



PITÁ-
GORAS

500

VOL. 06

ABRIL
2014

REVISTA DE
ESTUDOS TEATRAIS

INSTITUTO DE ARTES
UNICAMP





PITÁGORAS 500

Pitágoras 500 é uma revista semestral de Estudos Teatrais ligada ao Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade dos autores. As publicações de artigos e imagens foram autorizadas por seus autores ou representantes.

REITOR

José Tadeu Jorge

COORDENADOR-GERAL

Álvaro Penteadó Crósta

PRÓ-REITOR DE PESQUISA

Gláucia Maria Pastore

DIRETOR DO INST. DE ARTES

Esdras Rodrigues Silva

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

Mário Alberto de Santana

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Elen de Medeiros

Larissa de Oliveira Neves

Mário Alberto de Santana

REVISÃO

Elen de Medeiros

Larissa de Oliveira Neves

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Octávio Fonseca

CAPA & DIAGRAMAÇÃO

Ianick Takaes de Oliveira

CONSELHO EDITORIAL

André Gardel
(UniRio)

Grácia Navarro
(Unicamp)

João Roberto Faria
(USP)

Renata Soares Junqueira
(UNESP-Araraquara)

Claudia Tatinge Nascimento
(Wesleyan University)

Idelette Muzart
(Paris 10)

Maria Silvia Betti
(USP)

Elizabeth Azevedo
(USP)

Isa Etel Kopelmann
(Unicamp)

Orna Messer Levin
(Unicamp)

Tania Brandão
(UniRio)

Agradecemos a colaboração de pesquisadores e pesquisadoras que auxiliaram com a publicação dos últimos números emitindo pareceres ad hoc:

Adriano de Paula Rabelo
(King's College)

Elizabeth Zimmermann
(Unicamp)

Grácia Navarro
(Unicamp)

Marcos Barbosa
(ESCH)

Alexandre Mate
(Unesp)

Elizabeth Azevedo
(USP)

Isa Etel Kopelman
(Unicamp)

Renato Ferracini
(Lume/Unicamp)

André Gardel
(UniRio)

Eugênio Tadeu Pereira
(UFMG)

José Tonezzi
(UFPB)

Verônica Fabrini
(Unicamp)

Claudia Tatinge Nascimento
(Wesleyan University)

Ermínia Silva
(Unesp)

Marcelo Lazzaratto
(Unicamp)

Walter Lima Torres Neto
(UFPR)

{APRESENTAÇÃO}

A Revista de Estudos Teatrais *Pitágoras 500* é um periódico semestral, vinculado ao Departamento de Artes Cênicas, da Unicamp, que tem por objetivo publicar artigos relacionados ao Teatro em suas mais diversas linhas de pesquisa, teóricas e práticas. Os números são temáticos e recebemos os artigos por meio de chamadas divulgadas semestralmente.

O título da revista, embora inusitado, liga-se à história do Departamento de Artes Cênicas, sendo ele o endereço, dentro da Unicamp, do Barracão em que o departamento está instalado, “temporariamente”, desde sua fundação. Remete também, embora indiretamente, à Grécia Antiga, fundadora do teatro ocidental, e à linha editorial que a revista pretende seguir, dando espaço para a divulgação do pensamento acadêmico voltado para a arte, com toda a complexidade que envolve um estudo “racional” da manifestação artística, por origem ligada aos sentimentos, ao afeto, ao *pathos*.

Seus eixos de interesse abarcam todo o tipo de pesquisa relacionada ao conhecimento teatral, desde os aspectos voltados para os processos de criação do espetáculo cênico, tais como o trabalho do ator, experimentações de linguagens variadas, instrumentação de palco; até contribuições teóricas acerca, por exemplo, da história do teatro, da teoria do drama, do estudo vertical de dramaturgia, entre outros. A *Pitágoras 500* almeja alcançar, portanto, todo tipo de reflexão acerca do fazer teatral.



01 EDITORIAL

04

hans-thies
LEHMANN

ESTHETICS OF
RESISTANCE,
ESTHETICS OF
REVOLT

20

luciana
BARONE

INCONSCIENTE,
SUBJETIVIDADE E
PROCESSO
DE CRIAÇÃO

39

flávia
D'ÁVILA

POÉTICA DO COTIDIA-
NO:
REFLEXÕES
ACERCA DO
TEATRO DE OBJETOS

58*mayumi*
I L A R I

RUMOS DO TEATRO NORTE-AMERICANO:
CONTINUIDADES E CONTRADIÇÕES EM DUAS DE
SUAS PRINCIPAIS COMPANHIAS DE TEATRO DE
VANGUARDA, NA CENA CONTEMPORÂNEA

75*r a v e l*
P A Z

ESPERANÇA PÓS-QUASE NADA:
O DIÁLOGO COM BECKETT EM
“CALABOCA! E GRITA”,
DE JAIR DAMASCENO

96*danielle*
CARVALHO

UM CÔMICO NA ACADEMIA: O
LUGAR DA PARÓDIA AMOR AO
PELO, DE ARTHUR AZEVEDO, NA
CENA ARTÍSTICA CARIOCA DE
1897

117*robson*
ROSSETO

GROTOWSKI:
ESPETÁCULO,
ATOR
E PÚBLICO

{EDITORIAL}

Em seu terceiro ano de veiculação, a *Pitágoras 500* propõe, neste sexto volume, uma discussão sobre o teatro contemporâneo, em suas múltiplas perspectivas críticas, que compõem seu dossiê. Assim, fazem parte desse debate reflexões sobre teatro contemporâneo e política, sobre formas teatrais recentes e sobre espetáculos atuantes, dando voz às inúmeras manifestações atuais da arte cênica.

Assim, o ensaio inédito do teórico e professor Hans-Thies Lehmann sobre as possibilidades de relação existentes entre teatro e política nos dias de hoje abre o dossiê, refletindo sobre o quanto é importante que a arte seja fator de resistência, mantendo-se, no entanto, a certa distância da ação política em si. Sob outra perspectiva, ainda relacionada a teatro e política, o texto da professora Mayumi Ilari, *Rumos do teatro norte-americano: continuidades e contradições em duas de suas principais companhias de teatro de vanguarda, na cena contemporânea*, mostra como grupos políticos contestatórios norte-americanos, San Francisco Mime Troupe e Bread and Puppet Theatre, surgidos na década de 1960, continuam a se apresentar com força, inclusive de transgressão, no cenário artístico atual.

Seguindo as reflexões do dossiê, Luciana Barone faz uma explanação de como o uso do inconsciente, tendo como base a teoria de Jung, pode ser eficaz na criação de processos cênicos na atualidade, exemplificando a partir da descrição do desenvolvimento criativo do espetáculo *Iminência*, de 2014. Por sua vez, no artigo *Poética do cotidiano: reflexões acerca do teatro de objetos*, de Flávia Ruchdeschel D'ávila traça um panorama sobre o teatro de objetos, da década de 1980 até a cena contemporânea, apontando as intersecções entre essa forma teatral e outras formas contemporâneas, como a performance e as artes visuais, como instrumentos para a composição de uma linguagem poética própria. Por fim, para fechar o dossiê proposto, o professor Ravel Giordano Paz, em *Esperança pós-quase nada: o diálogo com Beckett em CALABOCA! e grita, de Jair Damasceno*, examina o texto e o espetáculo brasileiro em comparação com a obra que lhe serviu de referência, *Not I*, de Samuel Beckett.

A seção aberta deste número contempla dois artigos ligados à história do

teatro. De um lado, desvendando parte da história do teatro brasileiro, Danielle Crepaldi faz um minucioso exame da paródia *Amor ao pelo*, de Arhur Azevedo, comparando-a com a peça parodiada, *Pelo amor!*, de Coelho Neto, dentro do contexto teatral e literário da virada do século XIX para o XX no Brasil. Tratando da história do teatro europeu, por outro lado, Robson Rosseto, com o artigo *Grotowski: espetáculo, ator e público*, analisa a relação empreendida entre público e cena na peça *O príncipe constante* (1965), em espetáculo inovador de Jerzy Grotowski. Ao longo do texto, o autor mostra como o ator que interpretou o protagonista, Ryszard Cieślak, se utiliza de material de seu universo pessoal (suas memórias) para criar sua interpretação, pontuando os principais procedimentos estéticos utilizados por Grotowsky na direção do espetáculo.

Assim, buscando sempre oferecer espaço às mais diferentes formas de pensar teatral, a *Pitágoras 500* deseja a todos uma boa leitura.

Coordenação Editorial *Pitágoras 500*.



**DOSSIÊ
TEATRO
CONTEM-
PORÂNEO**

hans-thies LEHMANN

Universidade Johann Wolfgang Goethe – Frankfurt

{ESTHETICS OF RESISTANCE, ESTHETICS OF REVOLT}

{ESTÉTICA DA RESISTÊNCIA,
ESTÉTICA DA REVOLTA}

RESUMO> Neste artigo, pretendemos recapitular primeiramente o que se pode dizer, em linhas gerais, sobre a relação entre política, sobretudo ideologia, e teatro. Em seguida, levantaremos a questão sobre de que forma o teatro pode se sustentar adequadamente apenas por meio de uma certa estética do risco e até mesmo de um tipo de traição. Justamente lá onde se compreende e se pratica arte e teatro como *compagnon de route* da ação política, eles devem manter uma distância, enfim uma relação de conflito com a própria convicção e tomada de partido, com o próprio pensar. Por fim, levaremos essa tese para a área de conflito entre uma estética da resistência e uma estética da revolta.

