modo a afirmar: **“Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação”** (SCHECHNER, 2003: 26).

Quanto ao *comportamento restaurado*, Schechner observa que, em última instância, nenhuma ação humana é classificável como se fosse exercida uma única vez, pois a vida diária se constituiria de repetições (ainda que de fragmentos). Paradoxalmente, segundo ele aponta, “nenhum evento pode copiar, exatamente, um outro. Não apenas o comportamento em si mesmo – nuances de humor, inflexão vocal, linguagem corporal e etc., mas também o contexto e a ocasião propriamente ditos, tornam cada instância diferente” (SCHECHNER, 2003: 27-28). O comportamento a que se denomina restaurado é, antes, o comportamento vivo, mas tratado de modo que seja rearranjável e reconstruível independentemente de seu sistema causal. “Colocando isso em termos pessoais, o comportamento restaurado é – eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou eu me comportando como me mandaram ou eu me comportando como aprendi”, o que contempla a ideia de “múltiplos si-mesmos”. A partir dessa premissa, Schechner conclui que a performance será o comportamento duplamente restaurado, ou seja, aqueles “marcados, emoldurados ou acentuados, separados do simples viver” (SCHECHNER, 2003: 34). De acordo com as duas concepções que propõe para o

termo performance, Schechner vai observar que “não há nada inerente a uma ação em si mesma, que a caracterize ou desqualifique como sendo performance” quando se trata de abordá-la como campo epistemológico. “Mas sob o ângulo da prática cultural, algumas coisas serão vividas como performance e outras não; e isto irá variar de uma cultura ou de um período histórico para o outro” (SCHECHNER, 2003: 37).

Schechner observa que a performance é, ao mesmo tempo, “naturalista”, ou seja, “o performer revela o que é”, quanto “teatralista”, no sentido de fazê-lo “na situação extrema da ação”. “É um ato que acontece naquela região difícil, entre o personagem e o trabalho que o ator faz sobre si mesmo. (...) A sua própria identidade é exteriorizada, e se transforma nos elementos cênicos da produção”. A diferença está no fato de que, enquanto o “ator ortodoxo desaparece dentro do seu papel”, **o performer “estabelece uma relação perceptível com o papel”**. “O que o público experimenta não é nem o performer nem o papel, mas a relação dos dois. Essa relação é imediata, ela existe apenas no aqui agora da performance” (SCHECHNER, 2009: 334-361).

É interessante notar como, segundo Marvin Carlson (2010), a performance vem responder a inquietações contemporâneas acerca dos processos de criação, valoração, transformação e negociação cultural, e que, se a performance assumiu tamanha visibilidade no mundo contemporâneo, isso se deve a ter-se tornado emblemática de “um mundo profundamente autoconsciente, reflexivo, obcecado por simulações e teatralizações em todos os âmbitos do conhecimento social” (CARLSON, 2010: 18) – o que ecoa o pensamento de Dubatti (2007) em relação à resposta do teatro ao processo de transteatralização. Carlson desenvolve a questão ressaltando a autoconsciência que artistas e público desenvolvem do fazer artístico.

Há muitas razões para a grande popularidade da performance como uma metáfora ou uma ferramenta analítica para os praticantes atuais de tão grande variedade de estudos culturais. Uma delas é a grande mudança em muitos campos culturais do ‘o que’ da cultura para o ‘como’, da acumulação de dados sociais, culturais, psicológicos, políticos ou linguísticos para uma consideração de como esse material é criado, valorizado e mudado; para como ele vive e funciona dentro da cultura, por suas ações. O significado real é agora procurado na práxis, em sua performance. **O fato que a performance é associada não apenas com o fazer mas com o refazer é importante** – sua incorporação da tensão entre uma forma dada ou conteúdo do passado e os ajustes inevitáveis de um presente sempre em mudança faz dela uma operação de particular interesse num tempo de grande atenção pelas negociações culturais – como os modelos humanos de atividade são reforçados ou transformados dentro de uma cultura e como eles são ajustados quando várias culturas diferentes interagem. Finalmente, **a performance implica não apenas fazer ou mesmo refazer, mas uma autoconsciência sobre o fazer e o refazer, por parte dos performers e dos espectadores** (CARLSON, 2010: 220-221).

Em tal contexto, o metacomentário cultural e social se alça à função primária da relação entre performers e espectadores, centrada na exploração do “self” (eu) e do outro, ao mesmo tempo em que se espera do público que passe de um papel passivo a ativo no processo hermenêutico. “A ‘audiência’ é convidada e se espera que opere como cocriadora de quaisquer sentidos e experiências que o evento gere” (CARLSON, 2010: 223).

Numa tentativa de definição da performance, encabeçada por Kaprow em 1975, observou-se que “os artistas de performance inicialmente evitavam ‘a estrutura dramática e a dinâmica psicológica do teatro tradicional e da dança’ para focar ‘as atividades de movimento e de presença do corpo’” (CARLSON, 2003: 119). De uma perspectiva que afirma sua efemeridade, a performance, como observam Lehmann (2007) e Pais (2004), contribui para uma “reescrita do corpo no espaço”, uma vez que sua ontologia fixa como traços singulares a efemeridade e a não reprodutibilidade do ato do performer.

Sendo efêmera, ela tem lugar apenas no tempo presente (ao vivo) e concretiza-se na proporção direta do seu desaparecimento, constituindo-se pela presença visível do corpo (performer) que se dilui ontologicamente numa ausência invisível, permanecendo unicamente na memória do espectador (PAIS, 2004: 44).

Atento à permeabilidade entre a *performance art* e a arte teatral, Hans-Thies Lehmann (2007) observa que se tornaram “fluidas as fronteiras que separam o teatro das práticas artísticas que aspiram a uma experiência real, como a ‘arte performática’”, caracterizada por uma experiência imediata (aqui e agora) compartilhada entre artistas e público. “Assim, é evidente que deve surgir um campo de fronteira entre performance e teatro à medida que o teatro se aproxima cada vez de um acontecimento e de gestos de auto-representação do artista performático”. É nesse sentido que Lehmann define o “teatro pós-dramático como uma tentativa de conceitualizar a arte no sentido de propor não uma representação, mas uma experiência do real (tempo, espaço, corpo) que visa ser imediata” (LEHMANN, 2007: 223).

A expressão “pós-dramático”, contudo, se sustenta, sobretudo, em outra característica identificada por Lehmann como comum a um amplo conjunto de produções teatrais: a da superação do drama. Josette Feral (2008) e Erika Fischer-Lichte (2008) deslocam o foco dessa relação com o drama como aspecto fundamental de práticas teatrais da contemporaneidade para a aproximação com a performance, assumindo características de *performatividade*. Fischer-Lichte situa na metade do século XX, quando Austin (1955) cunha

o termo “performativo”, uma “virada⁴¹ performativa nas artes”, a partir da qual se desenvolve uma estética do performativo, analisada pela teórica alemã. Entre as principais características do performativo, segundo ela, está “a habilidade para desestabilizar e até colapsar oposições binárias”, ou seja, “pares dicotômicos tais quais sujeito/objeto e significante/significado perdem sua polaridade e a clara definição na performance”, passando a oscilar entre os polos (2008: 25).

Fischer-Lichte baseia sua análise sobre o campo da cultura como performance nos estudos do pioneiro Max Herrmann, entre 1910 e 1930, para quem a performance corresponde a um evento efêmero e transitório “mediado⁴²” pela copresença corporal entre atores e espectadores, e cujo fundamento é o jogo entre atores e espectadores como cojogadores. Envolve corpos e espaços reais, portanto, uma materialidade específica de espaços e corpos que deixam de ser vistos apenas como transportadores de significados atrelados a personagens.

A teoria de Herrmann tampouco implica uma relação sujeito-objeto na qual os espectadores transformam os atores em objetos de sua observação, enquanto os atores (como sujeitos) cessam de confrontar o público (como objetos) com mensagens não negociáveis. Em vez disso, a copresença corporal deles cria uma relação entre cossujeitos. Por meio de sua presença física, percepção e reação, os espectadores se tornam coatores que geram a performance participando do “jogo”. As regras que governam a performance correspondem às regras de um jogo, negociadas por todos os participantes – atores e espectadores – e seguidas ou quebradas por eles em igual medida (2008: 32).

Além disso, a cultura como performance tende a inverter a hierarquia entre mito e rito, que até o século XIX fazia do rito mera ilustração do mito, passando a ter o rito como foco de atenção, e o mito, como mera interpretação de rituais.

À sua vez, Féral propõe a categoria *teatro performativo*, fundada no conceito de *performatividade*, que “já se delineia na poética artaudiana, como produção de gestos,

⁴¹ Fischer-Lichte identifica uma primeira virada performativa ainda na passagem do século XIX para o XX, com “o estabelecimento de estudos teatrais e rituais” (2008: 31). A segunda virada performativa seria a engendrada nas décadas de 1960 e 1970, com a emergência da *performance art* e dos estudos da performance.

⁴² Segundo Fischer-Lichte, “com a crescente mediatização da nossa cultura, os anos 1990 viram um debate renovado sobre as condições particulares de mediação da performance, especialmente nos Estados Unidos. O foco central recaía sobre a copresença corporal de atores e espectadores e o denominado ‘ao vivo’ da performance”, seja para questionar ou celebrar o potencial libertário dos efeitos dessa presença corporal (2008: 67). A autora responde a argumentos de Philip Auslander (1999) de que a diferença entre uma performance mediada ou ao vivo teria sido substituída por uma mediação genérica e que o uso excessivo de meios eletrônicos nas performances estaria esvaziando seu caráter ‘ao vivo’ com a descrição de performances nas quais “a crescente mediatização estimulou os desejos do público pela presença corporal dos atores, conferindo uma aura especial a seus corpos ‘reais’” (FISCHER-LICHTE, 2008: 73). Fischer-Lichte conclui que, qual seja a forma da performance, os espectadores se afetam pela presença corporal dos atores e respondem com uma retroalimentação autopoietica. Quanto a Auslander (1997), suas teorizações sobre a performance consideram o corpo como “discursivamente produzido e ideologicamente codificado”, ou seja, inscrevem-se dentro da cosmovisão dominada pelo sentido à qual Gumbrecht (2011) critica.

figurações e encadeamentos, que procuram evitar o signo da ilustração, indicação ou simbolização, na tentativa de projetar-se como corrente de energia e presença real, que atua como sinalização de limiar” (FERNANDES, 2010: 124).

Ao projetar o conceito de “teatro performativo”, Féral evidencia a contaminação do teatro contemporâneo por procedimentos da arte da performance, “já que as práticas performativas redefiniram os parâmetros que permitem pensar a arte e, evidentemente, tiveram influência radical sobre a cena teatral, que adotou alguns de seus princípios” (FERNANDES, 2010: 125). A ênfase, desde então, recai na “própria ação performática e não sobre seu valor de representação” – mais uma vez, vê-se a referência à sobreposição da *apresentação* sobre a representação na experiência teatral, sendo que o conceito de performatividade é adotado por Féral para ressaltar sua relação com a performance, embora seja evidente seu paralelo com a noção de *apresentação*.

Passou-se a considerar a execução de uma ação o ponto nevrálgico de toda performance, que se estrutura com base em um fazer e não no ato de representar. Sem dúvida, as operações performativas de produção e transformação cênica de situações são as maiores responsáveis pelo desvio paulatino das exigências da representação enquanto processo centrado na ilusão e no traçado ficcional, em proveito da ação cênica real e do acontecimento instantâneo e não repetível (FERNANDES, 2010: 125-126).

Féral sustenta que “a performatividade é um dos elementos da teatralidade e todo espetáculo é uma relação recíproca entre ambos”, ou seja, entre a performatividade e a teatralidade, de modo que, “enquanto a performatividade é responsável por aquilo que torna uma performance única a cada apresentação, a teatralidade é o que a faz reconhecível e significativa dentro de um quadro de referências e códigos”. A conclusão é que, sendo o teatro sua combinação, “o que varia é exatamente o grau de preponderância de uma e outra” (FERNANDES, 2010: 124-125).

Em seu estudo sobre a possibilidade de empregar o “teatro performativo” como conceito operativo, Leandro Acácio (2011) destaca uma “poética da performatividade”, cuja característica seria ir além do puramente estético ao refletir sobre o processo mais do que sobre o resultado da encenação, “por meio da circunstância dos efeitos de ‘presença’ que a obra performativa exerce sobre o público” (ACÁCIO, 2011: 53).

Nesta forma artística, que dá lugar à performance em seu sentido antropológico, o teatro aspira a produzir evento, acontecimento, reencontrando o presente, mesmo que esse caráter de descrição das ações possa não ser atingido. A peça não existe senão por sua lógica interna que lhe dá sentido, liberando-a, com frequência, de toda dependência, exterior a uma mimesis precisa, a uma ficção narrativa constituída de maneira linear. O teatro se distanciou da representação (ACÁCIO, 2011: 56).

Retoma-se, assim, o debate sobre o enfraquecimento da representação – e em tal contraposição entre performatividade e representação percebe-se, aliás, novamente a proximidade entre os conceitos de performatividade e o de *representação*. Sem negar a representação em absoluto, o ato performativo se caracteriza pela transição do performer entre sistemas representacionais distintos, estabelecendo um jogo com a representação que tende a fugir da linearidade e da ilusão para ir de encontro a uma intensificação da presença e à valorização da ação realizada e compartilhada com o público. Em conferência realizada no Brasil, em 2010, Féral ponderou sobre tais práticas evidenciando sua relevância para caracterizar certo teatro feito na contemporaneidade não pela originalidade das formas senão pela “dosagem” adotada.

Vivemos uma época em que muitos diretores e artistas buscam escapar da representação trazendo o real em cena, criando o evento, e, nesse caso, introduzindo o espetacular. Essas formas trazem uma **presença cênica** que toma, de súbito, o espectador e que o golpeia em cheio. Eu diria facilmente que a originalidade de algumas formas artísticas mais interessantes e mais inovadoras seja exatamente trabalhar nessa brecha entre o real e o teatral, entre o representado e o mediado, entre a ilusão e o evento, apresentado sem mediação em cena. – Antes de se opor, são características de todas as épocas, que variam suas dosagens (FÉRAL apud ACÁCIO, 2011: 63).

Mesmo que o “recurso ao real” não seja um procedimento novo – aparece nas experiências da *performance art* e de criadores como o grupo Living Theater, Jerzy Grotowski e Augusto Boal, com objetivos e resultados distintos –, para Féral, se “reafirma como um modo de instalar o evento em cena, ‘como meio de romper a ilusão cênica e a representação para valorizar uma presença imediata’” (FÉRAL apud ACÁCIO, 2011: 64).

Sarrazac e Hélène Kuntz especificam esse romper da representação pela evidenciação da literalidade e da materialidade e com finalidades crítica. “Contra um teatro cujo desafio estético era *representar* o real, **o princípio de literalidade afirma a presença, a materialidade dos elementos que constituem a realidade específica do teatro**”. Em vez de simbolizar, tais elementos – objetos, cenários, luz etc. – podem ser tomados apenas pela literalidade de estarem presentes, e, “pelo jogo dessa simples presença produzir ação e situações”, de modo que instaurem um “teatro inteiramente consagrado ao presente da representação e do acontecimento cênico”. Os dois concluem: “A pura presença teatral é o que dá a ver um objeto, um corpo, um mundo na opacidade em relação a si mesmo, o que dá a ver e a decifrar sem esperança de jamais levar a cabo tal deciframento” (SARRAZAC, 2012: 102-103). O material, assim, deixa de ser transparente e simbólico para se apresentar opaco e resistente às tentativas de se lhe atribuir sentido (conforme a defesa impetrada por Gumbrecht, 2011).

Essa estética do material desemboca assim em outra concepção da teatralidade, não mais a representação, mas a apresentação, *mise en présence*: “A partir do momento em que o palco não pretende mais ser contíguo e comunicante com o real, o teatro não é mais colonizado pela vida. O desafio estético se desloca: não se trata mais de encenar o real, mas de colocar em presença, confrontar, os elementos autônomos – ou signos, ou hieróglifos – que constituem a especificidade do teatro⁴³” (SARRAZAC, 2012: 105).

Um dos fundamentos da definição de teatro performativo proposta por Josette Féral, portanto, é a valorização da ação em si como mais importante do que o potencial de representação (mimético). Na concepção de Derrida, “o performativo não tem seu referente (...) fora dele ou, em todo caso, antes dele ou diante dele. Ele não descreve algo que existe fora da linguagem e antes dela. Ele produz ou transforma uma situação, ele opera” (DERRIDA, 1972, apud FÉRAL, 2008: 206). Deste modo,

por recusar a adoção de códigos rígidos, como a definição precisa da personagem e a interpretação de um texto, o performer apresenta-se ao espectador como um sujeito desejante, que em geral se expressa em movimentos autobiográficos e tenta escapar à representação e à organização simbólica que domina o fenômeno teatral, lutando por definir suas condições de expressão a partir de redes de impulso. A condição de um evento não repetível, que se apresenta no aqui/agora de um espaço, é outro princípio de separação entre performance e teatro. Em certo sentido, a performatividade, nessa acepção, aproxima-se do conceito de teatro energético de Jean-François Lyotard, um teatro de intensidades, forças e pulsões de presença, que tenta esquivar-se à lógica da representação (FERNANDES, 2011: 18).

Josette Féral estabelece, então, a vertente do teatro performativo fundada em uma estética da presença, em que “a atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente” (2008: 209); e enumera elementos do teatro performativo:

transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia (FÉRAL, 2008: 198).

Tal conceituação de teatro performativo se equipara à definição de Marvin Carlson (2010) para “teatro performático”:

seus praticantes, quase por definição, não baseiam seu trabalho em personagens previamente criados por outros artistas, mas em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si e pelo processo de se exibirem para uma audiência (...) (CARLSON, 2010: 18).

⁴³ SARRAZAC, Jean-Pierre. **Critique du Théâtre: de l’utopie au désenchantement**. Belfort: Circe, col. Penser le Théâtre, 2000.

A distinção entre teatro *performativo* e *performático* será defendida pela estudiosa da performance Diana Taylor (2003), na seara da performance como epistemologia. Segundo ela, “pesquisadores vindos da filosofia e da retórica (como J. L. Austin, Jacques Derrida e Judith Butler) criaram termos como performativo e performatividade”, para referirem-se, no exemplo de Austin (1955), a uma linguagem performativa em que “a emissão de um enunciado é também a realização de uma ação”; ou, no exemplo de Derrida, como modo de “ênfatisar a importância do aspecto citacional e iterativo [relativo à repetição] do ‘evento de fala’”; ou ainda, no exemplo de Butler⁴⁴ (1988), remetendo à prática da construção da identidade de gênero. Isto é, de acordo com Taylor (2003), a trajetória do termo *performativo* o relaciona menos a uma “qualidade (ou adjetivo) de ‘performance’ do que do discurso”. Em seu lugar, a pesquisadora norte-americana propõe a adoção do termo *performático* para marcar um campo que é distinto do discursivo, ainda que com ele se relacione.

Embora possa ser tarde demais para trazer de volta o performativo para o reino não discursivo da performance, sugiro que se tome emprestada uma palavra do uso contemporâneo de performance em espanhol – **performático** – para denotar a forma adjetiva do reino não discursivo da performance. Por que isso é importante? Porque **é vital sinalizar que os campos performático, digital e visual são separados (apesar de estarem sempre enredados entre si) do campo discursivo**, tão privilegiado pelo logocentrismo ocidental. O fato de não termos uma palavra em inglês para sinalizar esse espaço performático é um produto daquele mesmo logocentrismo, e não uma confirmação de que nada existe ali (TAYLOR, 2003).

Assim como o espanhol, o português comporta a palavra *performático*, a qual, portanto, opto por empregar no corpo deste trabalho igualmente para sinalizar sua diferença em relação ao campo do sentido, seguindo a diferenciação proposta por Gumbrecht (2011). Isso não inutiliza o termo *performativo* nem tampouco as pesquisas de Féral (2012) e Fischer-Lichte (2008, 2012) que dele se utilizam; somente marca, em relação a eles, uma posição fora do logocentrismo ocidental. Situar este trabalho entre os estudos da performance, portanto, é também coerente com o esforço de Gumbrecht de reafirmar a produção de presença abafada em uma sociedade que predomina o sentido e a metafísica. Não significa, pois, negar o discurso, mas entender que há um saber corporal, uma prática, um processo, um modo de transmissão e um meio de intervir no mundo que se posiciona além da categoria discursiva, por mais ampliada que seja sua definição.

[O] fato de a performance ter camadas múltiplas indica as interconexões profundas entre todos esses sistemas de inteligibilidade e as fricções produtivas entre eles.

⁴⁴ Aqui reside uma discordância entre Taylor (2003) e Fischer-Lichte (2008). Enquanto, para a primeira, Butler situa o performativo na submissão da subjetividade à prática discursiva normativa; a segunda vê emergir no discurso de Butler a ligação entre o performativo e a materialidade específica do corpo, pela normatização de gestos e movimentos corporais, investigando as condições fenomênicas da corporificação

Como os usos diferentes do termo/conceito – acadêmicos, políticos, científicos e relacionados a negócios – raramente se envolvem de modo direto, a performance tem também uma história de intraduzibilidade. Ironicamente, a própria palavra ficou trancada dentro das caixas disciplinares e geográficas que ela desafia; também teve negada a universalidade e a transparência que, para alguns, ela prometeria a seus focos de análise. Evidentemente, esses muitos pontos de intraduzibilidade são o que torna o termo e as práticas capacitados teoricamente e reveladores culturalmente. As performances não podem, como Turner esperava, nos dar acesso a outra cultura, permitindo vê-la em profundidade, mas elas certamente nos dizem muito sobre nosso desejo desse acesso e refletem a política de nossas interpretações (TAYLOR, 2003).

Assim como a defesa da produção de presença não pretende recusar a produção de sentido, mas afirmá-las em suas diferenças como concomitantes e oscilantes, a abordagem do estudo da performance não contesta toda a complexa reflexão associada ao discurso, mas propõe uma nova episteme que abre o acesso a territórios antes fechados à investigação.

2. DRAMATURGIA: O CONCEITO AMPLIADO

Antes de direcionar a investigação teórica à discussão sobre condições para a emergência da presença e as distintas definições que o termo pode compreender, convém discutir o conceito de dramaturgia à luz das mudanças de acepção sofridas em distintos contextos, para que se possa compreender a presença e o *convívio* como elementos dramáticos. Por um longo período na história do teatro, a dramaturgia foi entendida somente como texto teatral. Para Renata Pallotini (2006), em uma definição sintética, “dramaturgia seria a arte de compor dramas, peças teatrais”, entendendo “drama” como “um texto para ser encenado”. Embora a autora reconheça que, com Bertolt Brecht, “a dramaturgia teve seu sentido ampliado, correspondendo à estrutura interna da obra, mas também o resultado final do texto posto em cena”, Pallotini ainda restringe seu significado ao afirmar que “permanece um estudo e uma investigação do texto, não contemplando, pelo menos estritamente, o espetáculo correspondente” (PALLOTINI, 2006: 13-14).

Contudo, essa visão textocêntrica da dramaturgia já não é a única a se considerar. Sobretudo a partir do fim do século XIX, quando muitos foram os encenadores que contribuíram para libertar a criação cênica da subjugação do literário; enquanto, em paralelo, a forma dramática na qual se baseava a ideia de dramaturgia entrava em crise nas obras dos autores de teatro. Peter Szondi (2001) forjou as bases de uma definição mais precisa de drama, que se tornaria referencial para os questionamentos posteriores engendrados por Lehmann (2007) e Sarrazac (2012). Segundo Szondi (2001), o drama moderno surgiu durante o Renascimento, fundado no diálogo e orientado à reprodução das relações intersubjetivas, de modo que tudo o que fosse externo a essas relações estaria excluído ou se tornaria invisível – inclusive a intervenção do dramaturgo e a relação entre o ator e seu papel: os personagens dialogam entre si e o público se sente falante pelas bocas deles; além disso, o espectador se vê diante de um palco mágico, que não permite passagem da cena para a plateia. Como tudo que possa remeter ao exterior é apagado (como na *Querela pela Moralidade no Teatro*), a unidade de tempo se torna um valor máximo, assim como uma sequência de cenas que dispense a montagem e a descontinuidade espacial (denunciadoras da intervenção de um autor).

Szondi (2001) identifica a crise do drama como uma questão da dialética entre forma e conteúdo, isto é, quando ambos deixam de se corresponder, entrando em contradição. A crise viria da epicização⁴⁵ no domínio do dramático – hibridismo condenado desde Aristóteles

⁴⁵ Para Laurence Barbolosi e Muriel Plana, o épico não é necessariamente uma forma teatral fixa, mas sim um ingrediente que pode ser incorporado ao drama ou ao lírico, permitindo hibridizações. O sujeito épico se serve

porque enfraqueceria o drama, mas diante do qual Szondi não exerce semelhante julgamento. “As contradições entre a forma dramática e os problemas do presente não devem ser expostas *in abstracto*, mas apreendidas no interior da obra como contradições técnicas, isto é, como dificuldades” (SZONDI, 2001: 26), considerando que as exigências técnicas refletiriam exigências filosófico-históricas. Nesse sentido, Szondi constata a impossibilidade do drama expressa já nas obras de Ibsen (pela ação exilada no passado e na interioridade), Tchekhov (pela recusa à ação e ao diálogo), Strindberg (pela dramaturgia subjetiva centrada na unidade do eu), Maeterlinck (pela troca da ação por situação com guinada épica) e Hauptmann (pelo drama social de essência épica).

Ao refletir sobre a dramaturgia tomando por referência a produção a partir da segunda metade do século XX, Ryngaert constata que as pesquisas de linguagem encaminhadas no campo da fala, da imagem e do movimento influenciaram os dramaturgos a desrespeitarem as convenções cênicas que tolhiam os limites do “representável”, ampliando a liberdade e a abstração nos campos do conteúdo e da forma (RYNGAERT, 1998: 70). Segundo ele,

parece impossível examinar as obras contemporâneas sem se sensibilizar com a maneira pela qual os autores inscrevem seus discursos em arquiteturas que já explicam seu conteúdo. A dramaturgia não pode deixar de refletir sobre as formas de organização do diálogo, a fragmentação do tempo e do espaço, a evolução na noção de personagem, os diversos modos de compreender as modificações de uma linguagem menos do que nunca coberta por um *assunto unificador* (RYNGAERT, 1998: 82).

Entre as estratégias adotadas pelos dramaturgos contemporâneos, Ryngaert identifica os “textos monologados”, o “teatro-narrativa”, os “diálogos lacônicos” e os “monólogos afluentes”, categorias que não se fecham nem se delimitam na liberdade formal da escrita dramática atual; contudo, observa o francês, em geral tais escritas heterogêneas têm um elemento épico em comum: “o lugar do destinatário, leitor ou espectador, cuja presença torna-se preponderante cada vez que há um recuo da utilização estrita da forma dramática” (RYNGAERT, 1998: 99) – o que aponta para a valorização da comunicação direta (e do encontro) com o público.

sobretudo da narrativa, da montagem e do fragmento, de modo que a ficção se transforme em reflexão e o espectador recorra à razão. “A epicização brechtiana não seria senão uma intensificação do que há de narrativo em *todo teatro*” (SARRAZAC, 2012: 79).

Ryngaert acrescenta que os dramaturgos contemporâneos tendem a considerar o teatro como referente, e que a palavra falada está cada vez menos codificada com a situação da ação. “O teatro atual é menos um teatro da situação e da ação do que um teatro em que a palavra predomina em um contexto delicado de construir” (RYNGAERT, 1998: 228-229). Em tal contexto, a identidade dos sujeitos atuantes (atores) se delineia, sobretudo, a partir de suas enunciações, das trocas verbais e das implicações da fala.

Lehmann (2007) contrapõe ao teatro dramático definido por Szondi, e que ele entende como subordinado ao primado do texto e sustentado sobre a tríade “totalidade, ilusão e representação do mundo”, a noção de teatro pós-dramático, cuja marca comum é a recusa “da perfeição do drama”, e que refletiria práticas múltiplas da cena teatral na contemporaneidade.

O adjetivo ‘pós-dramático’ designa um teatro que se vê impelido a operar para além do drama, em um tempo ‘após’ a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer dizer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama. ‘Após’ o drama significa que este continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro ‘normal’: como expectativa de grande parte do público, como fundamento de muitos de seus modos de representar, como normal quase automática de sua drama-turgia [sic] (LEHMANN, 2007: 33-34).

Por esse viés, o teatro pós-dramático não exclui as “velhas estéticas”, mas redimensiona a consciência e o tipo de relação com essas formas anteriores, de modo que o teatro e o drama se afastam, já não mais entendidos como sinônimos. Lehmann posiciona o pós-dramático também como um teatro “pós-brechtiano”. “O que Brecht realizou não pode mais ser entendido como um contraponto revolucionário à tradição (...), fica cada vez mais claro que na teoria do teatro épico havia *uma renovação e um aperfeiçoamento da dramaturgia clássica*” (LEHMANN, 2007: 51). Sinal disso seria que o enredo continuou como pedra fundamental no teatro brechtiano. O teatro pós-dramático, portanto, “está situado em um espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova ‘arte de assistir’” (LEHMANN, 2007: 51).

Sarrazac (2012), por sua vez, vai contrapor à noção de teatro pós-dramático uma perspectiva de alargamento das fronteiras do drama, defendendo que o teatro épico não significou o fim do drama, mas que este entrou em uma crise permanente. Para ele, a

proposição de Lehmann “têm ao menos a vantagem de lembrar-nos da dissociação entre teatro e drama: o drama – entendamos a forma dramática – não está mais necessariamente no fundamento do teatro”.

Esta autonomia do teatro em relação ao drama e esta exaltação concomitante da teatralidade – no senso barthesiano do “teatro, menos o texto” e do “dado de criação, não de realização” – não significa em caso algum uma perda para o drama, ou ainda mais, a perda do drama. Ao contrário, nós temos razão para acreditar que a forma dramática tem tudo a ganhar com essa dissociação e que, se ela pôde evitar a petrificação e se renovar consideravelmente ao longo do século XX e nesse início do século XXI, foi ampla e paradoxalmente tendo em conta alguns avanços, alguma ambição de um teatro liberto do textocentrismo, do logocentrismo, em breve da tutela da literatura dramática (SARRAZAC, 2007).

Sarrazac, portanto, recusa a noção dialética de crise do drama por pressupor seu fim. Prefere conceber uma “crise *sem fim*” (SARRAZAC, 2012: 32), tanto no sentido de sem término quanto de sem finalidade, mas permanente e imprevisível. Propõe, então, em vez da crise e da morte do drama, a mutação do drama, acompanhada por uma lenta mudança de paradigma que teria sido ignorada por Lehmann e que, ao drama absoluto (ou drama-na-vida) de Szondi, opõe o “drama-da-vida”.

Para abarcar uma existência inteira, o drama-da-vida recorre à retrospectiva – até agora privilégio do épico – e a processos de montagem. De fato, o drama-da-vida marca uma mudança profunda na medida do drama, ou seja, na sua extensão, mas também no seu ritmo interno. O drama-na-vida corresponderia intimamente a um momento da existência dos heróis; a extensão do drama-da-vida é inversamente proporcional à intensidade da existência do homem ordinário. À época de Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Tchekhov, Schopenhauer deu um nome ao drama-da-vida: ele o chamava “tragédia universalmente humana” (SARRAZAC, 2007).

A dramaticidade do drama-da-vida, distinta do “drama absoluto”, se situaria no “infradramático”, que comporta eventos e microconflitos relativizados pela subjetivação. É “um teatro íntimo”, com “conflitos muitas vezes intrasubjetivos e intrapsíquicos”, muitas vezes voltado ao cotidiano, no qual os grandes conflitos históricos são absorvidos pelo anonimato. “O infradramático não substitui o dramático: ele alarga seu espectro, ele desloca o centro do dramático da relação interpessoal sobre o homem sozinho, sobre o homem separado. Seu resultado é que a ‘ação’ dramática será muito menos uma ação ‘ativa’, que uma ação passiva” (SARRAZAC, 2007). Portanto, nesse contexto, não se fala de ausência de ação, mas de um “drama desdramatizado”, de modo que a crise sem fim do drama se desdobra em:

Crise da fábula, obviamente – isto é, ao mesmo tempo déficit e pulverização da ação –, que permite sobretudo a eclosão das atuais **dramaturgias** do “fragmento”, do **“material”**, do “discurso”. Crise do personagem, que, apagando-se, retraindo-se, liberta a Figura, o declamador, a voz. Crise do diálogo, em cujo favor inventa-se um

teatro cujos conflitos inscrevem-se no próprio âmago da linguagem, da fala. Crise da relação palco-plateia, com o questionamento, no – e a partir do – texto mesmo, do textocentrismo. (SARRAZAC, 2012: 33).

Trata-se tanto de uma crise de um modelo de apreensão do real – sendo que desde Pirandello o teatro duvida da verdade e da realidade – quanto de uma crise das relações intersubjetivas em si e de suas expressões poéticas. É uma crise que tem causa e consequência no enfraquecimento ou desaparecimento do personagem, por sua vez, decorrente do fim das identidades fixas. Diante de personagem estilizado no cruzamento de vozes e falas, a pergunta emergente, segundo Sarrazac, é “quem fala aqui?”, e a resposta fica entre o autor, o narrador e o ator. O personagem se torna a “presença de um ausente” ou “a ausência tornada presente” (SARRAZAC, 2012: 137-138).

A crise do diálogo, para Sarrazac, consiste em sempre se estar longe ou perto demais para estabelecê-lo de modo que “se há ainda há diálogo – mas num sentido puramente metafórico –, este só pode se dar entre a plateia e o palco” (SARRAZAC, 2012: 70). O diálogo que ainda se vê no interior do palco é o dialogismo da confrontação de monólogos. Ryngaert (1998) denomina “teatro da conversação” justamente aquele cujo trânsito de palavras prevalece sobre as situações, enquanto a interação comunicacional e as práticas linguísticas são o campo de uma sorte de dramaturgos mais interessados nas “circunstâncias” de aparecimento dos enunciados, ou seja, no campo da “fala” (ou da “encenação da fala”), do que no modelo de diálogo preconizado pelo drama.

Se o interesse do diálogo não se encontra no que é dito e o sentido nos enunciados, deve-se procurá-lo na maneira como as coisas são ditas, nas entonações, nas hesitações, nos silêncios, nos suspiros, na moderação, no exercício performativo da linguagem e, de um ponto de vista teórico, na pragmática que estuda o caráter factual da linguagem (RYNGAERT, 1998: 151).

A valorização da comunicação direta com o público e a crise do diálogo levam à questão do endereçamento do texto dito pelo ator, que pode ser de dois tipos: o interno, entre os personagens da cena; o externo, do personagem para o público, como monólogo ou aparte. Este último, contudo, se alarga a partir dos anos 1950 contemplando estratégias dramatúrgicas de denúncia da ficção e ironia metateatral. Em sistemas dramáticos heterogêneos e estilizados, “a delimitação do endereçamento torna-se frequentemente difícil de ser estabelecida e constitui um problema relevante da passagem do texto ao palco” (SARRAZAC, 2012: 76).

Baumgartel (2009) também observa que, na cena contemporânea, o privilégio sai da relação intraficcional, entre os atores na cena, para o eixo de comunicação extraficcional, entre cena e expectadores, sendo que isso é problematizado. “Esteticamente, a cena pós-dramática gira em torno da hegemonia de signos enquanto significantes, da sua qualidade sensorial e associativa, e em torno das interrupções no eixo intraficcional para instalar uma comunicação extraficcional” (BAUGARTEL, 2009b). Assim, “a obra constrói seu significado no processo de autorrepresentação, ou seja, a obra pós-dramática funciona de modo performático” (2009b). Além disso, a construção da cena privilegia o aspecto significante, isto é, a materialidade.

