

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em Comunicação Social

Dramaturgias Emergentes

*A construção e mediação dos textos dramáticos nas
performances de Trans- e Medeiazonamorta*

Mestrando: Clayton de Souza Nobre

Orientador: Prof. Dr. Carlos Magno Camargos Mendonça

Belo Horizonte

2013

RESUMO

Este projeto apresenta uma proposta de estudo para dissertação, com vistas a investigar o processo de criação dramática de duas realizações cênicas brasileiras: *Trans-*, da Companhia Cacos de Teatro, de Manaus (AM); e *Medeizonamorta*, do grupo Teatro Invertido, de Belo Horizonte (MG). Ao compreender o texto da realização cênica em sua amplitude de elementos sócio-culturais capazes de invocar sentidos e significados à cena teatral, entendemos também esta dramaturgia como o elemento mediador das relações estabelecidas entre essas cenas e aqueles que dela participam. Nosso interesse está em investigar em que medida se articulam os principais elementos que compõem essa dramaturgia, conformando a performance das cenas e a conjugação de atores e espectadores. Convocamos os estudos da performance porque entendemos que eles compreendem a conduta dos criadores cênicos à responsabilidade perante uma audiência, na mesma medida em que implicam, também, a cena como acontecimento, enriquecendo o teatro com seus aspectos vitais, rituais e políticos. Essas articulações são feitas sob o suporte teórico que relaciona, em primeiro lugar, algumas noções que nos ajudam a esclarecer as mudanças efetuadas nas formas de fazer e pensar o teatro no mundo contemporâneo, seja sob a rubrica do pós-dramático ou do performativo. Nosso interesse, ao trazer essa discussão para o âmbito da comunicação está na compreensão dessas rupturas que caracterizam uma mudança na interatividade da cena teatral, fazendo esmaecer palco e plateia, e colocando a comunicação no papel primordial de conformação desta dramaturgia, dos sujeitos e objetos nela envolvidos. Dessa forma, nossa pesquisa também implicará um estudo aprofundado sobre os modos pelos quais a experiência é convocada à criação estética na arte contemporânea, com foco nessas duas dramaturgias.

Palavras-Chave: Dramaturgia. Experiência Estética. Performance. Teatro Contemporâneo.

Lista de ilustrações

Figura 1: Performance [OFF] Inferno, ou Lave os Céus Para Que Eu Morra, no palco do Teatro Amazonas	12
Figura 2: O performer Francis Madson entra em cena, em [OFF] Inferno	13
Figura 3: Ana Paula Costa em cena em Trans-	14
Figura 4: Cena inicial de Trans-	49
Figura 5: Ana rabisca-se e espectadora mutila boneca em Trans-	50
Figura 6: Tatuagem ao vivo em Trans-	52
Figura 7: Ana movimenta-se no chão, durante cena da tatuagem	53
Figura 8: Ana congela em posição não confortável	53
Figura 9: Início de Medeiazonamorta, na Rua Guaicurus, Centro de BH.....	56
Figura 10: Entrada do galpão-laboratório, cenário de Medeiazonamorta	57
Figura 11: A hospedeira e a geladeira no galpão-laboratório de Medeiazonamorta	60
Figura 12: Putinha e hospedeira carregam os corpos na geladeira	62
Figura 13: Cena de traição. Putinha da Zona e o General	63
Figura 14: Filhopai e Filhocão brincam de casamento com as armas do pai	65
Figura 15: A Putinha entra na Zona	66
Figura 16: Passagem da Putinha da Zona para a Noiva Margarina. Cena do Casamento	68

Sumário

Introdução	05
1. A Comunicação em Performance	11
1.1 O campo da comunicação	16
1.2 A arte e a experiência sensível	19
1.3 Performances	26
2. O Corpo em Performance	35
2.1 Cena e Representação	37
2.2 O corpo: o sujeito torna-se verbo.....	46
3. As cenas de Trans- e Medeiazonamorta	53
3.1 Trans-, da Cia Cacos de Teatro	53
3.1.2 Descrição da realização cênica	56
3.2 Medeiazonamorta, do grupo Teatro Invertido	63
3.2.2 Descrição da realzação cênica	65
4. Dramaturgias expandidas	81
4.1 Sobre a dramaturgia	18
4.2 Procedimentos analíticos.....	jjj
Referências	22

Introdução

Você vai ao teatro. Você só quer se divertir, deixar pelo menos uma vez os outros trabalharem por você, relaxar... Você pergunta na bilheteria quanto tempo dura a peça. Eles dizem que ninguém sabe ao certo; isso também depende de você. Que estranho: por que de você? Você é apenas um espectador. É impossível, para você, entender a conexão entre os acontecimentos, ou você vê/escuta apenas uma parte deles. Em suma: estão ocultando informação de você, e você é tomado por uma sensação de incerteza parecida com a de chegar a uma cidade nova ou de se apresentar pela primeira vez no novo emprego... Em seguida, você fala com outros visitantes que tiveram uma experiência parecida, vocês tomam uma cerveja juntos, já é tarde demais para comer alguma coisa. Você volta para casa com a sensação de que essa experiência não tem nada a ver com teatro, mas tem muito a ver COM VOCÊ... (WAGNER-LIPPOK, 2010, p. 6)

A situação relatada pelo diretor teatral alemão Frithwin Wagner-Lippok reflete principalmente os resultados que se averiguam a partir dos laboratórios criativos que despontaram nas artes cênicas a partir do século XX, sobretudo se falamos sobre a relação do espectador com a cena. Mais do que relacionar algumas dessas interfaces criativas de interação, esta pesquisa traz uma reflexão sobre como essas novas formas de fazer teatro incidem em novas dinâmicas de relação com a plateia e ajustam o papel da mediação presente na cena teatral. Conseqüentemente este giro permite, tal como ilustra Lippok no exemplo de seu espectador “atorado”, a verificação de um nivelamento entre palco e plateia que faz esmaecer ainda mais esses dois lócus de atuação. O espectador, neste caso, é o próprio protagonista da cena, que interpreta e transforma a partir do que vê e, partilhando sua própria experiência de mundo, torna-se condutor do seu próprio processo de transformação enquanto sujeito.

Nosso papel como pesquisador é verificar exatamente como se dão essas articulações no espaço teatral que estimulam a experiência estética. Para isso, vamos trazer à pesquisa, por meio dos processos criativos específicos de dois grupos teatrais contemporâneos - a saber, as realizações cênicas¹ Trans-, da Cia Cacos de Teatro, e Medeiazon **amorta**, do Grupo Teatro

¹ Nesta pesquisa, vamos preferir usar o termo *realização cênica* em vez de espetáculo ou performance propriamente dita, para que tomemos os devidos cuidados com seus usos no contexto que queremos tratar aqui. Conforme Fisher-Lichte, a realização cênica aparece como conceito para resolver o contraponto do teatro enquanto objeto de estudo literário no início do século XX. Max Herrmann, especialista na Idade Média e na primeira Modernidade, defendia “la necesidad de crear una nueva rama de la teoría del arte – los estudios teatrales – con el argumento de que lo que constituye el teatro como arte no es la literatura, sino la realización

Invertido -, alguns resultados que se criam nas salas de ensaio. Nosso interesse está em investigar em que medida se articulam os principais elementos que compõem a dramaturgia das duas realizações cênicas, conformando sua performance e a conjugação de atores e espectadores. Entendemos que esses atuantes constituem-se na relação, no exercício da partilha. Por isso o caráter da comunicação revela a sua importância, uma vez que a dimensão comunicativa e a mediação da cena configuram-se como os meios de interpelação do sujeito.

Será necessário, também, levar-se em conta as atribuições que se dão ao termo performance, tal qual queremos tratar nesta pesquisa, assim como a noção de dramaturgia que vamos adotar, além de outros termos e conceitos reinventados – ou retomados – a partir de um processo histórico e do resultado das experimentações cênicas que vem sendo feitas no decorrer dos dois últimos séculos. Essas reflexões ganharam tom na emergência do teatro de arte no final do século XIX, no movimento da arte da performance e na necessidade política constante de avaliação e renovação das relações e experiências que se estabeleciam entre palco e plateia. Como resultado, verifica-se um teatro que ganha autonomia perante outras linguagens e sobretudo a literatura dramática que, em outros movimentos, compunha-se como eixo norteador do processo criativo de atores e espectadores.

Nossa pesquisa, portanto, trabalha sob um panorama de linguagens e possibilidades criativas que colocam em xeque o teatro dramático ocidental. Entendemos o drama aqui em suas características mais usuais, tais como aponta Martin Esslin (1978), a ação mimética, uma imitação do mundo real em termos lúdicos, em termos de faz-de-conta. Daí, apontam-se as qualidades específicas que vão compor o texto dramático, tais como a fábula, a narrativa, as personagens. Compreender a performance teatral neste lugar leva a discussão sobre a construção do texto de teatro a um paradigma comunicacional que despreza a dualidade entre o mundo e suas representações. O sujeito da cena – o ator e seu personagem –, junto com os demais elementos cênicos, agiram estrategicamente, após um processo laboratorial de leituras e treinamentos, sob um mundo que devem representar. O ator que se insere no palco deve agir sob um leque de representações que deverão fazer reconhecer esse mundo. E a máscara que carrega o ator tem o peso dessa representação e do mundo que deve constituir. Aqui, o papel que se espera do espectador se reduz ao exercício de reconhecimento de um mundo representado.

Os trabalhos que apresentamos para análise vão se contrapor a esta lógica e nos

escênica” (FISHER-LICHTE, 2011, p. 61).

permitem buscar fundamentos em reflexões mais recentes sobre o papel do espectador e da cena teatral contemporânea. Nem Trans- nem Medeiazonamorta nos permitem, a nosso ver, abrir concepções frente a este entendimento do espectador enquanto tradutor, nem do ator enquanto um “sujeito-epistemológico”². O processo criativo do atuante nos dias atuais revela alguns desafios próprios dessa nova lógica de arranjo das artes cênicas contemporâneas. Conforme Cassiano Quilici (2012, p. 16), “o ator interessado em formar-se como um 'bom intérprete de personagens', mesmo não se limitando ao naturalismo e realismo, não estará necessariamente preparado para enfrentar os desafios de encenações e dramaturgias que operem com a desconstrução de paradigmas teatrais e que questionem a própria função da arte na sociedade atual”.

A quebra desses paradigmas vem se consolidando sobretudo por meio de trabalhos coletivos que vem apontando ao longo do século formas inovadoras de fazer e pensar o teatro. Essas formas ganham força na medida em que cresce a ascensão da arte da performance, trazendo elementos que confrontarão a noção de representação cênica entendida nos moldes do realismo ou do naturalismo. Põe-se em relevo, portanto, alguns paradigmas norteadores do fazer teatral na contemporaneidade, tais como os binômios presença/representação, mente/corpo, realidade/ficção.

No contexto local, esse movimento resultou em trabalhos que incitaram a criatividade de diversos criadores brasileiros, que se utilizaram dos recursos disponíveis ao seu alcance, sempre valorizando, conforme Fernando Mencarelli (2010), o *como fazer*. Desviando o texto linguístico da centralidade dos processos criativos, diretores, atores, cenógrafos, iluminadores e todos os envolvidos no arranjo cênico eram convocados ao confronto da sala de ensaio. Todo o processo de coletivização e valorização do trabalho colaborativo permitiu que a gama de percepções se contaminassem mutuamente no desenvolvimento do processo criativo da cena teatral. “O percurso foi longo e envolveu sucessivos deslocamentos na centralidade dos processos, seja do texto dramaturgicamente previamente escrito ou do olhar instituinte do conjunto atribuído ao espectador” (MENCARELLI, 2010, p. 14). Nessa perspectiva, fortalece-se a compreensão de que são múltiplas as dimensões que conformam o sentido da cena, do gesto à palavra. Todos esses elementos são o que constituem, portanto, a dramaturgia da cena.

² Num esquema criticado por Queré (1991, p. 73) o sujeito-epistemológico seria “dotado de uma competência semiológica (ele sabe associar mensagens a sinais) e de uma competência da ordem do raciocínio lógico (ele sabe inferir conclusões a partir de premissas e representações a partir de índices)”.

No nosso trabalho, iniciaremos no primeiro capítulo, intitulado **Comunicação em Performance**, um diagnóstico sobre algumas pesquisas que nos orientam para a visualização do campo comunicacional favorável a abordagem da experiência e da performance enquanto operador teórico. Ao tratar sobre as relações entre o espectador e a obra de arte, a partir de abordagens que vão desde Adorno até os Estudos Culturais, avaliamos que nossa pesquisa se insere em um movimento favorável à dimensão relacional. Com uma mudança de ênfase da obra para os processos, reavaliamos o papel do espectador enquanto operador da cena em performance. Abrimos também o leque de possibilidades de legitimação dos objetos no campo da comunicação, obrigando-nos também a buscar fontes que legitimam diversas experiências como comunicacionais diante de um universo de experiências de mundo.

Em **Corpo em Performance**, o segundo capítulo, reconhecemos o corpo como tecnologia essencial presente na mediação entre cena, atores e espectadores. Para isso, fez-se necessária uma rápida discussão como essa noção do corpo na cena teatral veio ganhando novos tons à medida em que se avançavam as experiências laboratoriais do próprio fazer teatral. Passamos da primazia do texto dramaturgico, anterior à performance, a uma ênfase sobre uma dramaturgia que agrega diversos elementos que se configuram em conjunto, na emergência da cena teatral. O efeito incide diretamente sobre aquela noção da representação teatral de que nos referimos, assim como em novas possibilidades de abordagem metodológicas, que reconhecem o corpo como lugar apto a configuração de conhecimento e saberes.

Dados esses fundamentos, partimos nos capítulos seguintes para uma descrição detalhada de nossos objetos empíricos, assim como a análise de sua dramaturgia. As duas encenações que trazemos são de lugares diversos do Brasil, mas que compartilham pesquisas voltadas no olhar contemporâneo, e em atores e diretores que investem nessa porosidade da cena teatral como potencialidade criadora dos laboratórios cênicos brasileiros. Os dois trabalhos são as realizações cênicas *Trans-*, da Companhia Cacos de Teatro, de Manaus (AM), selecionada de um grupo vasto de outras pesquisas que a companhia tem desenvolvido sobre o corpo e a performance; e *Medeiazonamorta*, do grupo Teatro Invertido, de Belo Horizonte (MG), que, junto com outros trabalhos, também tem se tornado pioneira na pesquisa cênica, nos processos laboratoriais, e numa pesquisa irrequieta e constante sobre novas formas de pensar o teatro e a cidade. São dois projetos já realizados e encenados, que preenchem a cena de elementos inovadores, investindo na busca de um teatro que nega a forma dramática,

fazem emergir um espaço-tempo próprio da encenação e criam potenciais para convocar o espectador em sua singularidade.

Sem estabelecer critérios comparativos, verificaremos como as duas propostas compreendem o texto do espetáculo em sua amplitude de elementos sógnicos capazes de invocar sentidos e significados à cena teatral. Nosso interesse está em investigar em que medida se articulam os fatores que vão ajudar a compor a dramaturgia dos duas realizações cênicas, conformando sua performance e a conjugação de atores e espectadores. De um lado vemos, na cena amazonense de *Trans-*, um trabalho que investe na implementação de tecnologias digitais e incita espectadores a participar in loco do desenvolvimento da cena. E a cada apresentação, a cena do grupo Cacos se arrisca a dramaturgias diversas, já que cada mostra revela novos espaços – que contribuem em demasia para o desenvolvimento da dramaturgia da cena –, novas interferências do público, escolha ou não pelo uso da tecnologia digital, conforme as disponibilidades do espaço.

Por outro lado, *Medeia* revela um trabalho que alimenta sua dramaturgia a partir da inserção de várias outras, cada uma investindo fortemente na construção de sentido. Se em *Trans-* os espaços múltiplos conformavam cenas cada vez mais variadas, na realização cênica belorizontina esse resultado poderia ser verificado pela forte dramaturgia presente do espaço próprio escolhido para as apresentações - um laboratório abandonado no Centro de Belo Horizonte. São essas características que virão à tona em nossa análise e que, a nosso ver, revelarão o potencial político dos caminhos que tomam o teatro contemporâneo, se vistos na perspectiva das relações comunicativas que estabelecem.

1 Comunicação em Performance

Para iniciar o debate sobre a performance e comunicação, convocamos à guisa de ilustração alguns trabalhos cênicos, especificamente os da Cia Cacos de Teatro, companhia que se criou e desenvolve desde hoje seus trabalhos em Manaus, capital do Amazonas. Em [OFF] Inferno ou Lave os Céus Para Que Eu Morra³, o público atencioso que esperava o início da realização cênica no hall do Teatro Amazonas era transportado, no âmbito do Festival de Teatro da Amazônia, para o acesso do camarim, entrando pela coxia e descobrindo-se no grandioso palco. Ator e espectadores dividiam o mesmo espaço, apagando a imponência das poltronas e camarotes vazios. Nesse trajeto do hall ao palco, o público era convocado a jogar pó num corpo agonizante – o ator, magro, seminu, cambeleava, corcunda e desastrosamente enquanto lhe jogavam farinha de trigo – em troca de dinheiro. O diretor do espetáculo oferecia moedas e notas de R\$ 2 a R\$ 20 a quem se dispusesse a jogar o pó no performer. R\$ 100 eram oferecidos a quem pudesse participar do espetáculo, em determinado momento da performance, e tirar o sangue do performer com uma seringa⁴. Em outra ocasião do mesmo espetáculo, quando ele ainda se apresentava como “laboratório” ou um pequeno ensaio aberto a convidados, o performer de [OFF] Inferno nos levava a uma pequena sala da sede da Cia de Ideias, no Centro de Manaus. A sala, com o chão repleto de pó, projetava nas paredes recém-pintadas de branco as gravações ao vivo do acontecimento. Nas paredes, o espectador assistia a si mesmo e ao espetáculo.