PALAVRAS-CHAVE> teatro; ideologia; política

{ESTHETICS OF RESISTANCE,¹ ESTHETICS OF REVOLT}

Teatro, acima de tudo, não é nem lugar, nem meio, para trazer ao homem uma ideologia política, para propagar uma doutrina ou discernimento. Foi-se o tempo em que o teatro era visto como lugar de doutrinação, seja ele religioso, burguês, moral ou político. Nosso ponto de partida é o da equivalência das inteligências (Jacques Rancière), que compreende o teatro como um processo de aprendizado *em conjunto*. E apenas com ressalvas como agir político direto. Em períodos politicamente culminantes, tanto agora como no futuro, quando corre perigo algo de vida e morte da democracia ou similar, é certo que pode acontecer de cada lugar, cada instituição, cada atividade, também arte e teatro, serem colocados excepcionalmente a serviço da formação de opinião e do debate políticos e ideológicos. Fundamentalmente, no entanto, tudo se limita ao seguinte: enquanto se mantiver uma práxis estreitamente ligada à política, mas distinta dela, ainda assim o teatro surte um efeito indireto, *modo oblíquo*. Isso por meio de sua realidade enquanto comportamento *estético*, como Schiller o enfatizava na contramão dos dramas barrocos [*Trauerspiele*] burgueses e didáticos; por meio da tematização de *posturas*, que são a base para o pensar e para a ideologia, como Brecht reivindicava ao ir contra Piscator; por meio do abalo de padrões culturais e civilizatórios, inclusive da própria língua, por cuja eficácia nós experimentamos a realidade apenas de forma caracteristicamente distorcida. Talvez também por meio do exercício, expansão e aprofundamento das capacidades para simpatizar em sentido mais amplo (convivência, identificação, compaixão, empatia), que, no entanto, deve quebrar-se constantemente para dar espaço ao sobressalto, necessário para a cognição, e para evitar a autovalorização banal e pretensiosa – como sou bom e piedoso! Em sentido mais amplo, a práxis estética atua enquanto e por meio da interrupção – enquanto e por meio da interrupção mútua da práxis real e do jogo estético; enquanto

1 Traduzido do alemão por Sibele Paulino, formada em Letras Portugêses e Alemão, com intercâmbio na Universität Passau, UNI/Passau, Alemanha. Possui mestrado em Letras pela UFPR e atualmente cursa doutorado na mesma universidade.

2 Professor de Estudos Teatrais da universidade Johann Wolfgang Goethe, em Frankfurt am Main. Autor de Teatro pós-dramático.

E-mail: h.t.lehmann@fjn.uni-frankfurt.de.

e por meio da interrupção do discurso corrente pragmático e político; enquanto e por meio da interrupção dos habituais jogos de linguagem. Como consequência, duas coisas são possíveis: não lançar apenas um olhar liberto sobre a práxis por meio da arte, mas também um olhar crítico sobre uma atitude unicamente estética na arte por meio da recordação da práxis no representar [*darstellen*] estético. Na circunstância em que o potencial da arte consiste justamente nessa distância, nesse potencial de perturbação, e, com isso, também no conflito entre política e arte (inclusive entre as melhores), se a arte do mesmo modo simpatizasse com a política, então casos extremos de uma práxis direta e simultaneamente estética e política não mudariam em nada. No entanto, a interrupção por meio da arte tem que envolver, invariavelmente, o próprio fazer. A arte que rumoreja contra o existente ainda assim permanece uma parte dele e, neste sentido, é, segundo Adorno, sempre cúmplice do que ela denuncia. O estético nunca pode ser um *compagnon de route* totalmente inquestionável da práxis política, do mesmo modo não pode se afirmar pretensiosamente como o melhor e o diferente, mas cabe incorporar em si mesmo a realidade da práxis política cindida enquanto reflexão.

O acontecimento teatral oferece a possibilidade de uma “comunidade” estabelecida de forma passageira e que se manifesta, entretanto, não em uma ideologia afirmada em conjunto, mas permanece “*communauté desoeuvrée*” (Nancy). Uma comunidade sem obra, interesse comum e paradoxal das singularidades não-comuns, que permanecem separadas umas das outras e se encontram somente no interesse comum da finitude, da morte, partilhando a experiência para não poderem se encontrar. Por isso, Derrida acentuou que, no fundo, todo teatro sempre apresenta uma traição. Não é possível outra coisa que não seja trair a expectativa utópica da condição comunitária que ele desperta constantemente enquanto práxis. Volto a ver nisso uma feição da arte na obra, feição que faz a arte mover sempre com distância também quando aliada da ação política. Nenhuma aproximação ainda tão densa ao fazer ativista apaga totalmente a distância que separa o momento do

jogo e da ausência de seriedade artística da seriedade e do perigo do agir político. Aqui, certamente alguém poderia objetar que todo agir, inclusive o mais sério, pode incluir nesse sentido também um comportamento de jogo, que, portanto, ameaça dissolver a fronteira entre o fazer político e o jogo estético. Teoricamente isso é correto, porém, na prática, altera muito pouco na distinção relevante de ambas as esferas.

Então, por conta disso, teatro não tem nada a ver com ideologia e política? Muito pelo contrário, tudo depende de como se entende o conceito. O conceito corrente de ideologia – se alguém “tem” uma ideologia, é comunista ou liberal, ou talvez adepto do *occupy* – não é outra coisa que concepção de mundo, um *set* de pontos de vista e atitudes básicas. Nesse sentido, cada artista de teatro, cada espectador, pode ter uma ideologia, porém ela revela pouco do fazer e recepcionar o teatro. Assim como outros fatores do sujeito produtivo (experiências, entorno, marcas culturais), sua ideologia (pode haver mais: uma ideologia artística, histórica, social) simplesmente se dilui enquanto elemento, por exemplo no trabalho do teatro, no fazer artístico, em um texto, uma encenação, sem constituí-los intrinsecamente. A relação entre teatro e ideologia, nesse sentido, mantém-se um tema infecundo, tão insignificante quanto a procura por vestígios da biografia do artista em sua obra. Tanto os que fazem teatro, quanto os que se ocupam de sua recepção, simplesmente compartilham com todos os outros indivíduos a condição de ser na sociedade entre outros *igualmente* produtores das ideologias – e vítimas delas.

Louis Althusser, por outro lado, e não sem observações críticas, desenvolveu o conceito ainda útil de uma ideologia espontânea e “eterna”: o olhar do sujeito, a consciência humana individual, está intrincada em um tipo de ideologia “eterna”, na mesma medida em que a consciência é marcada constitutivamente por um determinado tipo de conhecimento equivocado do real. A consciência determina uma tendência para a antropomorfização. Ela tende para uma

imagem de mundo totalmente ilusória, que, de forma permanente e sistemática, compreende erroneamente a sociedade naquela maneira, de modo que sempre quer emprestar um semblante humano à frieza do inferno das estruturas e dos blocos de poder. Tomemos a crise atual: é quase impossível resistir ao turbilhão implacável que leva determinadas pessoas a serem consideradas agentes do processo que se desenvolve e, ao mesmo tempo, serem acusadas disso. É irresistível, porque de fato é politicamente correto e importante mencionar nomes e atacar de forma polêmica banqueiros ou determinados políticos. Porém acabamos por esquecer muito facilmente que, por trás de empresários ávidos por lucro, que torturam os empregados ou os levam ao desemprego, existe uma realidade sem face, o automatismo do capital e do princípio capitalista de concorrência. Esquecemos que, por trás de especuladores, há algo de um verdadeiro adversário, o que mal é acessível a uma figuração estética; o sistema monetário social que só a especulação possibilita e, por trás disso, mais abstrata ainda, a sociedade de troca na qual a atividade humana pode ela mesma, e de forma absurda, ser tratada como um produto.

Althusser fala sobre nossa consciência constitutivamente “melodramática”, pode-se dizer também uma consciência “dramática”, desde que ela constantemente personalize, dramatize e, com isso, interprete de forma equivocada e radical estruturas e processos socioeconômicos. Segundo Althusser, o teatro só pode ser “materialista” quando mostra essa ilusão – e ao mesmo tempo a desmonta – não como instrução vinda do palco, mas, no teatro de modo geral, como produção e performance de uma alteridade entre o melodrama, que perpassa a vida do sujeito, e a processualidade totalmente diferente e a presença massiva do “mundo” histórico e político. Althusser expôs tais reflexões em um ensaio clássico denominado “Bertolazzi e Brecht” e em outros textos sobre a relação entre arte e ideologia. Sua compreensão sobre ideologia se fundamenta na concepção marxista, na qual ideologia quer dizer, em outras palavras, “falsa consciência” e implica, sobretudo, os indivíduos não entenderem a si mesmos na sociedade da mercadoria e não reconhecerem o próprio pensar como expressão de interesses

de classe e alienação. Se continuarmos perseguindo essa ideia da ideologia como autoequivoco, então nos deparamos com uma problemática nem um pouco desprezível daquela da instância do eu, dito em termos psicanalíticos. Com Lacan, pode-se pensar o próprio eu como palco de um desconhecimento e autodesconhecimento radicais, como uma função do psíquico, que está sempre nutrindo a noção falaciosa de autonomia e identidade, enquanto que, na verdade, o eu é fortemente envolvido na dependência radical e se disfarça de identidade ilusória, apenas provisoriamente – sendo, portanto, sempre suscetível ao colapso. Por consequência, precisamos compreender o que o sujeito é de uma forma diferente daquela da identidade, ilusoriamente endurecida, daquilo que nos parece lugar de identidade por excelência, o lugar do eu. A observação crítica diz respeito à circunstância, em que, para Althusser, o papel também notável dos sujeitos, que se fazem presentes, protestam e agem, parece não se realizar completamente diante do processo destituído de sujeito. Nesse sentido, é preciso complementar o seu conceito. Antes, porém, ainda uma palavra sobre um outro posicionamento, que até hoje nos parece digno de nota.

Guy Debord entende como ideologia a circunstância em que as pessoas da atual “sociedade de espetáculo” permanecem desinformadas das forças propulsoras da sociedade, muito mais pela aceitação de uma posição fundamentalmente passiva de espectador, que por causa de falsas ideias. Enquanto Althusser desmonta as ilusões do sujeito, Debord ressalta como o sujeito inclina-se a uma aceitação acrítica de sua posição na e para a sociedade de espetáculo. No primeiro caso, a consequência para a teoria do teatro é a demanda de uma dramaturgia materialista, que assume a discrepância entre o olhar subjetivo e a realidade composta a-subjetivamente. No segundo caso, é a ideia de um teatro (ou de atividades parateatrais) que expõe a posição da mera observação junto de desejos e posturas problemáticas, que nesse respeito são virulentos. Entre os dois casos, produz-se um interessante paralelo se perguntarmos quais consequências resultam para o teatro dos entendimentos correspondentes a cada teoria da ideologia. Ambos os aspectos – a

mera observação e, do mesmo modo, a fantasia de um sujeito, que se encontra em uma relação com o mundo circundante semelhante àquela em que se encontra com outros sujeitos – dizem respeito à própria constituição do teatro. Se queremos pensar um teatro que se ocupa criticamente da ideologia, então ele deve ser um teatro que também tematiza a *própria* ideologia. Se o teatro deve problematizar-se como exposição e espetáculo, deve produzir situações nas quais a inocência falaciosa da observação é perturbada. Deve-se também colocar em questão os próprios constituintes básicos do teatro dramático que se solidificaram na tradição, o eu, o enredo etc.