A partir da manipulação consciente dos dois eixos de comunicação, intra e extraficcional, na estrutura de um texto teatral, Baumgartel entende a teatralidade textual como uma ênfase consciente no extraficcional, isto é, na apresentação da performatividade. A base para essa diferenciação não se encontra somente em questões temáticas e actanciais⁴⁶ de uma abordagem literária do texto, “mas também em questões formais do texto intimamente ligadas à apresentação cênica”. A teatralidade textual diz respeito à identificação, no texto, “de características performativas que mostram que o texto realiza na sua estrutura o que ele discursivamente afirma”. O autor especifica:

Tais qualidades formais são, por exemplo, os apontamentos dêiticos, quando fazem perceber o tempo e o espaço do evento teatral (e não da ficção, do mundo ficcionalizado); os traços poéticos e metateatrais do texto, quando permitem uma experiência de sua estrutura, menos enquanto discurso temático independente de sua apresentação teatral do que enquanto linguagem em ação. Exemplos desse empreendimento seriam, entre outros, as diferentes maneiras de usar estruturas córicas na escrita teatral contemporânea. Marcado por procedimentos autorreflexivos, essa escrita provoca o leitor e espectador a experimentar a construção verbal do discurso (e da experiência humana relacionada a ele) no ato da apresentação teatral (BAUMGARTEL, 2011).

O texto escrito, assim, para Baumgartel (2011) incorpora os eixos “no interior estrutural de sua materialidade”, configurando “uma relação de indagação mútua entre palco e plateia”, que já acena para uma teatralidade não apenas textual, mas cênica, no sentido de que não se basta na leitura individual e silenciosa (como a literatura), mas comporta modos de apresentação e tessituras de vozes que expõem estruturas verbais performativas e atos de fala, embora isso não signifique tampouco que o texto defina a encenação. Nessa argumentação de Baumgartel, chama à atenção a questão da materialidade do texto na estrutura composicional

⁴⁶ As relações actancias referem-se à macroestrutura narrativa, portanto, a estruturas mais gerais do que as personagens. Segundo Anne Ubersfeld, “um actante pode ser uma abstração (a Cidade, Eros, Deus, a Liberdade) ou uma personagem coletiva (o coro antigo, os soldados de um exército), ou então uma reunião de vários personagens” (2005: 35). Sobre o modelo actancial, ver UBERSFELD (2005).

de uma teatralidade textual, assim como a sua qualidade de *convívio*, ao pressupor a “proposta de uma relação estética entre os acontecimentos cênicos e o olhar dos espectadores, bem como uma configuração da relação social entre artistas-atores e espectadores”, evidenciando, portanto, sua dimensão performativa – e fazendo coexistir, simultaneamente, “representação e performatividade, estrutura semiótica e evento performativo” (2011).

De Maurice Maeterlinck a Heiner Müller, de Pirandello a Koltés e Lagarce, de Spegelbrud a Veronese, de Nelson Rodrigues a Plínio Marcos – a escrita que parece atender às necessidades de um mundo culturalmente pós-burguês é aquela que toma a precária simultaneidade entre traços representacionais e performativos, entre mundo ficcional e tempo/espaço da apresentação, como força formadora de sua criação textual e como oportunidade para criar experiências que incomodam e possivelmente deslocam o nosso modo habitual (burguês) de configurar as imagens apresentadas como objetivas e nossa posição perante elas como uma relação distante, fundamentada na separação entre observador e imagem (BAUMGARTEL, 2011).

Para além da escrita, a teatralidade textual se completa com a noção de textualidade teatral, também sustentada pelos modos de manipulação dos dois eixos de comunicação, novamente com ênfase no eixo extraficcional – em características metateatrais, como os traços autorreflexivos, que problematizam status da representação, “indagando suas estratégias de interpelação do leitor” e dirigindo “a atenção do leitor/espectador não só para a situação de enunciação ficcional”, como também para “a situação da apresentação verbal” (2011).

A questão colocada por Baumgartel (2011) dos apontamentos dêiticos do tempo e do espaço do evento teatral reflete uma observação de Ryngaert (1998) a respeito de como espaço e tempo se tornam ampla e subitamente variáveis na dramaturgia contemporânea, de tal modo que disso decorre uma recorrente opção dramaturgica por encontrar uma unidade que se desloque para a “superfície da fala”, no presente do “aqui e agora”:

A grande liberdade dramaturgica que se instaurou nas relações com o tempo e o espaço é marcada por uma obsessão pelo presente, qualquer que seja a forma que assumam esses ‘presentes’, e por uma desconstrução que embaralha as pistas da narrativa tradicional fundada na unidade e na continuidade. O ‘aqui e agora’ do teatro se torna o cadinho em que o dramaturgo conjuga em todos os tempos os fragmentos de uma realidade complexa, em que os personagens, invadidos pela ubiquidade, viajam no espaço, por intermédio do sonho ou então, mais ainda, pelo trabalho da memória (RYNGAERT, 1998: 132).

Para Joseph Danan, “dizer que o presente do texto, na ordem de seu desdobramento, prevalece, é remeter ao presente da cena e ao seu jogo” (SARRAZAC, 2012: 40).

Ainda no contexto da crise do drama, Sarrazac identifica a crise da ação como a desconexão entre os três níveis nos quais ela se configura: a ação de conjunto, de detalhe (ato ou cena ou sequência) e a molecular (réplica a réplica). Ele observa que, nos teatros da fala, sobrevive “algo” da fábula e do personagem, mas como pontos de partidas, não plenamente

identificáveis, mas como estados conflituosos na linguagem. “Sobrepondo-se à voz dos personagens, uma voz meta ou paradiológica, a do sujeito épico ou rapsódico, infiltra-se em todas as brechas da ação, em todos os interstícios da fábula” (SARRAZAC, 2012: 83). Uma das soluções formais praticadas é o metadrama, que transforma o drama, de acontecimento interpessoal no presente, na constatação (no presente) de que um drama se deu (no passado) ou se dará (no futuro). Sarrazac (2012) propõe ainda, para o entendimento do drama moderno e contemporâneo, a noção de autor-rapsodo, cuja escrita é híbrida – uma colagem de formas teatrais e extrateatrais, de modos dramático, épico e lírico, com uma montagem dinâmica e a presença de uma voz narradora que compõe e decompõe.

Enquanto a escrita para teatro passava por tal processo de transformação, encenadores colocavam em prática modos de criação teatral que proporcionaram a autonomia da cena em relação ao texto. Sánchez (2002) desenvolve uma análise histórica da construção de dramaturgias da imagem, identificando o esgotamento do privilégio literário do drama burguês que desembocaria na autonomia da cena. Primeiramente, ele contesta o conceito aristotélico de catarse, que sustentaria a supremacia da experiência intelectualizada de purificação pela palavra, propondo em vez da compreensão da catarse como um fenômeno literário, o resgate do seu sentido prévio relacionado à música e à dança – estas, sim, criadoras de ambientes emocionais – e observa que a eliminação dessas duas artes sobre o palco é que impediria o efeito catártico. A diferença é que na versão tradicional da catarse, “a emoção *prejudicial* para a ação prática se descarrega mediante uma ação violenta provocada pelo choque emocional produzido pela música e a dança”, enquanto na versão aristotélica do conceito, “a emoção se descarrega mediante a vivência intelectual do lance patético”, compara Sánchez (2002: 19). O resgate do conceito reconstitui, portanto, uma visão menos racional e intelectualizada da experiência estética e já desgarrada do domínio do texto.

Uma das figuras fundamentais na superação do pensamento textocêntrico no teatro foi o encenador russo Meyerhold (1874-1940), que se rebelou contra a atuação de atores reduzidos às palavras e expressões faciais e fez a defesa do corpo e dos elementos plásticos, propondo um teatro de convenções conscientes. “Meyerhold estava convencido de que a obra não poderia continuar sendo um todo hermético e autônomo (drama clássico), senão uma armação, um esqueleto, uma estrutura de blocos que o ator e o espectador deveriam preencher de conteúdo” (SÁNCHEZ, 2002: 80).

A ideia de um teatro total, no qual se integrassem diversas linguagens, veio das tendências simbolistas do fim do século XIX, herdeiras de Wagner, e se manifestou em outras experiências e propostas durante o século seguinte. Para Artaud, tratava-se de substituir a

escritura dramática por uma escritura cênica, na qual o ator seria o “autêntico mediador entre o visível e o invisível” (SÁNCHEZ, 2002: 97) – ou entre a encenação e a dramaturgia, se pensadas nos termos de Ana Pais (2004). Na visão de Artaud,

uma dramaturgia (que) não pode ser concebida como trabalho intelectual, senão como trabalho diretamente cênico. Dramaturgia é manipulação de objetos cênicos. Esses objetos cênicos são: luz, forma, palavra, espaço. O lugar da manipulação – como já adiantara Appia – é o corpo. Só a partir do corpo se pode elaborar uma nova dramaturgia (SÁNCHEZ, 2002: 98).

Abria-se, assim, um campo mais amplo para a dramaturgia. No entanto, o trauma da Segunda Guerra Mundial provoca um retorno da palavra, ainda que apartada de sua possibilidade de fazer sentido, tomada enquanto materialidade, dimensão sonora e plástica. Com Beckett, o jogo com a linguagem se radicaliza, identificando a vida com a superfície da palavra e ambas como tendendo ao vazio.

A linguagem serve para manifestar a desintegração da linguagem; as palavras são sons; os personagens, mera vontade de existência, que só pode sustentar-se no recurso à palavra e à ação insignificante, mas contínua (...). Beckett devolve ao drama a possibilidade de estabelecer um tempo presente e absoluto, ao custo de renunciar à história e ao projeto” (SÁNCHEZ, 2002: 105-106).

Nos anos 1950, John Cage vai conceber o teatro como associação da vista ao ouvido e definir “como única ‘função moral’ da arte a alteração ou intensificação da capacidade perceptiva e da consciência do mundo material” (2002: 112-113). Para ele, assim como para Cunningham, “a obra não representa, é um momento da realidade” (2002: 113). A dramaturgia do pós-guerra, na Europa, portanto, tratará da montagem de fragmentos e de um exercício de cinismo – “denunciar mediante a palavra a falsidade da palavra, denunciar mediante o teatro a falsidade do cênico” (SÁNCHEZ, 2002: 125). Nesse contexto, Grotowski vai resgatar o lugar do espectador, com um teatro “concebido como lugar de comunicação espiritual” ao qual o espectador deve recorrer.

No abrir-se e desnudar-se do ator há um convite ao espectador, que faz do teatro um ‘ato do mais profundo, radical e genuíno amor entre dois seres humanos’ e que permite nomeá-lo como ato total. (...) Mas nesse momento em que a precariedade da comunicação social se faz mais evidente, aparece a necessidade de uma comunicação a níveis não intelectuais. A implicação física do espectador por via da proximidade e da indefinição dos limites entre a cena e a sala, e consequentemente da ficção e do real (SÁNCHEZ, 2002: 131).

Para Grotowski, o texto seria propulsor de um processo de provocação do público, mas também apenas uma parte da partitura psicofísica do ator, de modo que o espetáculo não se configura como representação, mas “acontecimento vivido” (SÁNCHEZ, 2002: 136).

Na Nova York dos anos 1970, Ellen Stewart vai defender que as palavras não devem ser eliminadas, mas “ampliadas com o movimento, a dança e as imagens”, sobre os quais a ênfase deveria ser similar ao texto (SÁNCHEZ, 2002: 141). Mais uma vez, o diálogo do texto

com o gesto o transformará de tal modo que não se falará mais em representação. Tadeuz Kantor propõe uma reconciliação da palavra com a cena (e da literatura com o teatro) sem que a primeira domine a segunda, mas entendendo que sua substituição já se tornara um academicismo e significava uma renúncia a dimensões humanas como a intelectualidade, o humor e a crítica. Ao mesmo tempo, o encenador polonês sugeria que se “desarme” o texto para achar o elemento “teatral por excelência”. Heiner Muller, pensando o texto como “espaços de significado aberto”, por sua vez, dizia que, “ademais, a literatura está para oferecer resistência ao teatro. Só quando um texto não se pode fazer tal como dá resultado ao teatro é produtivo para o teatro, ou interessante” (SÁNCHEZ, 2002: 165).

Surgem assim dramaturgias complexas que absorvem mecanismos do processo de pensamento e os acidentes da vida, como labirintos instáveis de sentidos. Experiências privadas são objetivadas, tomando documentos reais num jogo de distanciamento e ambiguidade (entre real e fictício, público e privado). Ecoando a crítica gumbrechtiana à perda da dimensão da presença, Sánchez afirma:

Um dos pontos mais interessantes na relação cotidiana com a televisão é a *perda da realidade*... associada à dissociação da imagem (visual e sonora) de sua concretização física... A *perda da realidade* implica, em primeiro lugar, um relaxamento da responsabilidade individual sobre a história, sobre o próprio destino e sobre o próprio corpo, base da ironia e da autoironia na qual se desdessa qualquer princípio moral e base da manipulabilidade e arbitrariedade dos sistemas de ordenação econômica e política (2002: 176-177).

A busca por recuperar a realidade levou a experiências radicais como as do Living Theatre e de Laurie Anderson, que em 1976, em “Por Momentos”, cantava: “Arte e ilusão/ ilusão e arte/ vocês estão mesmo aqui/ ou isso é só arte?/ Eu estou mesmo aqui/ ou isto é só arte?” (Sánchez, 2002: 180).

Turner e Behrndt (2008) também identificam características da dramaturgia contemporânea, observando que não são necessariamente novas nem originais, mas sim temas e abordagens comuns em montagens recentes. Primeiramente, observam que, após a crise do drama, discutida de Peter Szondi a Hans-Thies Lehmann, “talvez se esteja vendo cada vez mais modos pelos quais o teatro encontra uma nova relação com a representação – na qual histórias podem ser contadas, enquanto os modos de contar, os contadores e até as histórias mesmas podem ser suspeitas, ambíguas ou múltiplas” (TURNER e BEHRNDT, 2008: 187). A diferença dessa prática em relação à de Brecht seria que o dramaturgo focava nas histórias embora levasse ao público a consciência de seus contadores, enquanto hoje o foco parece estar sobre o ato de narrar, não a história.

Ainda enquanto o novo século começa, parece estarmos vendo uma estratégia reinserção da narrativa, da textualidade e até das estratégias de representação,

coexistindo, talvez paradoxalmente, com uma crescente atenção para – e até valorização da – presença teatral, que, em uma discussão recente entre os diretores britânicos Tim Etchells e Phelim McDermott e o escritor e diretor norte-americano Richard Maxwell, foi variadamente denominado “o agora”, “momentos ao vivo”, “o que está acontecendo... a energia na sala neste instante” (TURNER e BEHRNDT, 2008: 188).

O que se faz, então, na prática contemporânea, é “interrogar a presença” e seus efeitos. Mais além, interroga-se também o “espectro de maneiras nas quais a ‘realidade’ pode ser produzida, explorada e entendida” e, “descartando a possibilidade de fazer sentido, [a dramaturgia] envolve-se na exploração de como os sentidos são (e têm sido) feitos” (2008: 188-189). Um aspecto dessa exploração do “tornar real” está na alternância de registros, que McDermott sugere paradoxalmente como modo de fazer com que a plateia acredite mais na história do que se fosse uma representação mimética ao mostrar as mudanças da persona do performer no personagem. O processo artificial de construção de mundos e seus mecanismos de comunicação, assim como a própria condição de sujeitos da percepção própria dos espectadores, são revelados por uma dramaturgia do processo, que não deixa, por essa exposição, de comover ou engajar o espectador. “Quanto mais uma obra seja revelada como uma performance, mais as pessoas parecerão inclinadas a acreditar nela”, ou seja, “revelando os mecanismos da performance, eles convocam a cumplicidade da imaginação da plateia” (TURNER e BEHRNDT, 2008: 190).

A mudança de perspectiva que resultou da autonomia da cena em relação ao texto a partir da virada do século XIX para o XX, portanto, alterou a concepção antes vigente de dramaturgia, atrelada somente ao texto teatral. O termo ganhou amplitude e flexibilidade para dar conta também de outras articulações dos elementos da cena geradoras de sentidos – dramáticos, plásticos, acústicos, poéticos etc., de modo que emergiram expressões como “dramaturgia da luz”, “dramaturgia do ator”, “dramaturgia da cena”. Ciente dessa territorialidade imprecisa do termo dramaturgia, Ana Pais (2004) o considera um “conceito-hidra”, situado entre a encenação e texto:

Sendo um conceito polissêmico e tentacular, a dramaturgia afigura-se-nos como uma gigantesca hidra da qual irrompem múltiplas cabeças: um conceito-hidra em cujo centro reside a função de estruturar, quer o texto dramático, de um ponto de vista mais tradicional, quer a globalidade dos materiais cênicos, numa perspectiva pós-brechtiana (...) se trata de um conceito plural em que o contexto e a especificidade da sua prática determinam o seu significado particular (PAIS, 2004: 21).

Na concepção de Pais (2004), a dramaturgia do espetáculo é definida como uma práxis relativa ao modo de estruturar e relacionar os sentidos de um espetáculo durante o seu processo de criação, e que “permanece nele como o conjunto de relações de sentido entre os

materiais cênicos estruturados, decorrentes do olhar artístico”. A autora especifica a dimensão relacional e estruturante que o conceito assume:

Fazer a dramaturgia de um espetáculo significa frequentemente estruturá-lo, dar um eixo organizador ou uma concepção particular ao que se quer dizer, ou dar a ver, podendo seguir os mais variados critérios (desde a narratividade aristotélica à fragmentação à sobreposição de cenas simultâneas etc.). Estruturar entende-se aqui como uma **tomada de consciência** de que o modo como se dá a ver o espetáculo determina os seus efeitos sobre o público. Ao escolher ou fazer opções relativamente aos materiais cênicos e à sua articulação na cena, o olhar artístico estrutura-os dramaturgicamente, fundamentando essas opções e criando uma lógica e uma coerência próprias a cada espetáculo (PAIS, 2004: 35).

Como os fios que entretecem um tecido, cujos pontos e nós permanecem ocultos da face aparente, Pais conclui: “a dramaturgia é o outro lado do espetáculo, o seu avesso invisível que, como um objeto côncavo, implica uma complementariedade convexa” (2004: 15-16). Sua invisibilidade constitutiva, que provém do fato de ser uma prática, cujos procedimentos se diluem na efemeridade do espetáculo teatral, reforça sua ambiguidade. O paradoxo da dramaturgia é que não existe espetáculo no qual ela não esteja presente, no entanto, é difícil identificá-la como elemento isolado.

Sendo invisível, a dramaturgia só se deixa detectar quando o espetáculo é representado, ela só é perceptível por meio de uma concretização material, visível. Ela é indissociável do espetáculo porque participa de todas as escolhas que o estruturam, mas permanece invisível; ela pertence à esfera da concepção do espetáculo, uma espécie de fio que tece ligações de sentido no espetáculo, criando um discurso (PAIS, 2004: 70).

Tal discurso criado é ao mesmo tempo dramático e performático – aqui, novamente, dramaturgia e presença, como aspecto da performance, se aproximam. “Quando tentamos individuar a dramaturgia num espetáculo, nomeamos inevitavelmente as opções manifestas da encenação, da cenografia, dos figurinos, da interpretação, do movimento, (...) todas as opções reveladoras de relações de sentido possíveis e que radicam na sua concepção” (PAIS, 2004: 70). Pais conclui, portanto, que a dramaturgia é o reverso do espetáculo: ela fundamenta o que a encenação revela.

A pesquisadora propõe a noção de cumplicidade para caracterizar essa dramaturgia. Segundo ela, na articulação dos materiais e estruturação dos sentidos, a dramaturgia cria a cumplicidade entre o invisível (a concepção) e o visível (a concretização) do espetáculo e “faz do público seu cúmplice no discurso”. “Nesse sentido, uma definição possível e abrangente do discurso específico da dramaturgia será dizer que ela consiste em criar relações de cumplicidade” no cruzamento tempo-espacial do espetáculo (aqui e agora), tecendo os fios estruturantes de seus elementos constituintes (PAIS, 2004: 76). Tendo o implícito como qualidade, portanto, a dramaturgia se instala “nas dobras do visível”. “O espetáculo tem uma

existência dupla: um tecido visível, constituído e fundamentado por pregas invisíveis”, de modo que “as opções que materializam o espetáculo no plano do visível são dobradas por relações invisíveis que as integram” e se complexificam, estruturando o espetáculo. “A dramaturgia implica dimensões possíveis de sentido” que o espectador poderá desvelar (PAIS, 2004: 78). A cumplicidade também se dá no âmbito dos atores, cujo desempenho não se limita à técnica, mas depende da dinâmica relacional com os outros atores, cúmplices entre si.

A contribuição da performance para o pensamento sobre dramaturgia rompe com a perspectiva única do texto para compreender a expressividade particular de espaço, objetos, som, luz e ator. Suas conquistas para a dramaturgia, segundo Pais, são: “a consciência da expressividade própria dos materiais, a relação com o espaço e a abertura do processo artístico a um espaço de transformação e de contaminação”. As relações entre dramaturgia e a presença se estreitam nesse contexto. A performance valoriza a presença do corpo em relação com o espaço e o tempo reais, que “reintroduz o ato artístico nas experiências do quotidiano” (PAIS, 2004: 47). A partir dessa e de outras influências exercidas sobre o espetáculo na contemporaneidade, e de seus modos renovados de estruturação, Pais (2004) reconhece um alargamento do conceito, ao qual nomeia “dramaturgia do olhar”. Decorre dos anteriores no sentido de compreender um modo de construção do espetáculo que, a partir da década de 1980, concentra a prática dramatúrgica no processo artístico, na pesquisa e na estruturação de sentidos.

Pais (2004) observa que Marianne Van Kerkhoven irá propor na Bélgica, nos anos 1980, uma dramaturgia orientada ao processo, sob a crença de que “o sentido, as intenções, a forma e a substância de um espetáculo emergem durante o processo criativo” (KERKHOVEN, 1994: 18 apud PAIS, 2004: 51), de modo que cada material passa a ser tratado como conteúdo e forma na composição, dentro de um enquadramento dramatúrgico. Ainda segundo Kerkhoven, a complexidade que resulta desse tipo de processo artístico transforma a dramaturgia em uma “resolução de quebra-cabeças”, que demanda o envolvimento de todos os sentidos, dentre os quais destaca a intuição. O trabalho de dramaturgia pode ser entendido também como um “design do sentido”, como o define a dramaturga holandesa Janine Brogt. Em entrevista a Pais, ela diz que “usa imagens, música, palavras, pessoas, luz e som, mas o que está fazendo é estruturar sentidos” (PAIS, 2004: 55), consciente de que o trabalho dramatúrgico é produtor de efeitos para o público – o que caracterizaria a dramaturgia do olhar. Pais recorre à noção da dramaturgia como espaço de encontro, no qual cada um cumpre sua tarefa específica para compor o objeto final.

A autora portuguesa identifica ainda a possibilidade de uma dramaturgia do espaço, que se confundiria com a dramaturgia do espectador à medida que estabelece relações distintas entre cena e plateia a cada espetáculo – a manifestação mais radical disso são os espetáculos site-specific, mas há também os que realçam as relações possíveis entre corpos, luz, espaço e objetos sem sair do edifício teatral. Esse é um conceito que dialoga com a noção de espaço performativo, de Fischer-Lichte, como aquele que “abre possibilidades especiais para a relação entre atores e espectadores e para o movimento e a percepção”; possibilidades as quais (em suas variações) afetarão o espaço performativo, cuja natureza é “instável e flutuante” (FISCHER-LICHT, 2008: 107). A crescente busca por espaços alternativos de encenação, em parte (porque há fatores socioeconômicos envolvidos), responde ao desejo de superar negociações entre palco e plateia predefinidas em espaços tradicionais tais como o palco italiano. Contudo, embora cada arranjo espacial traga possibilidades perceptivas distintas, não as controla nem as define, o que permite inclusive aos espaços tradicionais possibilidades perceptivas variadas e distintas de suas regras estabelecidas.

2.1 DRAMATURGIA DO ESPECTADOR

A partir de um marco referencial semiótico, que estuda o teatro pelo seu caráter de fenômeno de comunicação e significação⁴⁷, De Marinis (1997) foca seu estudo na relação teatral, polarizada entre atores e espectadores, e afirma que, “inclusive se poderia dizer que o que realmente existe, do ponto de vista semiótico, não é o espetáculo, mas sim a relação teatral, entendendo por ela sobretudo a relação ator-espectador”. Esta seria decisiva para a “forma com que se realizam as possibilidades de sentido e os efeitos potenciais do texto espetacular”, a partir da possibilidade de manipulação do espectador mediante estratégias sedutivo-persuasivas e de sua participação ativa como coprodutor do espetáculo com autonomia criativa parcial: uma liberdade que não é ilimitada, uma vez que o espetáculo, também dentro de certos limites, prefigura uma área de efeitos afetivos e de sentidos para as respostas. Diante disso, De Marinis reconhece a existência de uma Dramaturgia do espectador.

É possível falar, e não metaforicamente, de uma dramaturgia (ativa) do espectador referindo-se às diversas ações/operações receptivas que este realiza no teatro: percepção, interpretação, apreciação estética etc. (...) Só graças a isso o texto espetacular pode alcançar sua plena existência **dramática** em nível estético, semântico e comunicativo (DE MARINIS, 1997: 25-27).

O espectador, afinal, é o único capaz de realizar efetivamente as potencialidades de um espetáculo, a depender do funcionamento estrutural e comunicativo do texto e da competência teatral do espectador, que lhe dá condições de realizar as diversas operações de recepção.

Nesse contexto, portanto, é preciso “distinguir entre as *intenções* de significação por parte do diretor e dos atores, e as *possibilidades* significativas do espetáculo enquanto texto espetacular” (DE MARINIS, 1997: 103), que só se realizarão na perspectiva única de cada “sujeito da contemplação”, como diz Bakhtin (1992). Desgranges observa que “cada contemplador da obra participa do diálogo com o autor e o grupo social, e compreende os signos apresentados de maneira própria, de acordo com sua experiência pessoal, com seu ponto de vista. Assim sendo, o sentido da obra é inesgotável” (2010: 122). Por essa concepção, o espectador é coautor e seu processo de compreensão é ativo e criativo, no sentido de partícipe de um diálogo que continua a criação de seu interlocutor. “Polifônico, o palco contemporâneo comunica-se por meio de várias vozes autônomas, propondo ao

⁴⁷ Lembrando que Dubatti superou essas categorias propondo pensar o teatro como na zona de experiência criada por convívio, poíesis e expectativa.

espectador uma espécie de jogo de armar” que “privilegie o elemento e a proposição que mais lhe convir na elaboração criativa de sua encenação” (DESGRANGES, 2010: 156).

Ao pensar o campo da expectativa, Dubatti (2007) atribui ao espectador a criação receptiva, enquanto ao artista cabe a criação produtiva, que prevê um desenho implícito de recepção pressupondo um espectador-modelo como um sujeito consciente e ativo (DUBATTI, 2007: 172). O espectador-modelo também é uma teoria proposta por De Marinis (a partir da concepção de leitor-modelo sugerida por Umberto Eco) para investigar “em que medida e de que maneira um espetáculo deixa ao seu receptor real ‘espaços vazios’, margens de indeterminação mediante os quais ele poderá elaborar seu próprio ponto de vista, seguindo ou bem ignorando as marcas previamente dispostas” (DE MARINIS, 1997: 28). Este autor lembra que o pressuposto teatral básico é o contrato de confiança entre o espectador e a cena. A preferência pelo termo espectador, em vez do coletivo público, segundo De Marinis, se faz pela maior determinação, passando de uma entidade sociológica homogênea e abstrata para uma mais específica, determinada por fatores biológicos, psicológicos, culturais e socioeconômicos. O autor formula o pressuposto teatral básico como o contrato de confiança entre a plateia e a cena, que pode ser implícito ou verbalizado.

Contrário ao teatro burguês que se fechava numa quarta parede ilusionista e pressupunha um espectador mais passivo, Brecht subverteu esse modelo optando por uma linguagem explicitamente teatralizada, de modo que “o palco não poderia manter-se fechado, abandonando o espectador ao silêncio solitário e hipnótico das salas escuras, ao contrário, deveria assumir a presença do espectador no evento, apresentando-se como teatro, não ilusão da vida” (DESGRANGES, 2010: 92) e incorporando elementos para a tomada de consciência – do teatro em si e de uma sensação de assombro diante da realidade cotidiana, que propicie o empreendimento de uma leitura própria do mundo.

Uma vez que a presença no espaço e no tempo é o material específico das artes performáticas, para Pais (2004), “o público participa deste quadro antológico pois para assistir ao espetáculo, partilha o espaço e o tempo em que o discurso se produz” (...), como uma “experiência vivida em tempo real”, que implica a cumplicidade na recepção (PAIS, 2004: 92-93). A autora observa que o espectador em parte é conduzido pelos efeitos do discurso, em parte produz sua leitura individual.

Nomeadamente, as práticas contemporâneas têm sabido explorar a simultaneidade e uma crescente multiplicidade de pontos de vista e lógicas de organização dos materiais cênicos, enquanto estratégias de estruturação do discurso, obrigando o espectador a escolher o que ver ou a reequacionar seus instrumentos de interpretação (PAIS, 2004: 93).

Como é concebida e modelada durante o processo de trabalho de uma companhia, refletindo suas condições de produção, “a dramaturgia é então produzida por um diálogo entre a peça e uma comunidade específica de pessoas em um tempo e espaço específicos” (TURNER e BEHRNDT, 2008: 36).

Dubatti (2007) define “o espectador como laboratório de percepção e de autopercepção”, o qual exerce a expectativa “como espaço de atividade e (auto)observação de dita atividade”, sendo este um trabalho criativo e ao qual se atribui o “protagonismo do espectador na constituição da teatralidade” (Dubatti, 2007: 23). Segundo o teórico argentino, em algumas poéticas teatrais a distância ontológica entre poíesis e cultura vivente, ou seja, a distinção entre arte e vida, é plenamente assumida pelo espectador, caso do distanciamento brechtiano ou da quarta parede no palco italiano, enquanto outras propõem jogos específicos nos quais a expectativa pode “se dissolver total ou parcialmente” – pode-se pensar no exemplo de *O Espelho*, mencionado na introdução deste trabalho – “porém, para que todas essas variantes sejam possíveis, primeiro deve ser instalado o espaço expectatorial a partir da consciência da distância ontológica” (2007:135), isto é, como pressuposto ontológico do teatro, é preciso que primeiro se estabeleça o lugar de expectativa para que depois possa ser desestabilizado. Além do conceito de expectativa, contudo, Dubatti (2007) acrescenta ao ato teatral o de *convívio*, que desencadeie um processo de afetar o outro e deixar-se afetar por ele, em condições de proximidade, audibilidade e visibilidade que permitam uma conexão sensorial, ao mesmo tempo em que efêmeras e irrepetíveis (2007: 46-47).

O processo de expectativa desencadeia o que Erika Fischer-Lichte (2008) denomina “retroalimentação autopoietica”, ocorrida justamente no campo da relação convival, como resposta dos espectadores (que experienciam fisicamente a performance) à ação dos atores, e consequente resposta dos atores às reações percebidas, em uma dupla afetação que impacta a performance⁴⁸.

Os atores agem, isto é, eles se movem pelo espaço, gesticulam, mudam suas expressões, manipulam objetos, falam ou cantam. Os espectadores percebem suas ações e respondem a elas. Embora algumas dessas reações possam ser limitadas a processos internos, suas respostas perceptíveis são igualmente significantes: risadas, regozijos, suspiros, gemidos, soluços, choros, pés arrastados e respiração presa dos espectadores; seus bocejos, adormecidas, roncos, tosse e espirro, comer e beber, amassar papel de embrulho, sussurrar ou gritar comentários, gritar “bravo” ou “bis”, aplaudir, zombar e vaiar, levantar-se, deixar o teatro e bater a porta atrás de si (FISCHER-LICHTE, 2008: 38).

⁴⁸ Entendida no sentido amplo.

Ao mesmo tempo em que valorizou a textualidade e o corpo semiótico do ator, conforme já mencionado, o teatro dos séculos XVIII e XIX, em sua empreitada por eliminar a espontaneidade e a imprevisibilidade do ato teatral, esforçou-se para disciplinar o público, desencorajando conversas, comidas, bebidas e todo comportamento que deslocasse a atenção do palco para a plateia e evidenciasse a relação de *convívio*. Uma das estratégias foi reduzir a visibilidade dos espectadores entre si e por parte dos atores, diminuindo a luz sobre a plateia até deixá-la na escuridão completa; outra foi justamente o estímulo à interiorização das respostas dos espectadores. Contudo, “essas estratégias foram apenas parcialmente honradas com sucesso” (FISCHER-LICHTE, 2008: 39). No século XX, tais estratégias sofreram o impacto da ascensão do diretor como figura dominante da encenação, de modo a empregar novas estratégias no intuito de organizar e controlar a retroalimentação, guiando as respostas dos espectadores. Com a virada performática da década de 1960, o papel do espectador se tornou central, permitindo explorar as funções, condições e interações no âmbito do encontro entre atores e espectadores; assim como possibilitando processos variados de negociação entre ambas as partes, específicos para cada apresentação ou espetáculo. “Consequentemente, as condições para a percepção criadas em uma performance – por meio de arranjos espaciais ou certos tipos de corporificação – moldam a dinâmica da retroalimentação sem assegurar controle total sobre ela” (FISCHER-LICHTE, 2008: 60). Deste modo, ficam impossibilitadas as conclusões amplas e definitivas sobre a relação convival.

Nesse contexto renovado em que o espectador assume papel central, cabe pensar no elogio à metateatralidade feito por Sarrazac em *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*: “ao espectador lúcido corresponde uma obra teatral translúcida, denunciando-se como teatro” (SARRAZAC, 2012: 98-99). A evidenciação da presença é estratégia privilegiada para semelhante denúncia.

2.2 DRAMATURGIA PARA ALÉM DO SENTIDO

Embora a dramaturgia seja majoritariamente concebida em relação à produção de sentido, essa não é a única possibilidade de compreensão do conceito. O trabalho de dramaturgia não necessariamente se atém às definições estabilizadoras do que seja o sentido de uma obra. Em vez de obrigatoriamente se constitui de ordenar e identificar o que faz sentido em um espetáculo, também pode contemplar estratégias que subvertam a noção de uma hierarquia de símbolos e seus efeitos provocados. Em sua investigação sobre a amplitude do termo dramaturgia, o relacionam ao trabalho de composição durante o processo prático de estruturação da obra. “Fazer dramaturgia geralmente implica uma discussão das estratégias e dos efeitos de composição” (TURNER e BEHRNDT, 2008: 3). Em complemento, associam a dramaturgia à análise reflexiva desse processo, ou seja, à discussão sobre essa composição. Por esse viés,

a análise dramática deve descrever as diferentes questões que a peça provoca em um nível filosófico, ideológico, sociopolítico e estético. A habilidade para identificar e conceitualizar diferenças e similaridades entre diferentes peças e performances⁴⁹, para articular o que uma dramaturgia em particular tem de distinto, é, então, central para o pensamento dramático (TURNER e BEHRNDT, 2008: 29).

Seja no percurso traçado por Ana Pais (2004) ou por Turner e Behrndt (2008), é notável como por mais que a conceituação de dramaturgia se expanda, raramente escapa do âmbito do sentido. Para Pais, conforme visto anteriormente, “design de sentidos” ou “estruturação dos sentidos” são as definições mais abrangentes a que chega de dramaturgia, englobando, além do texto escrito e falado, a articulação de elementos visuais, sonoros, espaciais etc. Turner e Behrndt avançam mais, de modo a conceber o conceito de dramaturgia como aplicável para além do teatro, mas a sustentação de sua argumentação, bem como dos autores que a embasam, ainda se ancora na produção de sentido.

A dupla reconhece que a “dramaturgia tende a implicar uma observação da peça em produção, todo o contexto do evento performático, a estruturação do trabalho artístico em todos os seus elementos (palavras, imagens, sons etc.)” (2008: 4) e as reações e respostas do espectador, além da consciência de que o teatro está sempre em processo. Seguindo a ideia de composição, a dramaturgia é então pensada como a “arquitetura do evento teatral⁵⁰” e diz

⁴⁹ Optei por não traduzir o termo “performance” do original em inglês, mas é importante observar que, no contexto dos estudos de Turner e Behrndt, performance se opõe à peça escrita, assumindo, portanto, mais apropriadamente o sentido de apresentação.