Já em Trans-, para iniciar um debate com vistas no nosso próprio objeto de estudo, a mesma disposição de palco e plateia deixa o público ainda mais partícipe do processo em que

³[OFF] Inferno é o segundo trabalho do repertório da Cia Cacos, feita a partir de uma leitura livremente inspirada no Inferno de Dante. Conforme o programa da companhia, “neste espetáculo a obra de Dante é apresentada de forma fragmentada em cinquenta e quatro cantos, que ilustram nove círculos do Inferno narrado pelo poeta. Na leitura de [OFF] INFERNO, traduz-se em cena, a linguagem da performance como elemento de criação e reconfiguração de quadros, ciclos e signos. O teatro físico é foco de pesquisa, e, a dança Butô é suporte de busca lírica e fio condutor da poética estabelecida. Compondo esses quadros, tem-se uma série de soluções que seguem um viés performático na realização cênica, a poesia de Dante é posta como contraponto ao universo midiático, ao caos urbano que colabora e transforma a realidade da sociedade incessantemente, se alimentando da mudança, e, contribuindo para a construção dos conceitos da modernidade e estruturação de uma imagem – identidade característica do século XXI. A Cia Cacos de Teatro faz com essa realização cênica o que Dante fez com a 'Divina Comédia', observa o mundo e o ambiente ao seu redor, se apropria de suas resoluções e de suas escolhas, transformando suas percepções em material básico para elaboração de sua obra (in)fiel, crítica, atual, transgressora e categórica”

⁴ Em debate com os atores da realização cênica, eles revelam que o grupo geralmente convida com antecedência um enfermeiro, ou outro especialista com a prática do uso da seringa, a assistir à realização cênica e participar da performance.

estará engajado nos próximos minutos. Ana Paula Costa, a performer, pede aos espectadores, especialmente espectadoras, para escolher uma parte do corpo de que não gosta. Público também é convocado a mutilar pedaços de bonecas espalhadas no chão e à medida em que a performer notava quais partes eram sacrificadas, ela indicava no próprio corpo, desenhando-se com um pincel atômico. O resto da cena mostra um processo graduado de automutilação. Ana tira a roupa até ficar completamente nua, veste uma mordaza, joga-se no chão.

São estes trabalhos tanto da Cia Cacos como de outros laboratórios contemporâneos que instigam artistas e pesquisadores a pensar qual tipo de relação se quer estabelecer com os espectadores. O que a companhia nos indica é uma vontade de por no jogo a própria experiência do espectador, de forma com que esta indique e se configure como performance, estimulando o público a criar a partir do que vê, inferir valores a partir de sua própria visão de mundo, tornando-se protagonista de uma cena que aparece apontar uma superfície porosa na relação do *aqui e agora* do acontecimento. O que se percebe aí, e já avaliamos de antemão, é a necessidade de uma investigação da cena a partir de sua própria processualidade, uma vez que nenhuma das encenações se configuram como performances por si só. Na medida em que se convoca uma experiência a fim de partilhar um *comum* entre ator e espectador, que tipo de mediação é feita a partir desse contato? Quais qualidades sensíveis estes trabalhos trazem, que proporcionam esta partilha? Que elementos se colocam em jogo na produção de sentido do espetáculo? E por que e como estabelecer esse contato a partir de uma ordem comunicativa?



Figura 1: Performance [OFF] Inferno, ou Lave os Céus Para Que Eu Morra, no palco do Teatro Amazonas



Figura 2: O performer Francis Madson entra em cena, em [OFF] Inferno



Figura 3: Ana Paula Costa durante a performance Trans-, da Cia Cacos de Teatro

1.1 O campo da comunicação

Estudar o teatro no campo teórico da comunicação implica reconhecer que esse exercício não se trata, contudo, de um recorte ou uma abordagem que nos possibilitará uma matriz coesa para definir conceitos, limites e fronteiras. Nosso estudo se estabelece em um terreno ainda em configuração e mesmo as pesquisas sobre experiências comunicacionais que permitiram uma amplitude da abrangência dos objetos da comunicação revelam espaços conquistados recentemente na pesquisa científica. A dimensão institucional carregada por essas conquistas revela um campo de divergências, convergências e embates epistemológicos.

Na vontade de enxergar a comunicação na dimensão da experiência, Eduardo Duarte (2010, p. 89) alerta os leitores sobre o terreno em que pisa, tratando-se de um campo com “uma mistura de vários experimentos em configuração, que esgarçam o sentido da comunicação em direções nem sempre dispostas a negociar com visões complementares”. Corroborando com essa perspectiva, este trabalho entra num debate arriscado de controvérsias, sobretudo por trazer o teatro para um campo ansioso por estabelecer suas especificidades e delimitar suas fronteiras.

No momento em que a comunicação sentia a necessidade de se firmar enquanto teoria no campo científico, as fronteiras geográficas que delimitavam o terreno da cultura eram derrubadas e dificultavam ainda mais a concepção de um objeto próprio. No contexto latino-americano, essa amplitude do território deve-se especialmente, citando Barbero (2009), a uma conjuntura que deixa de ignorar a verdade cultural dos países latinos em detrimento da segurança teórica.

Pelo caminho já encontramos pessoas que, sem falar de comunicação, não deixam de questioná-la, trabalhá-la, produzi-la: gente das artes e da política, da arquitetura e da antropologia. Foi necessário perder o 'objeto' para que encontrássemos o caminho do movimento social da comunicação, a comunicação em processo” (BARBERO, 2009, p. 280).

Se de um lado, a delimitação do objeto da comunicação circunscreve a mediação técnica da troca de informações, problematizando o campo sob os efeitos da mídia massiva na sociedade contemporânea; de outro lado, o conceito do campo só se constituiria se aplicado a outros fenômenos que se estabelecem pelas interações, relacionando todas as manifestações

de troca de informação, ampliando significativamente o território de atuação do campo, diluindo as especificidades.

Duarte trabalha sob uma configuração do objeto científico da comunicação situada no meio termo em relação a estas configurações anteriores. A experiência comunicacional, em sua pesquisa, aparece como processos modeladores de sentidos não necessariamente dispostos nos suportes midiáticos tradicionais, como as mídias de massa, mas que possibilitam trocas simbólicas, uma construção de sentido compartilhada. Ainda conforme o autor, jogando com a própria etimologia da palavra comunicação, o termo configura “uma demanda de fazer-se compreender reciprocamente, o que leva a informar, transmitir uma dada mensagem e a construir entendimentos nessa partilha”. (DUARTE, 2010, p. 92).

Na visão de Vera França (2007), a forma de abordagem presente na articulação desses objetos é a linha de costura que permite seu tratamento no mesmo campo científico, ainda que diversos e abertos, sem cair no nível de superficialidade e generalidade que a crítica aponta.

Os interlocutores que atuam nessas práticas, criando produtos, estabelecendo trocas, confrontando interesses e perspectivas, estão também produzindo, reproduzindo e modificando sentidos, valores, imagens – que não apenas têm uma existência material (uma imagem de TV está lá, eu posso vê-la) mas também se materializam em atitudes, comportamentos. São imagens, representações que afetam não apenas os sujeitos ali envolvidos, mas também o mundo do qual fazem parte. (FRANÇA, 2007, p. 106)

Em outras palavras, podemos delimitar na esfera da comunicação todas as interações, livrando-nos da generalidade e superficialidade, a partir da compreensão de que a comunicação pressupõe a mediação simbólica da linguagem. Se esta mediação aparece como justificativa para os teóricos que a reclamam como a especificidade necessária para um pensamento comunicacional, a fim de mergulhar mais profundamente na noção da partilha, o teatro ganha aqui boas munições. A linguagem relaciona o sistema de signos e códigos que, convencionados, não só servem à comunicação, como ingressa o homem na cultura.

O autor Victor Bravo (2009), em seu estudo sobre a leitura do mundo, reflete sobre o papel da oralidade como o dispositivo primário de organização da memória social. Assim como Walter Benjamin (1994) de *O narrador*, lembra o *relato* como o mediador entre o sujeito e mundo. Da organização de quem detém os relatos, anciãos ou narradores dotados de sabedoria, o coletivo se assume como rebanho – lembrando a parábola cristã do pastor – e dessa inserção na cultura constitui-se uma imagem de mundo.

O indivíduo experimenta sua condição no permanente reconhecimento de um lugar no mundo que lhe dá o fio genealógico. Sua imagem do mundo se encontra sempre carregada de sentido, como o permanente brilho que se desprende do trovão da voz do pai e das vozes dos deuses. (BRAVO, 2009, p. 27-28)

A realidade que se encontra além da consciência dos indivíduos ganha sentido e valor simbólico na mediação feita pelo ancião, conforme as regras organizadas e estabelecidas pelo grupo. Existe aí uma dimensão política necessária ao debate, uma vez que o relato em si não garantiria a imortalidade das doutrinas e preceitos éticos de um povo. É necessário um movimento ondular que amplie a memória e constitua a perpetuação.

Em um primeiro momento, o mito e o rito aparecem como estruturas que respondem a essa necessidade de perpetuação, numa tentativa de fazer os preceitos durarem mais que o corpo e na construção, ora como nos relatos do ancião, de uma imagem de mundo. Vemos então como faz sentido a compreensão do corpo como a tecnologia primordial da transmissão da linguagem.

A escrita também surge com a promessa de estender a existência, no tempo e no espaço, para além do corpo. Como processo de grande parte das interações comunicativas na sociedade atual, a escrita ganhou o que pertencia ao corpo aquela carga de sabedoria. Não é à toa que Dwight Conquergood (apud CARLSON, 2010, p. 216) defende uma reconsideração aos estudos da etnografia apontando algumas preocupações para o estudo da performance moderna. Um desses apontamentos alerta para a necessidade de “retorno do corpo”, isto é, uma “prática incorporada” que privilegia ‘o corpo como um lugar de saber’, em contraponto à hierarquia mente/corpo da ciência moderna. A qualidade do corpo em performance, enquanto repositório de saberes e importante tecnologia de troca de conhecimentos, servirá neste estudo como fundamento para compreensão da própria abordagem do teatro nos nossos estudos. A partir dessas compreensões, já se pode estabelecer de forma clara a delimitação de um campo e a entrada da performance no debate. Contudo, ainda faz-se necessário um cuidado mais detido no nosso objeto, tendo-se em conta os objetos artísticos que são, trazendo à luz algumas principais problemáticas que poderiam resultar tanto da união dos campos artístico e comunicacional, assim como da compreensão de uma ordem comunicativa no ato estético do teatro.

1.2 A arte e a experiência sensível

Os trabalhos apontados no início deste capítulo nos evidenciam uma forma específica de olhar a cena teatral – do ponto de vista do pesquisador – e sobretudo a cena contemporânea, desafiando-nos a buscar fontes e autores que têm se permitido lançar esses novos olhares. Um pouco do que esses estudos nos revelam é uma vontade de compreender a cena teatral, como afirmamos, em sua dimensão processual e relacional, comprovada, por exemplo, pelo fato de que a cena convoca em atores e espectadores uma relação anterior à do espectador/obra. São os elementos presentes nesse debate que abrem portas para o campo da comunicação e permitem tratar neste domínio o tema do teatro.

A arte e a comunicação, vistos por outra perspectiva, permaneceriam em terrenos separados, cumprindo funções distintas e intransponíveis no âmbito da pesquisa. Alguns dos primeiros estudos que possibilitaram um olhar interdisciplinar relaciona a dicotomia entre obra e mercadoria, relegando objetos da comunicação a produtos de consumo. Na via da Teoria Crítica, para Adorno e Horkheimer o totalitarismo político e a massificação cultural são faces de uma mesma dinâmica. Os autores debatem a relação do espectador com a sua obra sob um novo desígnio para a situação da arte na sociedade capitalista marcada pela indústria cultural. A posse de qualquer experiência estética seria desencorajada pelos ditames dessa nova dinâmica da sociedade, já que a obra de arte estaria sujeita às leis de oferta e procura do mercado, convocando a experiência já experimentada e, em consequência, neutralizando a percepção crítica. Tudo já estaria dado nas imagens que se oferecem ao público, conferindo à reprodução da obra um caráter esquemático que conduz a uma atrofia do espectador. A comunicação, neste caso, ou especificamente a apropriação dos meios pela massa, seria responsável por destituir a arte de sua autonomia e seu caráter genuíno.

Alguns estudos posteriores à Teoria Crítica da Escola de Frankfurt vão trazer elementos novos à compreensão da obra/produto e de suas relações com o mercado e com seus públicos consumidores/espectadores. Um dos autores dos Estudos Culturais latino-americanos, Jesús Martín-Barbero (2009), introduz o elemento da mediação nessas relações de uso dando maior complexidade ao processo da comunicação, ou melhor, ampliando a compreensão processual dos próprio *media*. Para o autor, um estudo sobre os usos e seus efeitos não pode partir somente da dinâmica do meio ou da lógica da indústria que o alimenta, pois “isto implicaria desconhecer – como de fato aconteceu durante muito tempo –

a distância entre as ofertas da indústria e os modos de apropriação e conduta” (BARBERO, 2009, p. 271). Faz-se necessário, portanto, deslocar o espaço de interesse dos meios para o lugar onde é produzido o seu sentido.

A mediação aparece como uma ação entre partes resultante de um estímulo de um terceiro, relacionando tanto meios, como ações e intenções. Com este deslocamento, os Estudos Culturais possibilitaram uma série de reflexões sobre as novas formas de experiências que os *media* proporcionam a partir das dinâmicas de um grupo ou sujeito social, assim como as potencialidades de leitura e ressignificação a partir dos valores e visões de mundo deste mesmo sujeito ou grupo. Essas apropriações e releituras respondem, ainda na visão de Barbero, a movimentos de constituição de novas identidades sociais. Deslocando para o lugar onde se produz o sentido, a mediação que se estabelece entre público e obra de arte relaciona os modos de interpelação do sujeito e se responsabiliza por convocar suas experiências colaterais a partir das constelações de imagens produzidas em sua vivência de mundo, tradição, religião, etc.

Neste sentido, portanto, não valeria mais uma busca do caráter genuíno e autêntico da obra de arte em seus processos de recepção. Diante de um produto artístico, a experiência do público, inserido em diversas dinâmicas sociais, político-culturais, não estaria mais condicionada à aura da obra de arte conforme chamava Benjamin (2004). O desenvolvimento da reprodução técnica possibilitou o aparecimento de outras formas de arte, tais como a fotografia. A existência única da obra é modificada por uma existência serial. O efeito, para o autor, é a possibilidade de uma democratização estética. Rompendo com a aura, a arte põe qualquer homem em posição de usá-la. Mais que isso, para retomar Barbero (2009, p. 82), “só por meio de sua absoluta negatividade, pode a arte expressar o inexpressável: a utopia”. Diferente de Adorno e Horkheimer, que conferiam à reprodutibilidade o poder massificante e mercadológico da indústria cultural, verifica-se, na esteira de Benjamin, uma importante contribuição para a politização da estética.

Nesta perspectiva, podemos por em conta que a experiência dos sujeitos, inseridos em dinâmicas culturais e sociais, é parte do jogo das mediações culturais existentes nas relações que o público estabelece com a obra de arte. A experiência estética abre possibilidades para o entendimento da politização da arte, compreendendo que ela também se atrela a outros âmbitos da experiência, especialmente os da vida ordinária. É por conta desta compreensão, guiada pelas “apostas utópicas” de Benjamin, que a experiência estética não se reduz à

ontologia dos objetos artísticos. Conforme os autores César Guimarães, Carlos Mendonça e Bruno Leal (2010, p. 7), a experiência estética

é guiada por uma dimensão relacional que toma o lugar da ênfase comumente atribuída às propriedades imanentes ao objeto, à situação ou ao evento que, em virtude da economia interna de seus procedimentos expressivos, convoca nossa sensibilidade para experimentá-lo e compreendê-lo.

As questões da estética, conforme os autores, não se ligam à “artisticidade das manifestações”, mas a efeitos sensíveis de várias ordens que são engendrados nas interações comunicativas entre os sujeitos⁵. A estética, a partir do deslocamento de foco da obra para a experiência, torna-se portanto uma questão essencialmente relacional. Na performance teatral, onde atores e espectadores dividem um espaço-tempo comum, essa dimensão e a porosidade da cena são ainda mais evidentes. Quando Ana Paula convoca espectadores a contribuírem com seus próprios preconceitos, apontando as partes do corpo de que não gostam, a cena possibilita uma chamada a experiências sensíveis de atores e público. Conforme Carlos Mendonça (2011), a experiência é matéria-prima da representação teatral. São as dimensões subjetivas de criadores e espectadores que servem como operadoras de sentido do espetáculo.