Durante muito tempo, o drama sobressaiu-se como o gênero primoroso, que justamente tem como princípio formativo a posição central da *persona*, do indivíduo, que, na realidade, torna-se cada vez mais problemática. Enredos e decisões relacionam-se, no drama, essencialmente à esfera da intersubjetividade; a relevância do intercâmbio entre os seres humanos por meio do diálogo fundamenta a possibilidade do próprio drama. Enquanto forma, o drama já torna implícito um tipo de asserção sobre a própria identidade da *dramatis persona*. O teatro contemporâneo, no que concerne à sua possível relação com a ideologia, é colocado diante do fato de que as realidades políticas se tornaram drasticamente abstratas; os discursos públicos, por outro lado, tornaram-se uma estratégia de eficiência contínua da personificação, figuração e visualização, em suma: perseguem a dramatização. O elemento político experimenta uma constante (de)formação para o drama, para conflitos pseudodramáticos, que constantemente renovam e afixam a ideologia no sentido de Althusser. Sob tais condições, torna-se uma demanda primária para o teatro a de constatar suas chances especiais, a de não exercer justamente uma confirmação, mas uma dissolução dos simulacros dramáticos. Depois de os fundamentos “ideológicos” do drama esmorecerem cada vez mais, constituíram-se de fato novas formas, que – independente de um conteúdo “político” mais ou menos evidente – trabalham em uma percepção da realidade de forma menos ideológica nesse exato sentido. Trata-se de sujeitos que talvez sejam “multiplicidades”; de

ocorrências que não podem simplesmente ser um “agir”; de uma fragmentação do eu, que se movimenta em outras “redes” eletrônicas e se distribui nelas, que não experimenta a vida como se fosse no trajeto, marcado pelo destino, de uma personagem dramática, mas como em fases, segmentos, descontinuidades. Uma chance do teatro consiste na desconstrução do fantasma essencialmente dramático da identidade-sujeito, da ideologia primitiva. Em vez disso, o teatro pode exercer uma política de percepção, que volta a dissolver no teatro e/ou performance as fixações e determinações dentro do discurso político, ou seja, interrompe o elemento político no qual ele joga um jogo diferente do discurso ideológico, moral e político.

No teatro usual, isso ocorre excepcionalmente, e a experiência de tais “exceções” se faz, na maioria das vezes, em momentos menores, de certo modo “íntimos”, em que as possibilidades do teatro de ser um encontro são esgotadas, no qual eu me torno espectador e participante ao mesmo tempo. A exemplo de Akira Takayama, em Tóquio, que depois de Fukushima não fez mais teatro, mas se engajou imediatamente no movimento antinuclear com uma ação artística. Ou a exemplo de Laila Soliman, do Egito. Em seu trabalho *No time for art 1*, os participantes tornam-se atores de modo a cada um deles simplesmente ler em voz alta uma exigência de ação judicial contra os assassinatos cometidos pela polícia no Cairo: recordação – das vítimas, mas também da responsabilidade partilhada daqueles que assistem. Paradoxalmente, reconhece-se a necessidade do teatro justamente quando ele mesmo se coloca em questão de forma radical, como em tais trabalhos. Ele renuncia ao *show*, à representação, e se torna um processo experimentado em conjunto que é, ao mesmo tempo e distintivamente, quase política e arte e, no entanto, mantém a distância de uma ação verdadeiramente política. Durante o Festival de Tóquio, no ano anterior, vivenciei o *Zeitgeber [Timer]*, um trabalho curioso de Takuya Murakawa: durante exatamente uma hora, Shuzo Kudo, um ator não profissional, e sim um real ajudante de deficiente, mostra-nos seu trabalho diário para ajudar uma pessoa quase que totalmente paralítica. Sobre o palco praticamente vazio, encontram-se apenas duas cadeiras dobráveis, um microfone e um

aparelho de som na frente, na boca de cena. Detalhe: o deficiente não está ali. O diretor vem para a frente e pede para que uma mulher do público se candidate para vir atuar no palco. Assegura que ela não precisa fazer nada, somente dizer uma vez uma frase bem simples. De fato, depois de hesitar um pouco, aparece uma jovem que assume o “papel” do deficiente no palco. Todos ficaram apreensivos pelo fato de que haveria ali um teatro didático e moralista, um documentário “em movimento”, como a televisão nos traz a toda hora. Mas nada disso aconteceu.

Pois essa apresentação erige-se para além do ato de documentar. Kudo mostra tudo com total objetividade e sobriedade. As ações, mesmo as mais “embaraçosas”, como ajudar no banheiro e limpar o paciente, simplesmente são mostradas com uma tranquilidade radicalmente despreziosa. E, ao mesmo tempo, todo o processo era e permaneceu: teatro. Não se converteu em uma conclamação político-moralista. O teatro fala mostrando-se – e silenciando. A linguagem, com suas lacunas, é com isso um elemento poderoso: um exemplo é quando o ajudante passa repetidas vezes pelo alfabeto, letra por letra, até que o deficiente confirme o sinal por meio de um movimento da pálpebra – sua única possibilidade de movimento – e, assim, som por som, consiga transmitir ao ajudante seu desejo por uma determinada comida. O título *Zeitgeber* (curiosamente, alemão) se verifica. O teatro expôs a administração do tempo em prol do outro, não um trabalho com um objetivo produtivo, também não um “trabalho imaterial”, como ele vem sendo recentemente tematizado em análises marxistas, e sim trabalho como atividade humana vital, que tem em si mesma seu propósito enquanto moção da vida humana com o outro e em prol do outro. E a pessoa do público que atuou no palco corroborou nossa identificação com ela enquanto espectador e era de certa forma nossa representante. Uma “estética” implicitamente política, crítica viva das formas capitalistas vitais.

No campo do estético, e aqui particularmente do teatro por

causa de sua amálgama de processo real e esteticamente pensado, as normas, estruturas, valores de uma sociedade, e dizendo como Judith Butler, sua “inteligibilidade cultural”, podem – “heterotipicamente” no sentido de Foucault – ser expostas a uma comoção, suspensão e questionário. Onde isso acontece, podemos falar de uma estética do risco. Não apenas por causa do risco de ofensa e de transgressão contra as convenções religiosas ou urbanas, contra a sensação de vergonha, mas porque devem pertencer ao objeto da comoção também as normas, valores, posicionamentos, que possuem aqueles que praticam a resistência. Como dito antes, teatro, arte, nunca pode, por isso, ser sistematicamente um aliado não problemático da práxis, mas mantém-se sempre compreendido em uma bipartição, que assim foi expressa pelo revolucionário Kurt Eisner, em 1919, de forma simples mas esclarecedora: como cidadão, o artista deve ser socialista, mas como artista, deve ser anarquista. Ou seja, deve realizar e carregar em si mesmo uma cisão e, como pensava Artaud, talvez até mesmo às custas de uma autotraumatização por meio da cisão.

Na realidade, um teatro só é profundamente condenável moral e politicamente quando é inofensivo. Quando não causa dor. Quando nos satisfaz como pessoas cultivadas. Pois essa “cultura” é a que quer esquecer a catástrofe na qual quase todos os corpos desse mundo se encontram objetivamente. Cabe à arte assumir o risco de fazer algo nos tocar – de forma dolorosa, embaraçosa, assustadora, perturbadora – algo esquecido, desmentido, que não emergiu na superfície da consciência. Contudo, acusações “morais” (na verdade profundamente amorais) são constantemente lançadas justamente contra aqueles artistas que querem sair da superfície e provocar inquietações nos porões da cultura.

Apenas colocando a si mesmo em questão o teatro chega às redescobertas. Com frequência, sua autonomia estética hoje é colocada em questão com notável radicalidade. Vivenciamos o surpreendente *come back* de muitos motivos já engavetados do

teatro: testemunho, o tema (político), o engajamento, a moral, a indignação, a provocação, o espaço público alternativo. Um teatro “mundializado” responde à globalização e tematiza diretamente as relações em todo mundo e, em parte, torna-se elemento de movimentos de protesto. Respeita-se muito mais a encenação não espetacular de testemunhos assustadores sobre Ruanda, por trás das quais há uma pesquisa real, que um “teatro” de ficção sobre tais temas ainda que experiente e bem-sucedido. Em novas formas de ação, o teatro mergulhado no seu tempo procura o tema político e sempre se torna quase que um só com a assembleia de espectadores. Com frequência cada vez maior, o teatro se move deste modo na periferia, até mesmo no campo do acionismo. Quando uma pintora usa novas obras para tematizar a valorização de suas imagens por um banco; quando Hans Haacke torna público os sigilos comerciais, de como as próprias empresas veem seu investimento em arte; quando Rimini Protokoll traz à tona o *show* da reunião de acionistas em forma artística; quando o reverendo Billy realiza ações de protesto na Starbucks ou no banco Deutsche Bank; quando os Yes Men expõem a ideologia da elite empresarial: em todos esses casos, os artistas desempenham o papel de atores sociais. O teatro convida para uma assembleia, que tem seu caráter modificado – assim como o público do Grupo Ligna que se torna “produtor” das ações enquanto *smart mob* na estação de trem ou no shopping center, ainda que ao mesmo tempo sejam vigiadas as áreas nebulosas de fronteira que envolvem o permitido.