⁵⁰ Definição de Versényi, Adam. “Dramaturgy/Dramaturg”, *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, (ed.) Dennis Kenedy (Oxford: Oxford University Press).

respeito a como se gera **sentido** para audiência. “Uma análise dramatúrgica implica um processo de interpretação, de observar os modos pelos quais os **níveis de sentido** são orquestrados” (TURNER e BERHNDT, 2008: 18). Adam Versényi recorre à metáfora da dramaturgia como arquitetura e como orquestração de níveis de sentido (TURNER e BEHRNDT, 2008: 18). Pearson e Shanks acrescentam que os materiais que compõem as diferentes camadas podem se impor em paralelo ou em oposição, sem mediação entre eles, ainda que um necessariamente reinterprete o outro por suas afinidades ou diferenças. “A combinação de narrativas, faixas ou ‘estratos’ produz novos sentidos que não são inerentes a nenhum dos elementos vistos singularmente” (TURNER E BEHRNDT, 2008: 32).

Outras definições levantadas por Turner e Berhndt (2008) para dramaturgia não necessariamente se vinculam de modo tão estrito com o sentido, embora não fique clara, também, sua independência em relação à sua produção. Uma delas é a noção de dramaturgia como a relação que se constrói entre forma e conteúdo em uma obra, i. e., como dar forma a um material e como essa estrutura modela a percepção da plateia. Embora entre as acepções do termo “conteúdo” estejam “significação” e “significado”⁵¹, ele não está obrigatoriamente vinculado ao sentido, pode remeter simplesmente a “aquilo que ocupa, parcialmente ou totalmente, o espaço em algo”.

Outra definição é a de dramaturgia como um “um ato de montagem”⁵², de diversos elementos, cujos padrões de relação e as conexões entre si (ou falhas de conexões) revelam as ideias relativas à composição, filosofia, ideologia, política e sociedade implícitas na direção. Embora os autores não o afirmem, esta conceituação por meio da metáfora da montagem acena para possibilidades além do sentido. No entanto, o sentido ainda aparece como um aspecto fundamental predominante nas distintas metáforas com as quais se tenta definir a dramaturgia, tendo como ponto em comum a noção de interconexão entre partes. Segundo a Turner e Berhndt, “pode-se inclusive considerar a dramaturgia como uma complexa rede de significados” (2008: 31). E mais: “uma análise dramatúrgica da performance é, portanto, uma análise contextual na qual a performance é considerada como parte de uma ampla rede de sentidos” (2008: 36).

Contudo, em sua forma mais expandida, seguindo a conceituação da dupla inglesa, a dramaturgia extrapola o contexto teatral e passa a ser considerada como aplicável a diversas

⁵¹ O Dicionário Houaiss identifica entre as acepções de “conteúdo”: “5. significação mais profunda; relevância”; “6. Rubrica: linguística. m.q. significado”. HOUAISS, Antônio. **Grande Houaiss da Língua Portuguesa**. In: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=conte%FAdo&stype=k>. Acessado em 23 de outubro de 2012.

⁵² Definição de Pearson, Mike e Shanks, Michael. **Theatre/Archaeology**. London: Routledge, 2001.

“montagens culturais”, na medida em que é “empregada para discutir os princípios estruturais, composicionais e contextuais de uma obra” (TURNER e BERHNDT, 2008: 36). Uma vez que “dramaturgia, como montagem cultural, funciona igualmente com ambientes, pessoas, corpos, coisas, textos, histórias, vozes, arquiteturas” (2008: 36), além de ao teatro, ela “concerne à interconectividade das coisas no mundo” e implica “a consciência das conexões”, sendo “capaz tanto de facilitá-las quanto de criticá-las” (2008: 36-37).

Essa última conceituação abre definitivamente a possibilidade de se pensar a dramaturgia também (porque não o exclui) para além do campo da produção do sentido. Turner e Berhndt ressaltam que as mudanças na compreensão da encenação teatral, saindo do textocentrismo em direção a uma valorização da importância equivalente dos diversos elementos dentro de um evento teatral, conduziram às novas tentativas de se definir a dramaturgia. Foi também esse o movimento que gerou expressões como a “dramaturgia do espaço” e “dramaturgia do espectador”, de que fala Ana Pais, além de outras tais como “dramaturgia da luz” ou “dramaturgia do ator” (que demarca seu lugar de autoria na criação teatral). Seguindo esse caminho, a emergência de práticas teatrais que coloquem a presença em evidência e tomem consciência tanto da sua produção quanto de seus efeitos, como estratégias do âmbito da criação teatral, demanda que se repense mais uma vez o conceito de dramaturgia de modo que possa dar conta tais práticas, isto é, de modo que comporte a presença como elemento dramaturgico.

Esta é uma consciência despertada pelo contato com produções contemporâneas que colocam a presença em evidência. Uma vez que a produção de presença se refere àquilo que “o sentido não consegue transmitir”, como expõe Gumbrecht (2011) no subtítulo de seu livro, pensar a presença como elemento dramaturgico é um gesto que se afasta do campo do discurso⁵³, ancorado na produção de sentido, inserindo-se dentro dos estudos da performance⁵⁴ vista como uma epistemologia, ou seja, como uma lente metodológica que analise os eventos “como” performance (o que é diferente de afirmar que esses eventos “são” performances, no sentido da *performance art*).

⁵³ O discurso foi tema de análise de pensadores como Bakhtin, Pêcheux e Foucault, entre outros. Na definição de Foucault, “chamaremos de discurso um conjunto de enunciados que se apoiem na mesma formação discursiva” (FOUCAULT, M. A Arqueologia do Saber. Rio de Janeiro: Forense, 1987: 135). O conceito de “formação discursiva”, por sua vez, concerne a “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram em uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa” (Foucault, 1987: 136).

⁵⁴ Segundo Josette Féral, “performance é a ausência de sentido” (FÉRAL, 1997: 292).

Isso reflete a necessidade de situar a questão da presença no campo específico da dramaturgia, ou seja, de investigar as relações possíveis entre esses dois campos, o da presença e o da dramaturgia, buscando entender como os efeitos de presença se estruturam e se articulam no processo criativo e de análise posterior desses mesmos efeitos a partir da experiência de recepção do espetáculo. Retomo a afirmação de Turner e Berhndt de que “fazer dramaturgia geralmente implica uma discussão das estratégias e dos efeitos de composição” (TURNER e BERHNDDT, 2008: 3) para evidenciar a necessidade de se discutir as estratégias de produção de presença e os efeitos de presença na composição teatral.

Essa proposta permite rever o aparente paradoxo que residiria na incompatibilidade entre os conceitos de *dramaturgia* e *presença*, passando a conceber a dramaturgia com um campo maior do que o da produção de sentido e que inclui também a produção de presença. É notável como certas produções teatrais contemporâneas⁵⁵ se tornam conscientes de como os efeitos de presença atingem o espectador e, a partir dessa consciência, passam deliberadamente a conceber a produção de presença como parte da estruturação do espetáculo. Não de seus sentidos, estritamente, mas de seus efeitos. Ou melhor, de sua experiência enquanto acontecimento convival e como construção de uma zona de subjetividade.

Sendo assim, neste trabalho, a presença como elemento dramatúrgico será pensada, especificamente, em relação a uma parcela da produção teatral contemporânea que problematiza a presença, ultrapassando a constatação generalizada de que todo teatro é feito em presença, como um princípio fundador desta arte, para deter-se no manejo consciente, deliberado, dos modos como essa produção de presença ocorre e dos efeitos de presença decorrentes, como parte integrante de um pensamento dramatúrgico mais amplo. É importante reiterar que os espetáculos dos quais se trata neste estudo não se esgotam nos rótulos de teatro performativo (Féral) ou pós-dramático (Lehmann), embora apresentem evidente influência da performance. Embora compartilhem com essas definições características em comum, em outros aspectos fogem às descrições, uma vez que, por vezes, ancoram-se em textos pré-cênicos⁵⁶ e, mesmo nos casos dos textos cênicos, a palavra exerce função essencial dentro da cena, tanto na forma narrativa quanto na dialógica; além disso, não excluem a fabulação e o

⁵⁵ Aqui, faz-se um recorte da produção contemporânea, sem ignorar que a produção de presença não é uma novidade histórica, pelo contrário, está presente em vertentes teatrais como a *commedia dell'arte* e o teatro de rua, como já mencionado anteriormente.

⁵⁶ Dubatti (2007) separa os textos dramáticos em três tipos, a saber: os pré-cênicos, cuja relação com a cena é virtual, e que podem ser de primeiro grau, quando mantêm algum vínculo com a transposição para a cena, ou de segundo grau, quando essencialmente literários (e de gabinete); os cênicos, os quais comportam a teatralidade; e os pós-cênicos, que se constituem como notação.

drama – no que se inscrevem dentro do campo do infradramático, defendido por Sarrazac (2010); ocupam espaços de palco italiano ou alternativos com disposição frontal e separação entre palco e plateia; oscilam entre momentos de apresentação e representação e entre serem personagens e atores de si mesmos; entre outros aspectos.

Parece-nos que o marco teórico mais adequado à análise dessas obras, portanto, vem do campo de estudo do performático, defendido por Diana Taylor (2003); e de Sarrazac (2010; 2012), por constatar a crise sem fim do drama, sem descartá-lo das práticas teatrais contemporâneas, e, sobretudo, por apontar como tendências atuais a evidência da literalidade e da materialidade do texto, dos objetos, luzes, cenários etc., que, em vez de servir à simbolização, são postos em presença na encenação. Como já foi citado anteriormente, mas é importante ressaltar, o teórico francês vê nessa prática uma finalidade crítica: “a pura *presença* teatral é o que dá a ver um objeto, um corpo, um mundo na opacidade em relação a si mesmo, o que dá a ver e a decifrar sem esperança de jamais levar a cabo tal deciframento” (SARRAZAC, 2012: 102-103). Seu pensamento, portanto, pode se alinhar à defesa da produção de presença, feita por Gumbrecht (2011) e a conceituação mais ampla e detalhada de presença engendrada por Erika Fischer-Lichte (2008, 2012), cujas teorias são a linha mestra desta pesquisa.

3. MATERIALIDADE E PRESENÇA(S)

Pensar a presença como elemento dramático significa sopesar a articulação e a estruturação da produção de presença e de seus efeitos em um espetáculo. Para melhor compreender o estatuto da presença no teatro e suas condições de emergência, contudo, é necessário considerar a dimensão da materialidade. A distância entre uma apresentação e as percepções a partir dela articuladas pela memória do espectador assinala a ausência característica da performance: sua perda. “Ela só existe como objeto acessível – ao qual se referir, o qual discutir e avaliar – à medida que reconhecamos sua desaparecimento” (Bormann e Bradstetter⁵⁷ apud FISCHER-LICHTE, 2008: 75). O que desaparece é justamente sua materialidade. “A performance produz sua materialidade exclusivamente no presente e imediatamente a destrói novamente no momento em que é criada, desencadeando um ciclo contínuo de geração de materialidade” (FISCHER-LICHTE, 2008: 76). Dentro do escopo da materialidade produzida pela performance, a autora alemã distingue, entre outros elementos, o espaço performativo e a atmosfera; a tonalidade, a temporalidade e o ritmo; a corporeidade, a corporificação e a presença. Estes três se referem à dimensão do ator, à qual Fischer-Lichte concede ênfase em sua teorização.

Embora as possibilidades de emergência da presença na encenação teatral contemplem a materialidade de objetos, do espaço, da luz, do som etc., historicamente, o termo presença, no teatro, referiu-se a uma qualidade própria de atores e atrizes. Segundo Patrice Pavis, “o primeiro ‘trabalho’ do ator (...) é o de estar presente, de se situar aqui e agora para o público, como um ser transmitido ‘ao vivo’, sem intermediário” (PAVIS, 2005: 52). Tal afirmação se baseia na anteriormente referida distinção básica do estatuto duplo do ator: ao mesmo tempo em que é personagem imaginário e ausente, é pessoa real e presente.

Luís Otávio Burnier (2001) reafirma o teatro como “a arte de ator⁵⁸” (no sentido de por ele concebida e sem o qual não se realiza) e cuja especificidade é sua presença viva diante dos espectadores. “Seu corpo não é um corpo-mecânico, mas um *corpo-em-vida* [retomando a expressão de Eugênio Barba] a irradiar determinada luz, vibração e presença” (BURNIER, 2001: 19). O pesquisador prossegue:

Conceitualmente, o ator, para o desenvolvimento de sua arte, faz uso de seu *corpo vivente*⁵⁹ ou de seu *corpo-em-vida* no tempo e no espaço, ao desenvolver ações com

⁵⁷ BORMANN, H. –F. and BRADSTETTER, G. **An der Schwelle :Performance als Forschungslabor**. In: H. Seitz (ed.) *Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung*, Bonn: Kulturpolitische Gesellschaft, 1999.

⁵⁸ Definição proposta por Etienne Decroux. DECROUX, E. *Paroles sur le mime*, 9ª ed. Paris: Gallimard, 1963.

⁵⁹ Termo de Adolphe Appia.

uma certa presença e colocar o todo em jogo. Todos esses elementos têm uma relação particular e dinâmica entre si, o que lhes permite uma determinada organicidade interna, que é ao mesmo tempo natural e artificial (BURNIER, 2001: 20).

Burnier conclui que, “para um ator de nada serve trabalhar o corpo, se ele não se constituir um meio pelo qual pode entrar em contato consigo mesmo e com o espectador” (BURNIER, 2001: 24).

Erika Fischer-Lichte (2008, 2012) reconhece a posição central exercida pelo corpo como material estético nas teorias teatrais e lança luz sobre a diferenciação entre o *corpo fenomênico* e o *corpo semiótico*. O primeiro concerne à corporeidade no mundo, isso é, ao corpo como materialidade, aquele que se “é⁶⁰”, portanto, ao **sujeito-corpóreo**. O corpo semiótico, à sua vez, corresponde ao da representação (possivelmente de um personagem), ao corpo que se “tem” e “que se pode manipular, instrumentalizar e empregar como signos”, portanto, ao **objeto-corpóreo**. A questão que se impõe, a partir dessa distinção, é “se a presença deve ser atribuída ao ator, a seu corpo fenomênico, seu estar corporal no mundo, ou à figura dramática que ele está representando, e portanto a seu corpo semiótico” (2012: 106). Para a autora, a tensão entre “ter” e “ser” um corpo dita as condições tanto de geração quanto de percepção da corporeidade em cena, dependendo de dois fenômenos específicos: a corporificação (*embodiment*) e a presença.

Para explicar o fenômeno da corporificação, Fischer-Lichte remonta à origem do conceito de *embodiment*, na segunda metade do século XVIII, com a emergência do teatro literário e de um tipo de atuação realista e psicológica à qual se passou a referir pelo termo “incorporação⁶¹”.

Uma série de intelectuais burgueses tentou enfraquecer a predominância do ator no teatro a fim de elevar o texto dramático ao nível de autoridade dominante. (...) A arte da atuação em sua performatividade particular serviria como um receptáculo para expressar somente os sentidos contidos no texto poético. (...) Para ajudar os atores a obliterar seu estar-no-mundo corporal no palco, essa arte reformulada transformaria seus corpos em um ‘texto’ consistindo de signos para as emoções e estados mentais que constroem um personagem. O objetivo era eliminar a tensão entre os corpos fenomênicos dos atores e seu retrato de um personagem dramático em favor da representação (FISCHER-LICHTE, 2008: 77-78).

⁶⁰ Para Helmuth Plessner, o ator simboliza a condição humana, uma vez que expressa “a distância ontológica dos seres humanos a si mesmos”, o fato de, ao mesmo tempo, ser e ter corpo, um ponto de vista ao qual Erika Fischer-Lichte se isenta de aderir (FISCHER-LICHTE, 2008: 76). Ver PLESSNER, H. **Laughing and Crying. A Study of limits of human behavior**. Trans. J. S. Churchill and M. Grene. Evanston: Northwestern University Press, 1970.

⁶¹ Optei, neste caso, por traduzir *embodiment* como “incorporação” por ser o termo de uso mais corrente no português no contexto de atuação à qual a autora se refere; julgando com isso não perder a evidente associação entre os termos “incorporação” e “corporificação”. Outra opção corrente seria o verbo “encarnar/encarnação”.

Foi nesse contexto que ocorreu a previamente mencionada Querela da Moralidade do Teatro, destinada a fazer com que os atores fossem vistos pelo público somente como corpos semióticos, ou seja, como um meio de expressão de significados textuais, o que implicaria passarem por um processo de “desincorporação” (*disembodiment*). Fischer-Lichte (2008) observa ainda que esse modelo de atuação funda suas raízes na dicotomia corpo/mente.

Já no início do século XX, Georg Simmel⁶² ponderou sobre a inviabilidade de se pensar a incorporação de um personagem como simples transmissão de sentidos de um meio – a literatura – a outro – o corpo do ator, de modo que não são simples as trocas possíveis entre gestos e signos linguísticos. O exemplo cabal é dado a partir da constatação de que distintas montagens de “Hamlet”, de William Shakespeare, invariavelmente resultam em diferentes Hamlets, não somente por serem interpretações divergentes, mas, sobretudo, por serem geradas pelas corporeidades individuais de cada ator – “sua fisicalidade respectiva e os atos performáticos que constituem seu corpo” –; do que se conclui que a “incorporação” do personagem nunca se limita a um processo linguístico (FISCHER-LICHTE, 2008: 80).

Contra uma hierarquia teatral dominada pelo texto, então, o século XX responde com uma virada performática, proclamando a autonomia do teatro como forma artística, livre da dependência de expressar sentidos textuais predeterminados, e redirecionando o foco da atuação para a reflexão sobre a natureza material do corpo humano, seu aspecto físico, e a criação de novos sentidos por si mesmo. Meyerhold, concebendo o corpo como uma máquina aperfeiçoável, enfatizava a materialidade corporal e sua capacidade inata de refletir excitabilidade. A atuação, desta perspectiva, deveria ser a antítese do conceito então vigente de “incorporação”, que se vinculava à semiotização do corpo. “O ator produz sua corporeidade com o potencial de afetar o público diretamente e, simultaneamente, permitir a geração de novos sentidos” (FISCHER-LICHTE, 2008: 81). Isso ocorre por um processo de energias e afetações, não mais pensado como expressão linguística.

A partir da década de 1960, a reflexão sobre a materialidade do corpo se intensifica nos estudos teatrais e da performance, já não mais considerando o corpo como um objeto maleável e controlável, mas ciente de sua dupla constituição fenomênica e semiótica – “ser” e “ter” um corpo. Isto é, de que o corpo-objeto não pode ser completamente manipulado e controlado pelo corpo-sujeito, uma vez que é um organismo vivo em permanente transformação, a recriar-se a cada ato – “o corpo acontece” (2008: 92). Com isso, até mesmo a noção de que o corpo exista como “ser” é reconfigurada e substituída pela compreensão de

⁶² No artigo *On the Philosophy of the Actor*, escrito em 1909 e publicado postumamente em 1923.

que o seu estado próprio é o “tornar-se”, e o conceito de “corporificação” passa a ser redefinido.

Segundo Fischer-Lichte, Merleau-Ponty⁶³ contribuiu para tal redefinição ao afirmar que toda conexão humana com o mundo se dá pela corporificação. A filosofia tardia do francês apresentaria a ambição de interpor

corpo e mente, sentido e não-sentido, usando uma abordagem não dualística e não transcendental. Merleau-Ponty considera a relação entre essas duas entidades assimetricamente, ou seja, em favor do corpo fenomenal. O corpo é sempre já conectado com o mundo através da sua carne⁶⁴ (*flesh*). Qualquer alcance humano sobre o mundo ocorre através do corpo; precisa ser corporificado. Nesse sentido, o corpo transcende tanto suas funções instrumentais quanto semióticas através de sua carnalidade (FISCHER-LICHTE, 2012: 114).

A redefinição do conceito deve também à crítica do antropólogo Thomas Csórdas (de modo análogo ao que faz Gumbrecht) ao fato de que a antropologia cultural até recentemente considerava o corpo “uma mera ferramenta simbólica em vários discursos culturais”, dominada como estava pela “metáfora da ‘cultura como texto’”. A esta perspectiva, Csórdas contrapôs o conceito de corporificação, definindo o corpo como “fundamento existencial da cultura e do eu⁶⁵” e reiterou que “a cultura é fundamentada no corpo humano” como base para qualquer discussão sobre cultura e corpo (FISCHER-LICHTE, 2012: 111).

Contra o corpo fenomênico que já foi considerado não mais que um “meio” malquisto, que deveria desaparecer sob o corpo semiótico ilusório de um personagem, o pesquisador e encenador polonês Jerzy Grotowski⁶⁶ teria contraposto, à sua vez, em teoria e prática, uma corporificação a partir da qual “emerge algo que só existe como corpo”, segundo Auslander (1998). Enquanto trabalhava com o denominado Teatro das Fontes, entre 1976 e 1982, Grotowski elaborou a noção de “consciência transparente”, entendida como o estado de alargamento da percepção individual e das reações (espontâneas e instintivas). Um estado de

⁶³ “Há uma relação do meu corpo consigo mesmo que o transforma no vinculum do eu com as coisas. Quando a minha mão direita toca a esquerda, sinto-a como uma “coisa física”, mas no mesmo instante, se eu quiser, um acontecimento extraordinário se produz: eis que minha mão esquerda também se põe a sentir a mão direita. (...) se a distinção do sujeito e do objeto encontra-se embaralhada no meu corpo (...), o mesmo ocorre na coisa, polo das operações do meu corpo...” (MERLEAU-PONTY, M. O Filósofo e sua Sombra. In: **Merleau-Ponty. Textos Selecionados**. Seleção e Tradução de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Nova Cultural, 1989).

⁶⁴ “Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne” (MERLEAU-PONTY, M. **O Visível e o Invisível**. Perspectiva: São Paulo, 2012: 132)

⁶⁵ Csórdas, T. (ed.) **Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self**. CAMBRIDGE: Cambridge, 1994: 6.

⁶⁶ “Grotowski acredita que o ator deve usar o disfarce de seu papel para cortar fora o disfarce imposto sobre ele pela socialização e expor os níveis mais básicos de seu eu e sua psique” (AUSLANDER, 1998: 30).

consciência⁶⁷ livre de distrações e do domínio intelectual, em que o “eu” se percebe no espaço como testemunha de si mesmo enquanto age, consciente dos sentimentos, emoções e lembranças interiores, como também dos objetos exteriores. Grotowski inverte a relação entre ator e papel concebendo não mais o corpo como receptáculo para um personagem, mas, sim, o personagem dramático como uma ferramenta para o ator dissecar a si. Nessa linha de pensamento, de acordo com Fischer-Lichte (2008), a dicotomia corpo/mente se desfaz à medida que a mente se manifesta através do corpo, agindo como “*mente corporificada*”. O ator capaz de tal fenômeno é considerado “sagrado” pelo encenador polonês, isto é, assim como a figura de Cristo, ele abole a dicotomia corpo/mente ao manifestar “a mente como inteiramente *corporificada* e o corpo como completamente ‘*em-minded*’⁶⁸” (FISCHER-LICHTE, 2008: 83).

Assim como para Grotowski seria a corporeidade específica do ator e seus atos performáticos que produziriam a figura dramática, para o encenador norte-americano Robert Wilson o corpo individual do ator seria também o ponto de partida e central no processo de transformação no palco⁶⁹. “A atenção do público é atraída para o tempo, a intensidade, a força, a energia e a direção do ator, isto é, para sua corporeidade específica individual”, de modo que os estados internos de um personagem já não são pretextos necessários para o trabalho do ator, que tem em sua corporeidade “a única condição de possibilidade para a figura dramática emergir” (FISCHER-LICHTE, 2008: 85-86).

A emergência da materialidade corpórea independentemente e prévia à atribuição de sentido é reconhecida por Ficher-Lichte tendo como exemplo o espetáculo *Giulio Cesare* (1998), do encenador italiano Raffaello Sanzio:

A fisicalidade individual dos atores e atrizes teve tal impacto imediato e perturbador sobre os espectadores que eles estavam incapazes de estabelecer qualquer relação com as figuras dramáticas que os performers supostamente representavam – mesmo que alguém possa ter interpretado seus diversos corpos de acordo com as características que eles retratavam em retrospecto. Durante a performance em si, os atores não eram percebidos como signos de um personagem particular mas unicamente em termos de sua materialidade específica (2008: 86).

A oscilação entre a percepção da presença e do sentido ocorre, portanto, de modo que o:

(...) espectador percebe primeiramente certo movimento do ator em sua energia, intensidade, direção e tempo específicos, e então subitamente entende isso como um

⁶⁷ A presença, nesse contexto, pode então ser pensada como um estado de absorção dinâmica desses impulsos internos e externos, possível somente quando o ator desenvolve a capacidade de escutá-los, voltando sua atenção e consciência ao espaço e ao tempo presentes.

⁶⁸ Opto por não traduzir “em-minded” por não encontrar uma boa expressão análoga no português que contemple a ideia contida no prefixo “em” de transformação – o mais próximo seria “transformado em mente”.

⁶⁹ No teatro de Robert Wilson, a luz exerce função determinante nesse processo de transformação do corpo.

apelo simbólico ou uma ameaça do personagem. Apesar da mudança da esfera material para a simbólica, a fisicalidade específica do ator deve ainda afetar o espectador de uma maneira particularmente intensa (2008: 88).

Na contemporaneidade, o teatro joga justamente com essa “multiestabilidade perceptiva” – sobretudo com o momento desestabilizador da passagem do corpo fenomênico ao semiótico. Retomando a teorização proposta por Gumbrecht (2011), isso corresponde à oscilação entre produção de presença e de sentido por uma obra de arte.

No âmbito da performance (abrangendo o teatro e a *performance art*), Erika Fischer-Lichte distingue três graus de presença, relativos aos distintos sentidos que o conceito pode carregar. O primeiro é um “conceito fraco de presença”, definido como “estar aqui, diante do olhar atento de um outro” (2012: 106), isto é, a presença do corpo fenomênico do ator (e do espectador). Tal conceito corresponde à presença da materialidade física referida por Gumbrecht (2011). Corresponde também, ainda que parcialmente, à dimensão do *convívio* (Dubatti, 2007), na medida em que estabelece a copresença dos corpos fenomênicos de atores e espectadores num cruzamento tempo-espacial. Portanto, o conceito fraco de presença diz respeito a um fundamento da teatralidade, à medida que se trata de uma condição *sinequa non* para que um espetáculo ou performance aconteça; contudo, é o colocar em evidência dessa dimensão que caracteriza certa vertente do teatro na contemporaneidade abarcada por este trabalho.

Num segundo estágio, Fischer-Lichte define “um conceito forte de presença”, relativo à “habilidade do ator em ocupar e comandar o espaço e atrair a atenção ininterrupta dos espectadores”, como uma fonte de energia que estes sentirão como estando intensamente presente, assim como sentirão a si mesmos também presentes, experimentando uma intensa “presentificação”. Essa presentificação do ator acontece quando ele comanda toda sua audiência e o espaço cênico, e “força as pessoas a ouvirem⁷⁰”, prestando total atenção (2012: 108-109).

Fischer-Lichte ressalta que “a presença – no sentido forte do conceito – não é uma qualidade expressiva, relacionada à representação da figura dramática, mas uma qualidade performativa, trazida por um uso particular do corpo” (2012: 110). Tal uso encontra ressonância nos estudos de Eugênio Barba sobre técnicas e práticas de geração de energia por parte do ator para transferi-la ao espectador. Em sua antropologia teatral, Barba teorizou sobre a presença a partir de distintas experiências de observação do teatro ocidental e oriental, e

⁷⁰Isto é, carrega a ideia de uma valorização da “escuta”, defendida pelo diretor Marcio Abreu e pela pesquisadora Tatiana Motta Lima.

chamou a atenção à existência de atores que “atraem espectadores com uma energia elementar que ‘seduz’” e que é anterior à interpretação de suas ações por parte dos espectadores: está no campo do pré-expressivo. A esta força da presença, chamou também de “corpo-em-vida”, observando que se trata de um estado em contínua mutação, no qual o fluxo do comportamento cotidiano é redirecionado trazendo à vista “as tensões que secretamente governam nosso modo normal de estar fisicamente presentes” (BARBA, 1995: 53). Tal estado, segundo Barba, se alcançaria no nível pré-expressivo pela justaposição do corpo e da mente dilatados, ambos em uso extracotidiano. Nesse sentido, o “corpo dilatado” seria aquele excitado e energizado em relação ao comportamento cotidiano, por meio de exercícios físicos de treinamento do ator que desenvolvam um modo de atuar e agir novo, livre de estagnação e da monotonia da repetição devido à mudança de consciência que uma ponte entre o físico e o mental pode provocar. Barba observa ainda que,

quando se fala do trabalho do ator, sua técnica ou sua arte, sua interpretação, com frequência se esquece de que o teatro é relação. Todas as técnicas extracotidianas do ator correspondem, do ponto de vista do espectador, a uma necessidade primária: a espera por aquele momento no qual o véu da vida cotidiana é rasgado e o inesperado rompe (BARBA, 1995: 60).

Eugênio Barba, portanto, identificou uma zona intermediária entre representação e vida cotidiana, personagem e ator. “A essa zona pertenceria uma série de regras que não são nem atorais nem expressivas e que poderíamos chamar também de técnicas da presença dramática”, as quais se referem, segundo De Marinis, às técnicas que

predispõem os atores à atuação (à situação de representação), “colocando em forma” seu corpo, carregando-o com a tensão e a pressão necessárias para focalizar sobre si a atenção do espectador, de forma extrema inclusive quando não atua e quando ainda não está (ou não está mais) no personagem (DE MARINIS, 2007: 89).

Além do corpo pré-expressivo, Barba formula o pré-expressivo mental, relativo não ao “que” é contado, mas ao “como” (BARBA, 1997: 100). Portanto, segundo o diretor do Odin Theatre, a presença seria pré-expressiva.

Indo além dos indícios, dados inclusive por Barba⁷¹, de que o conceito forte de presença seria um feito do corpo fenomenal do ator, Fischer-Lichte reconhece momentos em que é “impossível distinguir entre o corpo fenomenal e o semiótico do ator”. É o ponto no qual a dicotomia entre corpo e mente (consciência) é rompida através de um processo de corporificação, pelo qual “o corpo fenomenal e semiótico do ator estão intrinsecamente

⁷¹ “Barba distinguiu entre níveis de articulação artística pré-expressivos e expressivos. Enquanto o nível expressivo representava algo, Barba localizou a presença unicamente no nível pré-expressivo da articulação artística” (FISCHER-LICHTE, 2008: 97).

ligados um ao outro”. O conceito forte de presença, portanto, recusa-se a ser descrito somente em termos semióticos, tal qual se tentou fazer no século XVIII, ou somente pelo corpo fenomenal, a exemplo de Barba.

A presença é produzida por processos particulares de corporificação, que são capazes de trazer novamente o corpo fenomenal do ator como um corpo energético e, ao mesmo tempo, seu corpo semiótico como uma representação de uma figura dramática. No entanto, é considerável que processos de corporificação desempenhados por ator ou performer recriam seu corpo fenomenal como um corpo energético e, então, produzem presença no sentido forte do conceito, sem representar nenhuma figura ou nada mais. Mas mesmo nesses casos o espectador pode atribuir certos significados ao mesmo processo (FISCHER-LICHTE: 2012: 112).

Vale ressaltar a observação de Fischer-Lichte sobre a possibilidade de que o conceito forte de presença se dê sem atribuição de significado, embora o espectador possa atribuí-los no processo, o que ecoa a defesa gumbrechtiana de que a presença independe do sentido, ainda que não o exclua, em um processo de percepção oscilante análogo à multiestabilidade perceptiva.

Enquanto o discurso estético sobre presença desde os anos 1960 buscou formas possíveis de interação entre corpo e mente para que se dê a presença, considerando – como o faz Lehmann – que se trata de um “processo de consciência”, Fischer-Lichte afirma até concordar com essa última assertiva, a “definição de presença como um processo de consciência – mas somente enquanto isso está articulado através do corpo e sentido pelos espectadores através de seus corpos”. Sua conceituação de um sentido radical de presença está ligada a uma circulação de energia vital e transformativa que implique a percepção dos outros e de si mesmo como mentes corporificadas.

Quando os espectadores sentem a PRESENÇA do performer e simultaneamente produzem a si como mentes corporificadas, eles experimentam um momento de felicidade que não pode ser recriado na vida diária. O filósofo Martin Seel afirma que “nós ansiamos por um sentido da presença de nossas vidas” e “queremos experimentar as presenças nas quais existimos como presenças sensuais” (Seel, 2001: 53). Esse “sentido da presença de nossa vida” é dado ao experimentarmos o outro – o performer – e a si mesmo como mentes corporificadas (FISCHER-LICHTE, 2012: 115-116).

A presença, no sentido radical, é ansiada na medida em que as mentes corporificadas emergem como próprias da natureza humana e são experimentadas numa situação de evento que as torna extraordinárias e as transfigura. A autora afirma, portanto, que:

“A PRESENÇA [radical] não faz com que nada extraordinário apareça. Em vez disso, marca a emergência de algo muito ordinário e torna isso um evento: a natureza dos seres humanos como mentes corporificadas. Então, a existência ordinária é experimentada como extraordinária – como transformada e até transfigurada” (FISCHER-LICHTE, 2012: 116).

Os três conceitos de presença propostos por Fischer-Lichte não podem ser completamente estendidos aos objetos. Segundo a autora, estes admitem somente os conceitos fraco e forte de presença, uma vez que são capazes de comandar o espaço e as atenções, mas alheios a processos de corporificação, exclusivos de seres humanos. Quanto às coisas, a autora prefere o termo “êxtase⁷²” como um análogo mais apropriado do que “presença”, e concluir que o êxtase “as faz ‘aparecerem tal qual elas já são mas costuma ficar despercebido na vida cotidiana por causa de sua instrumentalização’” (2008: 100).

A articulação dessas esferas de presença (e êxtase) de seres humanos e objetos cria uma atmosfera⁷³ percebida fisicamente pelas pessoas e que “reflete o estar-presente corporal dos sujeitos no espaço” (BOHEME, 1995: 33 apud FISCHER-LICHTE, 2008: 116). “Em performance, a atmosfera é para a criação da espacialidade o que a presença é para a geração de corporeidade” (2008: 116). Essa dimensão da atmosfera compreende os sons, um dos caminhos de entrada da atmosfera nos corpos dos espectadores, na medida em que o ressoar sonoro cria sensações corpóreas. Fischer-Lichte conclui que “espectadores se tornam conscientes de sua própria corporeidade em espaços atmosféricos. Eles experimentam a si como organismos vivos envolvidos em uma troca com seus ambientes. A atmosfera entra em seus corpos e derruba seus limites”, marcando “o espaço performativo como um espaço liminal de transformação” (2008: 119-120). Quanto à voz, sua materialidade carrega necessariamente uma corporeidade evidente no processo de respiração do qual toma parte e que prossegue como ondas sonoras a se propagar pelo ar até alcançar o ouvinte. As relações entre corporeidade, espacialidade e tonalidade⁷⁴ são reguladas pelo ritmo, um princípio organizador da performance.

Enquanto essa “estética da atmosfera” desenvolvida por Boheme (1995) se posiciona em antítese à semiótica, Fischer-Lichte responde que o sentido não pode ser excluído da experiência física geradora da atmosfera. No escopo deste trabalho, o importante é, assim como Fischer-Lichte, não excluir a dimensão do sentido da experiência estética, contudo, como Boheme, deitar a atenção sobre a dimensão da materialidade, entendendo que coexiste mas não se confunde com o sentido, e que a presença é um fenômeno de emergência instável.

A teórica alemã observa a duplicidade desse fenômeno de perceber a emergência da presença e atribuir-lhe sentido.

⁷² Termo retirado da expressão “êxtase das coisas”, de Gernot Boheme. Ver BOHEME, G. **Atmosphaere: Essays zur neuen Aesthetik**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

⁷³ BOHEME, 1995.

⁷⁴ No sentido sonoro de soma de harmonias, incluindo todos os sons, vozes, ruídos, música etc. de uma performance.