Os mundos possíveis apresentados na narrativa teatral se materializam na constelação de imagens forjadas nas experiências que o espectador tem nos territórios da cultura. No teatro, a interação transformadora entre sujeito e ambiente é marcada pela semiose, ação capaz de fundi-los em quadros de representação que oferecerá aos envolvidos uma nova experiência. (MENDONÇA, 2011, p. 43)

Os mesmos autores que investiram em diversos âmbitos de pesquisa no estudo sobre a comunicação e a experiência estética reconhecem, contudo, os possíveis conflitos que se abrem a estudos que põem em diálogo a Estética e as Teorias da Comunicação. Não há uma complementaridade direta entre os respectivos objetos, fazendo-se necessário construir zonas de intersecção. O próprio reconhecimento de uma dimensão sensível inerente a todas as trocas comunicacionais não justifica um modo uniforme de conceber a experiência estética, e nem essas trocas se justificam no campo comunicacional sem nenhuma tensão.

⁵Reafirmando mais uma vez o aspecto político inerente a essa compreensão da experiência sensível e os processos comunicacionais, Rancière (2009), em sua *A partilha do sensível*, parte para o entendimento de que todas essas práticas apresentam um sistema de evidências sensíveis que revela a existência de um *comum* e um regime que determina o que se sente, o que entra no campo de visibilidade e, por consequência, o que se entende como ruído.

Uma dessas tensões pode ser apontada pelo autor José Luiz Braga (2010), quando aborda a experiência estética no desenvolvimento de uma processualidade interacional social que reconhece a mediatização como sua principal referência. Tendo como ponto crítico a mudança de ênfase do foco prioritário da obra para as experiências, Braga revela algumas *mudanças de escala* e a presença de dois regimes importantes para qualquer reflexão estética. No regime centrado na obra, esta é reconhecida a partir de suas próprias regras estritas relacionadas a valor, originalidade, criatividade que valem tanto para criação quanto pra fruição. O sentimento estético é atribuído à obra e, portanto, ao seu alto valor e todas as possibilidades de interação exigem uma especialização perceptiva.

Em outro regime, justamente o da fruição, os critérios maximizadores da obra são diluídos, diversificam-se os circuitos e a conjuntura se revela como potencial contribuinte para o efeito estético mais do que a condensação do objeto e a força de sua intencionalidade estética. Para Braga, a mediatização das interações sociais está diretamente relacionada ao fato de que, nesse ambiente dispersivo, qualquer material expressivo pode estimular uma fruição estética.

Faz-se necessário, dessa forma, buscar elementos na própria constituição da experiência estética que possibilitem a criação de ganchos com as Teorias da Comunicação. E se qualquer experiência sensível às obras artísticas requer um aporte teórico para que se qualifiquem como objetos da comunicação, alguns autores vão buscá-lo no próprio ato de expressão da experiência inerente ao ato estético. Ao abordar o tema em conjunto com a questão da mediatização, o autor José Luiz Braga conclui que o próprio processo de objetivação da experiência, necessário para que o ato estético se constitua, requer necessariamente o esforço do compartilhamento – atraindo, então, um argumento necessário para a vinculação da comunicação. Quando a experiência estética se expressa, ela concretiza. “Em uma perspectiva comunicacional, a experiência estética é a experiência estética compartilhada” (BRAGA, 2010, p. 82). Mais tarde, o mesmo autor conclui:

Isso corresponde a dizer que não é a experiência meramente psicológica que é “estética”, mas sua relação interacional ou comunicativa, o compartilhamento – o trabalho de objetivação da emoção sentida. Trabalho que, por sua vez, como expressão de relação entre pessoa e situação, é ainda “experiência vivida”. Podemos então considerar que o momento da epifania não esgota a experiência estética (assim como a obra não a esgota). Ao contrário, a experiência só se desenvolve e se realiza finalmente na sua expressão. (Idem, p. 83)

Ao adotarmos, portanto, um deslocamento da ênfase do objeto para a experiência, aquele deixa de ser o centro para onde as atenções se convergem e torna-se o meio, responsável por materializar a experiência e também por tornar os sujeitos conscientes de sua própria experiência. Conforme César Guimarães (2004), a especificidade da experiência estética está no fato de que a comunicação de experiências se realiza por meio de *performances artificiais*. Sendo assim, a partir do deslocamento de que falamos anteriormente,

o objeto artístico torna-se o *medium* de uma presentificação de experiências, sem que ele mesmo esteja inserido em um contexto de experiências determinado: são aqueles que se engajam na experiência estética que se servem deste medium para tomar consciência de suas próprias experiências. (GUIMARÃES, 2004, p. 4)⁶.

E já que a experiência estética relaciona essa tomada de consciência, ela revela o que Guimarães (2004) apontou como uma “negatividade fundamental”, responsável por qualificar a experiência para além do nível psicológico ou das vinculações emocionais imediatas. A experiência, portanto, não implica em recorrer ao já sabido ou adotar, de imediato, o desconhecido. “A experiência procura integrar o que é estranho ao familiar (isto é, ao quadro de referências que era familiar), mas alargando e enriquecendo aquilo que até então constituía o limite de todo real possível” (idem, p. 5).

A qualidade objetiva da experiência indica uma ênfase nos nossos estudos para algo que está fora do domínio interno do sujeito que experimenta e de suas sensações. Nosso desafio está compreender essa experiência no processo da cena teatral, implicando a subjetivação – do ator, da personagem –, tão caro ao teatro, assim como a conformação de outros elementos a partir da relação que se estabelece entre os diversos atores participantes da mesma cena.

Da mesma forma, indicamos as possibilidades, nas pesquisas que abordam a questão da experiência e da fruição estética, uma associação perigosa do ato perceptivo como um ato propriamente da passividade e da rendição. No teatro a redenção de espectadores não implicaria diretamente uma atividade *não controlada* pelos mesmos – o que não significa que não pode ser intensa. “A percepção é um ato de saída de energia para receber, e não de retenção da energia. Para nos impregnarmos de uma matéria, primeiro temos de mergulhar

⁶Ao citar Seel, Guimarães conceitua a presentificação do conteúdo da experiência como “um modo de acesso a uma situação feito de maneira alusiva, não direto, e necessariamente dependente do contexto. Os conteúdos de experiência conhecidos por meio da percepção estética, embora possam ser comunicados a um terceiro, não são alcançados por meio de uma compreensão cognitivo-proposicional”. A atitude estética se diferenciaria das demais (instrumental, moral, etc) justamente por esse interesse pela presentificação, o que nos ampara teoricamente a aproximação que faremos mais adiante com os estudos da performance.

nela. (...) Temos de reunir energia e colocá-la em um tom receptivo para *absorver*. (DEWEY, 2010, p. 136)⁷.

É justamente nesse ato de re-criação, inerente a todo ato estético, que reside a criação da experiência. Retornamos então a Vera França ao concluir o estatuto transcendental da comunicação, pela qual os sujeitos são constituídos assim como suas próprias experiências, já que estão num permanente processo interacional com as diversas mídias disponíveis no mundo. Tendo esse panorama em vista, encaminhamos para uma compreensão do fazer artístico e do ato estético a partir de uma ordem comunicacional. Abrimos espaço para a compreensão do corpo, enquanto *medium* privilegiado que intervém entre na cena teatral, a partir dessa perspectiva que adotamos sobre o campo da comunicação. Faz-se necessário, contudo, à guisa de conclusão sobre as pontuações do campo, uma rápida compreensão de como a performance pode ser incluída no estudo – ainda que já tenha sido feita pontualmente em muitos momentos até aqui – para que abramos caminhos para a análise das cenas teatrais.

1.3 Performances

Para provocar um pouco sobre a relação do homem com a natureza, Ilo Krugli conta a rápida história de um desenho entregue a ele por uma criança indígena. O desenho é de um avião por cima da cabeça de Krugli, mas para mostrar o que realmente significava – já que se compunha por nada mais que um traço e duas bolas – a menina passava a folha por cima de sua cabeça e sonorizava o barulho do avião. O desenho fixo na parede seria incompreensível. Para Krugli, aquela foi uma das suas grandes descobertas em percursos pelos povoados latino-americanos. Nas palavras do dramaturgo, conforme menciona Ieda de Abreu (2009, p. 48), em “nossa cultura ocidental, a escola coloca um mundo muito racional e intelectual que é bidimensional”.

Trazemos a performance como operador teórico justamente por essa compreensão que

⁷Ainda vamos abordar o mesmo com mais profundidade quando trouxermos o corpo e a performance ao debate. Mas vale adiantar, tendo em vista esta citação de Dewey, sobre a análise detida que Tatiana Motta Lima faz sobre alguns conceitos utilizados pelo diretor teatral Grotowski nas salas de ensaio, como o de passividade. Na cena, passividade implica uma “escuta ativa”. Entende-se a passividade sob o desígnio da ação, a “permissão de receber, deixar ressoar e reagir às permanentes mudanças que ocorrem no espaço interno/externo do próprio ator”. (LIMA, 2009, p. 30).

traz a ilustração tridimensional de Ilo Krugli. A performance carrega em sua gênese a qualidade da *emergência*, ora apontada por Zumthor (2001) e que será definitiva para o entendimento das qualidades não só do teatro contemporâneo, como das interações comunicativas de que estávamos abordando. A emergência questiona a performance enquanto um lugar fixo. “A performance não está em nada, mas entre”, conforme também lembra Schechner (2003, p. 28). Exatamente um entre-lugar, se retomamos Zumthor, entre a palavra e o gesto. Para o autor, a performance *é constitutiva da forma*, um dinamismo formalizado. Não é fixa, nem estável. Ao proferir o texto da performance num ato de palestra ou conferência, então a forma se quebra. Se ao ler o texto, então, estamos diante de um pedaço do tempo, “coagulado no espaço da página”, então o tempo e o espaço são construídos no ato da performance, pelos olhos e ouvidos ativos do espectador.

Se a performance aparece também como emergência, ela implica sua inserção em um contexto cultural, mas também situacional; a performance situa-se num contexto, e no contexto encontra seu lugar. Como lembra Zumthor (2001, p. 219), “para ouvir a voz que pronunciou nossos textos, basta que nos situemos no lugar em que seu eco possa talvez ainda vibrar” (ZUMTHOR, 2001, p. 219).

Ao refletir sobre os textos medievais e o nascimento do teatro no seio da teatralidade medieval, Zumthor oferece a chave para uma rica compreensão da performance. O medievalista, ao registrar o que vê, exige sempre do leitor o esforço de *reconstruir* a circunstância, de captar a performance. O ato em si da performance caracteriza-se então como um *locus* qualitativo, que exige o espectador no instante-presente com suas faculdades físicas, intelectuais e sensórias. “É o todo da performance que constitui o locus emocional em que o texto vocalizado se torna arte” (ZUMTHOR, 2001, 222). O autor, ao dividir os momentos da oralidade em formação, transmissão, recepção e conservação (reiteração), atribui à performance o ato único de participação e co-presença que ligam os momentos da transmissão e da recepção.

Neste ato o prazer se profere. E complementamos referindo-nos especificamente ao prazer estético. Se a performance encontra-se justamente no ato da partilha, quando criação e fruição se encontram e os sujeitos se esforçam no exercício de reconstruir a circunstância conforme suas próprias experiências, então a performance torna-se fator fundamental para a experiência estética.

Outras qualidades que podemos apontar sobre o conceito da performance, que podem

ser encontrados no escopo que engloba os estudos da performance em várias áreas do conhecimento investigadas por Carlson (2010), indicam ainda um *comportamento restaurado* e a *responsabilidade com a audiência*. Falar em performance enquanto comportamento restaurado, qualidade apontada por Richard Schechner, revela sua importância ante nossas futuras indicações do ato performático como acontecimento.

Conforme Schechner, “toda a gama de experiências, compreendidas pelo desenvolvimento individual da pessoa humana, pode ser estudado como performance” (SCHECHNER, 2003, p. 27). E todos os eventos, da vida ordinária ou artísticos, de larga ou pequena escala, consiste em comportamentos duplamente exercidos. As ações dos indivíduos, por mais efêmeras, são sempre recombinações de comportamentos já exercidos, regatadas de uma estrutura codificada culturalmente. Como lembra Carlson (2010, p. 14), o conceito aponta, então, para uma qualidade da performance envolvida com “uma certa distância entre o self e o comportamento, análogo àquele que existe entre um ator e o papel que ele encena no palco”.

Dessa forma, Carlson convoca autores tais como Richard Bauman e Dell Hymes que permitem desenhar o conceito da performance a partir da condição da interação, pois é sempre um público que reconhece e valida as ações do mundo como performance. No esquema de Hymes, a performance seria uma subcategoria da conduta, que por sua vez se insere como categoria de qualquer comportamento. A conduta implica o comportamento dentro de um código de postura, normas e regras socioculturais. A performance implica uma conduta pautada na *responsabilidade perante uma audiência e uma tradição*.

Nesta perspectiva, a performance que se opera entre atores e espectadores na cena contemporânea, é o que vai permitir que se criem as imagens do espetáculo. Sendo a performance o entre-lugar que afirmava Zumthor, uma forma emergente, o que dá substância para que ela se constitua são as imagens que se forjam na experiência dos envolvidos da cena, seja atores ou espectadores. Conforme Bauman, “toda performance envolve uma consciência de duplicidade, por meio da qual a execução real de um ato é colocada em comparação mental com um modelo - potencial, ideal ou lembrado - dessa ação” (apud CARLSON, 2010, p. 16).

Duas indagações se poderiam fazer a partir dessas premissas: 1) reconhecer nossos atos como comportamentos sancionados social e culturalmente implica afirmar que todas as ações humanas podem ser consideradas performances; 2) outra dúvida estaria no paradoxo que

caracteriza a performance como uma particularidade, o rio de Heráclito que jamais poderia ser pisado duas vezes.

A chave para o entendimento de ambas as questões está no papel do espectador. “A particularidade de um dado evento está não apenas em sua materialidade, mas em sua interatividade” (SCHECHNER, 2003, p. 28). E ao introduzir às ações humanas a qualidade da performance, imbutimos nelas uma consciência que lhe confere o estatuto da performance.

São essas interações, presentes em diversos âmbitos da cultura e da sociedade, abre o leque para uma série de compreensões sobre as relações humanas, os papéis sociais do homem moderno. A performance estimula a imbricação das artes com as ciências sociais, provocando reflexões pautadas na microsociologia, na subjetividade e a discussão sobre as interações sociais como elementos conformadores dos sujeitos e dos espaços da encenação. Nestes casos, seja na microsociologia de Goffman, ou no estruturalismo de Turner, o papel da linguagem perderia seu esquema dualista – o mundo e suas representações. É no palco das interações sociais que o mundo é construído, tendo como operários todos os sujeitos envolvidos. Nossos desejos e intenções são manifestações que se encarnam nas nossas ações e só existem por meio da expressão. Na avaliação de Vera França (2001), essa perspectiva atribui à comunicação aquele estatuto transcendental, conforme já avaliamos, situando-a no âmago da vida social como lugar de constituição dos fenômenos sociais, da subjetividade dos homens e da objetividade do mundo.

Não é à toa que algumas propostas decisivas para a história da cena contemporânea são derivadas justamente do interesse de diversos encenadores no abandono do teatro enquanto espaço físico e instituição. Para citar dois, José A. Sanchez (2011) lembra de Bertold Brecht e Antonin Artaud, que são frutos de uma conjuntura que estimulava novos conceitos em dramaturgia e sua definitiva autonomia em relação ao drama literário. “Aunque la propuesta más radical fue ya no la de sacar el teatro a la calle, sino de buscar en la calle el teatro” (SANCHEZ, 2011, p. 20). A cena típica da rua foi modelo para o teatro épico brechtiano, assim como para o teatro da crueldade de Artaud.

Alguns resultados dos estudos que usam a performance a partir da análise das interações sociais cotidianas podem ser percebidos em Erving Goffman (1996), que trouxe a performance social em sua “a representação do eu na vida cotidiana”. Para Goffman, a performance⁸ é “toda a atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por

⁸Na versão brasileira do livro de Goffman, a palavra *performance* foi traduzida como *representação*.

sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência” (GOFFMAN, 1996, p. 29). A preocupação que se destaca em Goffman é da relação do indivíduo com sua audiência, uma responsabilidade que lhe exige o papel e a performance, caso contrário o desempenho humano diante dos outros resultaria sempre num processo de sofrimento e frustração.

Os sujeitos, a fim de se livrar desse sofrimento, selecionam *fachadas* que moldam seu comportamento perante a audiência e perante o mundo, conforme os valores impostos pela própria audiência na circunstância da interação. O ato da incorporação do personagem, de desempenhar o papel, adquire então contornos sociais. É nesse processo da autoconsciência e de situar-se no lugar do outro, conforme o teórico Anatol Rosenfeld (2009, p. 31) lembra em Mead, que o homem se torna “exemplar e radical” em sua característica fundamental: desempenhar papéis no palco do mundo.

O ator, ao disfarçar-se, revela a essência do homem: a distância em face de si mesmo que lhe permite desempenhar os papéis de outros seres humanos. O homem – disse Mead – tem de “sair” de si para chegar a si mesmo, para adquirir o Eu próprio. E ele o faz tomando o lugar do outro.

Ao ator que se presta ao exercício da arte dramática lhe cabe ao desafio de dar vida a um personagem que, no plano do texto pertence às ideias, à abstração; no teatro, ganha valor cênico e estético. Lembra Rosenfeld (2009, p. 28) que esse preenchimento (o ator na máscara) “é um trabalho eminentemente inventivo, visto os dois textos da peça – diálogos e rubricas – deixarem em cada instante larga margem à escolha dos atos sensíveis”.