O *come back* de uma politização reage à volta gradual e sinistra na esfera política de crenças mortas há muito enterradas: a despedida silenciosa do primado da democracia (pensamos aqui no horror polido da casta política, quando o primeiro-ministro grego deixou seu povo decidir sobre uma questão de destino; na fórmula sobre a democracia “conforme o mercado” que chegou ao ápice; naquilo em que rege um poder de disposição, que mal é tolerado e ainda se afirma autoritariamente, ou seja, naquilo em que quase não há limite, em que esse poder causa estragos na maioria das vezes: no capital financeiro). O discurso público desfigura totalmente a realidade –

publicou-se a salvação dos créditos bancários como salvação dos gregos – enquanto que, ao mesmo tempo, o darwinismo social celebra de forma variada sua ressurreição neoliberal ou é possível ouvir novamente os ideologemas norte-sul tingidos de cor racista. Esse é o contexto em que surge na atualidade a questão sobre novos tipos de amálgama de arte e ativismo; espalham-se conceitos como artivismo (em vez de ativismo); a diversidade das formas de práxis mal são reconhecíveis e nem são simplesmente arte, nem política em sentido usual. Procuro refletir sobre as questões aqui colocadas com a ajuda de uma polaridade da estética da resistência e estética da revolta.

O monumental romance épico de Peter Weiss faz jus a seu título e é uma das mais significativas manifestações de uma: *Estética da resistência*. Ele atribui à arte um papel absolutamente complexo no contexto da resistência. Depois de quase mil páginas, o final fulminante do livro volta a colocar o leitor diante do friso de Pérgamo, cujo retrato foi o que iniciou a obra, e retoma o fato de que a figura do herói Hércules está *faltando* ali: ao lado das esculturas no friso do Museu do Pérgamo, que mostra a batalha entre deuses e titãs, a personagem de Hércules, com a pele de leão e como possível salvador e libertador, aparece apenas de forma lacunar. Por isso, no final de *Estética da resistência*, há uma imagem da resistência, que finalmente tem êxito, ou é possivelmente exitosa, somente como a *recordação de um futuro possível do passado*. Estética da resistência significa, aqui, sobretudo recordação da resistência – bem como declaração de um subjuntivo, de uma possibilidade, cujo acontecimento é tudo menos certo. Seria o momento de os seres humanos não esperarem mais pelo salvador, um momento de uma esperança – insegura. Weiss: “(...) e tendo ficado cegos pela luta extensa aqueles que se aprumaram para o alto, também cairiam uns sobre os outros, se estrangulariam e se esmagariam, quando no alto arrastando pesadas armas, passaram um por cima do outro e se dilaceraram, e Heilmann citaria Rimbaud, e Coppi diria o manifesto, e um lugar na multidão ficaria livre, a pata do leão seria ali pendurada, tangível a cada um, e se lá embaixo não renunciassem uns aos outros, não veriam mais a pata da pele do

leão, e nenhum assinalado viria preencher o lugar vazio, eles mesmos deveriam se tornar senhores dessa pegada única, desse movimento que vem resgatando lá de trás e impulsionando para frente e com o qual poderiam finalmente varrer para longe a pressão terrível que pesava sobre eles.” A imagem artística da resistência requer uma estética no subjuntivo que se volta mais para a memória do passado do que para a esperança do futuro, a ser alcançado ele mesmo de maneira superficial. A imagem dos que estão “lá embaixo” sempre caindo uns sobre os outros, e assim frustrando a libertação, não se apaga na imagem de desejo dessa libertação. Uma vez Weiss anotou em 1973 a seguinte frase: “A importância extraordinária que teria tido o anúncio de uma unidade de ação para o movimento trabalhista alemão.” (NB 250) O subjuntivo aparece aqui como uma estética da resistência, que o monumental *Estética da resistência* de Weiss também tornou realidade (por que não fazer em algum pavilhão uma leitura performática de toda a obra para a qual se pudesse ir e vir, dia e noite?) Dessa forma é possível pensar a estética da resistência que interroga a história, como diz Walter Benjamin, tendo em vista seu futuro perdido e não aproveitado, e se opõe ao terror da linha do tempo, o tempo homogêneo da história dos vencedores de todos os tempos. Em vista da negação e do recalque, do confortável esquecimento e da denúncia subsequente dos movimentos de resistência, o teatro, a arte, não podem esquecer ou minimizar sua tarefa essencial, qual seja a da reflexão “reflexiva”, pausada, interrompida, e da recordação da resistência, que existiu apesar de tudo. Estética da resistência, nesse sentido, também não pode renunciar a favor da estética ativista da revolta.

Mas ela também existe. Como disse anteriormente, de modo algum vou empreender a tentativa de retratar aqui um panorama desse *creative practices*, que há muito se desenvolve mundo afora no contexto do movimento social: videoartistas e fotógrafos colocam-se à disposição; *street art* cria novos espaços públicos para o protesto. Narrativas de detenção e revolta são reunidas no Cairo e retrabalhadas teatralmente, sem mencionar canções de luta e *slogans*. Tentativas de novas formas de auto-organização se comprometem com intervenções

diretamente ativistas/“ativistas” e com procedimentos estéticos da recordação e da contenção, tal como tentei subsumi-los sob a palavra-chave “estética da resistência”. Mas, também nos momentos da real insurreição política, o motivo estético não se perde. Crítica à globalização e zapatismo no México, as longas ocupações do *Ocuppy* e “piquetes de greve”, piqueteros na Argentina, movimento de 15 de maio, “movimiento 15-M” na Espanha, *Real democracy now!* E uma canção na Igreja da Redenção: “Mãe de Deus, ó Virgem Maria, expulsa Putin! Expulsa Putin, expulsa Putin!... O chefe da KGB é seu santo supremo... Lama divina, lama, lama”.

Em todo lugar, tanto regimes autoritários quanto democráticos ameaçam vender sua substância democrática – solidariedade social, crítica livre e autocrítica – aos mecanismos de mercado; nos contextos do ativismo, surgem novas formas de expressão artística; velhas formas da agitação e autoencorajamento são revitalizadas. Fica patente designar esses movimentos periféricos com léxico deleuziano, que já ofereceu ao “império” de Hardt/Negis os principais suportes para conceitualizar subjetividade para além dos modelos de pensamento logocêntricos convencionais e pensar de outro modo o *ping pong* dialético e mortal entre o coletivo e o individual. Uma coisa é certa: essas articulações entre política, ativismo e arte encontram-se com os desenvolvimentos nas próprias artes, nas quais a dissolução dos gêneros tradicionais, por exemplo do teatro, já por motivos artísticos imanentes não ocorrem em nome da política.

Na “estética da revolta”, a ação estética é diretamente ação política, quando, por exemplo, é ligada a uma infração, transgressão de leis ou de proibições. Na estética da resistência, a consciência política reflete suas dúvidas artisticamente, sua história, seu possível fracasso, as perguntas não respondidas com as quais todo fazer político se ocupa. Na estética da revolta, a arte participa diretamente de um movimento político. Büchner escreveu *A morte de Danton* (estética da resistência) e *O mensageiro de Hesse* (estética da revolta) quase que

ao mesmo tempo. Não se pode nem denunciar a estética da resistência somente como contemplação passiva e potencialmente triste, pois com urgência requerem-se seu trabalho na expressão humana e sua cesura de *todo* agir; nem se pode condenar irrefletidamente a estética da revolta como arte pragmática e mediana.

Antes talvez fosse possível pensar em uma cronologia ordenada: primeiro vem a resistência, depois a revolta. Hoje vemos que ambos acontecem simultaneamente, como nessa tradução livre de *Hamlet-máquina*, de Heiner Müller: “A revolta começa com um passeio. Contra o sistema de trânsito durante o período de trabalho. A rua pertence aos pedestres. Aqui e ali, derruba-se um carro.” O elemento político de uma estética da resistência hoje se reúne com a teorização do político como a que Jacques Rancière empreende, antigo aluno de Althusser, que se distanciou dele, mas levou consigo certa condição abstrata do discurso daquela doutrina. Para ele, o elemento político da arte consiste no trabalho a longo prazo da redistribuição do sensível, do campo da percepção, alteração do terreno do visível e do invisível – o que, ao fim, pode parecer uma reformulação da noção clássica da função artística e, por consequência, requer definição precisa e palpável. Uma estética da revolta poderia se referir, por exemplo, ao que Alain Badiou define como elemento político por meio do gesto do começar. Pode-se pensar ambos os aspectos em concomitância. Talvez como estética da distância?

Nos achados estéticos das mais novas formas de práxis na arte e no teatro, a revolta pode se tornar partícula de uma estética da resistência; nas formas ativistas, a estética da resistência pode ser *suprassumida*. Como, sob quais condições, qual consequência, é sempre uma decisão concreta – a depender do tempo, lugar, instituição. Isso aparece em Buenos Aires diferentemente de Cairo; em Tóquio diferentemente de Berlim. Não cabe encontrar declarações gerais sobre isso, apenas comentar o que o teatro faz, de um modo ou de outro. Aqui, importa a reflexão de que não pode

haver alternativas singelas. Estética da revolta, na qual os artistas se tornam diretamente atores políticos e sociais, oferece-se hoje de diversas maneiras, ela também é legítima enquanto arte. Mas arte, que não participa desse modo da revolta, deve manter uma distância maior enquanto estética da resistência, ou seja, deve sempre guardar uma diferença genuinamente estética.

ABSTRAKT> Wir werden als erstes rekapitulieren, was man im allgemeinen über das Verhältnis von Politik, zumal Ideologie und Theater sagen kann, sodann die Frage aufwerfen, in welcher Weise Theater sich zulänglich nicht anders als durch eine gewisse Ästhetik des Risikos und sogar eine Art von Verrat behaupten kann. Kunst und Theater müssen nämlich gerade auch dort, wo sie als *compagnon de route*“ der politischen Aktion verstanden und so praktiziert werden, einen Abstand, ja ein Konfliktverhältnis zur eigenen Parteinahme und Überzeugung, zum eigenen Denken unterhalten. Diese These möchte ich sodann in das Spannungsfeld zwischen einer Ästhetik des Widerstands und einer Ästhetik des Aufstands rücken.

SCHLÜSSELWORT> theater; politische Ideologie.

ABSTRACT> In this paper we intend to review what we can say, in general lines, about the relation between politics, mainly ideology, and theater. Then we bring the topic about how theater can support itself appropriately by means of an Esthetic of Risk or even some kind of betrayal. Right there where theater and art are understood as *compagnon de route* of politic action, they must maintain a distance, a conflict relation with their own conviction and party position, with their own way of thinking. In the end, we take this discussion to the area of conflict between an esthetics of resistance and an esthetics of revolt.

KEYWORDS> theater; political ideology.