Uma vez percebido em sua materialidade, esses fenômenos emergentes isolados desencadeiam uma fortuna de associações, ideias, pensamentos, memórias e emoções nos sujeitos perceptivos, permitindo-lhes fazer conexões com vários outros fenômenos. Eles são evidentemente percebidos como significantes que referem a diversas ideias e contextos e podem ser relacionados a uma variedade de significados. A materialidade isolada dos vários elementos então afeta uma imensa pluralização de sentidos potenciais (FISCHER-LICHTE, 2008: 140).

Contudo, FISCHER-LICHTE (2008) considera que a mera percepção de um objeto como objeto já implica percebê-lo como significativo, de modo que a própria materialidade passa a ser o significado. “Isso se aplica somente à percepção consciente. Perceber algo conscientemente significa percebê-lo como algo” (2008: 141). Daí seria possível concluir, tautologicamente, que o significado da emergência da presença é a própria presença. Fischer-Lichte conclui que a percepção não se dá em duas etapas – primeiro a percepção da coisa em si e depois a atribuição de sentido. “Em vez disso, o sentido é gerado no e pelo ato de percepção” (2008: 141), de modo que a percepção consciente geraria obrigatoriamente sentido. No entanto, a própria autora reitera que as impressões sensuais geradas dificilmente podem ser expressas por meio da linguagem, o que “sugere fortemente que esses sentidos podem ser igualados a estados de consciência, mas não aos sentidos linguísticos” (2008: 141).

Eu determinei sensações e emoções como sentidos porque eu geralmente defino sentidos como estados de consciência. Sensações e emoções são então consideradas como sentidos que são articulados fisicamente e dos quais alguém toma consciente somente através de sua fisicalização (FISCHER-LICHTE, 2008: 151).

Conclui-se, portanto, que Fischer-Lichte expande o conceito de sentido, minando a distinção entre duas acepções que a palavra carrega no português de modo a aproximar significado e sensação como um processo perceptivo específico, situado entre uma e outra categoria, mas não coincidente com nenhuma delas. Sua afirmação de que a atribuição de sentido não pode ser tomada independentemente da emergência da materialidade precisa ser reconsiderada à luz do que a autora está entendendo por sentido, e que diverge do conceito dominante no logocentrismo ocidental ao qual Gumbrecht (2011) opõe a produção de presença.

3.1 OS EFEITOS DE PRESENÇA

O recurso crescente às novas tecnologias no teatro e na *performance art* complexifica a problemática da presença, na medida em que permite, cada vez com maior grau de ilusão, a criação de simulações de presença e a instauração de presenças virtuais, as quais não são referidas na classificação proposta por Fischer-Lichte (2008).

Em sua investigação sobre o tema, Féral (2012) apresenta uma perspectiva divergente da de Gumbrecht (2011), para quem os efeitos de presença se relacionam diretamente à produção de presença, isto é, são provocados por uma presença material que emerge; concebendo o efeito de presença como o contrário à materialidade, isto é, como uma “impressão” de presença causada por algo que se sabe estar ausente. Enquanto, para Gumbrecht, a presença é o aparecer da coisa/ser, de modo que quando um ator/corpo/objeto está materialmente presente, o efeito de presença é o modo acentuado de afetação proveniente disso; Féral fala de efeito de presença no sentido oposto, como aquilo que afeta por gerar semelhantes ou até as “mesmas sensações e percepções que ocorrem na presença real de outra pessoa (ou objeto)”, embora não esteja materialmente presente. Féral relaciona o efeito de presença às operações de reconhecimento da ausência de um objeto.

Portanto, como ponto de partida, vou afirmar que um efeito de presença é a sensação que o público tem de que corpos e objetos percebidos por ele estão realmente ali no mesmo período em que os espectadores se encontram, quando os espectadores evidentemente sabem que eles não estão (FÉRAL, 2012: 31).

A argumentação da autora, contudo, opera uma diluição nessa possível distinção entre efeito e presença, à medida que compreende a presença desatrelada da materialidade. Para Féral, “‘presença’ significa a sensação de que um corpo está presente – geralmente um corpo vivo (frequentemente uma pessoa, mas isso também pode ser aplicado a objetos) que o sujeito tem a impressão de que está realmente lá” (2012: 30). Se nisso sua concepção se afasta mais da de Gumbrecht; elas, porém, convergem no entendimento de que a presença emerge como um estado intermitente, como “‘múltiplas sugestões de aparições e desapareções das infinitas camadas que formam o Estado de Estar Presente’” (WEISSNER, 199:52 apud FÉRAL, 2012: 32). Portanto, segundo a autora, o estado de presença se forma na alternância com a ausência, e é “mais fortemente sentido quando há uma ruptura, um desvio ou uma falha da presença, uma ausência da presença” (FÉRAL, 2012: 32).

A partir dessas observações, Féral propõe perguntas pertinentes e que ecoam as indagações de Fischer-Lichte (2008): “A presença deveria, portanto, ser afirmada e analisada em termos de presença corporal (o simples fato de estar lá)? Percepção (com respeito ao

espectador individual)? Ou mais em termos de estado mental (estar intelectualmente presente, não meramente fisicamente presente)?” (FÉRAL: 2012, 30). Dentre tais indagações, sobressai como maior contribuição a esta pesquisa a possibilidade de se estar fisicamente presente, mas intelectualmente ausente. Esta seria uma condição oposta à *mente corporificada* (FISCHER-LICHTE, 2008), pois ocorre quando os corpos estão presentes enquanto as mentes vagueiam pelos múltiplos espaços mentais. Isso decorre da compreensão de que o espaço e o tempo da mente não podem ser definidos, uma vez que (segundo Weissberg, 1999) constantemente a consciência humana se expatria, “particularmente quando em estados de imobilidade e descanso” (FÉRAL: 2012: 31), e o espectador mantém uma “inatenção seletiva”. Isto é, são inevitáveis as ausências mentais porque é impossível estar desperto/atento o tempo todo⁷⁵.

Ao mesmo tempo, o pensamento e a memória exercem função crucial no processo de percepção da presença. Segundo Féral (2011), esse processo mental ocorre em duas frentes: “a mente absorve o real, em consequência tornando-se sensível a ele”; ao passo que, simultaneamente, “localiza dentro de si os objetos e seres recordados, reconhecendo-os e associando-os com outras características, outras ‘imagens mentais’”, de modo a criar representações pela ação mental (2011: 33). O corpo, então, responde em duas frentes: com pensamentos, ativados pelos órgãos sensoriais, mas também com “reações, sensações e percepções conectadas ao corpo físico”.

Para Féral, portanto, os efeitos de presença estão relacionados ao processo perceptivo. Isto é, estão mais próximos de serem sensações do que representações, e não residem no ato da aparição, mas são gerados pela percepção. Esta mobiliza a memória para prever, rever e antever – de modo que a visão se apresenta como o mais importante dos sentidos. Para Merleau-Ponty (1985), “a visão permite que o sujeito pense em si mesmo pensando, retrate a si mesmo pensando. Ao perceber, ao ver, o sujeito não somente vê coisas e as cria para si, mas ao mesmo tempo cria a si” (FÉRAL, 2012: 39). Assim, revela-se o universo ao seu redor e sua própria consciência do estar no mundo, o que pode proporcionar a sensação intensificada de se estar vivo e conectado ao mundo.

É a visão também que atesta a diferença entre a presença efetiva e o efeito de presença (ao proporcionar a consciência de uma ausência). O efeito de presença, então, dá-se pela dissociação da percepção, por exemplo, entre olhos e ouvidos (como nas instalações sonoras de Janet Cardiff analisadas por Féral) ou entre uma percepção e aquilo a que essa percepção costuma ser associada pelo pensamento (memória).

⁷⁵ Sloterdijk, P. **Weltfremdheit**. Unwordliness, 1993: 294-325.

Féral reconhece o papel preponderante exercido pelos efeitos de presença na arte do século XX e XXI, de um ponto de vista que converge com a indagação da presença apontada por Turner e Berndt (2008). Segundo Féral:

De fato, todas as artes contemporâneas jogam com esse fenômeno, proclamando essa presença como um valor artístico, principalmente onde formas interdisciplinares jogam com a dualidade de presença/efeitos de presença, com a realização do efeito de presença como um tipo de questionamento. A arte contemporânea joga com as perturbações, os efeitos, as rupturas e usos de todas essas áreas de desordem que mostram nossa percepção em ação, seja o artista rogando-nos a experimentar com diferentes formas de percepção, seja sujeitando-nos à trapaça. Nos dois casos, o espectador é rogado a questionar o processo (2012: 45).

Em sua análise dos efeitos de presença em obras de Janet Cardiff, Féral chega a conclusões que podem ser ampliadas a outras criações – ou ao menos confrontadas. Segundo a autora, “efeitos de presença se originam no ponto de fricção entre o eu e o mundo exterior, em um lugar onde o senso de espaço e tempo é ficcionalizado”. No caso de Cardiff, isso se revele fazendo “os espectadores atentarem para as diferentes camadas que tipicamente compõem a realidade” e modificando “seu estado de consciência”. “O que emerge é outra realidade, híbrida, simultaneamente construída do virtual e do real” (2012: 43).

De acordo com suas análises, efeitos de presença costumam resultar de experimentações que: a) “Colocam o homem, no coração de suas próprias representações, em jogo” e “experimentando sua existência no mundo”; b) têm um coeficiente carnal e interpela o corpo por meio de seus órgãos sensoriais, sabendo-se que o corpo percebe mas também filtra, colocando-se como obstáculo opaco; c) “evocam a sensação de que há um genuíno compartilhamento de um espaço e um tempo em comum” no presente (como o *convívio* de Dubatti); d) têm relação com a percepção (sensação, não representação), de modo que não basta o compartilhamento, é necessária a percepção desse compartilhamento; e) “permitem que os sentidos se mantenham despertos”, de prontidão, e “marcar a linha divisória entre a presença efetiva e um efeito de presença” pela visão; f) dão visibilidade ao processo imaginativo e ao foco da percepção; g) “permitem aos espectadores se encontrarem no coração do experimento ‘performativo’, onde, primeira e principalmente, eles entendam que há uma lacuna entre suas percepções e a realidade que a instalação oferece aos seus sentidos, daí um poderoso efeito de presença” (2012: 44-45).

A teorização de Féral deixa a dúvida sobre se o efeito de presença só seria possível na ausência, excluindo a situação de evidenciação da presença por meio da percepção consciente. Além disso, faz pensar que, se toda presença comporta a ausência, como um processo instável e oscilante (sobre o que concordam Gumbrecht e Féral), então haveria

mesmo uma diferença radical entre o efeito de presença, forjado na ausência, e a presença material? São questões às quais este trabalho não ambiciona dar respostas definitivas, mas que devem ser colocadas no horizonte da análise dos espetáculos.

Quanto mais, em sua investigação sobre o tema, Fischer-Lichte (2008) descarta esses efeitos simulados de presença produzidos pela tecnologia e pelas mídias por julgar que a afetação que causam é contrária à da presença, na medida em que “criam a impressão da presença humana desmaterializando e desincorporando-a” (2008: 100). A classificação dos conceitos fraco, forte e radical de presença proposta por Fischer-Lichte (2008), portanto, não se aplica à produção midiática e tecnológica que simule efeitos de presença. “Enquanto os efeitos de presença da mídia tecnológica e eletrônica seguem a lógica do processo civilizatório para sua realização, a presença na performance repudia e subverte essa lógica inerentemente falha” (2008: 101). Outra vez, o percurso deste trabalho se alinha a essa posição da autora alemã, entendendo a emergência da presença como uma possibilidade de profanação.

De modo análogo, Dubatti diferencia convívio e tecnovívio. Este ocorre em condição de sustação do corpo, atendendo a três condições: desterritorialização; capacidades perceptivas não naturais a um corpo; e “supressão do vínculo dialógico com o outro”, em razão de que este outro pode estar ou não do outro lado da intermediação tecnológica – no cinema, por exemplo, há imagens projetadas sem que o ator esteja do outro lado apto para o diálogo.

No tecnovívio, surge uma subjetividade ordenadora do campo das experiências. Além de ordenadora, essa subjetividade organiza também uma política muito vinculada ao poder e ao mercado. Além disso, como o tecnovívio distribui a informação, essa informação pode ser guardada, “enlatada”. Ao contrário, quando se está em uma situação de convívio, esta experiência não pode ser guardada. A experiência tecnovivial e a experiência convivial são muito diferentes. (DUBATTI, 2011: 3).

Dubatti entende que o teatro é arte do convívio por não admitir a supressão do corpo, característica esta própria ao vínculo tecnovivial, assim como o teatro não permite a desterritorialização, a desaturatização nem a “des-historialização da zona de experiência”. Isso não significa, contudo, que se exclua a tecnologia da arte teatral. Para o teórico argentino, “se o corpo do ator está alterado, fragmentado ou transformado pela tecnologia, mas está presente, o convívio se estabelece. Só não podemos subtrair o corpo do ator, porque então se passa a outro paradigma tecnovivial” (Dubatti, 2011: 4).

3.2 ATUAÇÃO PARA PRESENÇA

Tanto o conceito forte quanto o conceito radical de presença, tal qual definidos por Érika Fischer-Lichte (2008), guardam relações com o que se convencionou tradicionalmente chamar de “presença cênica” – aquela à qual Pavis (2005) clama como desejável a todo ator. Se esta é uma possibilidade ontológica do exercício do ator, na contemporaneidade (ou no teatro pós-dramático, no caso da defesa de Lehmann), a presença cênica é privilegiada por uma libertação do ator:

Trata-se muito mais da presença autêntica de atores individuais, que não aparecem como meros portadores de uma intenção exterior a eles – seja ela proveniente do texto ou do diretor da encenação. Antes, os atores desenvolvem em uma delimitação previamente dada uma lógica corporal própria: impulsos latentes, dinâmica energética do corpo e do sistema motor (LEHMANN, 2007: 49).

No Brasil, são centrais as formulações de José da Costa (2009) em relação ao estatuto da presença no teatro – embora o autor ainda reflita sobre a presença associada aos modos de produção do sentido e aos efeitos de sentido, sem fazer a dissociação proposta por Gumbrecht (2011). Da Costa percebe que na contemporaneidade “a valorização da presença se associa à ênfase no acontecimento cênico, no instante espetacular, na materialidade corporal e física do fato teatral” e especifica que “os silêncios do ator, sua energia, seu olhar, seus deslocamentos, o timbre de sua voz, mais do que as palavras do texto do autor dramático, conjugam-se para constituir o plano da presença” (2009: 121-122).

Por um lado, Da Costa identifica a noção de presença no teatro como efeito proveniente de aspectos da teatralidade tais como “o impacto da iluminação, da música, das sonoridades, além do trabalho de ator e de sua energia irradiadora” (2009: 122). Por outro, contudo, observa que os criadores também empregam a noção de presença para tratar não da capacidade performática do ator, mas da “presença do personagem” ficcional, cuja produção estaria associada à capacidade do ator de se desvincular de seus gestos e sentimentos pessoais assumindo outros, coerentes com a visão de seu personagem e a situação dramática no qual está inserido. Apresenta, assim, duas concepções distintas – e em oposição – de presença cênica do ator: uma ligada à ilusão do personagem “encarnado” sob o qual o ator desaparece; outra, ao contrário, vinculada à quebra da ilusão e à consciência da materialidade do ator, do tempo e do espaço que ele compartilha com o espectador. A primeira corresponde ao corpo semiótico do ator, e sobre ela Da Costa observa:

Nesse sentido, todo um teatro tradicional associa, frequentemente, a produção de presença a um efeito de real⁷⁶ ou de pessoa, no sentido do esforço para que a personagem seja vista como individualidade não só densa, mas também coerente consigo mesma e com o contexto representado. (...) a noção de presença está, em grande parte, ligada à de naturalidade e à de verdade cênica, à tendência de estabilização do referente ficcional e ao efeito de pessoa produzido pelo modo de representação da personagem escolhido pelos artistas (DA COSTA, 2009: 122).

Porém, é fora do âmbito dessa coerência representacional em uma ficção realista que a presença surge vinculada à performatividade, ou, como diz Da Costa, à “força performática do acontecimento e da atuação teatral” (2009: 122-123), que corresponde ao corpo fenomênico.

Assim como Fischer-Lichte, Da Costa identifica a consciência como um dos “pressupostos básicos para a constituição da presença teatral percebida como situação de copresença de atores e de espectadores” (2009: 123) – consciência de si e do mundo, de parte dos participantes do acontecimento teatral. Contudo, o autor brasileiro se filia ao pensamento de Derrida⁷⁷ contra a ideia platônica de uma “presença originária” ainda dentro de uma cosmovisão criticada por Gumbrecht (2011) por não reconhecer a produção de presença num mundo dominado pelo sentido. Dessa perspectiva, Da Costa critica:

Assim, esses pressupostos do mundo externo, do corpo orgânico (autocentrado, ordenado, colonizado pela ideia de organização fixa) e da consciência (ou da lógica causal) estão imbricados nos conceitos complexos de presença e de materialidade do teatro da modernidade ocidental. Reforçar, no teatro, **a noção de presença material articula-se, frequentemente, com uma operação metafísica de valorização substancialista** da atualidade como verdade da coisa em seu presente vivo, percebido como autêntico e como não mediado. É, porém, esse tipo de valor semântico da noção de presença como verdade do corpo vivo e como atualidade substancial (...) que o teatro narrativo-performático (...) acaba por colocar em questão nos dias atuais (2009: 124).

Neste ponto, é importante chamar a atenção para o fato de que o autor, embora fale em substancialismo, pensa a presença em relação à verdade, uma categoria do sentido. De uma perspectiva desconstrutiva e antimetafísica, o estudioso brasileiro se alinha mais à concepção de efeitos de presença de Féral (2011), contemplando uma presença desmaterializada, do que à valorização da presença desmediatizada feita por Fischer-Lichte (2008). Ele defende que o conceito de presença agencia uma “reversão/revisão do funcionamento representacional do teatro nos dias atuais” e nota que “boa parte da criação

⁷⁶ Pelo contexto de um teatro fundado na produção de ilusão, depreende-se que Costa emprega o termo “real” no sentido de verossímil e crível; portanto, divergente da irrupção do real de que se fala, por exemplo, no contexto da performance, em oposição à ficcionalização. A produção de presença tal qual pensada pelo que o autor chama de teatro tradicional diverge, nesse sentido, da concebida por Gumbrecht (2011), que não se associa ao real (nem ao verossímil), mas à materialidade e corporeidade.

⁷⁷ Ver nota 23.

teatral recente opera com um modo falsificante, ambivalente e fugidio de presença” (2009: 124). Da Costa acrescenta:

Nos anos 1960 e 1970, todo um teatro inspirado em Antonin Artaud – liderado por nomes como o diretor polonês Jerzy Grotowski, na Europa, e por grupos como o Living Theatre, nos Estados Unidos e depois na França – vai valorizar uma dimensão da intensidade corporal, da comunicação direta, ansiando, aparentemente, por uma quebra das formas de mediação em nome de uma possibilidade de uma autenticidade mais profunda que se poderia encontrar apenas no instante mesmo do encontro entre atores e espectadores. Mas também nos anos 1970 vai se desenvolver um (...) teatro visual e/ou formal no qual se verificam (...) gestos geradores de uma suspensão temporal e mesmo de uma desmaterialização da presença (2009: 125).

No teatro brasileiro contemporâneo, Da Costa identifica semelhante ambiguidade. Por um lado, a presença material e corporal intensificada na teatralidade de grupos como o Teatro da Vertigem (de Antônio Araújo) e o Teatro Oficina Uzyna Uzona (de José Celso Martinez Corrêa), por meio de gestos, movimentos, nudez, vozes, sons, ruídos, odores e a arquitetura ou funcionalidade do espaço físico. Por outro, no “teatro da imagem” feito pela Ópera Seca (quando dirigida por Gerald Thomas) e pela Companhia dos Atores (de Enrique Diaz), a abundância de imagens em movimento e do uso de vozes gravadas e amplificadas gerando um distanciamento do efeito da presença corporal e contribuindo para uma “problematização irônica da presença”. Com base nessa distinção, o autor separa duas vertentes teatrais: “uma delas fundada na explicitação da presença, como performatização material e corporal exacerbada” – portanto, mais afinada à teorização de Fischer-Lichte – a “e a outra, no esmaecimento irônico e cerebral da presença” – que em certa medida ecoa os efeitos de presença analisados por Féral (DA COSTA, 2009: 127-128).

Contudo, Da Costa reconhece que tal divisão, se considerada como absoluta e excludente, não dá conta da realidade, uma vez que a intensificação e o esmaecimento da presença podem estar em jogo também dentro de cada espetáculo teatral. Dessa maneira, Costa identifica o “jogo da presença no teatro contemporâneo, como jogo ambíguo, paradoxal e simultâneo de constituição e desfazimento, de instauração e desaparecimento do que tendia a se constituir” (DA COSTA, 2009: 129).

Pensar sobre a presença em relação à dramaturgia é também investigar esse jogo da presença e as categorias com as quais se vincula, como a verdade, o real, a ilusão, a consciência, a materialização ou desmaterialização e a ausência, ciente de que a presença pode acarretar leituras de sentido – conforme Gumbrecht (2011) reitera ao afirmar a coexistência sempre possível entre presença e sentido – mas que é preciso considerar também as relações que se estabelecem para além do que os sentidos expressam: o *convívio*, o contato, a experiência, a materialidade.

Da Costa coloca questões pertinentes em uma análise de como a presença participa da estrutura de um espetáculo – se como reforço da ilusão de realidade ou se como ruptura da ilusão com ênfase na materialidade; se atrelado a um sujeito autocentrado e estável ou parte do questionamento de sua fragmentação; e em sua relação com a consciência do acontecimento e do pacto teatral, que estabelecem a copresença compartilhada com o espectador.

Lehmann reafirma que a presença do ator se realiza em dependência do espectador. “Recebemos os gestos e sons que ele [ator] nos dá não simplesmente como algo que vem dele próprio, da plenitude de sua realidade, mas como elemento de uma situação complexa, que por sua vez não pode ser resumida como totalidade” (LEHMAN, 2007: 236). Nesse sentido, o teórico alemão fala de uma “copresença” em relação necessária com o espectador – e que vai além da copresença ontológica do teatro, no sentido de uma evidenciação e/ou tomada de consciência dessa dimensão. Como já foi visto na teorização de Fischer-Lichte (2012), a presentificação do ator (no sentido forte) compreende um domínio do espaço cênico e da atenção da audiência, de modo a fazer com que as pessoas realmente ouçam o que se diz em cena. Alguns pesquisadores, entre os quais Tatiana Motta Lima (2009), Quilici (2006) e Zarrili (2012) analisam condições para que esse comando se dê.

Em artigo à revista *Subtexto*, a Motta Lima (2009) também reflete sobre as possibilidades do ator na contemporaneidade, a partir de experiências teatrais ou parateatrais correntes, destacando processos criativos e pedagógicos atoriais que indagam “sobre diferentes modos de ser no mundo, sobre possíveis modos de subjetivação”, e que tomam como soluções provisórias o contato interpessoal e com os diferentes materiais teatrais – personagens, textos, objetos e espaços.

Não há nessas experiências a afirmação (e a posse) de um eu fixo (...), sujeito de suas ações e objetivos que olha o mundo como objeto de sua planificação consciente. Ao contrário, aparecem cacos conscientes e sensíveis, agindo e se observando agir; afetando-se mutuamente, deixando-se transpassar pelo mundo (MOTTA LIMA, 2009: 28).

O ator do qual Motta Lima fala não se identifica a um personagem – o que significaria a anulação da alteridade para incorporar o outro na instância do eu –, mas trabalha no campo da “afetação” ou “comprometimento” (termo de Peter Brook) com seu

personagem⁷⁸, mantendo entre si e ele um espaço vazio, de respiro e alargamento da percepção. A pesquisadora ressalta, com isso, que o ator (e sua corporeidade) se faz permeável ao mundo e não bloqueia o dinamismo do fluxo da vida que ele media até o espectador, exercitando sua capacidade de “escuta”:

Um dos pontos importantes da investigação desse ator que aceita e escolhe a instabilidade [em vez das representações estáveis e ilusórias] é o que nós costumamos chamar em teatro de “trabalho sobre a escuta”, mas que também pode ser nomeado como a possibilidade de vivenciar uma “atenção flutuante” ou um alargamento (ou descondicionamento) da percepção (...). A noção de “escuta” pressupõe que o ator trabalha todo o tempo em ‘relação’ ou em ‘contato’ com os inúmeros parceiros materiais (textos, sequências, companheiros, espaço físico, etc.) e imateriais (imagens, sentimentos, sensações). Ele não se vê como “separado” da relação com esses parceiros (como se houvesse um lado “de fora”, ou lugar objetivante) e, muito menos, como “manipulador” desses elementos (como se houvesse um lugar de trabalho separado do lugar de “afetação”). Estar em contato significa, ao contrário, perceber-se como parte da anima mundi e, permanentemente, reagir e ajustar-se ao dinamismo desses parceiros sem submetê-los a uma “objetivação” ou, em outras palavras, a um controle estrito da “expressão”. Essa é, portanto, uma subjetividade (de ator? de homem?) mais “aberta” aos atravessamentos do fluxo da vida no corpo (ou melhor, que compreende o corpo enquanto partícipe do fluxo da vida) (MOTTA LIMA, 2009: 29).

A pesquisadora observa ainda que essa escuta “ativa” pressupõe uma ação passiva, que permita ao ator reagir às alterações constantes no espaço externo e interno (do ator). Nesse sentido, o espaço cênico se define por afetação ou contágio, e o ator que trabalha com partituras não se fixa cegamente a essas estruturas prévias, mas as usa “como redes capazes de ajudá-lo, ao mesmo tempo, a aguçar/alargar os canais de percepção e sair dos automatismos”. Caso contrário, o ator se rende ao automatismo, atém-se ao esquema de percepção e de causa e efeito pré-estabelecido e fecha o espaço para descobertas e para a percepção das particularidades dos eventos, sensações e objetos, que somente podem ser captadas pela atenção flutuante (instável e em movimento), pronta às novas possibilidades de significação.

Pode-se ainda dizer que a ‘atenção flutuante’ abre aos atuantes a possibilidade de estar em um campo de afetação ininterrupta, transformando, portanto, um modelo de subjetividade fixa, racional. Além disso, acompanhando o percurso desse ator, o espectador é convidado não a contemplar uma obra, mas a compartilhar uma experiência (...) Um ator que estivesse aguçado nas suas percepções, poroso, vazado, relacional, capaz de epifanias, aceitando contágios, afetações e, portanto, aceitando a sua singularidade e solidão, que permanecesse junto a seu corpo enquanto realidade instável, parte da anima mundi, seria um ator que estaria fora de uma divisão mais estrita entre aquilo que é ficção (MOTTA LIMA, 2009: 30-33).

⁷⁸No teatro contemporâneo, essa prática de atuação surge inclusive em encenações psicológicas e com personagens.

Phillip Zarrili reitera que a presença não emerge do simples fato de um ator seguir precisamente uma partitura. “Precisão e detalhe são necessários para o trabalho do ator, mas são também potenciais armadilhas” (2012: 146). O que está em jogo para sua emergência, segundo ele, são a consciência, a atenção e a percepção corporificadas implantadas em cada ação. Assim como Marcio Abreu (2011) fala da necessidade aliar a precisão técnica a “um exercício de abstração e esquecimento”, Zarrili defende que o lugar do “não saber” é o que permite o estado de prontidão.

Embora atores “saibam” como um horizonte de possibilidades cada tarefa/ação que constitui uma partitura de performance bem ensaiada, fenomenologicamente os atores deveriam se situar na posição indeterminada de estarem “no limite” de não saber. Este lugar do ‘não saber’ é um estado de prontidão – um estado disposicional de possibilidade para o qual o ator pode se abandonar no momento. Habitar esse estado de não saber o que está por vir ou o que deve emergir é habitar um lugar onde há o potencial para ser “surpreendido” no momento do abandono. Paradoxalmente, o ator “conhecedor” deve se tornar inocente, e cada tarefa/ação deve sempre se tornar uma “questão” no momento da atuação (ZARRILI, 2012: 147).

Também para Quilici, cabe ao ator “dar forma ao informe, acolher em uma dita ‘estrutura’ o fluxo dinâmico da vida” (MOTTA LIMA, 2009: 34). No artigo *A Experiência da Não-Forma*, Quilici (2006) se refere à reconstrução do corpo cotidiano do ator como estratégia frequente de elaboração da presença cênica para alcançar uma eficácia comunicativa que preceda a interpretação de um papel, por meio de uma qualidade energética que afete o espectador sensorialmente – como em Eugenio Barba – e propõe a concepção de presença como familiarização com o informe e o impermanente, experimentado pelo corpo e pelas relações. “A ‘presença’ pauta-se então numa atitude desarmada, num corpo que não se defende dos fluxos que o atravessam, surgindo e desaparecendo incessantemente. A ação pode nascer sem negar essa dimensão obscura e ilimitada de onde ela mesma provém” (QUILICI, 2006).

Entre as estratégias de atuação, Dubatti (2007), ao comentar os vínculos e afetações conviviais unidirecionais do artista aos espectadores, cita práticas como olhar diretamente ao público e a busca de cumplicidade interpelando-o (2007: 53). Na relação dos artistas entre si, a escuta e o grau de consciência de si mesmos correspondem à formação da subjetividade na atividade convival. Entre expectadores, a experiência convival é de autoexpectação.

Já Fischer-Lichte menciona, como estratégia de valorização da presença, o chamar a atenção da audiência para particularidades do corpo do ator e as múltiplas maneiras de usar

seu corpo real (2008: 35); que integra um conjunto maior de possibilidades: “primeiro, reverter a relação entre o performer e seu papel; segundo, enfatizar e exhibir (o corpo) do indivíduo performer; terceiro, sublinhar a fragilidade, a vulnerabilidade e as deficiências do (corpo do) performer; e quarto, *cross-casting*⁷⁹” (2008: 82).

⁷⁹ Escolha de atores que não parecem se encaixar em um papel/personagem.

3.3 RESSUBJETIVAÇÃO E PROFANAÇÃO

Quando Dubatti (2007) afirma que o campo de afetação de presenças próprio do teatro suspende o isolamento do eu por um mecanismo de alteridade pelo qual vai de encontro à subjetividade do outro para depois ressubjetivar-se; essa possibilidade de resiliência e de ressubjetivação pode ser considerada à luz da provocação que Giorgio Agamben (2009) faz em relação aos *dispositivos* que agem como formas de governo implicando processos de subjetivação que produzem *sujeitos*. Para melhor compreensão do conceito, é preciso considerar que Agamben propõe uma “divisão do existente” entre duas categorias:

- a) a “ontologia das criaturas”, relativa aos “seres vivos (ou, as substâncias)” (2009: 40);
- b) a *oikonomia* (conjunto de práxis e saberes que governam gestos e pensamentos humanos), à qual pertencem os dispositivos.

Entre essas duas categorias é que estão os sujeitos, aqueles que resultam “do corpo a corpo entre os vivos e os dispositivos”, de modo que “um mesmo indivíduo, uma mesma substância, pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação” (2009: 41). No atual momento do capitalismo, segundo Agamben, há uma proliferação de dispositivos e eles já não se caracterizam pela produção de sujeitos, mas pela dessubjetivação.

Agamben afirma que não seria possível ingenuamente “usá-los de modo correto” nem destruí-los, posto que os dispositivos têm sua origem no mesmo processo de “hominização” que separou o humano do restante da natureza, ou seja, de uma “cisão” que “separa o vivo de si mesmo e da relação imediata com o seu ambiente” (2009: 42-43). Diante desta cisão, a estratégia engendrada pelo filósofo para o “corpo a corpo” com os dispositivos, no intuito de “liberar o que foi capturado e separado por meio dos dispositivos e restituí-lo a um possível uso comum”, é a *profanação*, isto é, “o contradispositivo que restitui ao uso comum” – e à propriedade dos homens – “aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido” (2009: 44-45).

Frente a essa possibilidade, pode-se pensar na defesa feita por Dubatti do teatro como lugar de combate à transteatralização, ou seja, ao fenômeno de extensão da teatralidade para fora do teatro – análogo ao qual Guy Debord designou *sociedade do espetáculo* em 1973 – e que se acentua com a crescente midiaticização. Rancière (2007), no ensaio *O Espectador Emancipado*, observa que a essência do espetáculo na teoria debordiana é o reino da visão, ou seja, a externalidade, que “significa a desapropriação do próprio ser de uma pessoa” (RANCIÈRE, 2007), na medida em que “quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a

sua própria existência e o seu próprio desejo” (DEBORD, 1997: 24). Portanto, para Debord, a condição do espectador diante do espetáculo é de uma contemplação que implica cisão.

A contemplação que Debord denuncia é a contemplação teatral ou mimética, a contemplação do sofrimento provocado pela divisão. “A separação é o alfa e o ômega do espetáculo”, escreve [Debord]. Aquilo que o homem contempla neste esquema é a atividade que lhe foi roubada; é a sua própria essência que lhe foi arrancada, que se tornou alheia, hostil a ele, que consente com um mundo coletivo cuja realidade não é nada além da desapropriação mesma do homem. (RANCIÈRE, 2007).

Contudo, Rancière se posiciona contra a leitura de Debord e contra uma reforma do teatro que defenda o privilégio da presença sobre a representação como modo de emancipar o espectador. Para Rancière, o pensamento debordiano se baseia no binômio opositivo passividade/atividade, considerando o primeiro termo inferior ao segundo – uma oposição que tanto quanto outras tais como olhar/agir e aparência/realidade são “alegorias da desigualdade”. Segundo ele,

[o] espectador é geralmente desmerecido porque ele não faz nada, enquanto os atores no palco – ou os operários lá fora – fazem alguma coisa com seus corpos. Mas é fácil inverter a questão afirmando que aqueles que agem, aqueles que trabalham com seus corpos, são obviamente inferiores àqueles que são capazes de olhar – isto é, aqueles que conseguem contemplar ideias, prever o futuro, ou ter uma visão global do mundo. As posições podem ser trocadas, mas a estrutura continua a mesma. O que conta, na verdade, é apenas a afirmação da oposição entre duas categorias: existe uma população que não pode fazer o que a outra população faz. Existe capacidade de um lado e incapacidade de outro. A emancipação parte do princípio oposto, o princípio da igualdade. Ela começa quando dispensamos a oposição entre olhar e agir e entendemos que a distribuição do próprio visível faz parte da configuração de dominação e sujeição. (RANCIÈRE, 2007).

A argumentação de Rancière se opõe justamente à reforma emancipatória do teatro baseada no pressuposto de que a essência da arte teatral seja a comunidade e na consequente proposição de uma “reapropriação de um eu que fora perdido num processo de separação”, ou seja, reapropriação do eu alienado pela exterioridade do espetáculo de acordo com Debord, ao qual se estaria reagindo com a “supressão dessa exterioridade” pela “derrubada da distribuição tradicional de lugares (no sentido dos locais e dos papéis)” (2007). Rancière questiona esse lugar “especificamente comunitário” do teatro argumentando que “o poder coletivo comum a estes espectadores não é o status de membro de um corpo coletivo” nem tampouco um tipo particular de interatividade ou a troca de papéis com os atores de modo que caiba aos espectadores a ação, abandonando a condição passiva como se esta lhes tornasse inferior na partilha do sensível. Para o ensaísta, o poder do espectador, ao contrário, é o “de traduzir do seu próprio modo” o que vê. Ele acredita que “o que tem que ser colocado à prova pelas nossas performances – seja ensinar ou atuar, falar, escrever, fazer arte, etc. – não é a

capacidade de agregação de um coletivo, mas a capacidade do anônimo, a capacidade que faz qualquer um igual a todo mundo” (RANCIÈRE, 2007). Esta sim seria emancipatória para o espectador, na medida em que estabelece a “igualdade de inteligências”. Rancière conclui, então, que a “emancipação significa: o embaçamento da oposição entre aqueles que olham e aqueles que agem, entre os que são indivíduos e os que são membros de um corpo coletivo” (2007).