Fazendo o mesmo movimento de análise das cenas cotidianas Victor Turner (1974), concebeu o drama social nos termos de uma estrutura que se abre a invenções criativas e mesmo autocríticas por meio de performances rituais. A aproximação das reflexões de Turner com as de Richard Schechner resultaram em alguns dos estudos referentes ao drama social e drama estético, cunhado pelos dois autores. Como um símbolo infinito em constante movimento (∞), imbricações entre arte e vida possibilitam que a vida ordinária paute o drama do teatro, assim como o drama paute a vida social. A forma como esta se estrutura, Turnê busca nos ritos de passagem de Arnold Van Gennep.

Na organização de rituais de transição de papel social, Van Gennep observou o processo em três etapas: separação, transição e incorporação. O interesse de Turner voltou-se sobretudo

para o estágio liminal, o momento da transição. A performance, nesta observação, seria um estado *entre* um ordenamento e outro. No instante da emergência, a performance se abre às invenções criativas. Outro dado que pode mostrar-se relevante para o trabalho dos atores é a oposição que Turner fala, mais tarde, no estágio liminoide em oposição ao liminar – que, até então, marcava lugares onde uma ordem estabelecida se inverte, mas jamais se subvertia. A atividade liminóide também marca os lugares onde a estrutura convencional não é mais respeitada, “mas por serem mais lúdicas, mais abertas ao acaso, elas também são muito mais capazes de ser subversivas, introduzindo ou explorando, conscientemente ou por acaso, estruturas diferentes que podem se desenvolver em alternativas reais ao *status quo*”. (CARLSON, 2010, p. 34).

José Sanchez (2011) aponta como notável a contribuição de Turner sobre a dimensão liminal das atuações sociais pois ele não descarta o aspecto ritual que lembramos em Schechner. “Victor Turner reconocía en esos dramas no un espacio de fijación, sino más bien un espacio de cambio, y se mostraba muy crítico con quienes desde una mentalidad occidental racionalista contemplaban los rituales como instituciones de fijación” (SANCHEZ, 2011, p. 24). Esse momento emergente de transição, que aponta Turner, aponta para as mudanças sociais fornecendo local para as resistências geralmente relacionadas a jogos e carnavais. Revoluções, como lembra Schechner (2012), são carnavalescas.

Tanto a revolução quanto o carnaval deixam um espaço livre para satisfazer desejos, especialmente desejos sexuais e de embriaguez, um novo tempo para realizar as relações sociais de modo mais livre. As pessoas se mascaram e se fantasiam ou agem de maneiras a não serem elas próprias. Esses comportamentos são quase sempre excessivos em relação à vida comum. (...) Mais cedo ou tarde, em um momento definido – quando a igreja tocar os sinos na quarta-feira de cinzas, quando as escolas recomeçarem a funcionar após as férias de primavera, quando um novo governo estiver firme no poder –, o período liminar termina e indivíduos estarão inseridos ou reinseridos nos seus (às vezes novos, às vezes velhos, mas sempre definidos) lugares na sociedade. (SCHECHNER, 2012, p. 157-158)

Não é a toa o desejo do Estado em assumir as festividades carnavalescas, em temor ao tráfego desregulado. “Desfiles retangulares e lineares substituem as mais centrifugadas e caóticas coreografias de carnaval” (idem, p. 159). Festivais e carnavais tornam-se espelho da ordem social em vez de sua inversão. Por isso o ato de ocupação do espaço público reveste-se de teor político, no mesmo tempo da celebração. A permissão de ir à rua é um flerte à possibilidade de improvisação.

Neste horizonte, compreende-se o movimento de encenadores como Brecht ou Artaud, citados por Sanchez, ao buscar na rua as matrizes para o fazer teatral.

El teatro, em cuanto institución, fija unos límites espacio-temporales, pero también asume una convención social estática, contraria a la fluidez que le permitiría presentarse como um medio adecuado para la experiencia estética contemporánea. (SANCHEZ, 2011, p. 23)

A rua e os processos interacionais a ela relacionados não somente tornam-se fonte para um caminho estético das artes cênicas, como transforma-se em lugar privilegiado de ocupação. Saindo dos edifícios típicos da cena teatral, diversas práticas cênicas lançam-se na rua com o intento de flertar com o fluxo do inesperado que ela mesma proporciona. Nesse sentido, se a rua e a cidade tornam-se palco, outros espaços fora dos edifícios teatrais são buscados a fim de que este flerte com a realidade deixe a cena ainda mais porosa. Circos, igrejas, cabarés, antigas ruínas, salas de estar, cozinha, laboratórios, espaço de trabalho e de trânsito tornam-se um campo de jogos. “O emergente teatro festival – liminoide, mais do que liminar – tem reposicionado a si mesmo em lugares onde pública e ritual social tem tradicionalmente sido encenados” (SCHECHNER, 2012, p. 160). Nesses espaços, performances artísticas e ações públicas simbólicas viram faces de uma mesma moeda, constituindo um teatro com sua própria dramaturgia e *mise-en-scène*.

Numerosos criadores se arriscam nas práticas cênicas não-dramáticas, ocupando espaços e se utilizando do efêmero, peculiar qualidade da performance. Nestas práticas, todos somos atores. Conforme Sanchez, este novo horizonte abriu caminho para formas distintas de teatro social, teatro de intervenção, etc, que se qualificavam com objetivos sociais, políticos, ambientais. Seria este novo horizonte o sintoma de um teatro que sai para as ruas para não mais voltar?

De hecho, muchos artistas han optado por recuperar esta vía (la vía mimética) y reproducir sobre el escenario la compleja trama de relaciones entre lo individual y lo colectivo, entre ficción (drama) y realidad (historia), cuestionando en el interior del teatro el artificio de una representación que no está primariamente en el teatro, sino fuera de él. (SANCHEZ, 2011, p. 22).

Se se evidencia a dimensão dramática da vida social, ela serve como pauta da elaboração de cenas não-dramáticas nos teatros ou no espaço público, num movimento tal

qual o círculo do numeral infinito de Schechner. É um caminho que aponta desafios novos para o fazer teatral na contemporaneidade. E neste sentido, vale mencionar a própria provocação de Sanchez, quando analisa o conceito contemporâneo de casa. Se o palco de um teatro naturalista pauta-se na arquitetura de uma casa burguesa e engendra, por fim, o próprio drama burguês, qual seria o resultado desta nova dramaturgia que se pauta na cidade? São características essenciais que vão definir o desenho próprio do teatro contemporâneo, relacionando um forte movimento pela autonomia do teatro em relação ao drama literário.

2 O corpo em performance

Já trouxemos aportes teóricos, até o momento, que nos possibilitaram nos referir, nesta pesquisa, a um campo da comunicação que não restringe seus objetos aos meios massivos, tampouco incompreende os objetos fora de sua existência material. Nesse sentido, a experiência dos sujeitos com a obra de arte, ou especificamente a experiência de um espectador de teatro, não poderia ter seus valores calculados a partir de uma ênfase na obra ou no espetáculo de teatro. A experiência convoca, em todos os sujeitos ali envolvidos, uma relação anterior à estabelecida na própria cena, incluindo toda sorte de experiências calcadas por estes sujeitos nos seus territórios, compartilhados culturalmente com seus pares em outras instâncias sociais. A linguagem, enquanto elemento de mediação simbólica, aparece como fator preponderante para que se distinga a experiência comunicacional de outras experiências do mundo.

Se neste debate a questão da estética torna-se essencialmente relacional, centrando sua ênfase nos processos e não nos produtos, amplia-se o escopo de experiências comunicacionais suscetíveis à fruição estética. Reconhece-se que as obras de arte, e as cenas de teatro não seriam diferentes, compõem suas próprias intencionalidades estéticas e esse processo da criação é fundamental pois ele atesta o caminho que o fruidor deve traçar para chegar ao efeito estético.

Contudo, é necessário reconhecer que esse desvio de ênfase não somente amplia as possibilidades estéticas ante à dispersão e à diversidade dos circuitos, mas também amplia os desafios metodológicos, uma vez que esses efeitos sensíveis fogem ao espectro preciso e quantitativo que teria na ênfase dada à obra de arte. É preciso encontrar justamente o lugar onde se dá a partilha e que é responsável pela conformação dos sujeitos, pela construção de sentidos e possível ressignificação da obra.

Eduardo Duarte (2010), instigado pelo desafio de compreender as experiências de maneira científica, chega a arriscar na possibilidade de averiguar nestas experiências os seus efeitos, as formas que se configuram a partir da performance. Observar a experiência pelas cicatrizes. E outra abordagem metodológica estaria relacionada a uma perspectiva fenomenológica. Observar as faíscas e não apenas intuir o calor. Para isso seria fundamental deixar de lado a avaliação clássica dos suportes tecnológicos como mediadores do processo comunicativo, que resultam no esquema tradicional emissor-receptor-meio. A mídia não

intermedeia a nossa experiência com o fato, pois o fato existe fora da experiência.

A experiência é fenomenológica; acontece em “relação com”: trata-se do grupo social e as mídias em relação fenomenológica. Essa *performance* estética não está mais no discurso, pois se trata de algo da ordem não do discurso, mas da experiência. Não é algo que se localize antes dos meios, mas junto com eles. A experiência está não numa relação entre os grupos através das mídias, mas de cada grupo com o que é vivido fenomenologicamente, com o meio que representa. (DUARTE, 2010, p. 94)

Assim como a comunicação adquire o estatuto de conformar a experiência a partir da expressão dos sujeitos e da partilha de suas próprias experiências, a abordagem metodológica que sugere Duarte implica diretamente no reconhecimento que já apontamos da *performance* e do corpo como lugares de constituição de saberes. Se já chegamos a mencionar rapidamente que nas *performances* artísticas o corpo torna-se o *medium* nas relações que se estabelecem na cena, então, na perspectiva metodológica de Duarte, o corpo também se encontra em *performance*, fora do discurso ou de um lugar fixo preso a uma narrativa dramática anterior à emergência da cena.

Este capítulo se vale de uma busca mais aprofundada deste corpo em *performance* e como estes aportes teóricos podem nos ajudar a criar bases metodológicas para a pesquisa e a análise da cena. Antes, contudo, após termos nos situado num debate sobre o campo da comunicação, cheio de limitações e controvérsias, torna-se necessário também traçar uma rápida trajetória da cena teatral, a fim de que se averiguem com maior precisão histórica o lugar do corpo na cena contemporânea.

2.1 Cena e representação

Diz a historiadora Margot Berthold (2001, p. 1) que o teatro pressupõe duas coisas: “a elevação do artista acima das leis que governam a vida cotidiana, sua transformação no mediador de um vislumbre mais alto; e a presença de espectadores preparados para receber a mensagem desse vislumbre”. Como forma arquetípica das expressões humanas, o homem descobriu nessa arte a possibilidade da transcendência, transmutando-se num instante em um

elemento inanimado do cotidiano e n'outro instante até em poderes divinatórios da natureza, capazes de empolgar a mente e levar os povos à reflexão de seus rituais, doutrinas e preceitos éticos.

Artistas apaixonaram-se por esse *locus* – o palco – e passaram a encontrar formas diferenciadas de estabelecer contato e relação com os espectadores, ambos refletindo tendências, convocando experiências. Ainda conforme Berthold (2001, p. 1), o teatro é tão velho quanto a humanidade e “seu encanto mágico está na capacidade inexaurível de apresentar-se aos olhos do público sem revelar seu segredo pessoal”. Quando o homem se transforma em outra pessoa, como fazem as crianças quando brincam de serem adultas, ou como faziam os povos da antiguidade quando se manifestavam por meio da pantomima, ele se exprime em uma forma arquetípica da expressão humana, conjurando-se em outra realidade.

Essa elevação do artista acima das leis da vida e o encanto mágico que isso produz no teatro podem ser compreendidos quando vemos, no palco, a transformação do homem em um meio capaz de transcender-se a si próprio e a seus semelhantes. No início do teatro moderno, de onde podemos partir a fim de reunir os fundamentos básicos para a nossa pesquisa, esse poder de transcendência levado aos palcos de teatro ganhavam debate em torno do termo representação.

Encenadores aproveitavam os novos recursos disponíveis à época para instigar espectadores à criação de mundos desenhados por regras extracotidianas. No teatro simbolista, o próprio espaço de encenação do palco italiano revelava usos para novas dimensões espaciais, explorando-se inclusive a iluminação como signo – e não como algo utilitário à comunicação – assim como outras diversas possibilidades que o palco proporcionava.

Max Reinhardt, como um dos encenadores que despontaram como um dos grandes nomes do início do teatro moderno, autoproclamava-se mediador entre o sonho e a realidade. Segundo Berthold (2001, p. 483), fazia parte da natureza da arte de Reinhardt e de sua personalidade “recorrer generosamente a recursos caros, espalhar no palco todas as riquezas apreensíveis da atmosfera e cor, de expressão visual e intelectual”. Alguns instrumentos passam a ser utilizados no palco do teatro àquela época, tais como o palco giratório, o ciclorama, os projetores de efeito e iluminações multicoloridas, inserindo o público em uma atmosfera mítica. Em 1920, Reinhardt foi ainda mais longe. No seu espetáculo *Danton*, de Romain Rolland, colocou o público em posição de ação nos seus grandes palcos.

Sentados entre o público, mais ou menos cem atores lançavam aos gritos sucessivos apartes durante a assembleia revolucionária, saltando da cadeira com gestos selvagens. Todo o imenso espaço, transformado por Hanz Poelzig numa monstruosa abóbada de estalactites, transformou-se no Tribunal (BERTHOLD, 2001, p. 488).

Por outro lado, em medida inversa, a cena naturalista buscava nivelar entre palco e plateia as leis regidas pelo cotidiano, uma vez que se buscava uma coerência entre a cena do palco e fora dela, acentuando a ilusão dramática. Adequava-se à representação um mimetismo fotográfico que levasse o espectador a identificar no espetáculo as angústias presentes no próprio cotidiano. O palco cobria-se de objetos, cenários e figurinos retirados da realidade, sem simulações. À mesma época, o encenador surge como figura que adquire importância fundamental para a arquitetura da cena e, no caso da cena naturalista, com especial atenção à interpretação. Funda-se o Teatro de Arte de Moscou, em 1897, nas mãos do encenador russo Stanislávski, por meio do qual o ator passa a conhecer novos meios para falar ao público por meio de técnicas que vão aproximá-lo da personagem. O intérprete que trabalha a si mesmo, “faz um esforço de introspecção, e o resultado será tanto mais expressivo quanto mais rica for a personalidade, no permanente intercâmbio com o mundo exterior” (MAGALDI, 2000, p. 30)⁹. Ainda conforme Magaldi (2000, p. 29),

os sentimentos verdadeiros de nada valem se o ator não domina os meios expressivos, a fim de chegar ao público. Surgem, pois, os exercícios de relaxamento, a noção de tempo e ritmo, a colocação da voz, a dicção, a dança, a acrobacia e tudo mais que ampara o intérprete, aparelhando-o para que não falhe na tarefa de passar da fase criadora interna à expressão artística, do conteúdo imaginário à forma acabada – fim da obra de arte.

Ligado a essas duas tendências que vão reger todo o teatro da modernidade, a substituição do ensaísta pelo diretor teatral trouxe à tona essas concepções diversas no âmbito da representação, provocando os estudos, as experimentações e as mudanças na relação entre cena e espectador. Magaldi (2000) aponta dois tipos extremos de encenadores. O primeiro é o que procura servir o texto, buscando, por meio de pesquisas e leituras, ser fiel ao objetivo do dramaturgo cuja peça de teatro se propõe a encenar. O segundo tipo não se vale tanto dessa responsabilidade. O texto perde o primado para os diversos elementos sógnicos que eram

⁹A relação que se estabelece com o corpo, no caso do teatro de Stanislavski e de outros encenadores, será discutida mais tarde.

confrontados no palco pelo encenador. Muitos destes responsabilizam, inclusive, o jugo da literatura pela decadência do teatro. “A reatralização do palco, em termos específicos, libertaria o espetáculo da presença sufocante da palavra” (MAGALDI, 2000, p. 53).

Se os diversos elementos disponíveis à época possibilitavam um número de espetáculos cênicos, no contexto especificamente americano, ganhava fama o *show business* dos espetáculos da Broadway. E junto com ele, afloravam-se nas revistas as críticas a esse tipo de arte comercial. “A solução, ao que parecia, encontrava-se fora da Broadway – fora do alcance da ditadura do teatro comercial – na descentralização e na coragem de experimentar” (BERTHOLD, 2001, p. 519). Os teatros off-Broadway que surgiam objetivavam a experimentação de novas peças e técnicas de encenação.

Um desses experimentos foi feito pela dupla Judith Malina e Julian Beck, já no pós-guerra, em prol da criação coletiva. Eles acreditavam que o ator deveria reivindicar para si não só o papel de intérprete, mas também de criador cênico. Atores, dramaturgos e encenadores, firmes na radicalização de sua presença ante o espectador, começam a propor estéticas cada vez mais diferenciadas.

A dupla acima citada destacou-se nas páginas de história do teatro por formar o *Living Theatre*. Eles encenavam seus primeiros espetáculos em seu próprio apartamento. Conforme Berthold (2001, p. 521), eles “davam grande ênfase ao fato de que seu ‘teatro livre’ era inseparável de sua orientação anarquista e pacifista, e que constituía o resultado direto do estilo de vida comunitário do grupo”.