Luciana BARONE

Faculdade de Artes do Paraná > UNESPAR

{INCONSCIENTE, SUBJETIVIDADE E PROCESSO DE CRIAÇÃO}

RESUMO> Este estudo focaliza a relação entre o inconsciente e a subjetividade no processo de criação, para experimentá-la em uma elaboração cênica, a partir da prática meditativa e da narrativa de sonhos. Para tanto, explora a psicologia profunda mapeada por Carl Gustav Jung relacionando-a a processos operativos que se dão na formatividade da obra, em seu percurso de criação.

PALAVRAS-CHAVE> processo de criação; psicologia profunda; teatro

{INCONSCIENTE, SUBJETIVIDADE E PROCESSO DE CRIAÇÃO}

Luciana Paula Castilho BARONE¹
Faculdade de Artes do Paraná > UNESPAR

A CRIATIVIDADE E O PROCESSO ARTÍSTICO

O potencial criativo é inerente ao ser humano. A criatividade implica a realização de algo novo e se dá por meio de um processo que envolve diversas das faculdades humanas, envolvendo intencionalidade, trabalho e produção. Segundo Lubart (2007), há um consenso entre os psicólogos voltados aos estudos da criatividade, no que diz respeito ao caráter inovador que ela implica, e na adaptação ao contexto em que se manifesta. A adaptação é um critério que abrange a satisfação de diferentes dificuldades ligadas ao contexto em que se dá o ato criador, quando este está relacionado à produção de obras funcionais, como as de engenharia, por exemplo.

O processo de criação artística, no entanto, não tem outra finalidade senão a concreção da obra e sua relação com o público. Ele se dá de forma relacional, a partir de uma série de elementos, sejam estes do plano material ou subjetivo. Entendido aqui conforme a proposição de Cecília Almeida Salles (2008), como uma rede de conexões, o processo de criação envolve transformações que vão se dando no percurso das experimentações empreendidas pelo artista, que, paulatinamente, implicam novas conexões.

No caso teatral, tais conexões não se findam com a entrega da obra ao público, que é o momento em que Luigi Pareyson (1989) identifica o fim do processo artístico. Para o autor, a finalidade do processo é a conclusão da obra: sendo ela o próprio ³ processo visto no seu acabamento, quando concluída, finaliza-se o processo e nele não se pode prosseguir. O caráter presencial da obra teatral, no entanto, origina uma troca que mantém a obra em permanente

¹ Diretora, docente e pesquisadora teatral. Atualmente é professora adjunta da Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR).

E-mail: lubarone@gmail.com

processo. Assim, para além da “obra aberta”, conforme concebida por Umberto Eco (2003, p. 46), como “poética da sugestão”, que se carrega das contribuições emotivas e imaginativas do intérprete (neste caso, o receptor que encontra liberdade de fruição), a obra cênica se coloca inevitavelmente em contato com a recepção, sendo, assim, sujeita às reações vívidas da plateia, que não se limitam às distantes fruições solitárias da literatura ou contemplativa da escultura ou da pintura. Como arte presencial, o teatro coloca os corpos dos atores e espectadores em proximidade e, independentemente da defesa relacional ou contemplativa presente em suas diferentes poéticas, coloca-se em contato com as reações da plateia, que ultrapassam as contribuições que sua interpretação deem à obra (ECO, 2003), no sentido de que estas reações influenciam, ainda que indiretamente, o andamento da obra que está, assim, sempre em processo.

Essa influência é positivamente abraçada por muitas poéticas cênicas contemporâneas que costumam compreender o caráter relacional dessa arte como base de seu processo criativo. Assim sendo, tais poéticas partem de fontes diversas de criação que vão estabelecendo redes em uma configuração em permanente transformação. Renato Cohen, para traduzir o chamado *work in process*, afirma:

Literalmente poderíamos traduzir por “trabalho em processo”, procedimento este que tem por matriz a noção de processo, feitura, iteratividade, retro-alimentação, distinguindo-se de outros procedimentos que partem de apreensões apriorísticas, de variáveis fechadas ou de sistemas não iterativos (COHEN, 1998, nota à p. 17).

Estas iterações, ao gerar novos elementos a partir dos procedimentos relacionais que se transformam ao se repetirem, enfatizam o caráter processual das obras, ao longo de toda sua “vida”, mantendo-as em constante processo de criação. Cecília Almeida Salles (2008, p. 17) afirma que a rede da criação acarreta simultaneidade das ações, ausência de hierarquia, não linearidade e

intenso estabelecimento de nexos, envolvendo uma proliferação de conexões, associadas ao desenvolvimento do pensamento em criação. As interações são ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos, em suas inter-relações, dando origem a fenômenos de organização (Idem, p. 24).

A organização, portanto, procede à entropia, no pensamento criativo que, assim, abrange as esferas irracional e racional, inconsciente e consciente. Fayga Ostrower (2009) identifica, na busca de ordenações e significados, a profunda motivação humana pelo ato de criar; é na busca de compreender a vida que o ser consciente é impelido a formar algo novo. A autora defende que a percepção relaciona os fenômenos, a partir da ordem interna do sujeito:

Sem nos darmos conta, nós os orientamos de acordo com expectativas, desejos, medos, e sobretudo de acordo com uma atitude de nosso ser mais íntimo, uma ordenação interior. Em cada ato nosso, no exercê-lo, no compreendê-lo e no compreender-nos dentro dele, transparece a projeção de nossa ordem interior. Constitui uma maneira específica de focalizar e de interpretar os fenômenos, sempre em busca de significados (OSTROWER, 2009, p. 9).

A autora defende que os processos de criação integram toda a experiência do indivíduo, sendo essencialmente intuitivos e tornando-se conscientes na medida em que são expressos, ou seja, em que tomam forma. A intencionalidade orienta a mobilização interior rumo à finalidade, que é a concretização na forma, daquilo que é criado. Para Pareyson (1989), a operação artística arrasta para a matéria formada o mundo interior do artista, sua espiritualidade, sua personalidade – a atividade de formar contém, em seu gesto, a espiritualidade do artista, que define seu estilo. Salles (2008) identifica a mobilização do artista na sedução da concretização de seu desejo que, sendo operante, leva-o à ação, à construção da obra. O processo criativo envolve, portanto, intuição e organização, espiritualidade e formatividade, desejo e produção. Não há, então, como dissociar o

sujeito criador da obra por ele formada. Sua organização consciente parte de processos intuitivos inconscientes, de desejos instintivos que tomam forma na concreção artística.

Uma grande parte da sensibilidade, a maior parte talvez, incluindo as sensações internas, permanece vinculada ao inconsciente (...). Uma outra parte, porém, também participando do sensório, chega ao nosso consciente. Ela chega de modo articulado, isto é, chega em formas organizadas. É a nossa *percepção*. Abrange o ser intelectual, pois a *percepção é a elaboração mental das sensações* (OSTROWER, *Op. cit.*, p. 12).

A rede de criação é interlaçada pelos nós formados pelos elementos de interação (SALLES, 2008). Vimos que estes podem advir de conteúdos inconscientes que, para Ostrower (2009, p. 20), “compõem a essência de nosso mundo imaginativo”.

Da perspectiva da psicologia profunda, a força criativa é um fator psíquico que se assemelha ao instinto, pois se opera quando a psique funciona em menor grau de consciência, de inibição do inconsciente, quando a consciência se encontra em um “estágio onírico” (JUNG, 2012a, p. 65). Para Carl Gustav Jung, que entende que a criação implica simultaneamente construção e destruição, as pessoas dotadas de qualidades criativas gozam de “permeabilidade do muro divisório entre a consciência e o inconsciente” (Idem, p. 14).

O trabalho com estágios menos conscientes, portanto, parece favorecer, do ponto de vista psicológico, a força criativa, na medida em que permeabiliza a fronteira entre os conteúdos conscientes e inconscientes. Procedimentos que favoreçam uma obnubilação da consciência, permitindo que emerjam conteúdos das camadas mais profundas da psique, para que, então, sejam capturados pela consciência, podem beneficiar o processo artístico que se proponha a trabalhar com estes conteúdos como fonte criativa.

IMAGINAÇÃO, MEDITAÇÃO E SONHOS: O INCONSCIENTE E O PROCESSO CRIATIVO

Foquemos, então, dois procedimentos como meios de estabelecer a ponte entre os conteúdos psíquicos inconscientes e a consciência, potencializando a imaginação, durante o processo artístico: a meditação ativa e a anotação de sonhos.

Podemos relacionar a imaginação ativa, conforme proposta por Marie-Louise von Franz, à meditação ativa, que é uma forma de meditação que coloca inicialmente o corpo em movimento, para, então, contar com uma etapa de silêncio corporal. A autora, em “O processo de individuação” (In: JUNG et al., 1996, pp. 206-207), define a imaginação ativa como “uma certa forma de meditar, com o auxílio da imaginação e em cujo processo pode-se entrar deliberadamente em contato com o inconsciente, estabelecendo uma relação consciente com os seus fenômenos psíquicos”, esclarecendo que a diferença com outros tipos de meditação é que na imaginação ativa há uma tentativa dirigida para dominar o inconsciente. A utilização da meditação ativa no processo artístico como forma de acessar o inconsciente também apresenta a tentativa dirigida de ampliação da consciência com os conteúdos inconscientes acessados durante sua prática. Estimulando os *chakras*, por meio do movimento corporal, a meditação ativa estabelece essa ponte pela via física e não apenas mental, favorecendo a preparação para o trabalho criativo do corpo-mente.

Jung define a imaginação ativa como imagens de fantasias visuais espontâneas que se diferem de alucinações ou estados extáticos. Trata-se de

um método de introspecção indicado por mim e que consiste na observação do fluxo de imagens interiores: concentra-se a atenção em uma imagem onírica que causa impacto mas é ininteligível, ou em uma impressão visual, observando-se as mudanças que ocorrem na imagem.

Evidentemente, devemos suspender todo o senso crítico e o que ocorre deve ser observado e anotado com absoluta objetividade. É óbvio também que as objeções como: isso é 'arbitrário ou inventado por mim mesmo' devem ser postas de lado, pois surgem da ansiedade da consciência do eu, que não tolera nenhum senhor a seu lado na própria casa; em outras palavras é a inibição exercida pela consciência sobre o inconsciente (JUNG, 2012b, p. 192).