O desenvolvimento desta pesquisa adere a esta conclusão do teórico francês sobre o caráter emancipatório do “embaçamento” entre tais instâncias (ver/agir; indivíduo/coletivo), contudo, diverge de pressupostos e da argumentação de Rancière, para quem:

[é] a ideia comunitária de teatro que na verdade faz dele uma alegoria da desigualdade. O atravessamento das fronteiras e a confusão de papéis não deveriam levar a uma espécie de “hiperteatro”, transformando a condição (passiva) do espectador em atividade ao transformar a representação em presença. Pelo contrário, o teatro deveria questionar o privilégio da presença viva e trazer o palco novamente para um nível de igualdade com o ato de contar uma história ou de escrever e ler um livro (2007).

O problema desta argumentação é que o autor pressupõe a comunidade como uma zona de transmissão de “conhecimento” hierarquizada – de quem sabe (atores) para quem não sabe (público) –, desconsiderando a concepção de que o teatro é, essencialmente, uma zona de experiência e afetação, conforme propõe Dubatti (2007), recusando tal oposição logocêntrica. Nesse mesmo sentido, Rancière considera a interatividade isoladamente como solução tomada por quem deseja tornar o espectador ativo, sem ponderar o potencial ativo que a performance e o teatro performático (e demais poéticas que privilegiem a presença) identificam na atividade de expectação (desfazendo, portanto, a associação dos binômios ator/espectador e ativo/passivo) e que não concernem à interatividade (no senso estrito) que alçaria o espectador à condição de ator. Um exemplo da condição ativa do espectador é a possibilidade de atingir a “*mente corporificada*” (à qual se refere Fischer-Lichte, 2012).

Ao criticar a troca de papéis entre ator e espectador como outra estratégia supostamente emancipatória no anseio de reapropriação do eu, Rancière também desconsidera que é justamente do dismantelamento da oposição que privilegia o ator sobre o espectador que decorrem algumas estratégias presentificadoras cujo objetivo seja despertar o espectador de um embrutecimento dos sentidos, sem que se troquem os papéis, mas, sim, por meio da potencialização da condição própria do espectador, isto é, pela potencialização do ver e do perceber; e do entendimento de que são também ações, o que desfaz a dicotomia entre sujeito e objeto no teatro para estabelecer uma relação de cossujeitos igualmente imbuídos de atividades criativas. “O espectador é transformado em um ator mesmo antes que a reversão de

papéis ocorra. A oposição entre agir e observar colapsa” diante da percepção de que “os sujeitos espectadores já são atores; eles influenciam a performance respondendo às ações que eles experimentaram” (FISCHER-LICHTE, 2008: 59-60).

Além disso, Rancière também trata a tentativa de ruptura da separação entre palco e plateia como uma necessária inversão de papéis, desconsiderando que tal quebra possa se dar fugazmente como uma presença/ausência oscilante que permita emancipar o espectador no sentido de que, além de ser aquele a quem na partilha do sensível cabe ver e perceber, ele possa experimentar a reapropriação daquilo de que foi alienado. Portanto, como um anônimo que tem o mesmo poder e igualdade de inteligência daquele que está na condição de ator, realizando assim o emancipatório embaçamento das oposições entre olhar/agir, indivíduo/corpo coletivo. Por fim, há de se refletir sobre o quanto a defesa de Rancière por um teatro que se nivele “ato de contar uma história ou de escrever e ler um livro” despreza a riqueza de sua especificidade enquanto forma de arte.

É justamente de suas especificidades – e mesmo de duas precariedades – que Dubatti (2007) parte para propor que o teatro seja compreendido como uma zona de experiência e subjetividades, superando o binômio representação/presentação. E mais propõe tal conceituação como um movimento do teatro na direção contrária à alienação criticada pela teoria debordiana, permitindo se pensar sobre outro modo de emancipação do espectador.

[No] século XX e no presente a transteatralização é sintoma da dissolução da realidade, vinculável à queda dos grandes discursos de representação. Paradoxalmente, a hegemonia da transteatralização gera uma ressignificação do teatro na “direção contrária⁸⁰” (...) vamos ao teatro para lutar contra a transteatralização, para construir realidade, morada, subjetividade, não para dissolvê-las. Teatro não da representação nem da apresentação, senão teatro da experiência e da subjetividade (DUBATTI, 2007: 17).

Ademais, “desde o começo do século XX, o poder do teatro de construir uma comunidade em potencial foi objeto de extensa discussão”, a partir da compreensão de que “a criação da comunidade de atores e espectadores baseados em sua copresença corporal cumpre um papel-chave na geração de retroalimentação” (FISCHER-LICHTE, 2008: 51), de modo que “os participantes possam se reconectar com experiências reprimidas até agora, iniciando então um processo de transformação” (2008: 52).

Fundado em uma definição de comunidade como uma “perpétua colisão do indivíduo e do grupo⁸¹” (FISCHER-LICHTE, 2008: 56) e na percepção de que a energia circula entre

⁸⁰ PAVLOVSKY, Eduardo. **Dirección Contraria**. Concepción de Uruguay (Entre Rios), Búsqueda de Ayllú, 1997.

⁸¹ Ver SCHLEEF, E. **Droge Faust Parsifal**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

atores e espectadores independentemente do arranjo espacial específico, além da observação de experiências teatrais, Fischer-Lichte observa que:

a retroalimentação autopoietica é gerada e mantida em movimento não somente por meio de ações e atitudes visíveis e audíveis de atores e espectadores mas também por meio da energia circulando através deles. (...) É facilmente negligenciado que essas ações e comportamento precisam primeiramente ser percebidos, ou seja, vistos, ouvidos e sentidos – a percepção exerce um papel crucial nos processos autopoieticos de retroalimentação. (...) A percepção da audiência em performances – seja como contemplação ou sensação corporal – então não pode mais ser concebida desconsiderando o potencial transformador que isso guarda (2008: 59).

Ela conclui que esse processo autopoietico, no qual está envolvida a percepção, permite ao performer tornar-se um corpo transfigurado, recuperando uma experiência perdida com o processo civilizatório:

Ao direcionar a atenção do público para a corporeidade específica do performer, o teatro e a *performance art* clamam: ‘Olhe para esses corpos, os quais vocês fizeram desaparecer em nome de um outro. Vejam seu sofrimento e seu resplendor e vocês entenderão – eles já são o que vocês gostariam de tornar-se: um corpo transfigurado’. (...) O corpo do performer aqui recupera sua alma (...) previamente roubada pelo processo civilizatório. No teatro e na *performance art*, as imagens infinitamente reproduzíveis das mídias eletrônicas e tecnológicas ficam em oposição ao tornar-se (*becoming*) único do corpo humano (FISCHER-LICHTE, 2008:93).

É nesse sentido que, por mais que o teatro possa funcionar como um dispositivo na medida em que desencadeia processos de subjetivação, pode-se pensá-lo, também, como uma potência na direção contrária, a profanação que reapropria uma experiência cindida, sobretudo quando sua dimensão de presença entra no corpo a corpo com o dispositivo e se torna efetivamente capaz de profanar – desestabilizar e embaçar, sem, contudo, negar – a cisão entre lugar de palco e plateia, entre o homem e um si mesmo reapropriado, de modo que passe a funcionar como um contradispositivo na *oikonomia* humana.

Retomando Agamben, “toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso” e “o dispositivo que realiza e regula a separação é o sacrifício”. Profanar, diante disso, “significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência [uma atitude desvinculada das normas de uso e de separação], que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular”. Um dos modos de restituição ao uso comum é o contato – o toque. “Há um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado” (AGAMBEN, 2007: 65-66). Outro modo de profanação é o uso incongruente do sagrado; Agamben o exemplifica pelo jogo, que provém da esfera sagrada mas a inverte: se sagrada é a união consubstancial entre rito e mito, o jogo é a ocorrência de apenas uma das partes, qual seja o mito (palavra) sem rito (ação) ou o rito (ação) sem mito (palavras).

A potência do ato sagrado (...) reside na conjunção do mito que narra a história com o rito que a reproduz e põe em cena. O jogo quebra essa unidade: como ludus, ou jogo de ação, faz desaparecer o mito e conserva o rito; como jocus, ou jogo de palavras, ele cancela o rito e deixa sobreviver o mito. (...) Isso significa que o jogo libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem a abolir simplesmente (AGAMBEN, 2007: 67).

Agamben observa a decadência geral do jogo como modo de profanação, ao mesmo tempo em que a “religião” – por assim considerar toda forma de separação – capitalista se direciona à criação do improfanável. Compreendendo o consumo como a impossibilidade do uso, e o uso como relação com o inapropriável, denuncia-se a natureza da propriedade como um “dispositivo que desloca o livre uso dos homens para uma esfera separada, na qual é convertido em direito” (AGAMBEN, 2007: 72), e à qual os consumidores são incapazes de profanar. O filósofo italiano aponta para a corrente museificação do mundo, que significa essa impossibilidade de fazer experiência – e é comparável à noção gumbrechtiana de “mundo como quadro”, própria à perda da dimensão da presença. Por outro lado, a profanação se apresenta como uma forma não de “abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas” (2007: 75), rompendo com suas finalidades e ciente de seu caráter episódico, como o é o jogo, o qual tem sido estratégia comum em formas teatrais que ora apresentam o mito sem a ação, ora a ação sem o mito.

4. PRESENÇA E CONVÍVIO NA DRAMATURGIA DA COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO

Neste capítulo, serão considerados os modos como a presença e o *convívio* se articulam e se evidenciam na dramaturgia das criações recentes da Companhia Brasileira de Teatro, tendo como foco principal o espetáculo *Vida*, e, em caráter secundário e complementar, os três que o seguem cronologicamente, *Oxigênio*, *Isso Te Interessa?* e *Esta Criança*, além da leitura cênica de *O Chapeuzinho Vermelho*⁸² – o que consiste tão somente em um recorte temporal para efeito de pesquisa, visto que tais elementos podem ser encontrados em evidência na dramaturgia de espetáculos anteriores da companhia, por constituírem um aspecto fundante do pensamento teatral de seus integrantes.

4.1. SALA DE ENSAIO

A observância de processos situados na sala de ensaio dar-se-á em duas frentes. A primeira contempla os registros inscritos pelo diretor Marcio Abreu em cadernos de ensaio⁸³, e que constituem vestígios documentais de um processo criativo mais complexo, impossível de ser registrado em todas as suas etapas e facetas, inclusive por fundar-se em efêmeros processos físico-mentais de concepção de ideias e exercícios corporais, e por originar resultados igualmente efêmeros – as apresentações dos espetáculos. A segunda frente detém-se sobre o acompanhamento dos dois dias de ensaio da leitura cênica de *O Chapeuzinho Vermelho*, dos quais a autora desta pesquisa foi observadora sem intervenção ativa, como espectadora.

4.1.1. Cadernos do Diretor

Entre os cadernos de ensaio do diretor Marcio Abreu a que se teve acesso no decorrer desta pesquisa, há o registro do processo criativo de *Vida* desde a pesquisa dos textos de Paulo Leminski e os primeiros encontros com os atores até o ensaio final. Um dos

⁸² Leitura cênica realizada durante o processo criativo de *Esta Criança*, como modo de aproximação da obra do dramaturgo francês Joël Pommerat, com os mesmos atores daquele espetáculo.

⁸³ Anotações feitas pelo diretor Marcio Abreu em cadernos de ensaio durante os processos de criação dos espetáculos da Companhia Brasileira de Teatro. Foram consultados cadernos de ensaio e blocos de anotação manuscritos (e cedidos pela Companhia Brasileira de Teatro) datados dos anos de 2005, 2008, 2009, 2010 (dois volumes) e 2011, que se encontravam arquivados pelo diretor na cidade de Curitiba. Nesta pesquisa, opta-se por ater-se, dentro do vasto conteúdo apresentado nesses cadernos de ensaios, às anotações diretamente relacionadas ao escopo de conceitos pesquisados, isto é, às questões relativas à materialidade cênica, à presença do ator e ao convívio articuladas na dramaturgia.

apontamentos iniciais do diretor diferencia, em relação à representação, a possibilidade de uma “camada de ficção para construir a realidade em cena, a presentificação na apresentação”, o que constitui um objetivo claro em seu pensamento sobre teatro. Em 03 de junho de 2009, Abreu observa que “o intérprete tem que ser honesto, agir a partir da afetação pelo discurso”, ideia que ecoará adiante, em indicações para que não incorporem personagens. Em 10 de julho, aparece num registro de exercício com os atores a orientação de “exercitar a interlocução direta com o público”, seguida da afirmação de que “é preciso falar para o público e não para dentro, endereçar”, o que já coloca em destaque a preocupação com a relação convival em nível dramático, reforçada em um registro sem data no qual Abreu apresenta o “argumento” de *Vida*: “Iniciar com encontro dos personagens. Cada um chega num momento diferente. (...) Antes do encontro tem um personagem que chega e que faz o vínculo com a plateia”. A situação do espetáculo é descrita como uma “banda de exilados”, e o lugar, como “o teatro/uma cidade da província”, revelando a coexistência dramática (intencional) da situação da apresentação (encontro espaço-temporal de atores e espectadores no teatro) e da ficção. As anotações prosseguem com ideais que contemplam o *convívio* e a presença, tais como: “Cena de atores olhando o público. Só isso⁸⁴”; “segue um diálogo sobre estar ali e o que fazer (...) – somos só nós hoje?”; e, em relação ao cenário, “sensação de palco grande (...) um pequeno grupo de ficção que se destaca no espaço”. O cenário⁸⁵ é descrito ainda como “lugar frio e vazio a ser construído pelo imaginário. Apenas uma saída sem janela. A única janela é o público”.

Em outro caderno, encontram-se as anotações desde o primeiro dia de ensaio propriamente dito de *Vida*, em 05 de outubro de 2009. Marcio Abreu propõe que cada um dos atores escolha uma música e ensine-a ao grupo:

Pedi que cada um cantasse à capela, sozinho. Aí se revelou uma qualidade de presença do ator desejável. Precariedade, sensibilidade exposta, surpresa. Nadja se protege na representação e depois, por insistência da Gio, revela-se na sua fragilidade. Rani correto e infantil. Bonito. Gio com teatralidade desbragada, gestos ilustrativos, enfrentando o medo.

Entre os aspectos que destaca, nesse dia, como “conversa sobre 3⁸⁶ prontos”, Abreu cita “sensibilidade precária do ator/ frequência real com estranhamento do personagem” – estratégias de atuação para alcançar uma qualidade de presença. No segundo ensaio, em 08 de

⁸⁴ Tal cena viria a ser realizada em “Esta Criança”, durante os interlúdios musicais, como quando Ranieri Gonzalez canta “Ben”.

⁸⁵ Entre as referências registradas, estão o espetáculo “Kontakthof”, de Pina Bausch, e o cineasta Roy Andersson.

⁸⁶ Opta-se por manter a grafia original presente nos cadernos, salvo em caso de abreviações (exemplo: “c/” será transcrito como “com”).

outubro, aparece o registro do subtexto de Ranieri Gonzalez: “reafirma a possibilidade para um personagem metódico que tem um vulcão de liberdade dentro”. No terceiro ensaio, em 09 de outubro, aparece a consideração do espectador: “todos muito juntos num pequeno quadrado, usando a frente do quadrado para a plateia como ponto para sublinhar as expressões”.

Em 14 de outubro, a questão musical surge nas orientações: “Tem que ser preciso. Técnico. Musical”. Em 18 de outubro, ao anotar “não marcar entradas da Gio e do Rn, pra surpreender o R”, o diretor demonstra uma estratégia para manter a atenção e a surpresa dos atores, como corpos atravessáveis pelos fluxos ao redor e pelas copresenças. No dia seguinte, a música se torna questão: “Obs.: a música e a luz me preocupam hoje. Preciso de uma música cheia, plena, autêntica, tocante. Leste europeu”. As anotações prosseguem, no mesmo ensaio, em relação ao pacto entre atores e espectadores: “A primeira expressão é para o público. Cuidar para não ser de sofrimento. (...) Não é o texto que fala, mas sim o ator. (...) Ser concreto. Não forjar uma mentira. Ela já existe. É um pacto e está ali, no teatro. Entre nós e o público”. Nos dias 20 e 21 de outubro, novas anotações sobre ritmo, corpo e copresença: “considerar Gio quando ela entra”; “as pausas estão vazias”; “precisam de agilidade corporal. A peça demanda isso e também precisão”; “tem que ter mais ritmo no texto”; “G presentificar um pouco mais a fala”.

No dia 23 de outubro, aparecem mais observações sobre endereçamento (“o primeiro ‘perceberam?’ – tem que endereçar”) e atuação: “não confundir energia com ser afobado”; “Rn falar como quem lembra o poema” – nesta ideia de falar como quem lembra está implícita a presentificação, à qual Abreu se refere anteriormente, no sentido de fincar a produção da fala no momento da apresentação – no processo de memória – em vez de repetir um ato pré-marcado e decorado. No dia 25, o diretor considera a copresença também do músico com os espectadores: “Obs. O músico entra no prólogo já. Para o público reconhecê-lo desde já”. Em 28 de outubro, Abreu pede, sobre o prólogo de Rodrigo Ferrarini, “mais ataque” no “‘Perceberam?’” e “dar mais foco no ‘você diz/ alguém diz’”. A estratégia de endereçamento reaparece nos dias 30 e 31 de outubro, em anotação sobre a cena da exibição da tatuagem de Ranieri Gonzalez (“‘se houvesse’ é pra plateia”) e sobre “cuidar para não antecipar o gesto/endereçar mais”.

Os registros de ensaios de *Vida* são retomados em 04 de março de 2003. Neste dia e no seguinte, o diretor faz observações relativas à atuação e ao endereçamento: “Etta⁸⁷ →fazer também para o público”; “cão → olhar para frente”; “‘e assim é bom’ sai do personagem”; “R e Nd não ficar representando”; “muito drama no ‘se atraem, se repelem’”. Em 7 de março, Abreu traça orientações para o prólogo que novamente evidenciam a preocupação com a interpelação dos espectadores: “tom muito projetado/arredondado explica também para público”; “‘você me diz’ é pra impulsionar o discurso”; e observa sobre a cena da exibição das tatuagens de Gonzalez: “Gio tem que ser de verdade”. No mesmo dia, as anotações sob o título “encenação” contemplam a preocupação com uma dramaturgia do espectador forjada a partir da iluminação da plateia – contrária à tradição do drama ilusionista de manter o público no escuro de modo que o *convívio* entre espectadores seja minimizado:

1. Rodrigo chega pela plateia (...).
2. Prólogo – endereçado à plateia. Luz acesa.
3. Cena 1 – (...) reduz luz da plateia, mas ainda fica.
4. Corrente (...) →luz da plateia vai saindo.
5. Rn/Nd (...) a luz da plateia sai totalmente (...)
9. Dublagem e cão – ambiente teatral (David Lynch) (...)
12. Talvez a cena da apresentação invada a plateia.

Esse tipo de orientação prossegue no dia 15 de março, quando o diretor registra: “tem que ter pelo menos uma ou duas taças para o público”; “plateia acesa”; “luz na Nd e no R/Plateia acesa – tudo claro no último texto do R”. E, no dia seguinte, Abreu orienta novo endereçamento: “‘alguém escapou’ eles olham o público”. Antes, no ensaio do dia 10 de março, o diretor comenta o trabalho de atuação relativo à presença: “fazer o R. experimentar a relação no tempo presente e manter o fluxo narrativo. Sem ‘personagem!’”. Por fim, no ensaio geral de 18 de março, constam dois registros relativos à percepção da copresença: “todos percebem juntos a Gio que sai” e “Gio olha o Gusta no trompete ouvir enquanto fala e vem emoção”. No conjunto, tais anotações feitas durante o processo criativo de *Vida* explicitam preocupações em relação a um tipo de atuação que produza presença, como uma qualidade do ator, e que considere conscientemente a relação convival, de modo a evidenciar a copresença. Repetidas durante o decurso dos ensaios, tais considerações demonstram que a presença e o *convívio* se integram à concepção dramática do espetáculo, a seus efeitos pretendidos.

As anotações disponíveis sobre os ensaios de *Oxigênio* são incompletas e mais esparsas. Começam em Berlim, em 02 de setembro de 2010, com orientações à atuação tais

⁸⁷ Etta James.

quais “realizar a cena do fone de ouvido em algum momento não ilustrativo”; “dar pausas musicais e pausas de silêncio”; “transita entre narrativa e ações/imagens teatrais”. Em 06 de setembro, surgem indicações sobre a postura distanciada dos atores em relação aos personagens: na cena 6, “saem dos personagens e entram eles mesmos”; na 7, “eles em relação aos personagens”. Adiante, em 11 de outubro, o diretor observa a necessidade de “antecipar as ações em relação às descrições” e afirma que “a narrativa não pode ser realista”, como estratégias para evitar a representação.

Em 14 de outubro, Abreu registra o “primeiro ensaio com Rodrigo [Bolzan]”: “Conversa sobre os sentidos do texto e a ideia implícita de resíduo de performance. Qual será a nossa resposta a isso? (...) Obs. Não se deixar contaminar pela emoção do personagem. Influenciar-se apenas pelo estado físico”. Em 20 de outubro, o diretor faz mais observações sobre a atuação, recomendando “contar simplesmente a primeira cena/ depois do verso um repetir cada frase duas vezes enfatizando notas” e “não psicologizar com o olhar e nos entretempos” – novamente indicando um tipo de atuação performática. Ele também anota que “o corte para a ficção no grito dos amigos foi bom”, mas considera a “segunda opção de não grito dos amigos” como uma possibilidade de alternância; orienta a “usar recurso da repetição enfática nas informações fundamentais” e pontua que começou “a ouvir só no final, com exceção da ênfase”, o que explicita a preocupação com a escuta e as estratégias de ênfase e repetição como meios de obtê-la. Quanto à primeira cena (“composição 1 – danças”), o diretor observa que se fale “os refrãos no ritmo” – introduzindo o caráter musical que fundamenta seu pensamento sobre o momento da apresentação – e que “tem que dar tempo de assimilação à plateia”, pede “mais intensidade no olhar de Sacha” e “ir na palavra exata e não na intenção” – o que novamente revela uma estratégia de atuação presentificada, que se liberte de marcas representativas de intenção predefinida.

Nos dias 21 e 22 de outubro, aparecem indicações musicais, tais quais a ideia de que “o texto é cínico, tem que ser rock’n’roll”; a de “começar didaticamente e em cada refrão trazer aos poucos a dança”, de modo que “a imagem de Sacha dançando acontece só no final”, e a indicação de “trabalhar os ritmos” e “dizer o texto na velocidade”. Adiante, em 18 de novembro, aparece ainda a indicação de “especificar cada refrão”. Nas anotações do ensaio de 20 de novembro, o diretor faz orientações quanto à atuação e à música. Observa que, na cena um, [Bolzan] “está deixando morrer nas pausas do início” e indica para a “dinâmica do final música mais alta”. Destaca na cena dois o “tempo de Sacha vendo a Sacha”; na cena três, recomenda à Patrícia Kamis que “a transição para falar do marido tem que ser mais natural” e que fale “‘será obra do maligno’ sem fazer cara” – em evidente esquivas à representação. A

questão da naturalidade da atuação retorna no dia 23 de novembro, ao pedir a Bolzan para, no texto “em cada mulher...”, “cuidar [com o] tom artificial”. Nesse dia, também pede a Kamis energia e mostrar consciência da copresença: “Patrícia tem que arrebentar a bateria na abertura da cortina”, “pausa antes de falar”, “olhar o público”, “fazer sinal para Gabriel tocar como se fosse cantar”. Observa ainda, à atriz, que na composição seis falta “ironia e brincadeira – distanciamento” – o registro de atuação desejado. Em 28 de novembro, surgem orientações para Kamis “falar para o público”, ir para a plateia e “olhar para a plateia”. No dia seguinte, o pedido é para Gabriel Schwartz (o músico) “se relacionar com Rodrigo e plateia”, valorizando a copresença e o *convívio*. Da retomada dos ensaios de *Oxigênio* registrados por Marcio Abreu em março de 2011, surge a definição “Oxigênio → narrativa”. Entre os dias 26 e 27 de março daquele ano, o diretor faz observações sobre ritmo e registro de atuação: “R na primeira cena tomar mais tempo”; “cena 6 → imprimir mais velocidade, a intenção vai vir da sonoridade, talvez isso salve a cena”; “cena 9 – imprimir mais dinâmica, fazer mais entre eles e menos recitado para público (...) mais detido no início, contar mais, deixar as imagens acontecerem”; “cena 10 – segunda parte os dois vêm para frente e fazem com crítica”, o que ressalta novamente o aspecto musical estruturante do espetáculo e a opção por atuações com distanciamento crítico em relação aos personagens.

Os ensaios de *Isso Te Interessa?* se iniciam ainda registrados sob o título francês, *Bon, Saint Cloude*. No “primeiro dia de ensaio”, entre as ideias levantadas, o diretor anota: “a narrativa como uma voz dentro da cabeça” – indicação-chave para a abordagem da camada de narrativa da “rubrica” presente no texto de Noële Renaude. Em outra entrada de registro, sem data, Abreu esclarece que “a situação da peça é o irmão na mesa com os descendentes e o cachorro” e anota “ações como cair da cadeira (...) faz com que os móveis se desloquem e parem no ar. O tempo que para”. Em 4 de junho de 2011, o diretor registra um esquema estrutural da encenação: “cena dramática → cenas narradas e encenadas 1-7 → cenas narrada sobretudo individualmente (...) → cena final (solo filho)”.

Em 8 de agosto, na retomada dos ensaios, anotações indicam que “a cena é distante do público” e pedem “mais tempo no primeiro blackout”; “dar indicações como ordens” e “ver onde as cenas são mais distendidas”. Mais adiante, em 22 de agosto, Abreu nota sobre o prólogo que “falta certa tensão, como se cada pequena coisa chamasse atenção”; e, em 10 de setembro, orienta, de modo sublinhado, a “mais falar com o público na segunda parte”. Nesses poucos registros, já se percebe a consideração do tempo do espetáculo, tanto em relação a qual fato ficcional finca-se no presente da apresentação, quanto à temporalidade

percebida na duração das cenas, e à estrutura narrativa trabalhada com mais distanciamento em relação ao público.

Em outros cadernos, desvinculados de ensaios dos espetáculos contemplados nesta pesquisa, pode-se encontrar algumas notas iluminadoras das questões discutidas nesta pesquisa, como a noção de presença contida em uma anotação de 11 de setembro de 2005: “expressar um olhar limpo, desprovido de ansiedades, de medo e de frustrações antecipadas. O olhar presente”. Em um bloco de notas datado de 2008, o Marcio Abreu aponta uma definição⁸⁸ segundo a qual “a apresentação é a soma de tudo o que acontece na plateia e palco. É fruto do choque entre os atores e espectadores”. Também anota que “o teatro é genuinamente político na medida em que o espectador toma consciência daquilo que está acontecendo” e que “é impossível antecipar a reação do público”. Este bloco traz o registro de que o diretor teve contato com as ideias da teórica alemã Erika Fischer-Lichte⁸⁹ em 2008. De suas anotações sobre a fala da teórica em 5 de novembro de 2008, destacam-se no contexto desta pesquisa a definição de encenação como “geração performativa intencional da materialidade” e três conceitos relacionados à encenação:

a) “medialidade” – “Interação de todos os participantes, atores e espectadores. Ocorre na e mediante a copresença. O que acontece no transcurso da encenação não pode ser previsto. É sempre um processo social, no qual grupos se encontram e se agenciam em relações”.

b) “materialidade” – “Aqui e agora. São voláteis e transitórias. Caráter presencial. Podem apenas produzir vestígios”.

c) “eventualidade” – “como evento a apresentação atrai de modo específico a atenção dos espectadores”.

Em 7 de novembro de 2008, Abreu registra – ainda baseado na fala de Fischer-Lichte – que “o ritmo é algo mais elementar, não para (...), estrutura o tempo e o espaço. Nasce no corpo do ator. Tem a ver com a música, mas preexiste a ela”.

Num caderno de 2009, o diretor responde a perguntas, entre as quais “como você pensa as relações entre encenação e dramaturgia”, à qual interpõe: “Hoje penso

⁸⁸ É possível que essas anotações tenham tido origem na programação da sexta edição do Próximo Ato (ver nota abaixo), em 2008, e tenham sido geradas por palestras de terceiros. Contudo, não há registro claro quanto a isso nessa parte do bloco de notas.

⁸⁹ Erika Fischer-Lichte participou com o crítico e historiador de arte Rodrigo Naves da mesa Limites da Experiência e a Timidez Formal no Teatro e nas Artes Plásticas, em 5 de novembro de 2008, e ministrou um minicurso sobre o tema O que Acontece no Entremeio – Teatro como Espaço Liminar entre os dias 5 e 7 de novembro de 2008, dentro da programação da sexta edição do Próximo Ato – Encontro Internacional de Teatro Contemporâneo, promovido pelo Itaú Cultural.

complementares, inerente uma à outra. Promove algo que está entre o público e a cena. Esse é o lugar da encenação, portanto da dramaturgia”. Em outro, de 2010, o diretor aponta a relação entre “performance” e “experiência construída junto”: “Vivência coletiva na passagem do tempo. Obs.: Clareza na composição dos enunciados. E como você deixa uma margem para o outro preencher”. Num caderno de 2011, em preparação a uma palestra, ele sintetiza quais são, para si, as “questões da dramaturgia”: “Que ator para qual dramaturgia? O lugar do teatro hoje? Descondicionar o código social. Reinaugurar o fenômeno. Consciência histórica”; e questiona “o real na cena?”, ao que responde: “o que é real é aquele ator ali”. Comenta ainda, em relação à formação de atores: “esquecimento e consciência/confiança”, estratégias vinculadas à qualidade de presença na atuação. Deste caderno, cabe ressaltar, por fim, mais duas anotações. A primeira, sobre o teórico Matteo Bonfitto, questiona “que intencionalidade?” e, entre as opções dadas, responde entre parêntesis: “à priori? (não!)”/ “se faz no fazer (sim!)”. A segunda ilumina suas preocupações com “os públicos”: “como tomar a palavra”; “romper a expectativa do evento teatral”; “como provocar a escuta numa sociedade surda”.

4.1.2. Acompanhamento de ensaios da leitura de *O Chapeuzinho Vermelho*

O acompanhamento dos dois dias de ensaio para leitura de *O Chapeuzinho Vermelho*, de Joël Pommerat, versão do autor francês para a fábula infantil, é complementar a esta pesquisa à medida que ilumina algumas questões práticas do trabalho do diretor Marcio Abreu com atores. O ensaio ocorreu no Teatro Gláucio Gil, no Rio de Janeiro.

Primeiro ensaio: 24 de Julho de 2012. Começa com a repartição de papéis decidida pelo diretor Marcio Abreu: Ranieri Gonzalez – narrador e lobo; Giovana Soar – menina, avó e narrador; Renata Sorrah – mãe, sombra e narradora. Fazem uma primeira leitura do texto, começam a jogar com a narrativa da situação, alternando os narradores, por orientação de Abreu. Na segunda leitura, o diretor faz mais experimentações. Coloca as atrizes como narradoras antes. Pede para que os atores, em vez de fazerem “voz de lobo”, de lobo disfarçado de chapeuzinho, e de avó, experimentem “não fazer voz, mas levar muito a sério, que o engraçado vem de fazer de verdade e não de fazer para a criança”, segundo Abreu. Ranieri experimenta botar a mão sobre a boca para disfarçar a voz, como o lobo faz, sem alterar sua emissão. Abreu pede que contem “com opinião” e se relacionando com o texto. O diretor redistribui os textos deixando que as atrizes narrem mais as ações de suas personagens. Ele trabalha o jogo entre as duas narradoras e suas personagens: pede um endereçamento

diferente, em que uma fale para a outra, usando a estrutura do texto narrado, mas atuando de acordo com o que a narração diz – por exemplo, narrar a brincadeira da mãe com a filha com voz, olhares e gestos de quem brinca com a filha. Giovana e Renata passam a se olhar durante a narração e a usar as mãos para endereçar o texto narrativo de uma personagem à outra. Ao explicar quem é a avó, Renata endereça ao público. Marcio Abreu pede que, além de fazer a sério, os atores “sejam didáticos ao mostrar espacialmente, quase como um cientista mostrando” e apontando, o que explicita um caráter performático.

No caso de leitura cênica, como esta, o diretor considera importante “passar pelas imagens” e “passar pelo mais evidente”, sublinhá-lo. Ele coloca três cadeiras lado a lado e estabelece uma para a avó, uma para a mãe e uma para a menina; quando Giovana troca de lugar entre elas, muda de avó para menina e vice-versa. O diretor incentiva quando Renata, como narradora, enuncia em forma de “pito” que a filha “não sabia cozinhar nada, nada!”, realizando a narração com um tom de representação dramática, que concilia o texto narrativo com a ênfase no corpo semiótico, enquanto em grande parte da leitura é o corpo fenomênico que prevalece como portador da narrativa, sem corporificar personagens. O diretor orienta que Giovana também faça um comentário no seu modo de narrar. A atriz responde com tom mais opinativo.

Na terceira passagem da leitura do texto, o diretor coloca os três atores ajoelhados no chão com seus textos. Ao lerem a divisão dos papéis, pede que mostrem mais quem é cada personagem. Depois, pede que improvisem a leitura com os princípios já dados. O diretor começa a marcar as cenas sublinhando as evidências – por exemplo, quando a narração diz que a menina brincava “muito sozinha”, Renata e Ranieri se afastam deixando Giovana sozinha no palco. O sublinhar espacial continua: a cada vez que a narração diz que a filha se distancia da casa da mãe, o diretor marca o arraste da cadeira da mãe para mais longe e cria um paralelo com a cadeira de Ranieri sendo arrastada também, o que é outra forma de sublinhar e de evidenciar a afetação pela copresença. Abreu pede a Renata que leia as rubricas na cena entre a menina e o lobo. O diretor orienta os atores a estudarem o texto em casa, buscando: “Uma narrativa mais solta, com mais opinião, porque o texto é muito simples. Tem que compartilhar mais, mais para a gente (plateia)”, orientações que revelam o distanciamento dos atores em relação aos personagens (intraficcional) e a evidenciação da relação com os espectadores (extraficcional).

Segundo Ensaio: 26 de Julho de 2012. No palco, quatro cadeiras e dois focos de luz rebaixados no centro, a pedido do diretor. Orientações:

- endereçamento;

- passar pelo corpo;
- passar pelas imagens do texto fazendo caminho em direção ao público

Além disso, Abreu pede aos atores para jamais usarem tom infantil; pois o texto “tem violência”, “tem fome”, “é a sério”. Renata constata: “Tem que esquecer essa história do Chapeuzinho, é outra história, como o ‘Cet Enfant’” (em referência ao texto “Esta Criança”, também de Joël Pommerat). Eles discutem alguns sentidos. A primeira leitura é feita só com o texto, sentados. Ranieri sugere revezar narradores para dar agilidade a trecho e experimenta falar com o público como se a avó não estivesse ouvindo. Na segunda passagem, entram luz e marcações. O diretor diz a Giovana que ela está deixando muito ar na voz. Ele orienta o técnico a colocar “um pouco de luz no público, para que os atores o vejam”. Quando os atores entram no palco, ele orienta que olhem para o público. Os três olham. Abreu continua: “É sempre importante levar em consideração os movimentos, quando alguém se move, quando alguém olha, você se relaciona com isso, vocês se ouvem e se veem”. Mais à frente, orienta um ator: “Tem que ficar mais presente, você tem que perceber quando ela chega”. Diz, ainda: “o mais importante é que vocês criem uma relação com o público”.