No âmbito do teatro, essa reflexão nos remonta diretamente a todas as movimentações da arte contemporânea que visaram a dessacralização da arte e a quebra da ilusão dramática. No caso dos manifestos artísticos surgidos após a década de 1960 contra a “arte-estabelecida”, a crítica se ligava diretamente ao que estamos discutindo aqui: aproximando a arte da vida, tirando a arte dos espaços sagrados dos museus, galerias, monumentos e exposições e colocando-a na posição viva e modificadora das interações, passamos a enxergá-la não como obra, mas como processo. Esse movimento faz referência ao aparecimento da *performance art* e da *live art* que busca desde então seu lugar na teoria contemporânea da arte e da performance. Alguns artistas que se destacaram nesse pensamento foram John Cage, Allan Kaprow, Merce Cunningham, entre outros¹⁰.

¹⁰CARLSON, 2009.

Num ligeiro resumo poderíamos afirmar que a arte de que falamos esses pensadores impulsiona dois desejos, que estão ligados diretamente à abordagem que temos feito até agora nesta pesquisa: sua apreensão como processo, e não como produto; e a reflexividade com pauta na vida ordinária. Dessa forma, reiteramos que não valeria adotar um modelo instrumental considerando o palco como locus da emissão – onde a representação teatral ganha objetividade – e a plateia da recepção. Numa via inversa, o espaço público da interação é construído a partir das perspectivas compartilhadas dos sujeitos interagentes. Assim, a comunicação insere-se na esfera da ação. Para o teatro, isso significa, a nosso ver, um enriquecimento da noção de sua tríade básica, pois se acreditamos que o teatro só se realiza a partir da conjugação do ator, do texto e de seu público, estabelecemos na interação um poder constituinte.

Não à toa, após o surgimento da *body art* nas artes plásticas, cujo artista transforma seu próprio corpo em arte, culminando na *performing arts*, fala-se hoje numa fusão do teatro com a arte da performance. Nesse movimento que veio promover a dessacralização da arte, inspirados em manifestos do surrealismo, futurismo etc, esmaece-se de vez a distância entre dois níveis de significação: um nível concreto, indicial, marcado pela presença dos corpos, movimentos e sonoridades; e um nível simbólico, cuja encenação é marcada pelo predomínio do texto narrativo como estrutura, com uma trama, personagens suportadas pelas convenções teatrais de um espaço e um tempo específicos. A arte da performance permeia o espaço-tempo da cena aos atos de vida que nela se insere, evidenciando o processo, a presença, o espaço em que o sujeito torna-se verbo.

Quando Joseph Beuys, em sua performance, aparece diante do coitote sob a presença do risco e do espontâneo, percebemos de forma clara o balanço dos níveis de significação que apontamos acima. Lidando com nenhum texto dramaturgicamente pré-estabelecido e com o imprevisível, a performance de Beuys compreende o atravessamento dos atos de vida. Naturalmente as atitudes do performer e o desenrolar da cena performática é dependente e constituinte das próprias ações de Beuys, tal qual são nossas ações na vida perante as intervenções do mundo. No jogo artístico com o espectador, Guinsburg (2002) analisa na performance de Beuys um trabalho que se desdobra em dois níveis de representação: o *instante presente*, mediado por um contexto de vida; e, na medida em que é arte, adquirindo um sentido metafórico, a performance reveste-se de significação, do ato simbólico, o campo da ficção. A diferença da performance para o teatro tradicional, na visão de Guinsburg, estaria

no grau deste nível de representação: quanto mais elevado, mais o ator se empenha a caminho da personagem e da “ilusão cênica”.

Compreendemos que o teatro, tendo como sustentação básica a tríade ator, texto e público, apresenta ambos os níveis de significação ora apontados (o indicial, o simbólico). Considerando o texto do espetáculo no sentido semiótico que já apontamos, os signos variam da primeiridade dos ícones à terceiridade de suas simbolizações. Sendo o ato teatral realizado no espaço-tempo da cena, comum ao dos espectadores, no momento dessa interferência, tudo o que é levado à cena passa a se revestir de significação.

Daí as diferenças e imbricamentos entre atos de vida e atos artísticos. Um ser que atua num espaço-tempo de uma audiência poderia ser um homem que caminha na rua, um ato de vida, enfim. Se o homem caminha no palco, modifica-se a natureza da intenção. Quando a ação se desenrola no palco, seus sentidos são atribuídos conforme as leis do código vigente. “A apreensão desse código ou, em outras palavras, a leitura dessa cena vai depender do aparato do observador e de sua crença”, conforme Coen & Guinsburg (2002, p. 253). O olhar significativo do espectador, o gesto performático, transforma atos de vida em atos artísticos, com instrumentos utilizados a partir de sua própria experiência de mundo.

Para elucidar um pouco as distinções atribuídas aos trabalhos do artista no teatro e na arte performática, vale uma rápida lembrança que nos aponta Carlson (2009, p. 107) sobre as observações de Lazlo Moholy-Nagy: “uma das contribuições-chave dessa tradição experimental foi a rejeição do conceito tradicional de performer como intérprete de um texto literário já existente, em favor do performer como criador de um ato ou uma ação”. Diferente do que se propunha enquanto arte dramática, o performer evidencia o processo, a presença. Não vale falar, na aurora desta arte de vanguarda, da máscara em sua concepção representacionista.

Com a forte evidência da presença para a conformação dos sentidos durante o espetáculo e a construção desse espaço-tempo comum de atores e espectadores, tudo o que se leva à cena passa a se revestir de significação. Daí se adquire um argumento básico que pautou a defesa pela autonomia do teatro em relação ao texto linguístico, já que todos os outros elementos da cena esmaecem a condução do drama literário.

O resultados destes laboratórios que tinham tinham em vista a pluralidade sígnica para a constituição da cena teatral pode ser verificada desde o aparecimento da arte da performance até hoje. RoseLee Goldberg (2006) lembra as influências que o teatro exerceu sobre a arte da

performance, assim como ocorreu no lado inverso. Quando a autora fala em um “novo teatro”, ou numa “nova performance”, ela recorda o movimento de retorno às belas-artes tradicionais em meados da década de 1980, com a exploração na performance dos velhos recursos do espetáculo de teatro. E no teatro, por outro lado, instaurava-se a miscigenação das linguagens midiáticas diversas, discutindo-se as polaridades presença/representação, processo/produto, real/ficção. “El teatro dejaba de entenderse como la representación de un mundo ficticio que el espectador observa, interpreta y comprende, y empezaba a concebirse como la producción de una relación singular entre actores e espectadores” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 42).

Da mesma forma compreende Lehmann (2011), alguns anos após formular o conceito do teatro pós-dramático. Para o autor

No importa el criterio de definición que tomemos para la performance, es obvio que el teatro, como otras practicas artísticas avanzadas, adoptó elementos del performance art (desconstruir el significado, la auto-referencialidad, exponer los mecanismos internos de su propio funcionamiento, dar un giro 'desde la representación a la actuación', cuestionar las estructuras básicas de la subjetividad, eludir o al menos criticar y exponer la representación y la iterabilidad... etc), y a la inversa el performance art fue teatralizado em muchos sentidos – puesto que fue así con las más importantes manifestaciones artísticas, pierde sentido discutir sobre su definición como performance art o teatro –. (LEHMANN, 2011, p. 323).

Em diversos contextos podemos perceber as investidas feitas pela inserção desses novos recursos em muitos trabalhos feitos por nomes como Peter Brook, Merce Cunningham, Pina Bausch e Robert Wilson. Particularmente este último, ao adotar recursos diversos do espetáculo de teatro para enriquecer a cena de elementos propulsores de sentido, provocou peças e óperas fartamente subvencionados, ocupando grandes casas, da Scala de Milão ao Odeon de Paris¹¹.

A arte da performance traz, dessa forma, ainda que tenha as artes plásticas como seu próprio fundamento, essas novas formas de pensar o teatro inclusive no campo epistemológico. Retomando Lehmann (2011, p. 324), “no hay la necesidad de dibujar una precisa línea divisoria entre el teatro y el performance art. La performance theory y la teoria del teatro se mueven sobre bases comunes”.

Longe de nos aprofundar numa discussão sobre os limites epistemológicos entre o teatro e a arte da performance, nosso interesse, guiado pelo de Lehmann, é compreender uma nova

¹¹CARLSON, 2009.

dramaturgia que aponta horizontes para o teatro na contemporaneidade. E a discussão que podemos levantar até aqui trata-se de um movimento que, tanto no âmbito social quanto cênico, provocou uma mudança de ênfase de paradigmas que autores como Sanchez – apoiando-se em Turner e Fischer-Lichte – descreveu como um trânsito do teatral ao performativo. No campo das artes, é o movimento que Erika Fischer-Lichte (2011, p. 45) chamaria do “giro performativo”, na qual, no lugar de criar obras, “los artistas producen cada vez más acontecimientos em los que no están involucrados sólo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores”. Modificam-se as condições de produção e recepção artísticas. A função desses processos não mais resultaria em uma obra artística de existência independente, como objeto da atividade de um sujeito artístico.

Para Sanchez, no modelo da teatralidade, as mudanças são preestabelecidas e não afetam a estrutura do próprio drama. Na performatividade, “la vida del sistema depende de la vida de los individuos que lo componen” (SANCHEZ, 2011, p. 25), típico da manifestação de um mundo em permanente mudança. O resultado, ainda conforme o autor, seria uma democratização da subjetividade, na qual as identidades não se submetem a um modelo fechado e a uma definição de situações de convivência constantemente expostas a negociação. A agregação de indivíduos não dá lugar à massa.

Desde que se advirtió el inicio del giro performativo, comenzó a extender-se también la idea de que lo teatral ya no servía para responder a la liquidez de la experiencia. La ruptura de la teatralidad iba asociada a la alergia a la representación y a la aceptación de la lógica, entendidas ambas como imposiciones sociales / autoritarias. En contra, se optó por la autorepresentación y el azar. (idem, p. 27)

Ainda como consequência, o giro performativo possibilitaria uma materialidade que se conforma não a partir de um signo a priori – afastando, como dissemos, a primazia do texto, aspirando a uma existência própria. A prática performativa já não ocorre prioritariamente pelo verbal, substituindo jogos sociais verbais por jogos performativos complexos.

2.2 O corpo: o sujeito torna-se verbo

Sanchez (2011, p. 28) afirma que se a teatralidade é o território da máscara, a performatividade é a do enmascaramento, “del tránsito constante de la sinceridad a la máscara y de la máscara a la sinceridad”. Necessariamente é essa qualidade da emergência que confere ao corpo seu caráter autoprodutor. Atribui-se a dimensão performativa às experiências que parecem não apenas reproduzir imagens por meio dos vários elementos da cena, mas quando estes próprios produzem-se a si mesmos no momento particular da encenação. Erika Fisher-Lichte (2011) retoma a filosofia analítica de Austin para desenhar o conceito de performatividade levando-se em conta o seu sentido autorreferencial: os enunciados não só dizem algo, mas realizam exatamente a ação que expressam, significam exatamente o que fazem, e são constitutivos da realidade. Ainda conforme a autora,

Los actos performativos, en tanto que corporales, hay que entenderlos como 'non-referential' en la medida en que no se refieren a algo dado de antemano, a algo interno ni a una sustancia o a un ser a los que esos actos tengan que servir de expresión, pues no hay identidad estable, fija de la que pudieran serlo. La expresividad se presenta en este sentido como diametralmente opuesta a la performatividad. Los actos corporales denominados aquí performativos no expresan una identidad preconcebida, sino que más bien generan identidad, y ése es su significado más importante. (FISHER-LICHTE, 2011, p. 54).

Lembrando Mendonça, (2010, p. 3) “o corpo do ator não é um objeto complementar a palavra e sim uma estrutura produtora de sentido na cena”. Por essa via, corpo também torna-se também texto. Retomando os fundamentos sobre os quais refletimos, amparados no surgimento do teatro moderno – o simbolismo, o naturalismo – e posteriormente a difusão da arte da performance, percebemos que no jugo da representação vemos duas condições que podem parecer um paradoxo. O teatro possibilita que o ator se lance a metamorfoses que não são regidas pelas regras do mundo, no entanto é necessária uma “vetorização”, o compartilhamento de experiências com o público, para que se efetue, enfim uma relação e, portanto, teatro. Ainda que se instale uma quebra da vida ordinária, possibilitando a transcendência nas formas de criar e interpretar, são as experiências colaterais – amparadas, então, pelas leis do cotidiano – que são convocadas para que se estabeleça a ponte entre a cena e o espectador. Afinal, como afirma Carlos Mendonça (2009, p. 4), “a experiência ordinária do espectador hierarquizará as formas simbólicas utilizadas no espetáculo”. São

essas formas simbólicas, forjadas nas experiências sociais e culturais do sujeito, que, hierarquizadas pelo espectador, estimulam a produção de sentido.

Nesta lógica, o autor compreende o teatro como uma máquina mnemônica, uma vez que o corpo cria capacidades para reter a memória.

Acreditamos que o teatro amalgamou as formas de fixação do imaginário pertencentes às sociedades de cultura oral e escrita. O corpo do ator da cena suporta uma qualidade textual que mescla formas de comunicação verbais e não-verbais, atos conversacionais simbólicos e variados agenciamentos sógnicos, na produção de um imaginário a ser interiorizado pelo espectador. (MENDONÇA, 2009, p. 3)

Da mesma forma, não vale mais compreender o corpo dos atores envolvidos nestes trabalhos como apêndices da palavras. São os corpos dos atores que, por meio da gestualidade, oralidade e da articulação dos elementos da cena, compunham essa dramaturgia que vai moldar, mediar, vetorizar o fluxo da experiência com o espectador.

Lembrando Tatiana Motta Lima (2009, p. 33) e trazendo rapidamente o conceito de *corpo-vetor* que a autora invoca, convocamos o Ator Invisível de Yoshi Oida. No exemplo já habitual nas aulas de teatro, sobre os dois atores que apontam a lua, Oida e Lima apontam suas preferências para aquele ator que, ao apontar a lua imaginária, numa atenção constante sobre si, permite o atravessamento do olhar do espectador. O resultado, enfim, seria a presentificação da própria lua. “A partir desse ator, o espectador pode ver os outros atores, o espaço, o texto, pode se ver a si mesmo como espectador” (ibidem, p. 33).

O contrário do corpo-vetor, que Tatiana Motta Lima chama de *corpo-imã* poderia ser ilustrada na figura do primeiro ator, que recolhe o olhar do espectador à maneira com a qual ele trabalha o corpo e aponta a lua. Para este ator, que não se deixa atravessar, não somente por vaidade, mas inclusive pela falta de uma estrutura e técnicas cênicas que permitam esse atravessamento, seu corpo seria o produtor beneficiário do acontecimento. Neste ponto, os lócus palco e plateia estariam plenamente determinados e a cena teatral não provocaria a troca de papéis proporcionada, por exemplo, pela mediação do segundo ator.

No caso das performances da Cia Cacos, os corpos dos atores revelam-se como objetos essenciais para essa condução do fluxo de experiências. Em nenhuma das adaptações feitas do texto escrito, os diálogos e palavras de Romeu e Julieta, Mãe Coragem, Inferno ou

Diário de Um Louco¹² foram materializados em cena por meio da oratória, a não ser em momentos muito breves e pontuais. Nos casos em que o corpo substitui, muitas vezes, o discurso do texto dramático, ele se faz em cena a partir do sentido que é atribuído a ele pelo próprio ator ou atriz e pelos espectadores. “O corpo do ator é o lugar das passagens simbólicas do espetáculo. Seja na convenção ficcional proposta pelo ator ou na ação da performance, é o corpo que oferecerá ao espectador a partilha artística do texto do espetáculo” (MENDONÇA, 2010, p. 5). Como lembra o mesmo autor, inserindo o corpo do ator ao texto do espetáculo, este torna-se um signo produtor de sentido, construído sob uma não-hierarquia que permite até mesmo que o gesto trabalhe em dissonância com o texto linguístico, de quem o corpo ganha absoluta autonomia.

Assim sendo, os gestos abandonam sua tradicional função de servir ao ator como modo privilegiado pelo qual se expressarão os estados de ânimo da personagem (funcionamento clássico a partir do binômio internalização no texto/externalização na expressão), para transformarem-se em produtores de signos (funcionamento a partir da junção pensamento e atividade corporal). (*ibidem*, p. 4)

Com vistas nessa concepção de um ator criador, ou de seu corpo que, mediatizado, revela-se como responsável pela mediação entre o espetáculo e espectador, reproduzimos a pergunta que faz o teórico Anatol Rosenfeld (2009, p. 34): “de onde, afinal, tira o ator a imagem humana concreta de que o autor apenas lhe pode propor o sistema de coordenadas?”. Ele possivelmente responde em outro momento de seu texto:

O texto projeta um mundo imaginário de pessoas e situações que sugere ao ator certa realidade humana que lhe é acessível mercê da sua experiência externa e interna e conforme o nível e riqueza espirituais próprios. À base disso verifica-se o ato criativo: a reconversão da experiência humana, de certo modo da própria realidade íntima, em imagem, em síntese, em Gestalt que possibilite a composição simbólica em termos de uma arte diversa daquela do autor. (ROSENFELD, 2009, p. 34)

Daí nos remontamos àquelas experiências que citamos nos novos laboratórios cênicos, quando a interpretação era vista no âmbito do teatro com a sua devida responsabilidade. O ator passa a se revestir de uma série de práticas de ensaio que vão preparar mente e corpo para o ato da encenação. Conforme lembra Tatiana Motta Lima (2011) em outro de seus estudos,

¹²Os três trabalhos citados relacionam realizações cênicas da Cia Cacos a partir da livre inspiração de obras dramáticas ou outras fontes de texto escritos, como Romeu e Julieta (Shakespeare), Mãe Coragem e Seus Filhos (Brecht), O Inferno (Dante) e Diário de um Louco (Gógol).