Deixar os conteúdos inconscientes emergirem é justamente observá-los sem o espírito crítico do ego. Como as fantasias espontâneas surgem quando não há atenção crítica, para acessá-las, é preciso criar as condições para que elas ocorram. Assim, a prática da meditação ativa predispõe a ocorrência destas fantasias, pois ao colocar o corpo em movimento desloca a atenção das imagens mentais e, por meio da intensidade do trabalho físico, diminui o nível de atenção, possibilitando a observação dos conteúdos espontâneos que então emergem.

Advindo do inconsciente, os conteúdos podem ser de caráter pessoal ou coletivo, universal. Jung entende a consciência, que é ligada ao ego, como subjetiva, por seu caráter personalístico. Já o inconsciente, pode abranger tanto conteúdos psíquicos esquecidos no decorrer da vida e impressões e percepções subliminares, ideias fracas que não têm energia para atingir a consciência (camada pessoal), quanto conteúdos inatos, herdados, instintivos (camada impessoal). Esta camada, mais profunda, é mais objetiva, pois universal, sendo mais regular e previsível. É dela que advêm os arquétipos, que, como sugere o próprio nome, são matrizes arcaicas, que concentram energia psíquica. Quando atualizada, esta energia se configura como imagem arquetípica. A imagem se dá, em primeiro lugar, metaforicamente. Como o arquétipo, em certo nível, permanece sempre desconhecido, a metáfora de sua interpretação é sempre aproximativa, e nunca precisa.

Considerando a universalidade como ideal da formulação estética, podemos concluir que quanto mais profunda a camada inconsciente acessada, maior a possibilidade de se lidar com conteúdos arquetípicos que possam vir a ser trabalhados, por meio da elaboração consciente, numa outra camada metafórica, que é a da linguagem artística.

Jung identifica uma ampliação notável da consciência na prática dos iogues, embora, em algumas de suas práticas, estes atinjam o êxtase, estado que ele atribui ao inconsciente.

Esperamos dominar o inconsciente, porém os mestres do domínio, os iogues, alcançam a perfeição no sâmadhi, um estado de êxtase que, segundo sabemos, corresponde a um estado do inconsciente (...). Acontece que uma utilização correta dos métodos do *Cânon pali* ou da *ioga-sutra* ocasiona uma ampliação notável da consciência. Com a ampliação crescente, porém, os conteúdos do inconsciente perdem clareza no detalhe. (JUNG, 2012b, p. 287)

Essa ampliação, portanto, não corresponde a uma transferência de conteúdos inconscientes para a consciência, pois, conforme se aumenta o nível de atenção, a percepção vai-se delineando de acordo com a consciência, com aquilo que ela retém da experiência. Para Judith Harris (2010), o processo do ioga se assemelha ao da imaginação ativa, na medida em que ambos se dão pela concentração profunda na imaginação. Por meio da concentração, conteúdos criativos do inconsciente ativam o centro psíquico, o *self*, manifestando-se, assim, a criatividade.

O fato de estimular, por meio destas atividades, as camadas mais profundas da psique, por si só, já ativa a criatividade, através da imaginação. Outra forma de entrar em contato com conteúdos inconscientes e chamá-los à consciência se dá pela prática de anotações de sonhos. Originado no sono, o sonho se dá num estágio de baixa

atividade mental, de baixa tensão energética. Quanto mais baixa a tensão, mais fragmentados, descontínuos e analógicos são os sonhos. Com o aumento da tensão, adquirem “um caráter mais ordenado, tornam-se dramaticamente compostos, revelam uma conexão clara de sentido e cresce o valor de suas associações” (JUNG, 2012a, pp. 22-3). Da camada profunda do inconsciente coletivo advêm os sonhos importantes, aqueles que marcam o sujeito, ocorrendo em momentos cruciais da vida.

O sonho expressa-se em linguagem simbólica, representando a situação do inconsciente. Estas representações “possuem uma dinâmica própria e são capazes de pôr ideias enrijecidas em movimento. Sonhos produzem efeitos” (KAST, 2010, p. 53). Na visão junguiana, os sonhos não são necessariamente relativos a desejos, e suas figuras podem ser aspectos personificados da personalidade de quem sonha.

Quando ligado às emoções, o sonho as contextualiza, tornando-as visíveis e regulando-as, muitas vezes, por meio da atividade compensatória do inconsciente. Gustavo Barcellos (2012, p. 36) salienta que a emoção “é um impulso neural que move um organismo para a ação”, diferenciando-se do sentimento, por ser ela um estado psicofisiológico: “A emoção sempre envolve o corpo. A emoção é carne, profundidade e superfície ao mesmo tempo. A pele da alma” (Idem *ibidem*). Vemos, assim, como se associam emoções, inconsciente e corpo e, conseqüentemente, a ação. Em nível terapêutico, a ação está ligada ao esclarecimento que o sonho traz à consciência. Como material de criação, o sonho alimenta imagens que podem ser metaforicamente elaboradas por meio da linguagem artística.

O hábito de anotar os sonhos estimula sua lembrança. Verena Kast (2010, p. 50) salienta que a transformação do sonho em narrativa, seja ela oral ou escrita, favorece o aprofundamento de seus conteúdos. Ao narrar os sonhos, o sonhador vivencia novamente as emoções, podendo acessar outra tonalidade emocional, bem como

outra perspectiva sobre o conflito sonhado. No caso de elaboração artística dos conteúdos inconscientes, o acervo onírico do artista pode ser posteriormente acessado e transposto para sua linguagem de trabalho. A memória do sonho se dá na via da imagem e da narrativa que foi elaborada pelo sonhador. Esse procedimento favorece, portanto, a elaboração dos conteúdos inconscientes transmitidos pelos mensageiros “da parte instintiva da mente humana para a sua parte racional” (JUNG, 1996, p. 52).

Embora a narrativa seja fundamental para a memória dos sonhos, usar dos conteúdos como material de criação não implica, necessariamente, interpretá-los, ou tentar materializá-los de maneira literal. Stein (2006) refere-se ao processo de transmutação da imagem arquetípica em obra de arte, pelo processo criador. A transmutação pode se dar no nível da imagem, sem que passe necessariamente por uma elaboração conceitual. Na linguagem onírica, os “conceitos” expressam seus conteúdos inconscientes, por meio dos símbolos, que não podem ser literalmente traduzidos pela linguagem. Segundo Jung, nos “nossos pensamentos conscientes restringimo-nos aos limites das afirmações racionais – afirmações bem menos coloridas, desde que as despojamos de quase todas as suas associações psíquicas” (JUNG, 1996, p. 43). O uso de material onírico para a criação artística pode se dar pela própria imagem, que é sempre mais complexa e abrangente que os conceitos. James Hillman, considerando os arquétipos como estruturas básicas da imaginação, entende que sua natureza fundamental “só é acessível à imaginação e apresenta-se como imagem” (In: BARCELLOS, 2012, p. 83). Na elaboração artística, trata-se menos de interpretar os arquétipos, do que de atualizá-los, na obra em formatividade. Segundo Verena Kast (2012, p. 140), são “principalmente os artistas que traduzem as imagens arquetípicas para a linguagem da atualidade, à medida que conferem forma a estas imagens, ora diversas vezes durante a vida, ora entram em contato com essas imagens arquetípicas através dos sonhos (...)”.

A INTEGRAÇÃO CONSCIENTE E INCONSCIENTE NA FORMATIVIDADE DA OBRA

Para Jung, as imagens arquetípicas associam-se a um impulso criativo do inconsciente que se combina com algo já existente, traduzindo essas imagens para a linguagem atual. As imagens, portanto, não permanecem arcaicas, mas são atualizadas. E a atualização na obra artística se dá por meio de uma elaboração criativa, que é consciente. Se as práticas meditativas, a imaginação ativa e os sonhos se dão em um estado de ausência de atenção e concentração, em que a consciência não inibe o inconsciente, permitindo que este se abra para ela, sua elaboração artística exige a atividade consciente de transmutação da simbologia arquetípica para a linguagem artística. Não se trata, como vimos, de interpretação, necessariamente. A transmutação pode priorizar a imagem em si, zelando pelo sentido oculto dos mitos arquetípicos que emergem nesses estados. Nesse caso, a linguagem poética pode favorecer a manutenção do caráter oculto, que é ofertado ao espectador da obra, à sua fruição, que pode ou não ser interpretativa.

Assim, a subjetividade do artista, ou seja, seu caráter mais personalista, pode atuar no processo consciente de transmutação e, por outro lado, em determinadas circunstâncias da vida, pode favorecer o acesso à camada mais profunda, mas a formulação estética mais universal é aquela que se serve dos conteúdos da psique objetiva que, por serem arquetípicos, dizem respeito a toda humanidade e não às experiências singulares de um indivíduo, ou às especificidades culturais em que ele se insere.

Outros procedimentos, como a escrita automática, bastante utilizada por escritores surrealistas, que ansiavam por uma criação mais espontânea, podem ser utilizados nesses processos de criação. Aniela Jaffé salienta que, nessa escrita, o consciente é que tem a chave

dos valores do inconsciente, pois é sua a competência de determinar os significados das imagens, reconhecendo seu sentido na realidade concreta do presente:

É apenas na interação do consciente com o inconsciente que este último pode provar o seu valor e, talvez mesmo, revelar uma maneira de vencer a melancolia do vazio. Se o inconsciente, uma vez ativado, for abandonado a si próprio, há o risco de os seus conteúdos se tornarem dominadores ou manifestarem o seu lado negativo e destruidor (JAFFÉ. In: JUNG et al., 1996, p. 257).

Artisticamente, é o consciente que elabora os conteúdos que foram acessados nas práticas meditativas ou nas narrativas oníricas, na formatividade da obra, durante o processo criativo. O inconsciente percebe, pressente, sente e pensa e a consciência, ciente dos conteúdos, pode organizá-los dentro da linguagem artística em elaboração.