Embora o objetivo seja apenas uma leitura cênica, observam-se a partir desses dois ensaios alguns princípios e preocupações norteadores do teatro da Companhia Brasileira de Teatro. Como diz o diretor Marcio Abreu, o essencial é criar uma relação com o público, e isso se constrói ao longo do ensaio sobretudo pela estratégia de endereçamento da fala e do olhar, fazendo com que os atores se mostrem conscientes do público e busquem sua cumplicidade como ouvintes, tomando consciência da relação convival. O endereçamento, aqui, é fundamental para estabelecer a cumplicidade e o encontro no *convívio*. Além da atuação, a luz exerce uma função importante nesse sentido ao iluminar a plateia, tornando-a consciente de sua própria presença e possibilitando o reforço da triangulação intraficcional e extraficcional, à qual os atores devem estar abertos o tempo todo, aguçando a escuta e a percepção para permitir que os fluxos – movimento, olhares – os atinjam e para responder a eles. Outra estratégia determinante da forma poética criada pela companhia é mostrar sublinhadamente o evidente, ou seja, a presença material do corpo do ator, o espaço, as relações, a distância etc., em atitude performática. Por fim, é notável como a forma narrativa se deixa contaminar por momentos de representação, sem alterar o texto, mas ganhando carga dramática, num jogo entre o épico e o dramático, e entre corpo semiótico e fenomênico, que os tensiona.

4.2 ANÁLISE DA OBRA

Nesta seção, realizar-se-á a análise crítica do espetáculo *Vida*, como foco principal, seguida de análises de trechos ou da integralidade dos espetáculos *Oxigênio*, *Isso te Interessa?* e *Esta Criança*. Não é ambição de a pesquisa esgotar as análises possíveis a respeito de tais espetáculos, tão somente apresentar uma visão crítica de aspectos específicos relacionados ao escopo conceitual apresentado até aqui. Além disso, cabe observar que as análises procedem com base na atividade de expectativa, por parte da autora deste estudo, de apresentações dos espetáculos supracitados, complementadas pela revisão do registro de apresentações dos mesmos em vídeo.

4.2.1 Análise de *Vida*

Espectáculo escrito por Marcio Abreu a partir da livre leitura da obra do poeta Paulo Leminski, com dramaturgia de Abreu, Giovana Soar e Nadjá Naira, e com direção de Abreu, iluminação de Nadjá Naira, cenário de Fernando Marés e atuações de Naira, Soar, Rodrigo Ferrarini e Ranieri Gonzalez. O espaço é um edifício teatral de palco italiano⁹⁰, frontal e elevado em relação ao público, que se encontra acomodado em cadeiras enfileiradas. Uma cortina preta fecha a quarta parede, trazendo a referência à configuração do espaço teatral padrão no século XIX, à qual está atrelado um comportamento padrão do espectador, relacionado à Querela da Moralidade do Teatro, isto é, a ilusão cênica e o foco no corpo semiótico do ator, bloqueando sua energia sensual fenomênica.

A encenação começa com a entrada da música instrumental composta por André Abujamra e executada por Gustavo Proença, posicionado fora do palco, à lateral da plateia. Enquanto a cortina permanece fechada e a boca de cena vazia, é a música que estabelece a atmosfera e transpassa os corpos dos espectadores, instaurando uma afetação sensibilizadora e uma disposição à fruição artística. O ator Rodrigo Ferrarini surge pelo corredor entre a plateia e o palco, olha com sorriso cúmplice para os espectadores, reconhecendo suas presenças, vira-se para o palco, vê as cortinas se abrirem para ele, sobe ao palco e observa o espaço performático revelado. Nesse ato de observar, evidenciado na atuação, reside a tomada de consciência do espaço físico, assim como o sorriso cúmplice e o olhar deitado sobre os

⁹⁰ *Vida* estreou no Teatro José Maria Santos, em Curitiba. Este será, portanto, o espaço considerado.

espectadores surtem o efeito de tornar o espectador consciente de que o ator tem consciência da copresença.

O cenário é uma sala retangular de dimensões reduzidas (pouca profundidade), delimitada por paredes com pintura e acabamento remetendo a uma tradição clássica ornamentativa da cenografia teatral do século XIX, sem janelas nem portas aparentes.

Um quadro com o mapa-múndi destaca-se no alto da parede de fundo. Parede. Um mapa-múndi pendurado. Uma sala vazia, sem janelas. Mesa. Cadeiras empilhadas. Um ventilador. Instrumentos musicais. Pedestal com microfone. Apenas uma porta de dimensões incomuns permite a entrada e saída de objetos e pessoas (ABREU, 2010).

Quando Ferrarini sobe ao palco – reduzido à boca de cena –, a música se intensifica – produz, portanto, efeitos da ordem da intensidade, correspondente à presença, não ao sentido. O ator novamente olha para os espectadores, reconhecendo-os e, com isso, evidenciando a relação convival, ainda que dentro de uma configuração de palco italiano, mas já abolindo códigos como a quarta parede: é um olhar negociador dessa relação. O ator assume um registro de palestrante, criando uma ficção translúcida para si, através da qual se percebe o performer e o corpo fenomênico – que antes de Ferrarini tomar a palavra prevaleciam, isto é, o discurso dá força ao corpo semiótico. A enunciação do texto se endereça aos espectadores, por uma interpelação direta que emerge do texto na forma de perguntas e no uso dialógico do “você”, que corresponde abstratamente ao espectador e é acompanhado de gestos com o braço estendido aos espectadores, direcionando a eles a fala, a atenção e a energia. É reconhecível no texto a performatividade que ressalta o acontecimento e à qual Baumgartel (2011) denomina textualidade teatral:

Quem brilha? (Pausa) foneticamente, a pergunta é uma modulação ascendente, na emissão da frase. Perceberam? Quem brilha? Eu pergunto. Se eu pergunto e vocês me respondem, alguém me responde, podemos começar o diálogo. Você pode me dizer, alguém pode me dizer, minha testa brilha quando eu suo e eu digo sim está calor aqui, abafado, quer um lenço? (ABREU, 2010).

Desse modo, a copresença do espectador é tornada consciente a todos, evidenciando já no pacto inicial da encenação a presença ao menos no sentido fraco, a dos corpos que se encontram no espaço e no tempo, e o *convívio*, implicando um rito de sociabilidade compartilhado, de reconhecimento de si mesmo e da alteridade, que permita a afetação em condições de proximidade – o ator só ocupa seu lugar no palco alto após passar diante da primeira fila da plateia – e audibilidade – reforçada pela interpelação direta.

A atriz Giovana Soar entra abruptamente pela porta camuflada. Assim como a entrada de Ferrarini comporta ações de percepção e reconhecimento dos espectadores; ao entrar, Soar olha Ferrarini e os espectadores – ela não somente olha, “mostra que olha”, como

se diz na performance sobre além de fazer, mostrar-se que faz. Tanto o abrupto de sua entrada quanto essa ação de reconhecimento evidenciam a emergência desse novo corpo em cena, colocando sua presença em foco.

No texto de Ferrarini, emerge o discurso sobre a alteridade e a força de atração entre os corpos. “O reconhecimento da diferença entre o eu que eu sou e o eu que o outro é. Separados e próximos. Perceberam? Como a gravidade, que é uma espécie de força de atração mútua entre os corpos” (ABREU, 2010). Ao dizer “separados”, o ator aponta com o braço a distância entre ele e Giovana – a distância intraficcional (entre os seres ficcionais) materializada fisicamente no afastamento entre seus corpos dentro do espaço do palco. Ao dizer “próximos”, aponta para a distância entre si e os espectadores – a distância extraficcional (entre palco e plateia) também materializada fisicamente e visivelmente (ou seja, perceptível pela visão, não só pelo significado discursivo) menor do que a outra.

A entrada do ator Ranieri Gonzalez, também abrupta e pela mesma porta camuflada, ocorre em meio à ação de queda da calça de Rodrigo Ferrarini, a qual toma a atenção do ator ingressante em cena. Contudo, também este ator estende o olhar para os espectadores, reconhecendo-os. O ator se acomoda em cena como espectador dos outros dois, sentado à distância em uma cadeira na lateral do espaço performático enquanto Ferrarini palestra e Soar pontua ou ilustra as falas dele, reagindo a elas – isto é, sendo atravessada por elas, numa percepção da presença do outro.

A copresença de atores e espectadores, compartilhando uma zona de experiência, portanto, é evidenciada desde a maneira como os atores entram em cena e se dirigem aos espectadores; além disso, também se manifesta discursivamente na fala, sobretudo a de Ferrarini, que literalmente questiona: “Perceberam? E nós estamos aqui (aponta o lugar específico no mapa). Estamos aqui, não estamos? Alguém escapou?” (ABREU, 2010) – sendo que o mapa-múndi pende no instante da pergunta “alguém escapou?”, o que suscita uma rede de sentidos possíveis, ao mesmo tempo em que afeta fisicamente o espaço. Com isso, têm-se as primeiras evidências de que a encenação agencia efeitos de sentido e efeitos de presença dramaturgicamente, articulados de modo a conformar a zona de experiência do espectador.



Figura 1⁹¹ – Ranieri González, Giovana Soar e Rodrigo Ferrarini em cena de *Vida*.

Aos dez minutos de apresentação, enquanto a ação transcorre entre os atores e sem que eles demonstrem se dar conta, a parede do fundo do cenário recua, aumentando consideravelmente o espaço performativo e a sensação de vazio causada pelos poucos objetos e atores ocupando a dimensão ampla da sala. Ferrarini volta a perguntar outras vezes: “estamos aqui, não estamos?”, com gestos englobando os espectadores. Sua presença domina o espaço e a atenção dos espectadores, de modo a poder ser considerada uma presença no sentido forte. Por volta dos onze minutos de apresentação, contudo, a fala de Ferrarini ganha entusiasmo, adquire um volume mais alto e alcança a espécie de afetação própria da presença no sentido radical, desencadeando a sensação de *mente corporificada* nele e, conseqüentemente (potencialmente), no espectador, que sente o corpo e a mente igualmente envolvidos na atenção àquela presença, rompendo a dicotomia mente/corpo.

O texto de *Vida* segue expressando literalmente a copresença entre atores e espectadores, repetindo a interpelação “perceberam?” e a afirmação seguida por pergunta: “Nós estamos aqui. Estamos aqui, não estamos?”, que repete o elemento dêitico e coloca em questão a presença, assim como o “alguém escapou?”, geralmente acompanhados de gestos de direcionamento aos espectadores. Além dos sentidos agenciados nessas frases, há de se considerar o caráter performativo da linguagem, pelo qual a pergunta é uma ação – um ato de

⁹¹ Fotografia de Marco Novack.

perguntar – que pressupõe (portanto necessita) o outro, no caso, o espectador. É a isso que Ferrarini se refere no seguinte trecho de sua fala:

Há um abismo, por exemplo, entre duas frases como: O sol brilha. Ponto. Quem brilha? Interrogação. (Entra Giovana) o mundo das plantas e dos animais, presumo, é feito apenas de frases afirmativas. Uma pedra poderia dizer “o sol brilha”. Definitivo. Mas só você pode dizer alguém pode dizer a segunda frase, a que pergunta, a que me leva até você (ABREU, 2010).

Percebe-se uma estratégia recorrente na encenação de trazer ao discurso temas que estão sendo trabalhados na relação de *convívio* entre atores e espectadores, problematizando-os, então, de forma oscilante e complementar, como presença e como sentido.

A iluminação instaura uma penumbra para a entrada da música – canção em russo a partir de um poema de Maiakóvski, ao som de pratos, bumbo e trompete. Nos primeiros acordes, a música e a escuridão determinam a atmosfera e a afetação física dos espectadores, até que a luz se acenda e se veja a banda formada pelos atores a ensaiar para tocar no suposto jubileu da cidade onde estão. A inserção da estrutura de show (ainda que como ensaio) reforça o caráter de apresentação que a música em geral não perdeu como experiência coletiva na sociedade, porém, conforme observado por Abreu (2012), que para o teatro se depauperou.



Figura 2⁹² – A banda formada em *Vida* ensaia.

⁹² Fotografia de Bruno Tetto.

Nas falas seguintes, vai se fortalecendo o endereçamento aos espectadores, por meio de uma constante triangulação que ressalta o eixo extraficcional. Essa cumplicidade com os espectadores explode na cena da distribuição de cartas de uma suposta “corrente energética”, as quais são entregues por Ranieri Gonzalez nas mãos de espectadores da primeira fila e de filas superiores. Outra vez, percebe-se a dupla estratégia de trabalhar a percepção e o *convívio* pela presença e pelo sentido, expressando-a na fala – a “corrente energética” – e cumprindo ações de aproximação em relação ao espectador que em si não guardam sentidos a priori (estes sempre podem ser atribuídos num segundo momento), mas que afetam pela alteração na materialidade, no espaço e na circulação de energia.

Nadja Naira é a terceira atriz a entrar subitamente no palco pela porta camuflada. Além da suposta surpresa que sua aparição causa dentro da estrutura ficcional da encenação; a aparição em si é trabalhada em sua materialidade, por meio da iluminação que instaura a escuridão, atravessada somente pelo feixe de luz que adentra pela porta deixada aberta, pelos olhares e ações físicas, como a queda de Ranieri Gonzalez e o grito de Giovana Soar, que além de conteúdo semiótico, fazem emergir intensidades e deslocamentos físico-espaciais.



Figura 3⁹³ – Nadja Naira, de costas, semidespida, ao lado de Ranieri Gonzalez e Rodrigo Ferrarini em *Vida*.

⁹³ Fotografia de Bruno Tetto.

Os atores se apresentam pelos próprios nomes, colocando-se como performers de sua autoficção, um aspecto variável ao longo da encenação (e que será reforçado adiante na cena das tatuagens de Ranieri Gonzalez), assim como oscila a atenção sobre o corpo semiótico e o fenomênico. Este volta à evidência com a seminudez de Nadja Naira. A materialidade física desse corpo é ressaltada quando a atriz cobre os peitos com uma caixa de guitarra e, sobretudo, quando Ferrarini e Gonzalez passam as mãos espalmadas pelas costas dela.

O corpo fenomênico continua em evidência na sequência posterior, e como é estratégia do espetáculo, tal evidência se manifesta também no discurso: “Por isso, agora, eu trouxe pra vocês alguns exercícios pra fazer lembrar o corpo que ele existe, e faz algum esforço pra existir” (ABREU, 2010). Ferrarini continua:

Nós estamos aqui, vocês estão sentados, você esta de pé, nós estamos de pé. Estamos aqui, não estamos? É preciso ficar de pé. E 1, 2, 3... (começa uma sequência de exercícios desajeitados; Ranieri junta-se a ele e puxa o ritmo até levá-los à exaustão; Nadja em segundo plano toca a guitarra; caem exaustos) (ABREU, 2010).

Nesse trecho, os atores cumprem uma partitura corporal lenta, com pernas e braços estendidos e apontando para o alto. Rodrigo Ferrarini inicia uma ação de corrida no lugar fixo, até a exaustão, e deixa-se ficar resfolegante estendido no chão. A evidenciação do corpo fenomênico prossegue com Nadja Naira, que se posiciona em frente a um ventilador, acompanhando a movimentação do objeto para receber o vento sobre o corpo, e reage com gemidos – ao que Ferrarini a imita, seguido por Ranieri Gonzalez. Os três iniciam outra coreografia, reduzida, com os braços estendidos, mais uma vez privilegiando a materialidade e o movimento dos corpos no espaço e no ritmo.

A atuação segue demonstrando-se consciente da copresença dos espectadores, a quem os atores constantemente se direcionam, por meio de olhares, em busca de reações ao falarem/agirem, sobretudo nos momentos de humor. Recusa-se, assim, qualquer busca por ilusão. A marcação predominante coloca os atores lado a lado, em relação frontal com a plateia; portanto, direcionados ao eixo extraficcional, focalizando a situação e o caráter performático; e o olhar que eles dirigem à frente não é fixo nem desfocado, e sim escande os espectadores, reconhecendo sua presença. Em determinados momentos, a atitude performática se fortalece, como quando Ranieri Gonzalez fala de características físicas suas, lançando a atenção sobre a materialidade de seu corpo fenomênico:

Eu adoro dançar, eu queria ser bailarino, mas eu não tenho corpo pra isso. Você acha que eu tenho corpo pra isso? Ah não, eu não tenho corpo pra isso. Bailarino precisa ser forte, magro, alongado, preciso. Tem que ter ritmo, perceber bem as coisas. Eu não percebo bem as coisas. Eu não enxergo bem, eu uso óculos. Eu tenho labirintite. Fico tonto, não posso girar. Bailarino tem que girar. Ah, não! Eu não posso. Não

tenho corpo pra isso.(Agressivo)Você acha que eu tenho corpo pra isso! Mas eu não tenho corpo pra isso! (ABREU, 2010).

A luz também opera essa evidenciação da presença, principalmente pelo recurso ao escuro, ao blackout, instaurado quando Ranieri fala “Escuro!” e encerrado quando ele ordena: “Luz!”. O breu modifica a percepção do espectador sobre o espaço, deslocando o foco do que acontece fora, ao redor, para a sua própria presença corpórea, o seu “estar ali”, o seu corpo fenomênico – o já citado “estranho encontro de alguém com o seu próprio senso de eu” (GIANNACHI, KAYE e SHANKS, 2011:2).

Outra sequência coreográfica é realizada por Rodrigo Ferrarini, Nadja Naira e Ranieri Gonzalez, ao som da canção “I’d Rather Go Blind”, na voz de Etta James, primeiramente por uma partitura de gestos cotidianos, como mãos na cabeça, que descem lentamente pela frente do rosto, sorrisos forçados, o mostrar das palmas e o colocar as mãos na cintura – o que evolui para um salto poético à medida que surgem movimentos tradicionalmente associados à dança, como o giro, com uma qualidade extracotidiana.



Figura 4⁹⁴ – Partitura corporal de Nadja Naira e Ranieri Gonzalez.

A parede de fundo do cenário volta a deslocar-se enquanto os atores arrumam os objetos cênicos, alheios à movimentação do cenário. A parede se aproxima, reduzindo o

⁹⁴ Fotografia de Bruno Tetto.

espaço performático, aproximando os atores dos espectadores e dando visibilidade à configuração e à materialidade do espaço.

Entre as atuações, Giovana Soar é a que constrói uma maior artificialidade em seu registro, trabalhando a zona mais aguda da voz e uma prosódia histérica. Nadja Naira, em contraponto, apresenta um corpo que aparenta o desconforto de estar no palco, de pouca fala, olhares de estranhamento em relação aos outros e uma atitude mais reativa do que ativa. Com Ranieri Gonzalez, emerge uma presença vocal intensa. Em uma cena-chave do espetáculo, Gonzalez surge pela porta camuflada trajando vestido longo, peruca loira e sapato de salto alto – num recurso de estranhamento entre o corpo fenomênico e o semiótico construído pelo figurino e pela atuação – e vai ao microfone. A primeira voz que emite é grave, reforçando o estranhamento e a presença forte do ato, então “corrige” a emissão vocal com um pigarreio. Sob um foco de luz, o ator assume uma gestualidade e expressividade representativas, enquanto dubla “Feeling Uneasy⁹⁵”, em movimentos labiais e da garganta carregados de emotividade, que iludem ele estar de fato cantando. Entram em choque a presença corpórea do ator e o efeito de presença da voz de Etta James no registro de áudio, com a materialidade de seu volume e textura no espaço. A apresentação musical, assim, é destituída dos sentidos mais imediatos gerados pelas palavras em favor da produção de estados de consciência, sentimentos e presença, reforçados pela semiescuridão sobre a qual incide uma luz avermelhada – elementos cuja presença (ou êxtase) se percebe sensorial e fisicamente, criando uma atmosfera, antes que a eles se atribua sentido. Além disso, a fricção entre os corpos fenomênico e semiótico do ator e a presença da voz da cantora, iludidos como produções de um mesmo corpo pela ação da dublagem, indaga a presença e a representação, de modo a colocá-las em relação paradoxal. Com a música (sobretudo pela intensidade dos vocalizes), ainda que se instaure como um efeito de presença no sentido estabelecido por Féral (2012), constitui-se então um estado de presença radical do ator, como uma *mente corporificada*, que é percebido pelo espectador e provoca também neste a sensação de *mente corporificada*. Por ela, atinge-se a sensação redespertada e evidenciada de se estar vivo – afinal, como afirma Fischer-Lichte (2012), a presença não instaura algo que não existia, não “faz com que nada extraordinário apareça” (2012:116), mas transforma em evento, evidenciado, algo próprio da natureza humana.

⁹⁵ Canção gravada pela norte-americana Etta James (1938-2012) no disco “Come a Little Close”, de 1974.



Figura 5⁹⁶ – Ranieri Gonzalez travestido.

Na sequência, falando um texto de alta carga poética e metafórica (de autoria de Paulo Leminski), Gonzalez assume uma atitude de representação com gestualidade de “diva”, criando forte contraste com a anodinia dos outros três atores, sentados com a máscara facial da inexpressividade, sob a sombra. Esse contraste cresce à medida que a atuação de Gonzalez ganha intensidade, volume e emoção. Giovana Soar rompe a inexpressividade e se dirige a ele em registro de fala mais cotidiano. Sua fala evoca sentidos análogos à questão da atuação – o “ser” outro, um personagem corporificado: “Eu queria ser você, eu queria estar dentro de você, eu queria sentir você por dentro, ser você, ter o teu cabelo, ter a tua perna, ter teu tamanho, ter o teu rosto, ter a tua boca, eu queria ser você” (ABREU, 2010). Para Beth Néspoli, o texto falado por Giovana Soar pode ser tomado como “síntese perfeita da mimese representacional cujo objetivo é tornar ‘invisível’ o performer, síntese da perseguição do ator dramático na representação do personagem” (NÉSPOLI, 2010). A seu modo, esse trecho de fala também indaga a apresentação anterior de Ranieri Gonzalez caracterizado como diva, questionando a máscara adotada teatral e socialmente pelo indivíduo e a relação de verdade e essencialidade que com ela se constrói. Em outras palavras: emerge da fala de Soar a questão do quem é o “você” a quem ela se refere, e que pode ser pensada em relação ao corpo semiótico e ao corpo fenomênico do ator, e às relações entre ambos.

⁹⁶ Fotografia de Lenise Pinheiro.

Sua fala vai adquirindo uma histeria crescente e desemboca em uma sequência energética e afobada de ações – um beijo e o tirar da roupa de Ranieri (que permanece de cueca e sapato de salto). O corpo despido – sua presença – instaura outra atmosfera e, com ela, outra qualidade de atuação. Primeiramente, faz-se o silêncio que permite à atenção perceber o corpo materialmente e presencialmente, seu aparecer e seu estar. Ranieri Gonzalez então toma a palavra em um discurso a respeito das tatuagens expostas pelo corpo despido, que se desdobra em outros sentidos relativos a escolhas de vida e à sua autobiografia, construindo uma autoficção performática. Ao mesmo tempo, ressalta a materialidade corpórea e a situação teatral por meio de elementos dêiticos:

Eu digo isso agora. Eu quero dizer isso. E talvez amanhã eu acorde e vá tomar um café com leite na padaria e não queira mudar nada. Mas hoje eu digo isso, mesmo gostando delas. Porque... Eu tenho uma melancolia. Eu sinto isso agora. Eu estou aqui, neste lugar, e eu permaneço. A cada dia eu permaneço (ABREU, 2010).

Quando Giovana Soar retoma a palavra, comentando as tatuagens de Ranieri Gonzalez, sua fala adquire um tom realmente cotidiano, como se produzida naquele momento, limpo de marcações prosódicas de representação e, portanto, com uma qualidade performática. A cena constrói, pelo texto e pela disposição corporal dos atores, uma evidência da escrita sobre o corpo, que sintetiza metaforicamente um princípio ontológico do teatro – o do salto poiético a partir da presença; e a evidência da materialidade do corpo de Gonzalez, de seu corpo fenomênico. Para fechar essa sequência, Ranieri Gonzalez senta-se no proscênio e coloca-se de frente e de braços abertos para os espectadores, sustentando-os assim, numa ação performática de mostrar que se mostra endereçada extraficcionalmente.

Gonzalez, Ferrarini e Soar saem pela porta camuflada. Nadja Naira fica e, sentada em uma das cadeiras coladas à parede de fundo, canta trechos da canção francesa “Le Petit Bal Perdu”. A parede de fundo do cenário desloca-se para trás, recuando e aumentando o espaço performático, e a atenção recai sobre o pequeno corpo da atriz no amplo palco, sobre seus braços que começam uma partitura, sobre a materialidade de sua voz e sobre a luz que gradativamente diminui, desmaterializando-a.

A cena seguinte instaura uma virada representativa. Ranieri Gonzalez assume o papel de apresentador das celebrações do jubileu da cidade, falando ao microfone, de terno, no proscênio, com a cortina fechada atrás de si. Segundo a rubrica: “(Fecha-se a cortina, enquanto o espaço organiza-se para a apresentação do jubileu da cidade. Ranieri no proscênio com roupa de gala. Barulho da chuva. Discurso)” (ABREU, 2010). Quando se abre a cortina, uma luz azul incide sobre a fumaça solta no palco, enquanto um globo de luz pende do teto e mínimos focos de luz são projetados contra parede e teto como estrelas no universo. A banda

entra e executa a melodia desentusiasmada, coerente com a atmosfera rarefeita do espetáculo em geral, construído na sucessão de ritmos lentos, vazios e pequenas ações e conversações cotidianas.

Toda essa armação de cena evidentemente *fake*, representada, não se sustenta: uma queda de luz total, um *blackout*, destrói a representação e coloca palco e plateia sob absoluto breu, interrompendo qualquer possibilidade de visão e ressaltando os demais sentidos e a percepção corpórea do espectador, do local e da situação onde está. Em certa medida, rompe-se o teatro, ao menos pelos códigos padrões e pela significação original de “*théatron*” derivada do verbo “ver”, como lugar de onde se vê. Contudo, o teatro – a performance teatral – continua sob o breu, que persiste por mais de nove minutos (na apresentação registrada em DVD, estende-se de 1h23min23seg a 1h32min41seg). A presença se transmuta ao cessar a visão, sem que se torne efeito de presença no sentido de Féral (2011), pois o espectador sabe que os corpos estão efetivamente lá. Porém, a presença é percebida desatrelada do ver, como uma percepção aguçada que momentaneamente desperta a escuta e a sensação de estar presente no tempo e no espaço, o que pode desencadear um sentido radical de presença no espectador. A estratégia dramatúrgica de conjugar materialidade e sentido, chamando a atenção para a copresença e o *convívio*, se efetiva pela pergunta feita por Ranieri Gonzalez: “Vocês me escutam, no escuro vocês me escutam?” (ABREU, 2010).

As ações realizadas pelos atores nesses nove minutos variam em torno de tentativas de permitir que se volte a enxergar, isto é, recuperar a luz, por meio da procura de fósforos e vela. Tal busca tem diferentes graus de sucesso, todos passageiros, até que consigam fósforo e vela, e Giovana Soar anuncie ser seu aniversário, pegue um bolo e os atores comecem a cantar parabéns, no que espectadores os acompanham batendo palmas em retroalimentação. De súbito, a luz reacende e Giovana Soar deixa o bolo cair. Enquanto o susto é representado, o retorno repentino da luz e a queda do bolo afetam fisicamente, materialmente.

Embora não conste do texto escrito, na apresentação registrada em DVD, Giovana Soar reconhece os espectadores com o olhar e fala: “Eu não sabia que ia vir tanta gente!”. A relação de *convívio* é reforçada em seguida pela ação de Ranieri Gonzalez de distribuir taças com champanhe para espectadores da primeira fila – é o segundo momento da apresentação em que ocorre um contato físico extremamente próximo, com possibilidade de toque, e uma interação individualizada entre o ator e os espectadores.

Com as atenções de volta ao palco, Nadja Naira fala ressaltando seu corpo fenomênico (de modo análogo a uma fala anterior de Ranieri Gonzalez) e os olhares intra e extraficcionais lançados sobre si: “Você me olha o tempo todo! Vocês me olham! Eu sou

magra! Eu sou alta! Tenho as pernas finas e os pés pequenos, tenho sim. Tenho dois cambitos. Tenho pernas compridas. Meu nariz é adunco, eu sou pálida” (ABREU, 2010). Mais adiante, Naira arranca a peruca preta e lisa usada por Giovana Soar desde o início da apresentação, ressaltando o acúmulo de um corpo semiótico sobre um corpo fenomênico, e a emergência deste segundo no ato da retirada do adereço. Essa tensão prossegue na sequência em que Naira fala um poema do russo Victor Vladimirovitch Khliebnikov, transcrito por Haroldo de Campo, e deixa-se despencar, caindo estatelada várias vezes ao longo do poema, numa partitura resumível a: fala-cai-levanta-fala-cai etc. O sentido das palavras e atribuível às ações concorre com os efeitos de presença da materialidade em movimento, do corpo em queda e do corpo esparramado no chão. Corpo que será arrastado para fora do palco (pela porta camuflada) pelos outros atores, evidenciando a fisicalidade de sua massa/matéria.

No retorno, a apresentação dilata o tempo da presença de Giovana Soar e Ranieri Gonzalez de costas, em silêncio. Quando Rodrigo Ferrarini retorna, trajado de astronauta, sua atuação ainda permite entrever o corpo fenomênico sob o semiótico. Os três se posicionam como espectadores de um vídeo projetado no canto superior direito da parede de fundo do cenário, com imagens de paisagem capturadas no ponto de vista de um observador em movimento, sobrepondo presença a efeito de presença. As ações dos atores no palco, em silêncio, valorizam suas presenças, na medida em que não visam a um objetivo maior senão mostrar-se fazendo: Giovana Soar fuma, Ranieri Gonzalez acompanha os vocalizes da música, Ferrarini segura o capacete. Nadja Naira retorna e também fuma, juntando-se a eles, lado a lado, em pé, em silêncio, presenças no tempo dilatado, que afetam a percepção dos demais presentes e transmutam a atmosfera, ao que contribui a entrada como trilha sonora de Etta James.

Nadja Naira se deita dentro de uma caixa de guitarra, evocando o sentido de um corpo morto sobre o caixão – sentido ao qual seu corpo fenomênico concede materialidade, sem desaparecer sob ilusão semiótica, até por ser uma caixa e não caixão, e seu corpo maior que o comprimento do objeto. No vídeo projetado, Ferrarini, Soar e Naira correm por um gramado. Gonzalez, Ferrarini e Soar olham ora para as imagens projetadas, ora para o corpo deitado de Nadja Naira, ressaltando a tensão entre o efeito da presença efetiva deles próprios e do corpo inerte em relação aos efeitos de presença desmaterializados instaurados pela imagem tecnologicamente mediada.



Figura 6⁹⁷ – Atores com vídeo projetado ao fundo.

Enquanto a imagem de Ranieri Gonzalez se junta à dos outros três no vídeo projetado, o ator se desloca pelo palco no eixo vertical e horizontal até lançar seu corpo num mergulho contra a parede lateral direita, ao fundo, abrindo um buraco pelo qual seu corpo passa e desaparece do campo de visão, encerrando sua presença. Em seu lugar, entra um feixe de luz pelo buraco. A intensidade dos vocalizes e da melodia da música aumenta no instante em que ele atravessa parede, intensificando a percepção e a sensação do espectador de estar presente, como *mente corporificada*. Novamente, os atores restantes cumprem (in)ações sem finalidade maior, evidenciando suas presenças. Soar permanece em pé, recostada na parede do fundo. Ferrarini, ajoelhado, observa Naira, que permanece na caixa imóvel. No vídeo projetado, eles confrontam a cena e os espectadores pelo olhar direto para a câmera.

⁹⁷ Fotografia de Lenise Pinheiro.



Figura 7⁹⁸ – A personagem de Nadja Naira morta. No fundo, à direita, o buraco aberto na parede por Ranieri Gonzalez.

Ao fim da música, após a breve coda de trompete, que coloca em evidência por instantes mais a materialidade sonora e o estatuto de apresentação, Rodrigo Ferrarini retoma a palavra (e a palestra) por meio de uma nova interpelação com elementos dêiticos, endereçada ao espectador e questionadora da relação de *convívio*:

O que eu digo te interessa? Eu pergunto e você me diz alguém me diz, sim eu me importo com as suas palavras, eu escuto, eu estou com você agora. E eu respiro aliviado e eu digo, eu fico feliz que você se interesse pelas minhas palavras e que você esteja comigo agora. E fico olhando pra você (silêncio) em silêncio (silêncio) buscando palavras pra preencher esse espaço vazio que surgiu de repente entre nós (silêncio). Esse constrangimento (pausa). Eu posso dizer uma palavra qualquer, mas uma palavra qualquer não interessa e eu pergunto interessa a você tudo o que eu digo? (...) não é todo dia que tem alguém disposto a ouvir o que a gente tem a dizer (ABREU, 2010).

Como outros trechos do texto, sobretudo os destinados à fala de Ferrarini, este apresenta forte textualidade teatral (BAUMGARTEL, 2011), trazendo à materialidade da língua, isto é, à sua estruturação, as questões que transitam pelo campo do discurso: a interpelação, a formulação de perguntas, a constituição de um eu diante do outro, o espaço existente entre ambos, o vazio existente entre ambos, a dificuldade de preenchê-lo com a linguagem, a dificuldade de afetar o outro pela linguagem, a copresença tempo-espacial etc.

⁹⁸ Fotografia de Elenize Dezgeniski.

Ferrarini fala sobre os entusiasmos eventuais que acometem um cotidiano banal e sobre o sonho da falta de gravidade, ainda com Giovana Soar encostada à parede e Nadja Naira deitada sobre a caixa. Então, enquanto ele coloca o capacete e começa uma contagem regressiva de 30 segundos, Ranieri Gonzalez retorna pelo buraco aberto na parede lateral. No “26”, as luzes gerais se apagam e surgem focos de luz sobre um globo terrestre no chão e sobre o globo de luz, que emite pequenos focos, criando o sentido de estrelas e a representação do universo, ao que os atores gesticulam simulando a interrupção da gravidade. Ferrarini retoma a contagem no “cinco”. No “um”, todas as luzes se apagam (*blackout*) e o movimento fluente agravitacional dos atores é afetado, em queda. No instante seguinte, as luzes se acendem e os atores voltam à movimentação cotidiana da situação de gravidade. Olham-se. E outro *blackout* encerra a apresentação. Note-se que, nessa sequência final, uma das características da ação do espaço sobre a materialidade do corpo – a gravidade – é ressaltada e indagada, novamente colocando o corpo em protagonismo concorrente com os sentidos criados. E que as únicas ações realizadas pelos atores entre os dois *blackout* é levantarem-se e olharem-se uns aos outros, com seus corpos fenomênicos evidenciados, o que valoriza sobremaneira a relação de *convívio* e copresença.

Numa visão geral e sintética, portanto, deve-se destacar em *Vida*:

- Quanto ao texto: a qualidade performativa, como textualidade teatral, apresentando reiterativamente elementos dêiticos, construções interpelativas e interrogativas, e a problematização sobre a própria formulação da linguagem e do diálogo em situação de *convívio*.
- Quanto às atuações: jogo entre a construção de um corpo semiótico e a emergência da presença pela evidenciação do corpo fenomênico; atores que se colocam como performers, chamando-se pelos próprios nomes, usando elementos autobiográficos e características físicas pessoais, também em jogo com o potencial de autoficção inerente a esse posicionamento; atitude performática oscilante com momentos de reforço representacional; emergência da presença no sentido radical tanto por ação do corpo semiótico quanto do corpo fenomênico alternadamente evidenciados.
- Quanto ao cenário: as alterações visíveis e processuais na dimensão do espaço performático evidenciam sua materialidade e seu potencial de afetação à percepção do espectador.
- Quanto à iluminação: além das transições de atmosfera, a luz se destaca justamente no momento em que falta, isto é, por *blackouts* radicais que despertam os outros

sentidos além da visão, reforçando a sensação de estar presente e permitindo a emergência da presença no sentido radical, com a *mente corporificada*.

- Quanto à apresentação: jogo entre a emergência de presenças, atmosferas e intensidades e a atribuição de sentido, constantemente trabalhando os dois campos simultaneamente por uma estratégia de duplo reforço, na qual o sentido também remete à presença, clamando pela sua percepção; ênfase no caráter de evento, de apresentação, de modo que, embora haja a fabulação infradramática dos ensaios de uma banda para o show comemorativo do jubileu de uma cidade, o espetáculo dispensa o aprofundamento dessa ficção, usada somente como pretexto, e foca a atenção sobre questões relativas a (ou à possibilidade de) *convívio*, copresença, encontro, diálogo, materialidade do espaço e banalidade do cotidiano.