Grotowski e Stanislavski, ainda que com suas devidas diferenças, a ideia de um corpo-memória esteve muito latente. No segundo caso, a reconversão da memória ou da experiência individual em imagem se daria por um número de exercício que estimularia a criação de ações físicas pertinentes à convocação daquela imagem. Influenciando diretamente Grotowski, essa reflexão sobre o corpo-memória fundamenta o processo de criação de seu *Príncipe Constante*, no início da década de 1990. O ator que interpretava o personagem título, Cieslak, não havia de modo algum trabalhado sobre a construção do príncipe, mas a partir de um memória precisa de um período da sua adolescência, quando viveu sua primeira grande experiência amorosa. A memória psicofísica dessa experiência era atualizada através de ações físicas ao longo do espetáculo. “O personagem do príncipe – e seu drama – aconteciam, segundo Grotowski, apenas na 'mente do espectador'”. (LIMA, 2011, p. 2). Sobre o período de montagem do *Príncipe Constante* à época do Teatro Laboratório grotowskiano, Tatiana lembra

E talvez o ponto mais importante tenha sido exatamente aquela “aceitação do corpo”, a possibilidade de experimentar o corpo como não dissociado da psiquê, da mente, do espírito; tenha sido também a possibilidade de fugir da introspecção (e da consequente separação entre interno e externo) e de perceber o corpo através do contato e da experiência da prece carnal. (LIMA, 2011, p. 4).

Da mesma forma que o artista necessita de uma articulação entre prática mental e física para execução de uma performance, o mesmo não seria diferente com o corpo do espectador. Conforme Glusberg (2011), o espectador precisa de um treinamento para encarar o novo.

Muitas imagens são oferecidas a um público que vive a ficção de seu próprio corpo, que se apresenta de uma forma imposta por rituais sociais estabelecidos. Frente a essa ficção, os artistas vão apresentar, em oposição, um corpo que dramatiza, caricaturiza, enfatiza ou transgride a realidade objetiva (GLUSBERG, 2011, p. 57).

Para o mesmo autor, decodificar os movimentos, os gestos, os comportamentos, as distâncias, é colocar simultaneamente o espectador no tempo próprio do artista. O efeito estético que essa relação proporciona implica diretamente no giro performativo que vimos em Fischer-Lichte ou numa ênfase da performatividade em detrimento da teatralidade, conforme discutimos em Sanchez. Enfatizando a ação, o dinamismo de um mundo dinâmico e sempre em metamorfose como matéria-prima da cena teatral, abrimos a possibilidade para a

constituição de uma estrutura de cena aberta às possibilidades criativas de atores e espectadores. Com a relação móvel entre ficção e realidade, atuantes e público interferem diretamente a partir da constelação de imagens auferidas em sua trajetória cultural.

O resultado, conforme apontamos em Glusberg, tanto pode enfatizar como transgredir a realidade que se põe em cena. A performance cria a possibilidade da ressignificação inclusive dos gestos, comportamentos e atitudes representados no corpo humano. “A performance aparece ligada a uma re-semantização dos valores contidos no processo da dinâmica corporal da arte” (idem, p. 58). A novidade da performance está em incorporar o que se supõe natural a uma mídia que o desnaturaliza. Para isto, é necessária uma compreensão de que o corpo é moldado por padrões culturais e sociais, e não o inverso.

Se na perspectiva em que abordamos em Mendonça, corpo torna-se texto, numa abordagem que despreza a primazia do texto dramático anterior à performance para a constituição da cena, Hans-Thies Lehmann (2012, p. 314) leva em consideração também as dramaturgias do espectador. É essencial reconhecer, para o autor, que a verdadeira dimensão do teatro não se encontra tanto na tematização de questões políticas latentes, mas na situação, na relação ou momento social que o teatro é capaz de constituir. “El teatro debe ser considerado como una situación y su estética debe derivar de este concepto básico”.

O corpo adquire aqui, como vínhamos discutindo, uma carga de sabedoria, a tecnologia útil para mediar as relações que se estabelecem na cena ou na dança, que outrora a escrita possuía. Ampliando nossa noção de dramaturgia a partir da análise da performance, reconhecendo que ao mesmo tempo em que diversos elementos se agregam à escritura cênica essa dramaturgia se expande, ampliamos o desafio de uma compreensão deste corpo mediador. A prática dramática, neste caso, seria um exercício de interrogação, identificando-se como mediadora da difícil relação entre escritura e ação física, conforme o entendimento que Sanchez (2012) e Lepecki (2012) indicaram a partir do Seminário Internacional de Novas Dramaturgias. Interrogação que se dissolve no próprio ato performático, quando os corpos se colocam em cena e o exercício de mediação é colocado em teste. Contudo, a relação entre corpo e escritura não se resolveria nas novas experiências da contemporaneidade sem nenhum conflito.

Citado por Sanchez, André Lepecki (2012) lembra sobre a necessidade de um corpo desapegado, um movimento coreográfico São esses novos experimentos que instigam o corpo a um exercício de desapego em relação à palavra. Como pensar a coreografia da oralidade e

não da escritura ou do código escrito? A partir desse momento, são essas questões que se colocarão em debate, trazendo objetos empíricos colhidos da cena contemporânea para nossa análise.

3 As cenas de Trans- e Medeiazonamorta

Este capítulo traz, para vias de uma melhor compreensão sobre as cenas de que vamos tratar, uma descrição detalhada de cada uma delas. A ideia é que a partir da sistematização, possamos facilitar a leitura e análise posterior de cada performance. As descrições são feitas a partir da verificação de um material audiovisual concedido pelos grupos para esta pesquisa, procurando respeitar os elementos contidos em cena especificamente na performance contida nesses registros – e indicando breve e pontualmente algumas alterações que verificamos de uma performance para outra. Nenhuma das gravações de ambas as performances utilizadas para descrição neste capítulo foram conferidas pelo pesquisador no ato das mesmas.

Antes de cada descrição, acreditamos que seria importante indicar, também, um breve histórico do grupo e o lugar em que se encontram no período de realização da performance.

3.1 Trans-, da Cia Cacos de Teatro

A performance Trans- integra um projeto, realizado pela Cia Cacos de Teatro, de Manaus (AM), intitulado “Em Companhia de Um Só”. Entre os últimos trabalhos performáticos desenvolvidos pela Cacos, reunidos sob o projeto, quatro deles despertam crítica e espectadores na relação da encenação levada aos palcos ou às ruas e o texto dramaturgico sob a qual as montagens se inspiraram. Os textos de Mãe Coragem e Seus Filhos, de Brecht; Inferno, de Dante; Romeu e Julieta, de Shakespeare; e Diário de Um Louco, de Gogol, foram base de inspiração, respectivamente, para os processos artísticos de Mãe - In Loco, Off Inferno (ou Lave os Céus Para Que Eu Morra), Romeu/ Jukeboxx e o homônimo Diário de Um Louco, que juntaram-se a Trans- e Cultura da Carne num gama de trabalhos performáticos em que o corpo do ator ganha destaque na condução de uma relação com o espectador. Ainda que relacione outros elementos ao texto, incluindo a própria oralidade, Medeiazonamorta, do Teatro Invertido, junta-se aos trabalhos da Cacos na mesma qualidade, trazendo escritas e leituras de Medeia à performance do grupo belorizontino.

O projeto da Cia Cacos traz o trabalho solo ou o monólogo como uma de suas principais ligas. Por conta de apoio de instituições públicas, o projeto foi agraciado para circulação no Brasil e no exterior, integrando atividades como oficinas, debates e seminário.

Como o nome indica, a proposta relaciona a pesquisa do grupo sobre o trabalho do ator-performer-criador, a partir das possibilidades de cada membro da companhia. O trabalho de pesquisa de cada performance, estimula membros do grupo tanto no processo dramático de construção da cena como de utilização do próprio corpo no processo laboratorial, servindo-se de uma gama de possibilidades geridas nas salas de laboratório. Conforme o próprio grupo, em material contido no blog institucional, essa “nova atitude da Cia. é de problematizar – tirar do campo da acomodação – os aspectos que subsidiam as formações da própria identidade e das características porosas de um grupo”.

A pesquisa sobre a performance tornou-se centro das práticas da Cia Cacos desde o primeiro trabalho do grupo, revelando, em Manaus, um centro propício para discussões sobre as formas inventivas e criativas de fazer teatro. A ausência de um curso de ensino superior nas artes cênicas no Amazonas, à época da criação da Cia Cacos, estimula os próprios grupos e companhias do Estado a se instituírem como campos legítimos de práticas e produção de saberes específicos sobre a linguagem. A Cia Cacos, desde o início, apareceu como um dos campos para esses fins, concentrando especialmente a pesquisa sobre o corpo e a performance. Muitas fontes dessas inquietações podem ser verificadas, provavelmente, pelo fato de que dois diretores estudavam e constituíam pesquisas no âmbito do curso de graduação em Dança, na Universidade do Estado do Amazonas.

Trans- é a única performance do repertório do projeto “Em Companhia de Um Só” que não teve uma fonte literária para sua constituição, como dissemos em relação a performances como o [OFF] Inferno, Mãe in Loco e Romeu/Jukebox. Neste caso, o primado do texto dramático era tensionado pela livre inspiração, estimulando o grupo a buscar elementos outros para a composição dramática e tensionar também as possibilidades de criação dramática sobre o corpo performático. A relação de textos como Dante, Romeu e Julieta ou Mãe Coragem em relação às performances podem ser entendidas como um processo de transcrição da linguagem, como se tais textos fossem desmontados e os signos fossem colocados em circulação para que, devolvidos à linguagem, outros elementos pudessem intervir como mediadores. Em vez de buscar um corpo que pudesse servir de suporte representacional a qualquer um daqueles personagens em Shakespeare, Brecht ou Dante, o próprio corpo tornava-se também texto. Apropriando-se da linguagem, mediadora universal, o corpo dramático era incubido, em performance, a provocar a sensibilidade de espectadores e o efeito estético por si só. Em Tran-, sem nenhum drama dado a priori, não houve um

elemento a ser desmontado e a as experiências dos atuantes, pode, em certa medida, ser a fonte necessária para a configuração da cena e das principais estratégias cênicas de constituição da performance e reflexão sobre o tema do corpo e do feminino.

Para seguir com nossa descrição, uma breve explicação etimológica sobre a palavra Trans-, colhida pela própria companhia para compor o programa da performance:

Trans é uma palavra do latim e exprime a ideia e além de, para além de, em troca de, através e para trás. O objetivo é, em um mundo de aparência, saber o que existe por trás do que se vê, além do seu reflexo e o que se dá em troca do corpo perfeito, da beleza ideal, ou seja, um percurso que transforma, deforma, transgride, agride, confunde-se e se perde.

3.1.3 Descrição da realização cênica

A descrição da performance Trans- será feita aqui a partir da visualização da gravação em vídeo realizada na apresentação da cena em 2011, na ocasião do Festival de Teatro da Amazônia, com tempo total de 33 minutos.

I – A cena foi apresentada no palco do Teatro do Amazonas. O público sentava-se em formato de círculo, demonstrando o formato arena. Junto aos espectadores, há televisores, computadores, quatro microfones em pedestais e três pequenos leitos, posicionados em lugares opostos. Perante o público, dentro da arena, está a performer Ana Paula Costa e uma mala. Ana carrega uma câmera fotográfica e caminha pelo público perguntando “Eu pago R\$ 1 por algo que você não gosta em você?”. Ela se dirige a voluntários que recebem a moeda. Ela pergunta qual parte do corpo o espectador não gosta e tira uma fotografia. Depois caminha até um notebook, ligado e aberto sobre o palco e atrás de dois televisores, e opera a máquina durante alguns segundos.



Figura 4 – Cena inicial de Trans-

II – Caminha até a mala, apanha algumas bonecas de plástico e espalha-as sobre o palco. Da mesma forma, tira alguns pequenos pratos ou pires e objetos cortantes, como tesouras, facas e serrote, e também posiciona-os no palco.

Os próximos objetos a serem retirados da mala é uma moeda e uma caneta hidrocor. Ana aponta os objetos ao público, deposita a moeda em um dos pires e, com uma tesoura, corta os pés da boneca mais próxima. Em seguida, com o pincel, risca um traço em seu próprio pé. A partir daí, ela aponta o pincel para o público, como se o convidassem a participar da cena. A primeira voluntária levanta-se, caminha pelo palco à procura de uma boneca e instrumento. Direciona-se para determinado trio de objetos, deposita a moeda no pires e queima a barriga de uma das bonecas com um isqueiro. Ana, que acompanha a espectadora, retira a camisa e risca-lhe a própria barriga com a caneta. Logo em seguida, outro dos espectadores paga com uma moeda, direciona-se a outra boneca e corta os cabelos. Enquanto isso, Ana observa e risca na cabeça o traço por volta do couro cabeludo. Outro apanha o martelo e bate com firmeza, diversas vezes, em uma cabeça de boneca. Ana desenha o traço ao redor do próprio rosto. Um rapaz utiliza uma tesoura para riscar os seios de uma boneca. Ana retira um top, deixa os seios à mostra e traça-os com a caneta. O próximo, após deixar a moeda, utiliza o serrote para tentar arrancar a cabeça de outra boneca, serrando-lhe o resto. Ana se risca ao redor dos olhos. Outra espectadora, também com o serrote, serra a boneca ao

meio. Ana tira a calça, fica integralmente nua, e rabisca costas e barriga. A última delas utiliza o isqueiro para queimar a bunda de uma boneca enquanto Ana rabisca a si própria.

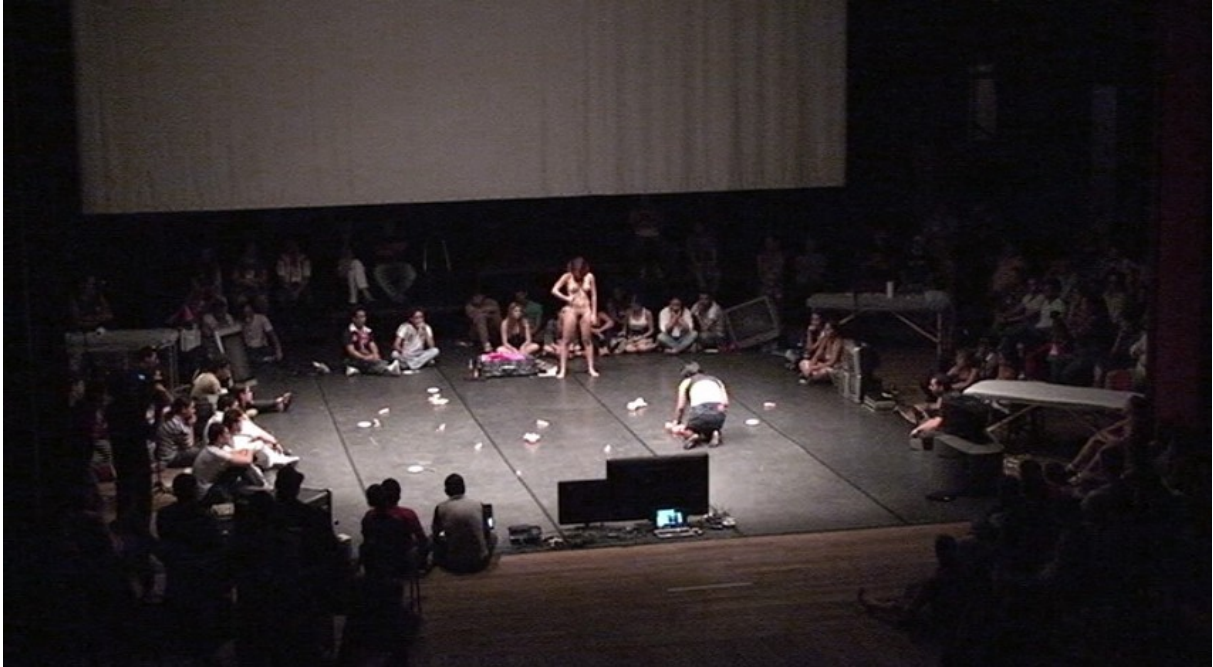


Figura 5 – Ana rabisca-se e espectadora mutila boneca em Trans-

III – Após essa cena, Ana guarda todos os pratos, moedas e partes mutiladas das bonecas de volta na mala. Retira de lá uma garrafa com um líquido oleoso, que usa para passar no corpo. Amarra uma corda com força ao redor da própria barriga. Calça um par de sapatos com salto alto. Sempre caminhando pelo palco, veste também uma espécie de imobilizador ao redor do tronco. Com um chapa, Ana também imobiliza a própria boca, deixando os dentes à mostra. Com um rolo de papel plástico, Ana cobre todo o rosto.