Em *A natureza da psique*, Jung (2012, pp. 30-1) aponta para dois caminhos que se pode tomar, a partir da prática de técnicas que deem livre vazão aos conteúdos inconscientes, como o desenho, a escultura, a dança, a “escritura automática”: um que leva ao princípio da formulação criativa – artística, estética –, e outro que leva ao princípio da compreensão do sentido do conteúdo acessado (sendo que este interessa prioritariamente à abordagem terapêutica). No caso do caminho estético, ocorre uma condensação dos motivos em símbolos estereotipados, na medida em que os materiais aumentam e variam.

Os primeiros passos ao longo desses dois caminhos obedecem ao mesmo princípio: a consciência põe seus meios de expressão ao dispor do conteúdo inconsciente, e, mais do que isto, ela não pode fazer pra não desviar o conteúdo no rumo da consciência. Em se tratando de forma e conteúdo, a condução do processo deve ser deixada, tanto quanto possível, às ideias e associações casuais que ficam ao sabor do inconsciente (JUNG,

2012a, p. 32).

Assim, o acesso induzido aos conteúdos na criação artística tangencia a relação que Renato Cohen (1998) identifica entre entropia e ordem, em processos cênicos que compreendam a autoria para além da assinatura do que é materializado às vistas do público, mas como um procedimento de impressão de si próprio sobre a obra, na expressão de uma visão de mundo que se dá por vias sensoriais e não apenas comunicativas e, portanto, racionais.

Esse tipo de processo criativo teatral se dá na tecedura de uma rede entrelaçada por fios de novelos diversos que, impulsionado por desejos que remontam a sentimentos, memórias, intuições, faltas e necessidades, formata uma obra sempre singular pelo caráter subjetivo de que se serve podendo tangenciar o universal, ao transmutar imagens arquetípicas, em sua formatividade cênica.

ARQUÉTIPOS E SÍMBOLOS: A BUSCA PELO UNIVERSAL NO PROCESSO DE CRIAÇÃO

Ao lidar com conteúdos que emergem do inconsciente, estamos lidando basicamente com a linguagem simbólica e, em se tratando do inconsciente coletivo, com os arquétipos. Nise da Silveira (2011, 46) compreende os arquétipos como núcleos de energia, sendo, os símbolos, máquinas que transformam a energia psíquica, que Jung denomina de libido.

Os símbolos são expressões de coisas significativas para as quais não há, naquele momento, expressão mais perfeita. Tendo vida, eles transmitem intuições. Quando seu conteúdo é apreendido pelo pensamento lógico, eles se esvaziam e morrem: “Um símbolo não traz explicações; impulsiona para além de si mesmo na direção de um sentido ainda distante, inapreensível, obscuramente pressentido e que nenhuma palavra de língua falada poderia exprimir de maneira

satisfatória” (JUNG *apud* SILVEIRA, 1971, p. 80). René Alleau, em *A ciência dos símbolos* (2001, p. 9), defende: “Um símbolo não significa: evoca e focaliza, reúne e concentra, de forma analogicamente polivalente, uma multiplicidade de sentidos que não se reduzem a um único significado, nem apenas a alguns”.

O símbolo, como significa sempre mais do que seu significado imediato, não é produzido, é um produto natural e espontâneo, feito os instintos. Símbolos e arquétipos não advêm de um pensamento racional, mas de impulsos espontâneos que revelam sua natureza dinâmica. Assim, certos “sonhos, visões ou pensamentos podem aparecer de repente e, por mais cuidadosamente que se investigue, não se descobre o que os motivou” (JUNG, 1996, pp. 76-8). Jung esclarece, ainda:

Os símbolos nunca foram inventados conscientemente, foram produzidos sempre pelo inconsciente pela via da chamada revelação ou intuição. Em vista da estreita conexão que existe entre os símbolos mitológicos e os símbolos oníricos, e do fato de que o sonho é *le dieu des sauvages*, segundo a expressão de P. LEJEUNE, é mais do que provável que a maior parte dos símbolos históricos derive diretamente dos sonhos ou pelo menos seja influenciada por eles (JUNG, 2008, pp. 56-7).

Os arquétipos são ao mesmo tempo imagem e emoção. A imagem ganha energia psíquica, pela carga emocional de que é carregada, tornando-se dinâmica. O numinoso da imagem arquetípica está na vivência que religa a consciência com fatores de fortíssimas cargas energéticas do inconsciente. Daí, a universalidade arquetípica, que não toca apenas à subjetividade pessoal do indivíduo, mas diz respeito a toda coletividade.

Jung entende a obra de arte como genuína criação, defendendo ainda que a autêntica obra de arte seja uma produção impessoal: “o artista é o homem coletivo que exprime a alma inconsciente e ativa

da humanidade” (JUNG *apud* SILVEIRA, *Op. cit.*, p. 161). Aniela Jaffé faz a mesma defesa:

(...) o artista não é, como parece, tão livre na sua criação quanto acredita ser. Se sua obra for realizada de maneira mais ou menos inconsciente, ela será controlada por leis da natureza, que, no plano mais profundo, correspondem às leis da psique, e vice-versa (JAFFÉ. In: JUNG et al., 1996, p. 265).

Na visão de Jung, como atividade criativa, a obra de arte “só pode ser entendida a partir de si mesma” (JUNG, 2012a, p. 322).

INCONSCIENTE E SUBJETIVIDADE NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE IMINÊNCIA²

Propusemos-nos, neste estudo, a uma prática da meditação ativa³, bem como à manutenção de um diário de sonhos e de observações feitas a partir daquela prática, como fonte de material para uma criação cênica. Partindo de um impulso bastante subjetivo, por nascer de um contexto de vida real, desejávamos abordar as perdas afetivas, o luto, causado por morte ou ruptura amorosa e os estados emocionais consequentemente experimentados.

Inicialmente nos desdobramos sobre a escritura do texto, que muitas vezes se deu após a prática meditativa. Nessa fase, praticávamos uma sequência que trabalha predominantemente a partir do *chakra*⁴ cardíaco (*heart ckakra meditation*), ao qual se associam conteúdos emocionais.

As cenas iniciais se configuraram mais como roteiro de imagens, abordando nascimento, vida e morte, a partir de uma sequência de ações com uma bexiga. Esta sequência nasce como um desdobramento da própria meditação, que, em sua última fase, se

|| 2 *Espectáculo resultante desta pesquisa, apresentado no Viga Espaço Cênico (São Paulo, SP) em 13/02/2014.*

|| 3 *Conforme exercícios propostos por Osho (vide www.osho.com).*

|| 4 *A palavra chakra vem do sânscrito e significa roda ou disco, tomada aqui no sentido que lhes atribuem certos hinduístas, os budistas, como centros energéticos distribuídos pelo corpo.*

configura num movimento de braços e pernas que apontam para as quatro direções, no espaço, retornando-se as mãos para o centro do peito. As bexigas que representam nascimento e crescimento logo são ressignificadas como órgãos, para abordar agonia e morte. Ocorreu-nos a imagem de Prometeu – aquele que alimenta as águias de seu fígado – e dela surgem as primeiras palavras faladas do texto.

Criamos, então, uma estrutura narrativa, apoiada na relação amorosa entre dois personagens – Ele e Ela –, apresentados pela própria personagem feminina que revive sua história ao recontá-la para a plateia. Esta fase do processo configurou-se de modo mais racional, portanto, consciente, pois envolvia a elaboração da fábula, implicando estruturas – narrativa e dramática – que requeriam contextualização, coerência e fluxo textual.

Para a criação da terceira parte da peça, que aborda os estados emocionais da personagem, após a ruptura amorosa, recorreremos à imagem de um sonho que foi recorrente, durante o período do processo de criação. Nele, nos encontrávamos boiando num vasto oceano e acordávamos com a clara sensação de que as águas que nos circundavam desaguavam de nosso peito. A sensação ao acordar era de uma angústia profunda. Essa imagem é trabalhada em cena, mais para evocar um estado do que um contexto ficcional. Na parte da dramaturgia retoma-se a sequência da meditação, agora como prática da personagem que vai se despindo da função de narradora, para tornar-se alguém que comenta a cena diretamente para os espectadores. Assim, ao final do texto, mesclam-se ficção e realidade, num diálogo que a atriz vai estabelecendo com o público.

Durante todo o processo de criação de atuação foram praticadas meditações ativas. A que mais praticamos foi *heart chakra meditation*, seguida de *chakra breathing* e *kundalini meditation*. Essas práticas suscitaram diversas imagens, muitas ligadas ao contexto de vida, portanto de caráter mais subjetivo, que não se relacionavam direta ou necessariamente com a obra em processo. Mas com o

passar do tempo, a prática diária foi suscitando percepções corporais, sensações, esclarecimentos e imagens de caráter menos personalístico, que não foram exploradas diretamente como imagens para a criação da peça, mas certamente foram promovendo um equilíbrio interno que ampliava a predisposição criativa.

O processo de criação de *Iminência* apoiou-se, assim, sobre aspectos subjetivos, ligados ao contexto de vida, e sobre imagens oníricas que, suscitadas em momentos de baixa tensão energética, provocaram-nos forte impacto. A técnica da meditação ativa favoreceu bastante a adoção de uma postura criativa e disponível perante o trabalho: as imagens e sensações por meio delas experimentadas alimentaram o processo de criação de forma mais ampla e indireta do que esperávamos ao propor o procedimento, surpreendendo-nos, no entanto, com o favorecimento que provocaram em relação com a obra em processo.

Jung associa o trabalho com o inconsciente à função transcendente, no processo de individuação, que é a busca por uma vida mais integrada. Certamente, a proposição deste estudo volta-se ao processo artístico. Mas há uma fronteira permeável entre o trabalho do artista e sua vida. O processo contamina a vida e vice-versa. Assim, o trabalho com procedimentos que estreitem a distância entre o consciente e o inconsciente ressoam em outras compreensões que não estritamente artísticas, que acabam por se refletir na obra em formatividade. E a espiritualidade do artista, então alimentada pelas experiências, imprime-se em sua obra, como defende Luigi Pareyson. A rede de criação se ramifica e os circuitos se retroalimentam.

No processo de individuação,

Quando se consegue formular o conteúdo inconsciente e entender o sentido da formulação, surge a questão de saber como o ego se comporta diante desta situação.

Tem, assim, início a confrontação entre o ego e o inconsciente. Esta é a segunda e a mais importante etapa do procedimento, isto é, a aproximação dos opostos da qual resulta o aparecimento de um terceiro elemento que é a função transcendente. Neste estágio, a condução do processo já não está mais com o inconsciente, mas com o ego (JUNG, 2012a, pp. 33-4).