Com isso, fica demonstrado como a presença é pensada e articulada dramaturgicamente nas distintas esferas composicionais da criação artística do espetáculo *Vida* e no evento de sua apresentação, sendo a copresença e o *convívio* fundamentos de sua criação, trabalhados conscientemente e reforçadamente desde a dimensão convival em si à dimensão poiética, como aspectos capitais a serem indagados, a produzirem afetação e potencialmente ressubjetivação na zona de experiência forjada pela apresentação.

4.2.2 Análise de trecho de *Oxigênio*

Para uma visão mais abrangente e complexa do tratamento dado ao *convívio* e à presença como elementos dramáticos nas criações da Companhia Brasileira de Teatro, propõe-se a análise parcial ou integral de outros três espetáculos do grupo que sucederam *Vida*. O primeiro deles é *Oxigênio*, do qual serão destacados os primeiros 20 minutos, por já instaurarem as principais tensões e estratégias concernentes à presença de acordo com o escopo de interesse deste trabalho. Trata-se de um espetáculo criado com base no texto homônimo do dramaturgo russo Ivan Viripaev, com direção de Marcio Abreu, iluminação de Nadja Naira, cenário de Fernando Marés, atuações de Rodrigo Bolzan e Patrícia Kamis e música de Gabriel Schwartz.

Com o espaço ainda em *blackout*, o ator Rodrigo Bolzan entra e caminha logo à frente da primeira fila de espectadores, sob apenas um foco de luz direcionado a ele, olha os espectadores, reconhecendo suas presenças, e olha rapidamente para trás, percebendo o espaço. No centro desse “proscênio” (no nível do chão, assim como está a plateia), ele para e diz a frase-teorema do espetáculo: “Este é um ATO que deve ser produzido aqui e agora”⁹⁹, (VIRIPAEV¹⁰⁰, 2010). Sua fala é direcionada aos espectadores, no nível do olhar deles, e, conforme anuncia pelas palavras, busca um registro de emergência da presença no cruzamento tempo/espacial preciso da apresentação, portanto, sem demarcações prévias tipicamente representativas. Note-se que o sucesso dessa empreitada – a de atribuir um caráter performático à fala calcada em um texto pré-cênico, porém estruturado performativamente como textualidade teatral – varia ao longo da apresentação e de uma apresentação à outra¹⁰¹.

Na “composição um”, Bolzan mantém-se em pé, de frente para os espectadores, falando diretamente a eles e olhando-os firmemente, com gestos pontuais retóricos ou, quando ilustrativos, desarticulados do texto falado no momento – por exemplo, quando fala: “e decidiu que não viveria nem mais um minuto sem dançar, que iria só dançar e dançar”

⁹⁹ Em entrevista realizada para a Gazeta do Povo, em dezembro de 2010, Marcio Abreu diz, sobre a frase inicial de *Oxigênio*: “Passei duas semanas com o Rodrigo Bolzan para trabalhar só essa frase, que ele ainda não faz. E não é preciosismo”. Na mesma entrevista, o diretor conta: “Como espectador, ainda adolescente, eu tinha dificuldade de ouvir o que era dito no teatro. Isso se tornou uma obsessão para mim. O primeiro desafio é chegar ao público sem condicionamento”. In: <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=1080671&tit=A-maturidade-artistica-da-Cia-Brasileira> Acesso em 07/06/2013.

¹⁰⁰ O dramaturgo russo Ivan Viripaev publicou *Oxigênio* (*Kislod, Kuclopod*) em 2003. A peça ainda não tem edição em português. A versão usada no espetáculo e citada neste trabalho é a tradução não-publicada de Irina Starostina e Giovana Soar, feita em 2010.

¹⁰¹ Esta é uma observação possível após a autora deste trabalho ter assistido a três diferentes apresentações do espetáculo (duas na sede da Companhia Brasileira de Teatro, em Curitiba, e uma no Galpão Cine Horto, em Belo Horizonte), além da apresentação registrada pelo grupo em vídeo.

(VIRIPAEV, 2010), Bolzan leva as mãos em concha aos ouvidos, cobrindo-os como fones de ouvido, mas não dança, numa recusa à forma dramática tradicional. Sua fala adquire um tom mais cotidiano, embora não completamente coloquial, uma fala narrativa direcionada ao eixo extraficcional, que se coloca como o contar algo a alguém – os espectadores –, com qualidade performática e de uma presença forte, que domina o espaço e a atenção, propiciando a escuta. O espaço em volta do ator permanece no breu, impedindo que se veja o cenário e direcionando o olhar dos espectadores à sua própria copresença em relação a um homem – um corpo que fala. Sem assumir um personagem definido, ele tampouco se apresenta como um si mesmo – Rodrigo Bolzan –, mas, sim, como um narrador performático que vai se construindo pela presença e pela fala.



Figura 8¹⁰² – Rodrigo Bolzan em *Oxigênio*.

Esse espaço performático se expande quando Bolzan inicia o refrão “em cada homem há dois que dançam: o esquerdo e o direito” (VIRIPAEV, 2010), e ao deslocar-se em semicírculo para trás; a iluminação aumenta e pode-se vê-lo posicionar-se no meio de uma rampa preta, atrás da qual há uma cortina metálica: tem-se a emergência do espaço. Durante seu deslocamento, ouve-se um dedilhar de guitarra, que altera a atmosfera e afeta a energia do ator – e, conseqüentemente, sua fala, cuja prosódia se torna ritmada. O direcionamento da fala

¹⁰² Fotografia de Alessandra Haro.

ao espectador continua, inclusive com o gesto de estender o braço à plateia na fala “se **você** pegar uma pá” (VIRIPAEV, 2010).

Quando a guitarra cessa, Bolzan suaviza a fala e retorna ao tom de quem conta. Interrompe-o, com a emergência infradramática de representação, ao assumir a fala de um personagem citado – “Qual é a tua, Sacha (...)?” (VIRIPAEV, 2010) –, carregando-a de energia e emoção e reforçando a presença no sentido forte, potencialmente radical. Daí em diante, a narração, épica e performática, é entremeada por breves emergências representativas, dramáticas, numa dinâmica oscilatória fluida. Outro exemplo: Bolzan grita “O que você fez?”, com o olhar fixo num ponto lateral, isto é, dentro do eixo intraficcional; e na frase seguinte, “Pirou?”, já suaviza a voz e a diz como citação irônica (distanciada), descendo a rampa para se aproximar da plateia e olhando diretamente os espectadores, saindo do representativo para o performático.

No retorno do refrão “em cada homem há dois que dançam”, o ator novamente sobe em semicírculo (um deslocamento extracotidiano que evidencia o espaço) para o meio da rampa, ao som de acordes de guitarra que alteram o ritmo e a atmosfera na curta duração de uma frase, ao fim da qual o ator retorna ao registro de quem conta. Adiante, sua voz se eleva somente ao falar “e quando ele entendeu que sua mulher não é oxigênio”, aumentando a energia, o domínio sob a atenção do espectador e sua afetação sensorial pela textura e pelo volume vocal, rumo à presença radical. Essas oscilações de tom, volume e intensidade na emissão da voz (portanto, em sua musicalidade e materialidade) atestam um trabalho de fundamentação musical, coerente com a estruturação do texto em composições e refrãos. Repete-se, aliás, uma vez mais o refrão “em cada homem há dois que dançam”, num crescente de intensidade – e desta vez com acento irônico.

A energia aumenta ao falar “em cada mulher há dois que dançam” (VIRIPAEV, 2010) e culmina no momento em que Bolzan busca um pedestal com microfone na lateral do palco (rampa). O ator leva-o ao centro e assume a postura de *frontman* em um show de rock, atribuindo mais ritmo à sua fala, até que entra o som de bateria tocado ao vivo (vindo detrás da cortina), ao qual o ritmo da fala se adapta. Seu corpo se movimenta afetado pelas batidas, progressivamente, até que finalmente dance, com a performance e a energia de um show de rock. Com isso, Bolzan intensifica a potencialidade da apresentação – a mesma que Marcio Abreu, em entrevista supracitada, reconhece preservar-se melhor nos shows musicais do que nos eventos teatrais da atualidade – e instaura uma presença radical para si – e potencialmente

para os espectadores afetados. Após cantar-berrar a última palavra (“inferno”), ele dança¹⁰³ mais intensa e descontroladamente ao som da bateria, enquanto a luz que incide sobre si diminui gradativamente, até que, na penumbra, veja-se seu corpo tombar no chão com o pedestal do microfone – momento de afetação física radical pela presença da música e pelo movimento. Por cerca de 25 segundos, o ator permanece caído, sob semibreu, tendo só o chão iluminado. É um tempo dilatado de afetação sensorial, percepção do corpo e do espaço e tomada de consciência. Ainda do chão, anuncia a “composição dois”.

Quando Bolzan enfim se levanta e o palco-rampa é iluminado, seu corpo está perceptivelmente (respiração, tenacidade, fala, postura etc.) afetado pela dança, e é nesse estado de afetação que ele volta à fala extraficcional, dominando a atenção e a escuta dos espectadores com sua presença intensificada, radical.

Na sequência, compondo a dinâmica de intensidades variáveis de energia, o ator se reaproxima dos espectadores, a quem direciona seus gestos, e suaviza a fala, adotando um tom cúmplice. O jogo entre o reforço e a suavização da energia prossegue até um novo ápice, ao descrever os golpes no corpo da mulher de Sacha. A cada golpe narrado, soa uma batida da bateria, desencadeando uma fala alterada do ator e afetações sensoriais nos espectadores. O tom se abrandava novamente, com acento irônico, na fala final da composição, e Bolzan sai – desaparece (desmaterializa-se) no breu quando caminha em direção à cortina.

¹⁰³ A dança de Rodrigo Bolzan se inspira na “dança epilética” do vocalista da banda pós-punk Joy Division, Ian Curtis (1956-1980).



Figura 9¹⁰⁴ – A banda formada em *Oxigênio*.

As batidas na bateria aumentam e a cortina se abre, ampliando o espaço performático mais uma vez e revelando a plataforma sobre a rampa onde estão dispostos Patrícia Kamis, na bateria, Bolzan, no baixo, e o músico Gabriel Schwartz, na guitarra. Sob efeitos de luzes entrecortadas, eles tocam um pós-punk energético com um grito de Bolzan nos vocais, e instauram no *convívio* teatral a afetação físico-sonora dos shows musicais, conduzindo à presença radical de atores e espectadores novamente.

Ainda na bateria, Patrícia Kamis anuncia a “composição 3. Sua fala apresenta marcas de texto decorado, tais como pausas aparentemente pré-marcadas em diversos trechos, a exemplo de: “Mas sei com certeza /que jamais jurarei por essa cidade/ onde as pessoas explodem, em ônibus e nas praças públicas/ feito melancias sob o sol escaldante” (VIRIPAEV, 2010). Adiante, ela desce a rampa e, de pé, apoia-se nos joelhos, sob um foco de luz. Mesmo mais próxima dos espectadores, sua fala não alcança semelhante qualidade de presença e escuta à de Rodrigo Bolzan, tampouco seu corpo apresenta o mesmo domínio do espaço e da atenção, não atingindo, portanto, uma presença no sentido forte. Sem isso, é a sua presença no sentido fraco que se inclui na dramaturgia do espetáculo.

¹⁰⁴ Fotografia de Elenize Dezgeniski.



Figura 10 – Patrícia Kamis na bateria.¹⁰⁵

Em alguns momentos específicos, a atriz pode se aproximar da presença forte, sobretudo quando seu corpo é afetado fisicamente, como após rolar no chão, o que traz outra qualidade de energia à sua voz ao falar: “E então, ela jurou pela terra, na qual vomitava, que jamais iria comer esses produtos russos mortíferos” (VIRIPAÉV, 2010); ou quando a música tocada possibilita que a fala da atriz entre no ritmo e ganhe energia. Contudo, as pausas pré-marcadas seguem em outros trechos, como “é melhor fumar maconha,/ comer maçãs/ e beber suco/ do que se espatifar pelo chão,/ ficar bêbado na frente da televisão” ou “e o que não for isso/, será obra/ do maligno” (VIRIPAÉV, 2010); e, quando a música tocada por Bolzan e Schwartz ganha volume e intensidade, passa a sobressair sobre a voz de Kamis, abafando-a.

Os vinte minutos iniciais de uma apresentação de *Oxigênio*, assim, já permitem observar uma série de estratégias dramatúrgicas adotadas pela encenação e de efeitos derivados da presença dos atores e da banda que eles formam com o músico Gabriel Schwartz. A iluminação reduzida a um foco de luz, cercado pela penumbra, incidindo sobre um espaço desocupado de objetos, inicialmente coloca o corpo do ator em protagonismo – o corpo fenomênico do ator, sem outras imagens geradoras de simbolismo que não as de seu corpo e sua fala/linguagem/voz. Propicia-se assim uma configuração espacial para que o ator se coloque totalmente em relação ao espectador, voltado ao eixo extraficcional, por uma

¹⁰⁵ Fotografia de Elenize Dezgeniski.

dramaturgia performática que privilegia o encontro. Tem-se, basicamente, um homem e sua postura diante dos espectadores/outros. Uma presença, ainda referindo-se ao sentido fraco, em copresença, posta em *convívio* para a afetação recíproca. E tanto a proximidade física quanto o olhar (e outros gestos) endereçados aos espectadores abrem o canal dessa reciprocidade, permitindo que os fluxos entre palco e plateia transcorram e afetem também o ator, cuja postura é performática.

Ao mesmo tempo, cabe dizer que um dos sentidos atribuível a essa relação sintetiza o que, em uma das possíveis leituras sobre o texto, seria sua essência: justamente a postura do ser humano diante do mundo – dos outros, da alteridade. Assim, percebe-se que a dramaturgia elabora a presença no campo das afetações, e, simultaneamente, no campo dos sentidos, sem que uma anule a outra nem se confundam, mas possam se articular. Uma vez que o texto privilegia o “ato” de “dizer” sobre “o que” é “dito”, é no cruzamento espaço-temporal da apresentação que ele se finca e se realiza – e não no tempo de uma fábula ou um drama. Isto é, como já apontava Ryngaert (1998), a unidade de tempo se desloca para a superfície da fala e para o presente do acontecimento teatral, do jogo de cena, onde se conjugam os tempos fragmentários de uma realidade complexa. A dramaturgia articula em suas distintas instâncias a questão do encontro e da copresença, por meio desse espaço e tempo ocupados por um corpo (o do ator/atriz/músico) que fala, se move, canta e se coloca “em relação a” (outros/espectadores).

Num segundo momento, o espaço performático se amplia e se reconfigura para abrigar a banda. Emerge o espaço de show de rock, e ao palco é conferida a literalidade de ser não o espaço de ilusão de outro lugar, mas, sim, exatamente, um palco – como os são os dos shows: o lugar da apresentação aqui e agora. Com isso, o estatuto da apresentação se potencializa, tal qual nos encontros musicais coletivos. A presença da banda produz uma energia vibrante, transmitida sobretudo pelas ondas sonoras, mas também pela gestualidade dos atores e músico em seus instrumentos e pelo grau de atenção e conexão com aquele cruzamento tempo/espacial. Suas presenças adquirem qualidade ainda mais performática – assim como uma banda ou um *frontman* são performáticos: focados na ação, produção de afetação e no mostrar-se.

Além disso, nota-se que a estrutura musical extrapola os números musicais, de modo a ser suporte e impulsionadora da qualidade de presença e de afetação almejadas. Diretor e atores – sobretudo Bolzan – buscam uma qualidade musical para a fala, ritmando-a de acordo com as inserções sonoras feitas por Schwartz, variando altura e intensidade, imprimindo a musicalidade dos refrãos; vibrando com a energia musical; e, assim, produzindo afetações

dentro da relação convival. Sobre esta, há de se dizer ainda que se constrói numa tentativa de cumplicidade, impressa no tom da fala, em gestos e olhares dos atores em relação ao público.

Quanto aos atores, a percepção inicial, descrita na introdução deste trabalho, de que Rodrigo Bolzan atingiria a presença conceituada como forte por FISCHER-LICHTE (2008) se reconfigura, de modo que se percebem momentos em que da atuação performática do ator emerge uma presença no sentido radical, capaz de evidenciar a *mente corporificada* do ator e, potencialmente, dos espectadores, sobretudo quando relacionada à batida do rock ou do punk, mas não somente. Afora isso, reitera-se a percepção das diferenças entre as presenças produzidas pelos dois atores em cena, considerando que Patrícia Kamis oscila entre a presença no sentido fraco – reiterando o momento presente e a materialidade do corpo – e a possibilidade de alguns momentos (menos frequentes) de presença no sentido forte, isto é, com domínio do espaço e da atenção; contudo, sem instaurar uma presença no sentido radical, que evidencie a sensação dela e dos espectadores como mentes corporificadas.

4.2.3 Análise de *Isso Te Interessa?*

Em *Isso Te Interessa?*, retorna à cena o elenco de *Vida* – Ranieri Gonzalez, Rodrigo Ferrarini (substituído em apresentações fora de Curitiba por Rodrigo Bolzan), Nadja Naira e Giovana Soar – atuando sobre o texto-base da dramaturga francesa Noëlle Renaude¹⁰⁶ e dirigidos por Marcio Abreu. O cenário é de Fernando Marés; a iluminação, de Nadja Naira; e o figurino, de Ranieri Gonzalez.

A apresentação se inicia com um blackout de alguns segundos (oito registrados na gravação em DVD), até que a cena seja iluminada aos poucos e fracamente. Da luz de penumbra gradualmente emergem a sombra e as pernas de um homem, e, a seu lado, a silhueta de um corpo quadrúpede. Até aproximadamente 1min7seg, a luz quente incide sobre o chão. Dela emerge a presença de um homem nu em pé (Rodrigo Ferrarini), de frente para os espectadores; e um homem nu de quatro (Ranieri Gonzalez), de lado. A luz, a nudez e a semi-imobilidade evidenciam a materialidade e a presença desses dois corpos fenomênicos. O homem de pé vira-se de frente para o outro, que assume uma gestualidade mimética de cachorro na maneira como move o braço/pata e balança o pé/rabo. Ao que está de quatro, portanto, atribui-se o sentido de cachorro, de modo que o corpo fenomênico evidenciado do homem nu convive com o corpo semiótico do cachorro numa mesma presença material, sem que se anulem ou confundam, tampouco sobressaiam um ao outro – a tensão entre ambos é constante. Após acariciar o cachorro, Ferrarini vira-se para os espectadores, mas sem vê-los (ao que contribui o breu a seu redor), e sua fala se interrompe em: “Já que”. Deste momento, anuncia-se um tipo singular de construção linguística que constitui o espetáculo, no qual a materialidade da língua é exposta e evidenciada. Encerra-se uma frase e uma cena com uma conjunção integrante, porém, que não integra, visto que não há complemento, a frase é interrompida e o termo “que” evidencia-se em sua condição de suporte material da língua, desintegrado de sua referência direta na realidade extralinguística e de um significado atribuível. Desde já, a palavra se evidencia como presença.

¹⁰⁶ Noëlle Renaude escreveu *Bon, Saint-Claude* em 2009. O texto foi traduzido por Giovana Soar e Marcio Abreu em 2011, com o título *Isso Te Interessa?*, retirado de uma frase do texto, e ainda não teve publicação no Brasil.



Figura 11¹⁰⁷ – Rodrigo Ferrarini e Ranieri Gonzalez em *Isso Te Interessa?*.

Após outra interação entre o homem e o cachorro, a cena termina com os dois atores posicionados frontalmente para os espectadores – Ferrarini em pé, Ranieri de quatro –, silenciosos e estáticos, num tempo de espera dilatado para mostrarem-se aos espectadores, ao som da música tocada e sob luz de penumbra, que criam uma atmosfera emocional. Os corpos são postos em evidência em sua materialidade, em sua presença. Os dois, então, caminham para frente, e a imagem de seu movimento em aproximação aos espectadores, assim como a frase de Ferrarini anteriormente, é interrompida por um blackout. Um blackout também dilatado, de aproximadamente vinte segundos, que potencialmente instaura a sensação de *mente corporificada* nos espectadores, redespertados para seus outros sentidos e para sua própria corporeidade pela cessação das imagens que até então absorviam sua atenção. Ainda no blackout, emerge a voz grave de Ranieri Gonzalez cantando “That Lucky Old Sun (Just Rolls Around Heaven All Day)”, o que intensifica a atmosfera emocional e os efeitos de presença radical, pela presença potente da voz sobre o breu.

Uma luz fraca, de penumbra, acende-se gradualmente mostrando em primeiro plano Ranieri Gonzalez em pé, diante do microfone, ainda cantando – o canto se interromperá subitamente, no meio da canção, em estratégia lacunar de incompletude semelhante à da fala inicial. A iluminação, desse modo, trabalha para ressaltar o “aparecer”, a “emergência” das

¹⁰⁷ Fotografia de Elenize Dezgeniski.

presenças corpóreas. O ator está nu, a não ser por um chapéu country e botas. Os corpos dos outros três atores aparecem, nus também, senão por adereços, iluminados por uma luz que incide no nível do chão. Fora do polígono que demarca o espaço performático, só se vê o breu.



Figura 12¹⁰⁸ – Ranieri Gonzalez canta.

Com a iluminação do espaço performático, emerge também a imagem do cenário, um polígono em perspectiva, mais aberto na extremidade aos pés da plateia, e que vai se fechando até dobrar-se em 90 graus como parede de fundo. Um cenário que materializa a noção de sucessivas gerações familiares que tendem ao infinito (como o horizonte), e que, se visto da perspectiva contrária, parte de um ângulo mais fechado (no sentido matemático e simbólico – a parede) para uma ampliação espacial à medida que se aproxima dos espectadores, sugerindo abarcá-los. Desse modo, se não é a fala dos atores que se endereça diretamente aos espectadores, pode-se dizer que é o cenário que se endereça a eles, num movimento material do intraficcional para o extraficcional.

O texto falado instaura um diálogo familiar num tempo acelerado e lacunar, no qual se alternam frases ditas do ponto de vista dos personagens (pai, mãe, filho e filha) em primeira pessoa, dentro de uma fábula infradramática, tal como a fala do filho “fui aprovado em Boston!”, ou a da filha, “você tem muitos brancos ultimamente, mamãe, eu acho”; com

¹⁰⁸ Fotografia de Daniel Isolani.

frases épicas ou performáticas, em terceira pessoa, tal como “a filha rói uma das unhas; a mãe desarruma o cabelo; o pai recomeça, o pai diz” ou “e a mãe pega o livro; e a mãe deixa o livro” (RENAUDE, 2011). A autora faz emergir ao texto cênico, isto é, à camada da emissão da fala dos atores, as rubricas indicadoras da ação, que tradicionalmente pertencem ao texto pré-cênico, como indicações para a atuação cujas formulações não chegam ao conhecimento dos espectadores textualmente, senão exatamente pela concretização da ação. No espetáculo, contudo, essas rubricas se tornam falas endereçadas ao eixo extraficcional, constituindo a zona de experiência consciente da metateatralidade (e do acontecimento teatral) na relação convival, e criando uma ambiguidade se é o ator ou o personagem que as endereça ao espectador. Diferentemente do ocorrido em *Vida e Oxigênio*, então, a relação entre os atores e os espectadores no eixo extraficcional é menos próxima e menos explícita, contudo, ainda fundamental na estruturação dramatúrgica.



Figura 13¹⁰⁹ – Elenco no cenário em perspectiva.

Quanto às falas-rubricas, a ação indicada, em alguns momentos, é de fato realizada pelos atores, tal qual Giovana Soar ao puxar os cabelos enquanto ela ou outro fala “e a mãe desarruma os cabelos”, de modo que a fala e a ação se completem ilustrativamente, e a fala funcione epicamente como uma quebra da identificação ilusória com o corpo semiótico da

¹⁰⁹ Fotografia de Alessandra Haro.

mãe em ação de descabelar-se. Em outros momentos, a ação anunciada na fala é negada visualmente, isto é, à repetição da fala “ela desarruma o cabelo” não corresponda à ação de despentear-se, de modo que, além do aspecto épico de quebra da identificação ilusória, a fala ganhe uma qualidade mais performativa instaurando a ação no nível da linguagem pelo veículo da voz. Isso cria um jogo dinâmico e fluente de transições sutis entre o dramático, o épico e o performativo no campo da fala, desdramatizando a encenação.

Em uma das cenas subsequentes, Nadja Naira fala “o pai para; e o pai fuma”, ao que Ranieri Gonzalez senta-se na cadeira em torno de uma mesa de cozinha e fala “o meu pai...”, batendo as palmas das mãos no corpo, como forma de chamar a filha/Nadja, que se senta a seu lado e, por sua vez, bate com as palmas das mãos nas coxas, como forma de chamar o cachorro/Ferrarini. Tais batidas de mãos nos corpos se repetem em diversas cenas do espetáculo, como estratégia reiterada que, agindo sobre os corpos nus dos atores, tem o efeito de evidenciar a materialidade corpórea, ressaltando o tato e o ruído gerado no impacto/atrito. Evidencia-se também a nudez, além da visão, pela audição do som específico que faz a pele contra a pele – a palma da mão de Gonzalez contra suas coxas ou contra as nádegas de Giovana Soar, em tapas.

O fato de estarem os quatro atores nus causa estranhamento em ao menos dois níveis. No fenomênico, pela exposição prolongada à visão de corpos de pessoas não íntimas (dos espectadores) nuas, em ações corriqueiras – e às quais se costuma realizar trajado –, como sentar-se, pular, agachar, cantar; e extracotidianas, como ficar de quatro balançando a perna ou deitar-se na lateral ou de barriga para cima e balançar pernas e braços. A nudez sustentada por todos durante os pouco mais de quarenta minutos de apresentação afeta a percepção como uma presença forte, que domina o espaço e as atenções. Outro nível de estranhamento é o semântico, no qual os atores representam uma família. A nudez vista nesse âmbito causa outra afetação, visto que é socialmente incomum um abraço entre irmãos nus ou entre pais e filhos nus, mas a naturalidade com que isso é feito – isto é, não se coloca como um problema em cena tampouco de modo erotizado – evidencia, além do tabu social, a materialidade dos corpos em ação e *convívio*. Portanto, a nudez gera atritos e tensões constantes, com o texto, com os gestos, com o espaço, com a luz, com a normatização social, e essas tensões possibilitam emergir a presença radical em diversos momentos.



Figura 14¹¹⁰ – A mãe beija o filho sob o olhar da filha.

O cachorro é figura ímpar pelo contraste entre ser, ao mesmo tempo, o personagem construído mais numa chave mimética (no sentido aristotélico de imitação de uma realidade), e aquele em que há maior contradição entre o corpo fenomênico do ator e o corpo semiótico do personagem – sem que o elenco possa contar com figurino e maquiagem igualmente miméticos para caracterizá-lo “como” cachorro. Há uma inadequação entre o corpo material, (o corpo-objeto) e o personagem referenciado, cuja consequência é um efeito de evidenciação dessas duas instâncias separadamente. A certa altura da encenação, a materialidade do cachorro corporificado é substituída pela citação, por meio de uma bolinha que corre pelo palco como se o cão com ela brincasse, de modo que o cachorro se desmaterializa e se torna mais uma das lacunas conscientemente abertas na dramaturgia.

A emergência de lacunas, vazios, silêncios e instantes estáticos traz à consciência uma percepção intensificada do tempo e do momento presente (o cruzamento tempo/espacial da apresentação). Além das batidas nos corpo, ainda outra estratégia frequente reforça a percepção da presença. É a alternância entre trechos nos quais falas e outras ações assumem um andamento acelerado e trechos de andamento lento, tendendo ao estático. É o caso da sequência na qual o filho/Ferrarini anuncia: “Fui aprovado em Boston!” (RENAUDE, 2011). Ao ouvi-lo, todos os atores param estáticos, congelando o início de movimentos de

¹¹⁰ Fotografia de Daniel Isolani.

celebração. Tem-se um instantâneo daquele momento, no qual a presença é indagada em seu paradoxo – a materialidade se evidencia na dilatação do tempo estático e a presença se evidencia na instauração de um tempo de espera, contudo, essa mesma presença pode se desmaterializar à medida que a condição estática atribuir sentido de registro fotográfico à cena. Efeito interrompido quando retomam as ações de celebração com energia e disposição entusiasmada. Também o breu que circunda o polígono-cenário é usado de modo a gerar um efeito de desmaterialização do corpo que o atravessa, como o de Ferrarini, quando o filho sai.

À saída do filho, novamente, os três atores restantes permanecem em pé, silenciosos, bebendo de suas taças de champanhe e olhando, absortos. A luz enfraquece sobre eles, que se mantêm em silêncio e sem se deslocar no espaço por tempo prolongado, afetando com suas presenças fortes a atmosfera, até que voltam a falar. Numa terceira cena, Ferrarini/o filho anuncia: “Estou indo para Boston” (RENAUDE, 2011), sob trilha sonora emocional, ao que os pais se sentam lentamente, novamente em tempo dilatado, e uma luz de penumbra recai sobre eles e sobre Nadja, em pé, criando afetação sensorial e emocional, intensificada pela música e pelo tom quente e contrastado (jogo de luz e sombras) da iluminação. Este incide sobre todo cenário, gerando um efeito de êxtase dos objetos. Dessa configuração, decorre um jogo de contrastes entre a materialidade e o tempo evidenciados e certo efeito de desmaterialização gerado pela iluminação.

Esse contraste sintetiza, em alguma medida, uma das tensões fundamentais da dramaturgia de *Isso Te Interessa?*, a que se instaura entre a materialidade dos corpos fenomênicos individualizados e socializados em família e a desmaterialização das gerações – a morte, o esquecimento. Mais uma amostra disso se dá quando o filho volta e a filha partiu. Ferrarini pergunta “E a minha irmã?” (RENAUDE, 2011), a música emocional entra, cai o breu sobre eles, cortado por uma luz que incide horizontalmente na altura do chão, vinda do fundo do cenário, gerando uma atmosfera melancólica. Ao voltar a luz, volta o tempo acelerado das batidas do pai nas nádegas da mãe. Logo vão para o sofá e o silêncio se estabelece, a mãe desarruma os cabelos, abana a fumaça do cigarro do pai, o cão/Nadja brinca no chão, o irmão coça o corpo do cão, que reage agitando-se, até que o pai/Ranieri fale: “Eu estou tão...” (RENAUDE, 2011), e resta a lacuna, o silêncio, uma atmosfera desenergizada e melancólica. A música se intensifica e fixa-a a imagem dos três no sofá, silenciosos e quase estáticos, como um quadro vivo, que lhes confere essa dimensão desmaterializadora dos corpos sob o efeito da passagem do tempo.

A iluminação age dramaturgicamente no campo das afetações presenciais também em instantes como quando incide uma luz branca estourada ao serem descritos os “brancos”

(perdas de memória) da mãe. Uma cena-chave na qual convergem os brancos da luz, do texto e do tempo ocorre quando a filha/Nadja Naira fica sozinha com o cachorro/Giovana Soar, ambos estáticos, a não ser por um leve carinho feito na cabeça do cão, durante um tempo lacunar dilatado (32min26seg a 33min08seg).

Em determinado momento, Nadja Naira/filha aproxima-se dos espectadores e coloca-se diante deles como quem se olha no espelho, então fala: “eu realmente não sou bonita” (RENAUDE, 2011), endereçando sua fala para os espectadores e momentaneamente tomando consciência de suas copresenças. A mesma configuração se repetirá outras vezes no espetáculo, com Naira e Giovana Soar conferindo à plateia a função de espelho, um modo de intensificar a sensação de inclusão dos espectadores no espetáculo, ressaltando o eixo extraficcional.



Figura 15¹¹¹ – O êxtase da luz azulada enquanto Gonzalez canta e outros atores se tornam seus espectadores.

Entre os atores, destaca-se a presença forte de Ranieri Gonzalez, cuja energia por vezes atinge uma presença radical. Ele e Giovana Soar atuam em registros mais marcadamente representativos no modo como assumem seus personagens e constroem trejeitos gestuais e vocais para eles. Esta parece ser uma demanda dramática do campo dos sentidos, uma vez que os dois representam a geração mais antiga – tanto aquela referente a uma época anterior de predomínio de um teatro dramático, quanto aquela que primeiro morrerá, isto é, tornar-se-á somente memórias de características (gestos, frases, entonações

¹¹¹ Fotografia de Daniel Isolani.

etc.) marcantes destacadas do contexto originário. Essa dimensão de ao mesmo tempo ser presença material e ser ausência reconstituída na memória da geração seguinte é fundante na dramaturgia do espetáculo, e se reforça gradualmente no decorrer da encenação, chegando ao ápice na cena em que o filho/Ferrarini, único restante de sua geração, falha em conseguir a atenção da geração seguinte à sua tentativa de sintetizar em uma narrativa quem foram seus antepassados diretos – recorde-se o registro feito por Marcio Abreu em um dos cadernos de ensaio de que o tempo real é o do filho/Ferrarini contando a história. Por sua vez, Rodrigo Ferrarini e Nadja Naira, incumbidos de personagens de uma geração subsequente, apresentam um registro de atuação mais cotidiano e ambíguo entre ator e personagem (mantendo a distância deste).

O referido êxtase dos objetos volta a emergir pontualmente quando uma luminária pende (desloca-se, emergindo sua presença) ao sair o filho. O espaço performático é fisicamente afetado em seu eixo. Pode-se pensar também em um êxtase da luz, quando incide intensamente azulada e logo se esverdeia sobre os corpos de Naira e Ferrarini a dançar. A frieza da luz contrasta com a coloração quente (orgânica) dos corpos e das vozes afetuosas dos atores, enquanto a melodia emocional carrega a gravidade masculina da voz de Gonzalez.



Figura 16¹¹² – Cenário entornado.

¹¹² Fotografia de Daniel Isolani.

Outro momento de presença forte do objeto ocorre quando, o pai já morto, o chapéu que ele usava adquire a função metonímica de torná-lo presente, de modo que a materialidade do chapéu se evidencia ao mesmo tempo em que ele se ressignifica semioticamente. E ainda mais um: quando a filha/Nadja Naira retorna já mãe, e a atriz – distanciada da personagem – entorna a garrafa de vinho e vira a mesa no chão, de modo que emerge a presença forte desses objetos, em êxtase, como uma aura que ressalta sua materialidade e seu estar-físico fora do eixo, ao mesmo tempo em que lhe confere o simbolismo de crise no casamento e na vida da filha.

Assim como em *Vida* cabia a Nadja Naira uma sucessão de quedas que expunham a fisicalidade corpórea, em *Isso Te Interessa?*, a atriz, como a filha que já é mãe e foi abandonada pelo marido, também cai duas vezes ressaltando metaforicamente, materialmente – pela fisicalidade do movimento e do barulho que gera – e literalmente a condição da personagem expressa na rubrica que ela mesma fala: “desaba a mãe” (RENAUDE, 2011).

No desfecho, o caráter material da língua é novamente ressaltado na exposição estrutural da linguagem ocasionada pelas falas finais de Ferrarini. Primeiro, por um intricar total entre as figuras do narrador e do personagem, ao falar: “O pai beija – Bom – sua filha – retorno” (RENAUDE, 2011); isto é, justapondo de modo intercalado a narração da rubrica “o pai beija sua filha” com a fala dramática do personagem “bom retorno”, de modo a cessar a distância temporal entre a narração e o drama, sobrepondo-os num mesmo tempo de fala, o agora da apresentação. A cena que abre o espetáculo, com Ferrarini e Gonzalez/cão, então se repete, recontextualizada. Ao fim, Ferrarini fala: “E então o irmão e o cachorro saem” (RENAUDE, 2011). Contudo, os dois atores permanecem em suas posições, de frente para os espectadores, estáticos, negando o que foi dito e abrindo novamente uma contradição dissociadora entre o ato performativo da fala e o ato performático de seus corpos. A luz diminui gradualmente ao passo que a música se intensifica, gerando uma atmosfera emocional e sensorial, e uma sensação de presença radical, até que se instaure o blackout que os desmaterialize. Um blackout prolongado, que outra vez remete o espectador à sua própria presença enquanto *mente corporificada*, ao seu estranho e intenso estar-no-mundo.