IV – Na próxima cena, a performer repete algumas vezes um movimento – atira-se de lado com o corpo e faz uma leve inclinação com o joelho, como se fosse o fragmento de uma coreografia ou de um movimento de luta. Ao mesmo tempo da performance de Ana, outros quatro integrantes do grupo aparecem em cena e posicionam-se diante dos televisores posicionados no círculo ao lado da plateia. Cada televisão exibe as fotografias retiradas no início do espetáculo, dentre outras possivelmente fotografadas em performances anteriores. Outros quatro rapazes, na escuridão da plateia, também podem ser vistos vestindo jalecos brancos e máscaras farmacêuticas. Outro dos integrantes do grupo liga uma projeção e ajusta uma câmera de vídeo instalada em um carrinho de controle remoto. Em uma grande tela

branca no palco do teatro, a projeção ao vivo da cena é exibida. Um dos integrantes, ao controlar o carrinho com o controle remoto, deixa a câmera em constante movimento, tudo registrado ao vivo na projeção no palco.

V – Neste momento, um som alto é colocado junto à performance. É um barulho chiado, como se fosse uma gravação mal feita de várias vozes indistinguíveis em um espaço. Os integrantes da performance, à exceção de Ana Paula que continua fazer seus movimentos no centro do palco, dirigem-se, cada um, ao microfone nos pedestais. Focos de luz se direcionam para as quatro pessoas que começam, cada um por sua vez, a falar em cena:

— Eu sou 893719762 dígito 69

— Eu sou 23577072-49

— Eu sou 00140122-37

— Eu sou 1237954-9

— O que eu não gosto em mim é... meu nariz.

— O que eu não gosto em mim, ou o que não gosto nesse festival é... eu não gosto da minha pele.

— Eu não gosto dos meus joelhos.

— Eu tenho 24 anos e essa vai ser minha primeira tatuagem.

— Eu tenho 26 anos e essa é minha terceira tatuagem.

— Eu tenho 21 anos e essa é minha primeira tatuagem.

— Eu tenho 28 anos e essa é minha primeira tatuagem.

Os movimentos de Ana já estão mais leves, como uma coreografia de dança. Diego, Carol e Madson retiram a camiseta e deitam-se nas macas. Gabriel senta-se na última delas deixando com a perna esquerda levantada, no mesmo instante em que aparecem quatro tatuadores e alguns auxiliares, ligando suas máquinas, para começar a tatuar os corpos dos integrantes da Cia Cacos presentes no palco. Diego, Madson e Carol tatuam as costas. Gabriel tatua o pé. Um rapaz na plateia aproxima-se de Gabriel para verificar de perto o ato da tatuagem. Algumas vozes na projeção do som já começam a ser detectados: “eu não gosto dos meus pés”, “eu pago um real para eu tirar a foto de algo que você não gosto em você”.



Figura 6 – Tatuagem ao vivo em Trans-

Ainda com vagarosidade, Ana Paula retira o plástico de seu rosto. Retira o imobilizar do corpo, a chapa da boca, os saltos altos. De volta ao corpo nu, senta-se no chão, passa fazer outros contínuos e repetidos movimentos com as pernas no chão. Em um momento, mantém-se sentada por um período com o coccix segurando e equilibrando o corpo no chão. Depois prossegue com demais movimentações, alternando a velocidade. Bebe e deixa derramar no corpo um líquido vermelho-sangue.

Na projeção em vídeo, por conta da câmera manejada por controle remoto ou em mãos, pode-se ver a performer em outros ângulos, assim como o ato da tatuagem e os rostos do público.

Ao terminar as tatuagens, Ana sai de cena. Os outros integrantes também saem em seguida. O som desliga. O público aplaude.



Figura 7 – Ana movimenta-se no chão, durante performance da tatuagem

Figura 8 – Ana congela em posição não-confortável¹³.



¹³ Em outras apresentação, a atriz Ana Paula não retira sua roupa integralmente como descrevemos na realização cênica do Teatro Amazonas.

3.2 Medeiazonamorta, do grupo Teatro Invertido

Medeiazonamorta nasceu a partir de um projeto intitulado Medeias da Rua, agraciado em 2006 pelo Prêmio Myriam Muniz de Teatro, do Ministério da Cultura, que juntou dois desejos, à época, do Teatro Invertido: levar para a cena o tema do abandono e marginalidade de moradores de rua e o mito grego de Medeia (a mulher que vinga o abandono do marido matando os próprios filhos). A equipe do projeto integrou também o grupo Maldita Cia de Teatro, cujo diretor Amaury Borges assumiu a direção do que viria a ser Medeiazonamorta. Com várias readequações de equipe nos dois grupos, mais alguns convidados externos, o projeto veio a público em novembro de 2006 com a equipe descrita na ficha técnica abaixo e voltou em temporada no mesmo espaço durante o ano de 2011¹⁴.

Ao juntar os dois desejos referidos anteriormente, o grupo decidiu captar o tema da marginalidade presentes tanto no mito grego, quanto nas cenas de rua da contemporaneidade, apresentando uma Medeia que revive sua memória no espaço do abandono e da desolação humanas. Conforme o programa de Medeiazonamorta distribuído ao público:

Nossa Medeia é o escarro de homem, o excremento de mulher, que revive sua memória no espaço do abandono e da desolação humanas. Sua morada é a estação de tratamento de esgoto, laboratório de engenharia sanitária para experimentos de purificação das águas do Rio Arrudas: grande reservatório dos detritos da nossa cidade. No seu entorno, a zonamorta, hipercentro habitado por moradores de rua, prostitutas, usuários de crack: filhoscões esquecidos na margem abandonada pela autoridade soberana. Medeiazonamorta é um ato público que apresenta o teatro de homens e mulheres na condição de estrangeiros em sua própria pátria. Pátriãe que, traída, vinga seus filhos e filhas com a morte.

O grupo investiu, portanto, em um processo coletivo de elaboração de textos que iriam compor a dramaturgia das cenas. A composição dramaturgical foi elaborada tendo-se em conta tanto a confrontação intertextual entre os pontos de vista dos artistas envolvidos no processo, como os trabalhos desenvolvidos por outros autores que levaram Medeia para o teatro, como Eurípidés, Heiner Muller, Sêneca e Chico Buarque.

Também como elemento preponderante para a composição dramaturgical, o espaço foi

¹⁴ As informações sobre o processo de montagem de Medeiazonamorta foram conferidas na tese de doutorado de Nina Caetano, que inclusive colaborou na criação da realização cênica, como dramaturga e diretora convidada. Ver Pereira, Elvina Maria Caetano, 2011. O programa da peça também foi utilizado.

alternativa para o estímulo criativo durante os processos laboratoriais, investindo em diversos locais para os ensaios: motel, lixão, casa de puteiro. O cenário de Medeiazonamorta fixou-se no laboratório de Engenharia Sanitária abandonado nos fundos do Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais, onde o grupo ensaiava.

O Teatro Invertido atua em Belo Horizonte desde 2004, um dos resultados do encontro de atores e atrizes do curso de teatro da UFMG. O grupo tem uma sede no bairro Sagrada Família e um repertório de seis realizações cênicas: Nossa Pequena Mahagonny (2003), Lugar Cativo (2004), Medeiazonamorta (2006), Proibido Retornar (2009), Estado de Coma (2010) e Os Ancestrais (2013).

A ficha técnica de Medeiazonamorta:

Direção: Amaury Borges

Dramaturgia: Letícia Andrade

Atuação: Camilo Lélis, Leonardo Lessa e Rita Maia

Concepção Cenográfica e Figurinos: Ines Linke

Cenotécnica: Patrícia Lanari

Trilha Sonora: Admar Fernandes

Iluminação: Rogério Araújo e Amaury Borges

Realização: Grupo Teatro Invertido

3.2.1 Descrição da realização cênica

A descrição de Medeiazonamorta segue uma direção diferente da que fizemos anteriormente, no caso de Trans-. No primeiro, por conta da simplicidade que os próprios textos se conjugavam na realização cênica da Cia Cacos de Teatro, pudemos fazer uma descrição literal do acontecimento, descrevendo os poucos diálogos que tinham em cena. Em Medeiazonamorta, diversas cenas foram resumidas a partir do que verificamos serem os principais elementos do texto dramaturgic. Tivemos como apoio o vídeo gravado da realização cênica e o texto composto por Letícia Andrade. A dramaturgia de Letícia,

publicada no livro do próprio grupo *Cena Invertida, Dramaturgias em Processo* (2010), foi produto de diversos processos laboratoriais, envolvendo os artistas envolvidos no projeto.

I – Vitrine do Casamento Artificial

O público que espera ao início da realização cênica é convocado pela bilheteira a caminhar para fora do Centro Cultural da UFMG, dando a volta até a rua Guaicurus. Na escuridão, pode-se ver uma das atrizes vestida de noiva, caminhando no meio da rua, à luz do farol de um carro (Figura 9) que a segue com um megafone ao som da música de Celine Dion (trilha de Titanic). A noiva está a caráter, com um vestido branco transparente, e um colar preto. Está feliz e afoita e conforme a própria indicação do texto dramático de Leticia Andrade, ela “tem a singeleza e a cara de: 'este é o dia mais feliz da minha vida'.

A noiva entra por uma porta branca (Figura 10), de uma casa muito antiga, suja e pichada. A bilheteira também está à porta, convocando o público para entrar e recolhendo os ingressos. A cada um que entra, a noiva, feliz, serve taças de champanhe, dando as boas vindas e agradecendo a presença.

Figura 9 – Início de *Medeiazonamorta*, na Rua Guaicurus, Centro de BH.





Figura 10 – Entrada do galpão-laboratório, cenário de Medeiazona morta

A música que se escuta agora é de uma ópera. Na parede em frente à entrada da casa, projeta-se um filme pornô, com sexo explícito, à mostra de todos que entram no espaço. A sala parece os fundos de uma casa, com duas escadarias de ferro e luzes avermelhadas. A noiva posta-se em frente a uma das escadas, erguendo para frente o buquê de flores, como se estivesse se preparando para subir.

Nesta cena aparecem três personagens que a dramaturga Letícia Andrade identifica como Noiva Margarina, Noiva Esgotada e Voz do General. Este último não aparece em cena, mas escutamos sua voz reverberada por um megafone. A personagem interpretada por Rita Maia é a Noiva Margarina, que apresentamos até então. A Noiva Esgotada é o ator Camilo Lelis, também com o vestido de noiva feminino e que aparece do alto de uma das escadas para pronunciar sua primeira fala.

Primeiro escutamos o som da fala da Noiva Esgotada, ainda sem aparecer em cena, do alto da escada. Ela surge logo após sua primeira fala. Em seguida, escutamos também a Noiva Margarina e a Voz General. Os três falando simultaneamente:

NOIVA ESGOTADA: Eu, jandirapedofiliadinastiamarisguiaevalilith, eu, mãetiaavónetasobrinhalonçoldocefátimaritacreuzanossasenhoraconceiçãomariadasgraças luzluziadezeno vedemaiodemilnovecentosessentaeseisvasosmambaiaprivadavassourapanelamóvelalmoçocafé jantafósforoestrumeperfumepropriedadeidolatriadinastiamulher, prometo-te amar, respeitar-te mesmo quando eu virgíniavariolarúbiarubeolatuberculosemalditamedeiabactéria meduzadeusa perder minha juventudeviçomocidade. Te esperar toda noite com a buceta depilada e camisola

transparente¹⁵.

NOIVA ESGOTADA: Prometo te amar, mesmo quando você deiar de amar. Te ser fiel mesmo quando você me trair, me deixar esperando na fundamadrugada. Eu camilacaxumba cinderelaaltoaventalgorduraba-nhamurcha, prometo te perdoar todos os dias, ser passivaamigaaltiva, a do lar, quando você atrasar para o jantar, vou requentar tua comida e tua cama. Não chorar, quando você me bater, engolir a raiva, quando você me cuspir na cara, ou quando você me for indiferente. Fingir que te olho nos olhos e abrir minhas pernas para que você enfie seu pau mole em mim.

NOIVA MARGARINA: Eu, noivavirgempura, garota do sonho de valsa e propagandas de margarina, sabor crocante salgadinha cremosa, te aceito, como meu fiel esposo, e prometo te respeitar, na alegria e na tristeza, na saúde e na doença, até que a morte nos separe. Eu, mulherindefesa, menina do sonho de valsa e propagandas de sabão em pó, com garantia de origem e procedência, te aceito, como meu fiel esposo, e prometo te respeitar, na alegria e na tristeza, na saúde e na doença, até que a morte nos separe.

GENERAL: Eu, generalanimalmasculino-joséalfredoraimundo-stalinbushaugustocésar-Getúlio Vargasalbertofuziliraquefortecacetetebombeiropolíciacongressonacionalpentágonofalo futebolcachaçamulherpelada, prometo te trair na primeira oportunidade que eu tiver. Te humilharamarrarmaltratarcurrarcuspir no seu arroz empapado, no seu feijão sem tempero, te chutar o ventre quando eu estiver bêbado. E, se eu te trair, prometo chegar fedido em casa e te espancar só porque não você não me olhou no olho e, por fim, te meter meu pau rijo.

Tanto as falas indicadas acima como as que seguem relacionam à sua maneira as juras do casamento e aceitação pelo “sim”. A Noiva Esgotada, durante a fala, desce a escada enquanto a Noiva Margarina sobe e de lá simula um cena de sexo. Aos gritos de “pode beijar a noiva” ecoado pela Esgotada, a Noiva Margarina tira o véu e carrega no braço como se fosse um bebê. Desce as escadas e fala a alguns dos espectadores: “porque você é o amor da

¹⁵ As quatro falas que incluímos aqui foram extraídas *ipsi litteris* do texto dramático de Leticia Andrade. Nós não enviaremos para a descrição deste trabalho todos os diálogos e monólogos presentes na realização cênica, conforme indicamos anteriormente. Colocamos as falas iniciais de cada personagem nesta cena por dois motivos: 1) as falas reforçam um pouco o perfil de cada falante, necessária para este momento da descrição e 2) achamos interessante indicar como o texto dramático de Leticia Andrade comporta-se no suporte impresso. Em performance, cada imensa palavra inscrita no texto de Leticia é verbalizado vagarosamente como uma sucessão de palavras.

minha vida”. Em seguida, conduz o público a dar alguns passos à frente do galpão, para debaixo das escadas, onde se encontra uma espécie de aquário grande, sem peixes. Ela cata uma moeda no chão, faz um pedido e joga na água. Pede aos espectadores a fazer o mesmo.

II – Ela afunda no seu esgotocorpo

A noiva atravessa uma porta e conduz o público a um outro espaço. Trata-se de um laboratório velho, decadente, abandonado, com uma pequena arquibancada para acomodar o público. Além das pias, geladeiras e caixas d'água, há um enorme tubo de ensaio com água suja e duas longas espécies de mesas de metal com três andares, onde deitam corpos cobertos de pano. Conforme a dramaturgia de Letícia, são “bactérias instáveis”, “corpos em decomposição”, “organismos deteriorados”. Em alguns momentos eles emitem vozes e cantos.

A noiva espera todos se posicionarem, guardarem seus pertences, sempre agradecendo a presença. Quando todos se sentam, ela caminha e senta até uma das mesas, cobre-se em um saco plástico e deita...

O ator Camilo Lélis aparece agora como outro personagem: a hospedeira. Ele começa seu bife¹⁶ do alto da escada, vestido de branco, com um paletó e um avental. Em sua fala, a hospedeira relata o ambiente morto em que se encontra, o “espaço de sistema de tratamento de esgoto por processo anaeróbicos”, as bactérias, afirmando que seu corpo é o “traço de vida”, “cartilagemcartografia do lugar”. Atrás da pequena arquibancada do público, ele liga máquinas e organiza os objetos. Arrasta uma geladeira para o centro por meio do tecido que a envolve (figura 11) e deixa-a deitada em cena.

Em uma das pias posicionadas em frente ao público, lotada de água, a hospedeira lava as mãos e pronuncia diálogos que recorrem, durante sua fuga, ao assassinato de Medeia contra o próprio irmão, que o esquarteja e joga os pedaços no mar. A hospedeira mergulha a cabeça no tanque e tira de lá uma garrafa. Joga o líquido da garrafa dentro do tubo de ensaio, onde sobe, lava as mãos na água (pronunciando terra) e olha a lâmpada indicando o sol da manhã, como se estivesse embarcando em outro local.

¹⁶ Na gíria teatral, “bife” é o longo trecho de fala dito por um ator em cena. Um pequeno monólogo dentro da realização cênica.

Figura 11 – A hospedeira e a geladeira no galpão-laboratório de Medeiazonamorta



III – Bactérias jorram do útero

Sempre pronunciando sua fala, que lembra a ideia de um nascimento e batismo (“o tempo agora é o de minha memória, do retorno ao útero”... “abro meu útero rasgado”... “até que no momento exato, mamãe, perfeito, uma fêmea, cinco dedos em cada mão”). Durante essa fala, a hospedeira descobre o corpo coberto sobre a mesa (“corpo-bactéria”) e arrasta sobre a bancada branca, retira e guarda o plástico que o envolve. Deita-o sobre a geladeira. Retira a roupa, deixando a cueca, sobe na geladeira e posiciona-se entre as pernas da menina, dentro de seu vestido.

Aqui, Letícia Andrade indica a mudança das personagens. A criança torna-se a Noiva Aborto e a Hospedeira agora é o Filhocão. A cena indica o nascimento. Ela grita, querendo expeli-lo, gritando ofensas contra ele: “Eu não sou obrigada a te amar”... “eu lavo as minhas mãos, assim como entrego este enjeitado ao mundo do cão”. Ela reclama, atônita, caminhando pelo espaço e ele, a procura, com passos lentos. O filhocão, quando a encontra atrás da arquibancada, ataca e ela grita. Os dois narram suas ações simultaneamente.

Importante indicar que todas as personagens em Medeiazonamorta narram suas próprias performances. Isso não quer dizer que descrevem de forma literal o acontecimento, mas também expressam o pensamento próprio da personagem. No caso deste trecho, por exemplo,

enquanto a Noiva Aborto caminha, fala:

— Tava perdida. Queria voltar para casa, pedir perdão para os pais. Sai vira-lata! Bicho nojento. Sai cão sarnento, sai daqui.

E o Filhocão, no instante em que nasce:

— O primeiro contato com o chão frio da sarjeta. Fareja comida conforto quente. Rasteja pelos becos numa procissão, sem velas e rezas, farejando a mãe que o abandonou. Abandonado como animal raivoso, deficiente.

Ao falar que entra na casa dos pais, a Noiva abre a porta da geladeira e entra, permanecendo lá dentro, aos berros, com a porta fechada. O Filhocão sobe na geladeira e implora para entrar no útero geladeira. Entre suas falas:

— Mãe, abre as portaspernas da sua casaútero! Abre a porta dessa escolaigrejahospital para mim!

Escutamos o som de trânsito. Filhocão olha para o público e diz:

— Ele escolhe descer deste ônibus lotado. Parar esse carroputa que me pariu. Esse trânsitofiladebanco congestionado. Não acreditar em falsos deuses. Porque eu sou frágil e de carne e osso. Sou sua imagem e semelhança. Eu não sou Filhocão.

Escutamos o freio de um carro quando o Filhocão silencia e conseguimos escutar a Noiva, de dentro da geladeira, descrever uma receita de bolo. Neste momento, há uma quebra das personagens; as luzes do laboratório acendem, o Filhocão abre a geladeira e ajuda a companheira a sair.

Agora são duas outras personagens em cena. Ele volta a ser a Hospedeira e ela torna-se a Putinha da Zona, agora com vestido curto azul. Os dois chamam os corpos que estão deitados nas mesas, acordando-os e carregando-os nas costas. Um deles é um boneco e outro, nitidamente, um ator em carne e osso (Figura 12). Ambos pronunciam a mesma fala:

— Filho homem sempra dá mais trabalho. Quantas vezes eu te gerei? Durante oitenta anos, oitenta quilos carregados nas minhas costas. Pausa. Quem fez o Homem?

Eles jogam os corpos na geladeira. O momento que segue é nascimento do General. A Putinha da Zona puxa o corpo jogado na geladeira, que revela o ator Leonardo Lessa com um protetor de cabeça para lutas de boxe. Parece uma criança frágil, aprendendo a andar.



Figura 12 – Putinha e hospedeira carregam os corpos na geladeira e fazem o General nascer. Duas medeias.

IV – Porque toda traição deve ser um ato público

Aqui, a Hospedeira narra as ações da Putinha da Zona, ao conduzir o General à caixa d'água. Ela é atenciosa, ou como ele próprio narra, “um jeitinho de sonsa e dissimulada... propaganda de margarina”. Mergulham juntos no tanque de água e começam a simular sexo, contudo ela é quem fica na posição do homem. A hospedeira, que narrava, demonstra uma traição: “Não era ela. Não era eu. Era outra. Uma Putinha da Zona. (...) Porque toda traição deve ser um ato público. Revelada para todo mundo. A traição, para ser legitimada, deve deixar o traído humilhado”.

Após a cena, ela sai da caixa e conta até 10, quando surge uma música de boxe. Ela vence o “nocaute”. O General levanta-se, ainda fragilizado, sai da caixa. A música de luta torna-se música de casamento. Ele calça botas. A Putinha e a Hospedeira o ajudam a subir uma enorme escada para uma espécie de sacada ou plataforma de ferro, um pequeno espaço, de onde fala como se fosse um palanque, no lado esquerdo do público. Um chuveiro ligado lembra o barulho de chuva.



Figura 13 – Cena da traição. Putinha da Zona e o General.

V – Programa de irmãos nas fuças da mamãe

Os mesmos atores são aqui outras três personagens: o Filhocão, o Filhopai e a Mãe Aborto. O Filhopai permanece sobre a plataforma. O Filhocão logo abaixo. E a Mãe em frente

ao público. Os filhos dialogam como se brincassem de meninos de rua, e depois brincam de trepar como papai e mamãe. Cada um faz os gestos necessários à brincadeira, mas cada um se mantém no seu espaço, sempre equilibrando a narração do acontecimento com a fala da personagem. O Filhocão brinca de ser prostituta, e o Filhocão cliente. Filhocão tira a própria roupa como se tirasse a da prostituta. Brincam até a hora que a prostituta se revela um travesti e que o Filhopai insinua ter tocado nos ovos do Filhocão. Expulsa-o do “quarto” ao final da brincadeira.

A Mãe, durante este diálogo, caminha aflita narrando os conflitos domésticos e diários da mulher que aguarda o marido problemático e precisa arrumar a casa. Brinca com o boneco que ficou jogado sobre a geladeira, depois devolve-o à mesa em que estava no início da realização cênica. Leva a geladeira para o canto esquerdo da sala. Quando os filhos terminam de brincar e a atenção volta-se para ela, a Mãe está descrevendo outra receita de carne. Abre a geladeira, ao falar sobre a temperatura do forno, *black-out* na iluminação (somente a luz interna da geladeira ilumina a cena), entra e se fecha lá dentro. “Não abra o forno antes disso senão você estraga tudo”.

Os Filhos aparecem novamente em cena, ainda no escuro. Eles carregam lanternas e parecem brincar e procurar algo. Abrem os armários, encontram uma caixa com dois revólveres. Os armários abertos trazem luz novamente à cena. Ao fundo, revelam-se diversas garrafas de vidro (Figura 14). Conforme o texto de Letícia, os filhos procuravam objetos do pai e encontraram aquela de ferramentas, utilizando-as como se fossem armas. Brincam de casamento, descrevendo as juras do altar.

Os Filhos saem dos armários e descrevem a mãe: fria, calculista, pálida, insensível, como sempre parada no meio da cozinha. Olham a geladeira e brincam de atirar: “pou, pou, te matei, mãe!”. Ela abre a geladeira. Sem o vestido, está com pouca roupa. Um sorriso malicioso.

VI – Mesa Póstuma

Música de tango. A Mãe dança sensualmente, diz que a comida está pronta e descreve como descrevesse a si própria: cheirosa, dourada. Grita com os filhos, que se comportam literalmente como cães. Eles entram na geladeira. A mãe raivosa, batendo um cinto no chão, os obriga a elogiá-la e reconhecerem que foi uma boa mãe.

Figura 14 – Filhopai e Filhocão brincam de casamento com as armas do pai.



VII – Naufrágio

A Mãe fecha a geladeira com os filhos lá dentro. Escutam-se latidos de cães. Os Filhos gritam as juras de amor de casamento.

Luz em cena. O Filhopai sai da geladeira e assume o papel do Pai, General. Ele quer fugir, procura a mala, apanha o cinto nas mãos da Mãe. Ela pergunta para onde ele vai e resiste à fuga. O filho, dentro da geladeira, desespera-se e narra os conflitos dos pais. Quando o pai ameaça matá-la, o filho atira-se em defesa da mãe. Ele foge pela porta de entrada do público. Quando a fecha, as luzes se apagam novamente. Há somente uma luz fraca sobre as pias e os armários.

VIII – Ela jorra do seu esgotocorpo

A Mãe fala ao público os sentimentos de uma mulher abandonada. Vai até o tanque, lava as mãos, mergulha-se. Ela coloca as mãos no tubo de ensaio, como se de lá tirasse terra.

IX – Eu voltei da Zona, agora é pra ficar

Mãe Aborto agora é Putinha da Zona. Música “Nasci pra te amar”, de Nara Costa (“música de bar copo sujo”, como descreve Letícia Andrade em seu texto). Descreve-se como a prostituta que entra na zona, no seu quarto para mais um serviço.

— Ela enxerga a porta da zona. Rua Guaicurus, centoeoitentaeseite, fundos.

Ela sobe na bancada, descrevendo-a como o corredor de um puteiro. Há luzes vermelhas acesas em um espaço na extremidade direita da sala, logo atrás das mesas de metal. Ela caminha até o boneco deitado em uma dessas mesas (Figura 15).



Figura 15 – A Putinha entra na Zona

Ela se aproxima e deita com o boneco como se fosse seu cliente, até que ela o analisa e joga para fora da cama dizendo que tem outro na sua frente. Ela deita de bruços na cama.

Nas grades do alto, vemos o General, com um paletó e o protetor de cabeça, carrega uma mala e simula estar saindo de um avião. Descreve suas ações, caminhando pela cidade e entrando na zona. Encontra a Putinha da Zona, pergunta quanto é o serviço, deixa a mala em uma das camas e fala que quer conversar. Ela parece não escutá-lo. Puxa-o para sua mesa,

rouba seu capacete. Ele se faz de cão ao seu lado, pede para chutá-lo e simula uma masturbação. Ele se deita, exausto. Ela se joga sobre ele. Ele resiste até tomar as rédeas da situação. Sai da cama, grita e diz que não quer sexo, quer fazê-la feliz pois é o grande amor da sua vida.

Mudança de luz. A sala se ilumina. O General veste novamente o protetor de cabeça e fala ao público, dizendo que o homem salvará a mulher da zona. Ele busca a mala, tira um buquê de rosas brancas e entrega à mulher, tira um megafone e deixa-o sobre a mesa. Fazendo promessas de uma vida feliz, abre as torneiras, lava as mãos (“água limpa, potável, leite longa vida, longa vida para nossos filhos”). Abre a geladeira, vazia. Escuta-se a voz da Hospedeira (atrás da geladeira) e seu lamento.

O General volta à mesa, entrega a mala à mulher como se fosse um relíquia, apanha o megafone e continua suas juras sobre ele até sumir de cena e deixar tocar a música de Titanic. A Hospedeira está na geladeira, narra os dias de hoje, prepara o casamento: “o canto nupcial chegou aos meus ouvidos”.

X – Finalmente a hora do Sim

Vemos a passagem da Putinha da Zona para a Noiva Margarina. A Hospedeira sai da geladeira e apanha os frascos de vidro espalhados pelo laboratório, dipondo-os geometricamente sobre o chão e a bancada. Ela apanha as flores roxas e coloca-as dentro dos frascos. Simultaneamente eles descrevem a cena do casamento. Ele veste um paletó branco. Algumas luzes se apagam. Ele a leva a uma banca (escada de dois degraus), narrando como se estivesse entregando-a a um leilão. Apanha o vestido de noiva. Veste nela a saia, põe seu véu, deixando-a tal qual o início da realização cênica. Entrega as flores a ela. (Figura 16)

Ela entra na geladeira e diz: “Ela entra na limusine branca” e grita de lá dentro. Ele fecha a porta, derruba um dos frascos, deixando a água derramar. Derruba os frascos da bancada.



Figura 16 – Passagem da Putinha da Zona para a Noiva Margarina. Cena do Casamento.

O General surge no alto das plataformas, caminhando de uma extremidade à outra. Fala que desejaria salvar os filhos e reclama a traição da mulher. A Hospedeira sobe as escadas da outra plataforma, no lado exposto. O General sobe na geladeira ao lado, posta-se atrás dela e simula com ela uma cena de sexo. A porta da geladeira se abre revelando a Noiva lá dentro, estática, de pé, de cabeça abaixada. Carrega o corpo da Noiva em suas costas e sai caminhando até a porta de saída. Luzes avermelhadas iluminam a cena da saída. A água que cai simula chuva. Black-out. Luzes.

A Hospedeira desce a escada e conduz o público:

– Por quê? Pra quê? Ela abre a porta. Obrigado pela presença. A porta da rua é a serventia da casa.

Referências

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BRAGA, José Luiz. Experiência estética e mediatização. In: LEAL, Bruno et al (org.). **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.

BRAVO, Víctor. **Leer el mundo: escritura, lectura y experiencia estética**. Madrid: Veintisiete Letras, 2009.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COEN, Renato; GUINSBURG, Jacó. Do teatro à performance: aspectos da significação da cena. In: SILVA, Armando Sérgio da. **J. Guinsburg: Diálogos sobre teatro**. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2002.

COEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CONQUERGOOD, Dwight. Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics. **Communication Monographs**, v. 58, p. 179-194, 1991.

COSTA, José da. **Irrupções do real no teatro contemporâneo**. In: Subtexto – revista de teatro do Galpão Cine Horto, Ano VI, n. 06. Belo Horizonte: Galpão Cine Horto, 2009.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUARTE, Eduardo. As vertigens estéticas de um campo em configuração. In: LEAL, Bruno et al (org.). **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade**. Conferência no 6º Encontro Mundial de Artes Cênicas (ECUM). Curadoria de Antônio Araújo. Belo Horizonte: 20 de março de 2008.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

FRANÇA, Vera Veiga. 2002. **L. Quéré: dos modelos da comunicação**. Belo Horizonte, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, mimeo.

FRANÇA, Vera Veiga. Teorias, objeto de estudo, dimensão institucional. In: FILHO, Clóvis de Barros; CASTRO, Gisela; orgs. **Comunicação e práticas de consumo**. São Paulo: Saraiva, 2007.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 7 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

GUIMARÃES, C.; LEAL, B. S.; MENDONÇA, C. (org.). **Comunicação e Experiência Estética**. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2006.

GUIMARÃES, C; LEAL, B. S.; MENDONÇA, C. (org.). **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

GUIMARÃES, C. **O que ainda podemos esperar da experiência estética?**. In

E-COMPOS, edição 1, 2004. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/14/15>

JOAS, Hans. **Interacionismo simbólico**. In: GIDDENS, Anthony, TURNER, Jonathan (org.). Teoria social hoje. São Paulo: Unesp, 1999.

KOUDELA, Ingrid. **Brecht na pós-modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

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

LIMA, Tatiana Motta. **Atenção, porosidade e vetorização**: por onde anda o ator contemporâneo. In: Subtexto – revista de teatro do Galpão Cine Horto, Ano VI, n. 06. Belo Horizonte: Galpão Cine Horto, 2009.

MAGALDI, Sábado. **Introdução ao teatro**. São Paulo. Editora Ática: 2003

MEUNIER, Jean-Pierre; PERAYA, Daniel. **Introdução às teorias da comunicação**. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações** - Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MENCARELLI, Fernando. Dramaturgias em processo: a cena pelo avesso. In: **Cena Invertida**: dramaturgias em processo. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2010.

MENDONÇA, Carlos M. C. **Aqueles Dois**: um encontro entre um conto e uma encenação. XIX Compós: Rio de Janeiro, 2010.

MENDONÇA, Carlos M. C. **Um espectador ordinário entre a crítica e a representação**. In: Revista Aletria, v. 21, n.1. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

MOSTAÇO, Eldeço. **Da arte de quebrar pedras ou a cena da emancipação**. Urdimento –

Revista de Estudos em Artes Cênicas, Vol 1, n.15. Florianópolis: UDESC/CEART, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dictionary of the theatre: terms, concepts, and analysis.** Toronto: University of Toronto Press, 1998.

POGREBINSCHI, Thamy. **Pragmatismo: teoria social e política.** Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2005.

QUÉRÉ, Louis. **D'un modèle épistemologique de la communication à un modèle praxéologique.** Réseaux, 46/47, Paris, Tekhné, mar-abril 1991. p. 69-90

QUÉRE, Louis. O caráter impessoal da experiência. In: LEAL, Bruno et al (org.). **Entre o sensível e o comunicacional.** Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010, p. 19 – 38.

QUILICI, Cassiano. **O treinamento do Ator/Performer: repensando o “Trabalho Sobre Si” a partir de diálogos interculturais.** Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, n.19. Florianópolis: UDESC/CEART, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível.** Estética e Política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo, Editora 34, EXO experimental.org, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Vol 1, n.15. Florianópolis: UDESC/CEART, 2010.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/ Contexto I.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

SÁNCHEZ, José A. Dramaturgia en el campo expandido. In: BELLISCO, Manuel et al (org.). **Repensar la dramaturgia: errancia y transformación / Rethinking dramaturgy: errancy and transformation.** Murcia: Cendeac, 2011.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** O Percevejo, Revista de Teatro, Crítica e Estética. Estudos da Performance, UNIRIO, ano 11, n. 12, 2003.

SCHECHNER, Richard. A rua é o palco. In: LIGIÉRO, Zeca (org). *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Mauad: Rio de Janeiro, 2012.

TAYLOR, Diana. **Hacia una definición de performance**. In: O percevejo. Revista de teatro, crítica e estética. Ano 11. N 12. 2003

WAGNER-LIPPOK, Frithwin. *Realidades Oscilantes: observações sobre o performativo no teatro contemporâneo*. In: Revista Percevejo. Dossiê: Corpo Cênico: Processos e métodos de criação. Vol. 2, No 2, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WEBSITES

<http://ciacacosdeteatro.blogspot.com.br/p/em-companhia-de-um-so.html>

<http://seminariocriticateatral.blogspot.com.br/2011/09/leitura-critica-open-space-cia-cacos-de.html>

<http://seminariocriticateatral.blogspot.com.br/2011/09/leitura-critica-opena-space-cia-cacos.html>

<http://seminariocriticateatral.blogspot.com.br/2011/09/leitura-critica-open-space-cacos.html>

<http://seminariocriticateatral.blogspot.com.br/2011/09/leitura-critica-mae-in-loco-e-trans.html>