4.2.4 Análise de trechos de *Esta Criança*

Para finalizar a análise de espetáculos da Companhia Brasileira de Teatro, dar-se-á atenção a alguns trechos de *Esta Criança* que expõem estratégias de evidenciação ou indagação da presença (pela materialidade cênica ou qualidade de atuação) dramaturgicamente. O espetáculo parte do texto escrito pelo dramaturgo francês Joël Pommerat¹¹³ e é dirigido por Marcio Abreu, com atuações de Ranieri Gonzalez, Giovana Soar, Renata Sorrah e Edson Rocha, cenário de Fernando Marés e luz de Nadja Naira.

Os espectadores assumem seus lugares em cadeiras diante de um palco italiano. Um blackout inicial, prolongado, é atravessado pela voz de Renata Sorrah: “Finalmente eu vou poder me olhar no espelho” (POMMERAT, 2012). Um foco de luz incide sobre um ponto central gradualmente revelando o corpo da atriz, de modo que se veja a emergência de sua presença num processo gradativo de materialização de sua imagem, enquanto ressoa sua voz espacializada. Renata Sorrah aparece sentada, de pernas esticadas, sobre um chão enviesado que pouco se vê, mas que desvia a base de sustentação do corpo da atriz alguns graus em relação ao eixo cartesiano. O efeito gerado por essa composição entre cenário, luz e corpo¹¹⁴ se assemelha ao gerado pelo terceiro ambiente da instalação *Desvio para o Vermelho*¹¹⁵, do artista plástico carioca Cildo Meireles, na qual o espectador adentra um espaço escuro onde há somente um foco de luz sobre uma pia enviesada, da qual a água vermelha escorre também desviada do eixo cartesiano sobre o qual deveria atuar o vetor de seu peso atraído pela força da gravidade. À medida que o espectador se aproxima da instalação, sente a vertigem de perder os eixos de referência de seu estar corpóreo no mundo físico. Na cena do espetáculo, a sensação imediata para o espectador é também a de perda da referência física de mundo fundada num horizonte cartesiano estável, desestabilizando a relação de seu corpo com o espaço.

Esse efeito de presença se esvai quando o cenário é enfim iluminado mais amplamente. Trata-se de um cubo colocado sobre o palco italiano de modo a desencaixar suas

¹¹³ Joël Pommerat estreou *Cet Enfant* em 2006. A tradução para o português, como *Esta Criança*, foi feita por Giovana Soar com a colaboração de Lilian Ruth de Sá, em 2012.

¹¹⁴ Ao menos para os espectadores sentados na área central da plateia: a autora deste trabalho teve a experiência de assistir ao espetáculo em duas ocasiões. Na primeira, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, em janeiro de 2013, sentou-se na área central da plateia, e pôde perceber o efeito acima descrito. Na segunda, em março do mesmo ano, no Guairinha, durante o Festival de Curitiba, ocupou um lugar mais ao fundo no lado esquerdo, e percebeu que o efeito não se realizou completamente em razão da mudança de perspectiva.

¹¹⁵ Instalação concebida em 1967, recebeu montagens em versões distintas desde 1984 e está exposta em uma galeria permanente do Instituto de Arte Contemporânea de Inhotim, em Brumadinho (MG), desde 2006.

arestas do eixo cartesiano: com a base inclinada e avançando um dos vértices sobre as primeiras fileiras de cadeiras da plateia. Há uma literalidade nessa construção de um cubo (uma caixa) sobre o palco italiano – usualmente conhecido como “caixa preta”. Como em *Isso Te Interessa?*, o cenário fisicamente se endereça aos espectadores, gerando uma relação espacial que referencie a inclusão destes, sem, contudo, que promova uma indiferenciação dos espaços do palco e da plateia nem se concretize a inclusão. Mas, de modo que, no espetáculo anterior, a abertura do polígono pressuponha a abrangência dos espectadores; e em *Esta Criança*, o vértice perfure o espaço da plateia – o que simbolicamente pode ser entendido como um “cutucão” – e remeta também à sobreposição dos lugares. Além disso, a inclinação do chão do cubo produz efeitos de desproporção entre os corpos dos atores que estão na parte mais alta e os que se colocam na parte mais baixa.

No desenrolar dessa primeira cena (o texto de Pommerat se divide em nove cenas no total), Renata Sorrah levanta-se e permanece com as palmas das mãos coladas à parede e o corpo projetado à frente, numa posição extracotidiana que reforça sua presença e o domínio sobre o espaço, intensificados pelo uso da voz. Mais adiante, a atriz caminha em direção ao proscênio e seu estado físico atinge uma presença radical que afeta os espectadores.

A estratégia de desencaxe, que se vê na colocação do cubo sobre o palco, também surge, em alguns momentos, na relação entre o corpo fenomênico do ator e o personagem que ele assume, isto é, seu corpo semiótico. É o caso de Renata Sorrah, atriz nascida em 1947, portanto com 65 anos na ocasião da estreia do espetáculo, assumindo a fala e a gestualidade de uma jovem mulher grávida pela primeira vez, na primeira cena do espetáculo; a fala e a gestualidade de uma menina de cinco anos na segunda cena; e assim por diante. Também Ranieri Gonzalez, nascido em 1970 (com 42 anos na ocasião da estreia), faz um adolescente de 15 anos e um garoto em idade escolar em diferentes cenas. Portanto, embora assumam a fala de personagens dramáticos, os atores mantêm uma distância (inclusive física) destes, numa recusa à ilusão dramática e à anulação do corpo fenomênico.



Figura 17¹¹⁶ – Ranieri Gonzalez (o pai) e Renata Sorrah (a filha) em cadeiras desproporcionais, em *Esta Criança*.

Essa inadequação entre corpos fenomênico e semiótico se complexifica em cenas como a segunda, na qual Sorrah, investida do corpo semiótico da menina de cinco anos, senta-se numa cadeira de tamanho padrão; ao passo que Gonzalez, como o pai da menina, senta-se à frente dela em uma cadeira diminuta, feita para crianças e disposta na parte mais baixa do palco. O contraste visual gera uma imagem de dupla desproporção (a dos corpos e a das cadeiras), cruzada, e a ilusão de ótica de que o pai é menor que a filha. Essas operações, além de realizarem na materialidade do espetáculo uma noção que é trabalhada metaforicamente nas entrelinhas do texto, evidenciam a presença corpórea e, ao mesmo tempo, indagam sua materialidade. À medida que se interfere nas proporções padrões dos corpos tais como se colocam no mundo, a presença parece assumir um caráter ambíguo, produzindo efeitos igualmente ambíguos entre a emergência da materialização e um processo de desmaterialização.

Outro momento de intenso efeito de presença ocorre na cena oito e no interlúdio musical que a segue. Sob luz de penumbra, Giovana Soar se recosta à parede do fundo do cubo-cenário, repetindo a postura corporal apresentada por Renata Sorrah na primeira cena, e que agora se ressignifica como postura de parto. Soar grita intensamente as dores de um parto

¹¹⁶ Fotografia de Annelize Tozetto.

enquanto os outros três atores permanecem sentados, também recostados à mesma parede, imóveis e mudos. Contudo, suas vozes ecoam intercaladas, em gravações em off, dissociadas da materialidade física dos corpos presentes. Uma dissociação que evidencia ambos, a presença corpórea e os efeitos de presença (no sentido atribuído por Féral, 2011) das vozes, de modo a novamente indagar a distinção entre a presença material e o efeito de presença desmaterializado, por meio da sobreposição ambígua dos dois. O efeito resultante é uma intensificação da presença dos corpos (imóveis e mudos) e, também, a emergência de uma presença radical, de modo que o espectador identifica a dissociação no corpo do ator, mas experimenta, contraditoriamente, sua própria *mente corporificada*.

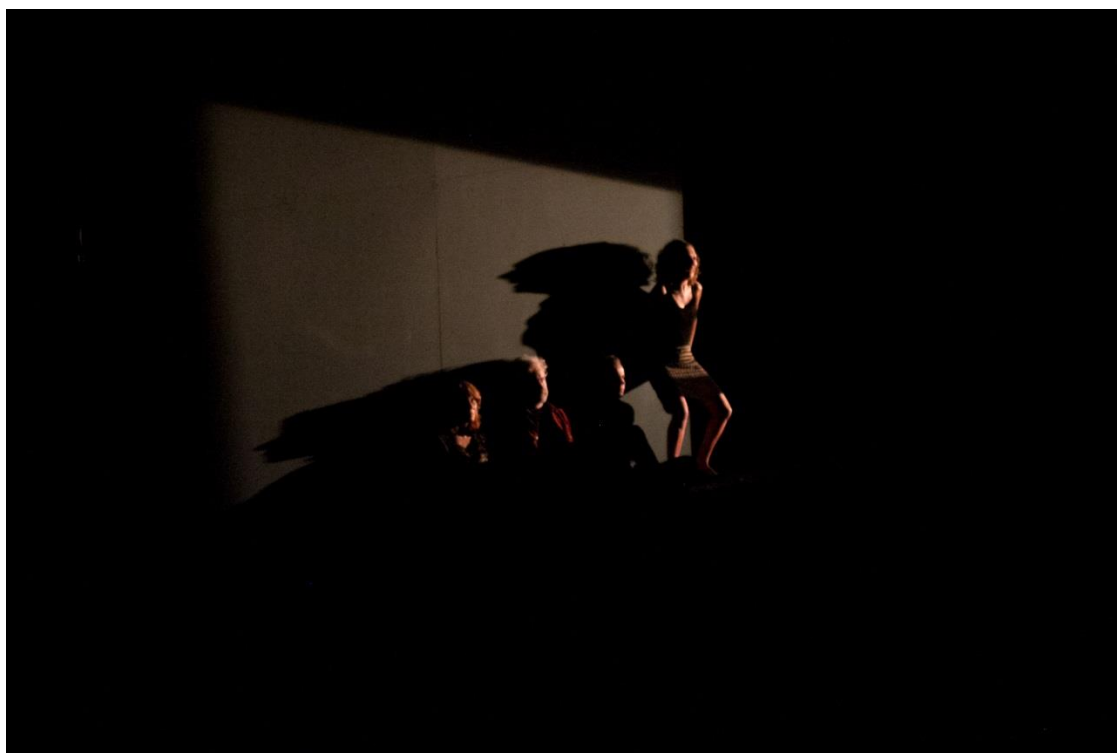


Figura 18¹¹⁷ – Giovana Soar, em pé, e os três atores sentados.

A certa altura, ainda sentado, Ranieri Gonzalez começa a cantar *Ben*¹¹⁸. O ator se levanta e se posiciona mais ao centro do palco, de onde continua a cantar ao microfone. Giovana Soar para de gritar. Renata Sorrah e Edson Rocha levantam-se, seguidos por Soar, e caminham alguns passos à frente. Durante todo o restante da música, eles permanecem em pé, estáticos, sob a luz de penumbra, de frente para a plateia, sustentando firmemente o olhar e a presença, de modo a confrontar a plateia com olhares penetrantes, que evocam identificação e

¹¹⁷ Fotografia de Annelize Tozetto.

¹¹⁸ Faixa-título do segundo disco do cantor norte-americano Michael Jackson (1958-2009), originalmente gravada em 1972.

gravidade – realizam, aqui, a ideia registrada pelo diretor em um caderno de ensaio¹¹⁹ de *Vida* de uma cena em que os atores apenas olhem o público. Sob o efeito intensificador da música, emerge novamente a sensação de *mente corporificada*, pela qual o espetáculo transcende a racionalidade do retrato familiar hostil para alcançar uma relação bem mais direta e desestabilizadora entre as pessoas que compartilham aquele espaço – artistas e espectadores.



Figura 19¹²⁰ – Atores confrontam plateia enquanto Gonzalez canta “Ben”.

¹¹⁹ Ver nota 83.

¹²⁰ Fotografia de Annelize Tozetto.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Contra um ideário propagado de que o teatro já não encontra lugar no mundo contemporâneo, ultrapassado por experiências tecnológicas acachapantes, como o cinema (inclusive o 3D e o 4K), os megashows com projeção de holografias de ídolos mortos e toda a interface virtual propiciada pela web e por dispositivos eletrônicos inseridos no cotidiano, há um tipo de experiência perdida nesse contexto hipermidiático que o teatro (entendido amplamente em seus desdobramentos performáticos) restabelece. A de um *convívio* humano – sustentado pela materialidade das copresença físicas em um cruzamento espaço-temporal específico, no qual se possa elaborar poieticamente o mundo, e mesmo instaurar outro mundo, criando novos pactos de comportamento e profanando a normatividade de dispositivos vigentes.

Essa singularidade própria da teatralidade se manifesta por meio do resgate do *convívio*, do qual trata o teórico argentino Jorge Dubatti (2007) referindo-se à natureza convival do teatro, arte cuja experiência se funda na autopercepção das presenças corporais, do espaço e do tempo: aqui e agora. O resgate do convívio abre caminho para o resgate da presença, se considerada uma ontologia do teatro que o conceba como arte na qual se conciliam a produção de sentido e a de presença, na medida em que comporta uma dimensão semiótica, assim como uma dimensão não semiótica – justamente a da presença. A relação convival será a dimensão na qual se efetiva a produção de presença e a dramaturgia do espectador.

Notável em parte significativa da produção teatral praticada no Brasil recentemente, o resgate da presença – sua revalorização e evidenciação no acontecimento teatral – responde a uma cosmovisão predominantemente metafísica que caracteriza a cultura contemporânea ocidental e que é remanescente do início da Idade Moderna, conforme aponta o filósofo alemão Gumbrecht (2011), entendendo que a experiência estética necessariamente oscila sempre entre efeitos de sentido e efeitos de presença, sem que mutuamente se excluam.

Assumindo-se que as relações com o mundo fundadas na produção de presença foram obliteradas pelo crescente predomínio do sentido – a tendência a “ler” o mundo como “texto” em todas as suas dimensões e, conseqüentemente, a perder sua dimensão corpórea e espacial; a experiência estética, uma vez que sempre comporta a oscilação entre produção de sentido e de presença, proporciona a possibilidade de impedir tal perda e de restabelecer a sensação de estar-no-mundo físico, relativa à presença.

No teatro, o deslocamento da atenção predominante à presença, como era na Idade Média, para o sentido, como ocorreu nas Idades Moderna e Contemporânea, deu-se pelo desvio da percepção dos espectadores da materialidade do corpo dos atores para os personagens e seus sentidos, tendo como marco histórico dessa mudança, conforme apontado pela pesquisadora alemã Erika Fischer-Lichte, a Querela da Moralidade do Teatro, ocorrida no século XVII, na França, quando o efeito sensual provocado pela copresença dos corpos fenomênicos dos atores passou a ser considerado indesejável.

A afetação sensual pela presença, a partir de então, foi combatida por uma visão textocêntrica do teatro, pelo foco no caráter textual dos corpos (vistos como signos) e pelo investimento na ilusão, direcionando o desejo do espectador ao personagem representado. A produção de sentido assim obliterou a de presença, agravando a tensão entre os aspectos de presença e de representação que são constituintes fundamentais do teatro.

Para que o teatro se voltasse novamente à indagação da presença e ao resgate do convívio, foram determinantes a influência da *performance art* e a emergência dos estudos da performance, absorvendo pensamentos e práticas performáticas distintas daquelas próprias ao campo discursivo privilegiado pelo logocentrismo ocidental. A virada performática dos anos 1960 veio ao encontro de transformações no campo da dramaturgia que ampliaram os limites do representável, no conteúdo e na forma, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, com a crise do drama libertando o teatro do textocentrismo, isto é, proporcionando a autonomia da cena em relação ao texto e jogando luz sobre o tempo e o espaço do evento teatral, sobre a metateatralidade e, conseqüentemente, sobre a presença e seus efeitos.

A autonomia da cena em relação ao texto, em última instância, gerou transformações no próprio conceito de dramaturgia, cujo entendimento foi ampliado, a princípio, por uma tendência semiotizante de compreender todos os elementos do espetáculo teatral como texto e, portanto, como portadores de uma dramaturgia na medida em que encerram sentidos. A essa concepção corresponde a compreensão de dramaturgia como articulação dos sentidos de um espetáculo, observada por Ana Pais (2004).

Contudo, a superação do logocentrismo pelos estudos da performance permitiu chegar a uma concepção ainda mais ampla do termo, segundo a qual a dramaturgia vem a ser a tomada de consciência em relação à estruturação de um espetáculo, às opções de materiais cênicos e à sua articulação na cena, como geradora não somente de sentidos, mas de efeitos sobre os espectadores em um tempo e espaço específicos. Portanto, embora a dramaturgia seja majoritariamente concebida em relação à produção de sentido, essa não é a única possibilidade de compreensão do conceito. Como ato de montagem dos elementos de um

espetáculo pela tomada de consciência das relações e conexões entre si, a dramaturgia adquire um caráter composicional que ultrapassa o campo da produção de sentido e compreende também a produção de presença – o convívio, o contato, a experiência, a materialidade.

Como consequência dessa expansão do conceito, portanto, é possível repensar a dramaturgia de modo a dar conta da emergência de práticas teatrais que coloquem a produção e os efeitos de presença em evidência como estratégias do âmbito da criação teatral, isto é, considerando a presença como elemento dramaturgicamente. Uma vez que a presença é sempre também uma copresença em relação ao espectador, redobra-se então a atenção sobre o eixo extraficcional (cena-plateia).

Como laboratório de percepção e de autopercepção, o espectador exerce um trabalho criativo de expectativa. Seu papel na constituição da teatralidade ganhou centralidade com a já referida virada performática da década de 1960, renovando a atenção ao encontro – isto é, à copresença – entre atores e espectadores e aos processos variados de negociação entre ambas as partes implicados no evento teatral.

Para melhor compreender a articulação da presença na dramaturgia de um espetáculo, entretanto, é necessário considerar o aspecto efêmero de sua materialidade. A distância entre uma apresentação, as percepções imediatas do espectador e as memórias articuladas a partir dela assinala a ausência como uma característica ontológica da performance: sua desaparecimento no tempo e no espaço. Presença e ausência, logo, precisam ser mutuamente consideradas, como oscilantes.

As possibilidades de emergência da presença na encenação teatral, portanto, contemplam a materialidade de objetos, do espaço, da luz, do som etc. Contudo, é o corpo o material estético central relacionado à presença nas teorias teatrais – seja em sua faceta *fenomênica*, a qual concerne ao corpo como materialidade e sujeito-corpóreo; seja como corpo semiótico, o qual corresponde à representação, ao objeto-corpóreo.

À questão se a presença deve ser atribuída ao fenomênico ou ao semiótico, somente a expectativa de caso a caso pode responder. A tensão entre o sujeito e o objeto corpóreo determina condições de geração – e de percepção – da corporeidade em cena, por processos de corporificação (*embodiment*) e presença. Em todo caso, é inviável se pensar a incorporação de um personagem como transmissão direta dos sentidos de um texto a um corpo (o do ator), o que desestabiliza a tentativa de “desincorporação”, por meio da dicotomia corpo/mente, impetrada na Querela da Moralidade.

A dupla constituição fenomênica e semiótica do corpo, resgatada pela virada performática, ao evidenciar que o corpo-objeto não pode ser completamente manipulado e

controlado pelo corpo-sujeito, e ao superar o “ser” corpóreo por uma tomada de consciência de seu constante “tornar-se”, permitiu a redefinição do conceito de “corporificação”. Com isso, a dicotomia corpo-mente pôde ser desfeita, sobrepujada pela percepção de que a mente se manifesta através do corpo – e age como “*mente corporificada*” ou corpo *em-minded*, isto é, abole-se a dicotomia corpo/mente.

A noção de *mente corporificada* influi na classificação proposta por Ficher-Lichte de três conceitos distintos de presença – os quais não devem ser tomados fixamente como rótulos, mas, sim, possibilidades de efeitos de presença. O “conceito fraco”, definido pela copresença espacial percebida pelo olhar atento de um sobre outro, restringe-se à materialidade da cena e, portanto, aos corpos fenomênicos do ator e do espectador em *convívio*. Ainda que seja condição *sinequa non* para que um espetáculo aconteça, em determinadas situações teatrais é colocado em evidência – como se percebe recorrentemente em vertentes do teatro na contemporaneidade e, especificamente, nos espetáculos da Companhia Brasileira de Teatro.

Já o “conceito forte” de presença, relativo ao ator que comanda o espaço e a atenção dos espectadores, como uma fonte de energia que experimenta também uma intensa “presentificação”, permite que em alguns momentos o corpo fenomenal e o semiótico do ator se tornem indiscerníveis, rompendo as dicotomias sujeito-objeto corpóreo e corpo-mente, pela *mente corporificada* do ator, algo que se pode perceber em momentos da atuação de Rodrigo Bolzan em *Oxigênio*, por exemplo.

O estágio seguinte, o “conceito radical de presença”, vem a ser justamente aquele em que a presença se evidencia como um processo de consciência articulado através do corpo e sentido pelos espectadores também através de seus corpos, isto é, no qual a circulação de energia vital gera a percepção dos outros e de si mesmo como *mentes corporificadas*. Isso aparece em distintos momentos de espetáculos da Companhia Brasileira, de acordo com a experiência de expectativa de cada um e de cada apresentação, mas pode-se destacar a cena na qual o ator Ranieri Gonzalez canta “Ben” em *Esta Criança*, enquanto os demais atores encaram o público, como exemplo gerador da experiência de percepção dos atores e dos espectadores como *mentes corporificadas*.

Também em *Esta Criança*, na cena do parto feita pela atriz Giovana Soar enquanto se ouve as vozes gravadas dos demais atores; assim como em *Vida*, na dublagem feita por Ranieri Gonzalez da canção de Etta James, ou ainda nos momentos de projeção de vídeo; a presença como materialidade corpórea dos atores coexiste com efeitos de presença tecnologicamente mediados.

A dublagem de Etta James pode ser entendida como produtora de efeito de presença no sentido empregado por Féral (2011), uma vez que ocorre na ausência da cantora, isto é, na ausência do corpo emissor daquela voz; ao mesmo tempo em que ilude um corpo presente pela ação do ator dublando. Tal efeito de presença na ausência, contudo, convive na cena com a produção de presença do próprio corpo do ator – e de sua ação performática. No caso da cena do parto, embora as vozes sejam pré-gravadas, já não se pode dizer exatamente que ocorram em ausência, visto que os atores-emissores estão em cena, em silêncio, e o espectador, por vê-los, não tem a ilusão de que a emissão é produzida naquele espaço-tempo, o que torna mais complexas e indiscerníveis as relações de presença e ausência envolvidas na geração do efeito de presença.

A análise de cadernos de ensaio e dos espetáculos da Companhia Brasileira de Teatro demonstra o agenciamento consciente e intencional de efeitos gerados por elementos da materialidade (sobretudo a presença do corpo fenomênico dos atores e o êxtase de objetos e da luz), pela produção de presença e pelo *convívio* na articulação dramatúrgica da criação teatral, como estratégias para tomada de consciência compartilhada entre atores e espectadores do acontecimento e do pacto teatral. Com isso, o diretor Marcio Abreu ambiciona realizar a potencialidade da apresentação – a qual pode ser pensada também como a potencialidade da percepção expectatorial da elaboração poiética em uma relação convival, isto é, do teatro em sua especificidade e em sua potência política no mundo contemporâneo.

As estratégias adotadas nos espetáculo variam de acordo com os processos criativos cumpridos em cada um deles pela Companhia Brasileira, porém, a análise realizada permitiu identificar recorrências. Entre essas, está o recurso ao blackout prolongado como bloqueio à visão e o aguçar da percepção do “senso de eu” e de presença do espectador, compatível com a noção de *mente corporificada*. O emprego da música como elemento estruturante da dramaturgia, gerador de efeitos de presença e potencializador do caráter de apresentação do evento teatral. A fala como ação e a evidenciação de sua materialidade. A evidenciação dos corpos nus. O emprego de dêiticos, a interpelação direta dos espectadores ou o endereçamento do cenário à plateia e a evidenciação da tomada de consciência do espaço físico por parte dos atores como recursos para conscientização do tempo e do espaço compartilhados; etc.

Quanto às atuações, a qualidade de presença desejável para os atores passa por recusar a construção ilusória de personagens, expondo a copresença entre o corpo semiótico e o fenomênico; por libertar-se de marcas representativas na fala e no olhar, sustentando-os no presente da emissão das palavras e da ação, não em intenções predefinidas; e por assumir um

estado de precariedade e de sensibilidade exposta que o torne permeável e reagente aos fluxos energéticos à sua volta.

Em *Vida*, pode-se destacar ainda o caráter performativo da linguagem, pelo qual a pergunta é uma ação direcionada ao espectador; a estratégia recorrente de trazer ao campo discursivo temas relativos ao *convívio*, de modo que o sentido também remeta à presença, clamando por sua percepção; a evidenciação da materialidade no espaço por meio de um cenário cujas dimensões se reconfiguram à vista do espectador; o recurso a elementos autobiográficos e características físicas pessoais dos atores em um jogo com potencial de autoficção; e a construção infradramática de uma ficção frágil como pretexto à articulação de experiências de *convívio*, copresença, encontro e diálogo.

Oxigênio toma o caminho da narrativa, enfatizando o presente da narração e a situação teatral na qual é realizada. A circulação energética em *convívio* e a afetação físico-sonora dos espectadores são potencializadas pela configuração cênica como um show musical, que se desdobra em modulações de tom, volume e intensidade da fala de Rodrigo Bolzan. Ao mesmo tempo, a atuação completamente voltada ao eixo extraficcional privilegia o encontro.

Em *Isso Te Interessa?*, é a condição de suporte material da língua que emerge, com rubricas transformadas em falas direcionadas ao eixo extraficcional. Também os objetos, em êxtase, e os corpos são evidenciados em sua materialidade – inclusive pela audição do som do contato corporal brusco. A nudez gera tensões constantes com o texto, o espaço, a luz, as ações e a normatização social, permitindo a emergência de momentos de presença radical. Outra tensão fundamental da dramaturgia se instaura entre a materialidade dos corpos dos atores em *convívio* intra e extraficcional e a desmaterialização das gerações acentuada por jogos de luz, dilatações e rupturas temporais e pelos registros de atuação distintos de pais e filhos.

Finalmente, *Esta Criança* joga com a inclinação do cenário e a desproporção entre os corpos dos atores, cadeiras e sofás. A estratégia de desencaixe aplica-se também à relação entre o corpo fenomênico do ator e seu corpo semiótico, de modo a produzir efeitos de presença ambíguos entre a emergência da materialização e um processo de desmaterialização.

O resgate do *convívio* e da presença, alçados à consciência mútua de atores e espectadores, portanto pode ser considerado um ato político de resistência à crescente dessubjetivação dos indivíduos e à produção de corpos inertes, no sentido proposto pelo filósofo Giorgio Agamben (2009) de restituir à experiência comum aquilo que cinde o vivente de si e da relação imediata com o ambiente, isto é, pela profanação dos dispositivos de cisão.

As experiências reapropriadas, neste caso, são tanto a da formação de uma comunidade de atores e espectadores baseada na retroalimentação convival transformadora de seus integrantes, quanto a do indivíduo em relação a si mesmo, ao romper a dicotomia mente-corpo pela experiencição da mente incorporada. Deste modo, o teatro que evidencia a presença e o *convívio* tem potencial para funcionar como um contradispositivo à cisão que impossibilita a experiência, e que geraria uma museificação do mundo comparável com a metáfora do “mundo como quadro” proposta por Gumbrecht (2011) para ilustrar a perda da dimensão da presença.

Por fim, há de se registrar que essas considerações – sejam as finais ou as desenvolvidas no transcurso da pesquisa – não contemplam as possíveis relações profundas da presença com categorias como o real e a verdade. Esta é uma posição consciente e necessária dentro do caminho tomado, considerando a complexidade e a crise envolvidas na conceituação dos dois termos. Se o real não pode ser entendido senão como uma construção da percepção, não se ambicionará vinculá-lo à presença senão como define o diretor Marcio Abreu em um dos cadernos de ensaio – “o que é real em cena?”: “o que é real é aquele ator ali”. Quanto à verdade, é não mais do que uma categoria do sentido e, portanto, está fora do escopo deste estudo sobre presença e *convívio*. Não que a presença e o *convívio* escapem de, em algum momento, fazerem sentido. Mas este é um processo a ser analisado separadamente, fora do escopo desta pesquisa, sob o risco de permitir novamente que o sentido ofusque a produção de presença.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Marcio. **Vida**. Curitiba, 2010. Peça não publicada.
 _____. Entrevista concedida a Luciana Eastwood Romagnolli em março de 2011. Não publicado.
 _____. Entrevista concedida a Luciana Eastwood Romagnolli em março de 2012. Não publicado.
- ACÁCIO, Leandro G. S. **O Teatro Performativo: A construção de um operador conceitual**. 2011. Dissertação (Mestrado em Arte) – Escola de Belas Artes – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que É o Contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2012.
 _____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- AUSLANDER, Philip. **From Acting to Performance: Essays in modernism and postmodernism**. Londres: Routledge, 1997.
 _____. **Liveness – Performance in a mediatized culture**. London and New York: Routledge: 1999.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**: Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- BAUMGARTEL, Stephan e SILVA, Heloisa Marina. **Possíveis Processos da Escrita Teatral Contemporânea**. In: Anais do XIX Seminário de Iniciação Científica. Santa Catarina: Udesc, s/d. Não Paginado.
- BAUMGARTEL, Stephan. **Estruturas Comunicativas na Textualidade Teatral Além do Drama Rigoroso – a crise do drama em dois textos teatrais brasileiros do fim dos anos 80**. In: Sala Preta. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, nº 11, 2011, <http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/1/372>. Acessado em 25 de maio de 2013.
 _____. **Subjetividades na Cena Contemporânea: expor a encenação citacional e suas lacunas**. In: Festival Internacional de Teatro, São José do Rio Preto, 2009a: 129-133.
 _____. **Teatro Dramático e Pós-Dramático: conjunturas do século XXI**. In: Revista de Teatro Porto Cênico, ano 1. Itajaí: Porto Cênico, 2009b.
- BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica**. In: Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOLZAN, Rodrigo. Entrevista concedida a Luciana Eastwood Romagnolli em março de 2011. Não publicado.

BONFITTO, Matteo. **O Ator Pós-Dramático: um Catalisador de aporias?** In: GUINSBURG, J. e FERNANDES, Sílvia (org.). **O Pós-Dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2010.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte do Ator: da técnica à representação.** Campinas: Editora Unicamp, 2001.

CARLSON, Marvin. **Performance – Uma introdução crítica.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARVALHO, Bernardo. “**Não Me Toques**”. In: _____. **O Mundo Fora dos Eixos.** São Paulo: Publifolha, 2005.

COSTA, José da. **Teatro Contemporâneo Brasileiro: criações partilhadas e presença diferida.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do Espectador.** 2. Ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

DE MARINIS, Marco. **Comprender el Teatro: lineamentos de una nueva teatralogía.** Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O Que Vemos, o Que Nos Olha.** São Paulo: Editora 34, 1998.

DUBATTI, Jorge. **Filosofia del Teatro I: convivio, experiencia, subjetividade.** Buenos Aires: Atuel, 2007.

_____. **Entrevista com Jorge Dubatti.** In: Revista Cena PPGAC, 2011. Entrevista concedida a Renato Mendonça.

FÉRAL, Josette. **How to Define Presence Effects: the work of Janet Cardiff.** In: *Archaeologies of Presence: Art, performance and the persistence of being.* Org. GIANNACHI, Gabriela, KAYE, Nick e SHANKS, Michael. New York: Routledge, 2012.

_____. **Performance and Theatricality: the subject demystified.** In: MURRAY, Timothy. *Mimesis, masochism & mime. The politics of theatricality in contemporary French thought.* Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997: 289-300.

_____. **Por uma Poética da Performatividade: o teatro performativo.** In: Sala Preta, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, nº 8, 2008.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea.** In: Repertório, Salvador, 2011, nº 16: 11-23.

_____. **Teatralidades Contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2010.

_____. **Teatralidades do Real.** In: Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, ano VI, 2009, nº 6.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Appearing as Embodied Mind – defining a week, a strong and a radical concept of presence.** In: Archaeologies of Presence: Art, performance and the persistence of being. Org. GIANNACHI, Gabriela, KAYE, Nick e SHANKS, Michael. New York: Routledge, 2012.

_____. **The Transformative Power of Performance: a new aesthetics.** Translated by Saskya Iris Jain. London, New York and Canadá: Routledge, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso.** Aula inaugural no College de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. Edições Loyola, São Paulo, 2004.

_____. **Sobre a História da sexualidade.** In: _____. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

_____. e FLASZEN, Ludwik. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

GUINSBURG, J. e FERNANDES, Sílvia (org.). **O Pós-Dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2010.

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

KATZ, Helena e GREINER, Christiane. **A Natureza Cultural do Corpo.** In: Lições de Dança 3. Orgs. SOTER, Silvia e PEREIRA, Roberto. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1998.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva.** São Paulo: Rocco, 1998.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Atenção, Porosidade e Vetorização**: Por onde anda o ator contemporâneo? In: Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, ano VI, 2009, n. 6.

NANCY, Jean-Luc. **The Birth to Presence**. California: Standford, 1993.

NÉSPOLI, Beth. **Vida: a teatralidade textual instaurada**. São Paulo: USP, 2010. Não publicado.

PAIS, Ana Cristina Nunes. **O Discurso da Cumplicidade: dramaturgias contemporâneas**. Lisboa: Colibri, 2004.

PALLOTINI, Renata. **O que É Dramaturgia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PLÁ, Daniel Reis. **A Presença do Ator**: consciência e fluxo. In: Cadernos de Graduação da Unicamp, 2007.

POMMERAT, Joël. **Esta Criança (Cet Enfant)**. Tradução de Giovana Soar, não publicado. Curitiba, 2012.

QUILICI, Cassiano. **Antonin Artaud – Teatro e Ritual**. São Paulo: Fapesp; Anne Blume, 2004.

_____. **A Experiência da Não-Forma**. In: TFC. Edição 01, ano 03, 2006 (revista eletrônica).

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. Artigo publicado originalmente em inglês na revista ArtForum de março de 2007. Traduzido por Daniele Ávila em <http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/o-espectador-emancipado/>. Acessado em 24 de abril de 2013.

RENAUDE, Noëlle. **Isso Te Interessa? (Bon, Saint-Claude)**. Tradução de Giovana Soar e Marcio Abreu, não publicada. Curitiba, 2011.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SAFATLE, Vladimir. **Folha Explica: Lacan**. Publifolha: São Paulo, 2009.

SÁNCHEZ, José A. **Dramaturgias de la Imagen**. 3. Ed. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **A Reprise (Resposta ao Pós-Dramático)**. Introdução ao livro *Études Théâtrales* 38-39/2007 – La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène). Tradução de Humberto Giancristofaro. In: *Questão de Crítica*, <http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/>. Acessado em 07 de maio de 2012.

_____. (org.). **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

SCHECHNER, Richard. **O Que É Performance?** In: “O Percevejo”. Ano 11, 2003, nº 12: 25 a 50.

SGANZERLA, Rogério. **Textos Críticos 1**. Org. Manoel Ricardo de Lima e Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros. Editora da UFSC: Florianópolis, 2010.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TAYLOR, Diana. **Atos de Transferência**. In: *The Archive and the Repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003. Traduzido por Eliana Lourenço de Lima Reis, em <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/atos-de-transferencia>. Acessado em 20 de abril de 2013.

_____. **Hacia uma Definición de Performance**. In: *O Percevejo*. Ano 11, 2003, nº 12: 17 a 24.

TURNER, Cathy e BEHRNDT, Synne K. **Dramaturgy and Performance**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2008.

UBERSFELD, Anne. *Para Ler o Teatro*. Perspectiva: São Paulo, 2005

VIRIPAEV, Ivan. **Oxigênio**. Tradução de Irina Starostina e Giovana Soar, não publicada. Curitiba, 2010.

ZARRILLI, Philip. ‘...Presence...’ as a Question and Emergent Possibility: a case study from the performance perspective. In: *Archaeologies of Presence: Art, performance and the persistence of being*. Org. GIANNACHI, Gabriela, KAYE, Nick e SHANKS, Michael. New York: Routledge, 2012.