No processo artístico, também é a consciência que elabora, é o ego quem decide, quem coloca em formatividade aquilo que quer concretar na obra em formação. É o eu quem conduz, inclusive a própria confrontação com o inconsciente. Se a função transcendente puder ser vivenciada, certamente, o ego poderá ter maior clareza das escolhas em seu processo criativo. Na função transcendente atuam a função estética, intelectual, os afetos todos. Na criação artística também. Se o processo criativo aproxima-se propositadamente do contexto subjetivo do artista, explorando suas camadas inconscientes, não está, em si, provocando a transcendência?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS>

ALLEAU, René. *A ciência dos símbolos*. Tradução de Isabel Braga. Lisboa, Portugal, Edições 70, 2001.

BARCELLOS, Gustavo. *Psique e imagem: estudos de psicologia arquetípica*. Petrópolis, Editora Vozes, 2012.

ECO, Humberto. *Obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.

HARRIS, Judith. *Jung e o Ioga: a ligação corpo-mente*. Tradução de June Camargo. São Paulo, Editora Claridade, 2010.

JUNG, Carl Gustav; WILHELM, Richard. *O segredo da flor de ouro – um livro de vida chinês*. Tradução de Dora Ferreira e Maria Luíza Appy. Petrópolis, Editora Vozes, 2011.

JUNG, C. G.; Franz, M-L.; Henderson, J. L.; Jacob, J. Jaffé, A. *O Homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1996.

JUNG, C. G. *Psicologia do inconsciente*. Tradução de Maria Luiza Appy. Petrópolis, Editora Vozes, 2007.

_____. *A energia psíquica*. Tradução de Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis, Editora Vozes, 2008.

_____. *A natureza da psique*. Tradução de Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis, Editora Vozes, 2012a.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luiza Appy. Petrópolis, Editora Vozes, 2012b.

KAST, Verena. *Sonhos: a linguagem enigmática do inconsciente*. Tradução de Lorena Kim Richter. Petrópolis, Editora Vozes, 2010.

LUBART, Tood. *Psicologia da criatividade*. Tradução de Márcia Conceição Machado Moraes. Porto Alegre, Artmed, 2007.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, Editora Vozes, 2009.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação – construção da obra de arte*. Vinhedo, Editora Horizonte, 2008.

SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro, José Álvaro Ed., 1971.

STEIN, Murray. *Jung – O mapa da alma*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo, Summus Editorial, 1998.

ABSTRACT> This study focuses on the relation between unconscious and subjectivity on theatric creation process, through the practice on meditation and dream's narrative. For that purpose, exploits Carl Gustav Jung concepts of depth psychology, relating it to operational processes that occur in the work's formativity, in its creative process.

KEYWORDS> creative process; depth psychology, theatre.

flávia D'ÁVILA

Universidade Estadual Paulista > UNESP

{POÉTICA DO COTIDIANO: REFLEXÕES ACERCA DO TEATRO DE OBJETOS}

RESUMO> O teatro de objetos rompe com o sentido funcional dos objetos, carregando-os de metáforas sobre a vida e o cotidiano. Ele dialoga com outros meios expressivos contemporâneos como a performance e as artes visuais e, com o passar do tempo, as experiências com os objetos geraram reflexões, com as quais se tornou possível elencar alguns preceitos básicos vinculados a essa prática.

PALAVRAS-CHAVE> teatro contemporâneo; objetos; linguagem poética

{POÉTICA DO COTIDIANO: REFLEXÕES ACERCA DO TEATRO DE OBJETOS}

¹
Flávia Ruchdeschel D'ÁVILA
Universidade Estadual Paulista > UNESP

No final da década de 1970, em meio a experimentações que engendraram transformações progressivas no teatro de animação e que o tornavam cada vez menos naturalista e mais voltado para a abstração, artistas franceses e italianos levaram para o espaço da encenação objetos, miniaturas, brinquedos, embalagens vazias, pequenos fragmentos materiais do cotidiano, com os quais eles passaram a manipular em cena. Dessas experiências surgiram espetáculos curtos e íntimos – idealmente apresentados para no máximo cinquenta pessoas e voltados para o público adulto. Era o nascimento efetivo do que viria a ser o teatro de objetos, manifestação vinculada ao teatro de formas animadas contemporâneo que se consolidou ao longo da década de 80.

De acordo com Christian Carrignon, do grupo francês *Théâtre de Cuisine*, o teatro de objetos é um sistema que produz linguagem e, para isso, os objetos cotidianos devem ser postos em situações poéticas, transformando-se em figuras de linguagem, principalmente em metáforas e metonímias. Ao mesmo tempo em que exerce diversos papéis na encenação, o artista é quem faz esse trabalho de transmutação. Ele “deverá ‘carregar o objeto’. Ele será um pouco marionetista, dançarino, mímico, narrador, ator” (CARRIGNON, 2006, p. 10). Esse objeto “carregado” deixa de ser presença funcional, tornando-se um “objeto bom para pensar” (LÉVI-STRAUSS, 1970). Assumindo uma nova e singular existência, o objeto converte-se em metáfora da existência humana e passa a apresentar questões profundamente arraigadas no inconsciente coletivo do grupo social em que ele está inserido. De acordo com Véronique Ejnès (2006, p. 12), o teatro de objetos “nos convida a mudar de ponto de vista, a deslocar o olhar, a interrogar a representação, o lugar do ator e o do

|| 1 *Doutoranda do Instituto de Artes da Unesp. E-mail: flaviaconta@gmail.com.*

espectador, no teatro e na vida”.

PRINCÍPIOS DO TEATRO DE OBJETOS

O teatro de objetos é muito prazeroso para se deixar enquadrar por códigos rigorosos. Ele não é uma técnica. É um teatro de imagem que cria linguagem poética. *Christian Carrignon* (CARRIGNON; MATTEOLI, 2006, p. 10.)

O que é essencial no teatro de objetos? A presença do ator? O objeto? O gesto? A relação com o espaço?

A resposta para essas questões depende do que o artista propõe como espetáculo, pois o objeto pode ser usado de maneiras extremamente variadas. Em decorrência disso, surgem espetáculos muito diferentes uns dos outros. Em alguns, a presença do ator é fundamental, como na maior parte do espetáculo *Pequenos suicídios*,² ou em *Vingt minutes sous les mers*,³; em outros casos, como em *Klikli*,⁴ por exemplo, o ator nem sequer está em cena.

Com o passar do tempo, as experimentações com objetos possibilitaram o surgimento de alguns princípios que podem orientar tal prática. Mas artistas vinculados ao teatro de objetos, como Christian Carrignon e Katy Deville, do grupo *Théâtre de Cuisine*, Agnès Limbos, da *Compagnie Gare Centrale*, e Jacques Templeraud, do grupo *Théâtre Manarf*, ressaltam que esses princípios não são regras ou fórmulas a serem seguidas e que o teatro que eles fazem não é “o” teatro de objetos, mas apenas um tipo de caminho que decidiram trilhar. Para esses artistas, o mais importante é a descoberta de caminhos autênticos, individuais, que respondam a questões pessoais e que sejam originais para quem os faz.

Uma das principais características do teatro de animação contemporâneo é a multiplicidade de suportes expressivos. Nessa paisagem que não cessa de se expandir e diversificar, também não existe um espetáculo de teatro de objetos “puro” que se guie por princípios expressivos específicos. Antes disso, é possível constatar

2 Peça criada pelo húngaro Gyula Molnár em 1979 e remontada em 2000 por Carles Cañellas, da companhia calatã Rocamora.

3 Espetáculo criado em 1983 por Katy Deville, do grupo francês *Théâtre de Cuisine*. Katy Deville foi quem sugeriu, em 1981, o termo teatro de objetos para designar essa nova prática dramaturgica desenvolvida ao longo da década de 70.

4 Extrato do espetáculo *Fragile*, composto por três histórias em que se mesclam atores, objetos e marionetes, criado pelas artistas belgas Isabelle Darras e Julie Tenret, sob a direção de Agnès Libos, da companhia Gare Centrale.

que o teatro de objetos se entrelaça cada vez mais com outras manifestações artísticas que utilizam diferentes suportes expressivos. Um exemplo é o espetáculo *La grenouille au fond du puits croit que le ciel est rond*, criação do grupo francês *Vélo Théâtre*, considerada, por eles mesmos, uma *instalação-espetáculo*.

O grupo *Vélo Théâtre* utiliza objetos, projeções de imagens e sombras para conduzir os espectadores por um universo sensorial e plástico, através do qual é possível conhecer a história do senhor Brin d'Avoine, um homem que edificara mais de 400 casas e que não era feliz com nenhuma delas. Com o desenrolar do espetáculo, o espectador descobre que esse personagem passou toda a sua vida tentando reconstruir a casa de seus sonhos, o lugar onde estão registradas suas recordações mais íntimas e importantes: a primeira casa em que ele habitara.

Christian Carrignon afirma, em palestras e escritos, que o teatro de objetos é mais um estado de espírito do que uma técnica. Para o artista, essa manifestação teatral não se deixa guiar por convenções ou regras precisas: ela se libertou da supremacia do texto teatral e das convenções técnicas e estéticas da marionete.

Isso não significa que não existam elementos do teatro de animação tradicional nos espetáculos com objetos. Algumas técnicas foram apreendidas, como o *foco*, que ajuda a definir o lugar onde os espectadores devem concentrar o olhar. E, em todo caso, o teatro de objetos é uma arte de manipulação por trabalhar o gesto. Todavia, ele não se limita à manipulação, uma vez que também integra princípios das artes visuais, do teatro de atores, da arte cinematográfica e até mesmo das histórias em quadrinhos.

O ESPAÇO

Alguns artistas do teatro de objetos como, por exemplo, Christian Carrignon e Katy Deville, do grupo *Théâtre de Cuisine*, perceberam que poderiam utilizar em seus espetáculos os planos abertos e fechados do cinema, criando significativas dinâmicas

imagéticas com esse recurso de enquadramento. Isso possibilitou o desenvolvimento de uma das principais características do teatro de objetos: a sua capacidade de alterar as noções da escala dos objetos e do espaço da representação. O pesquisador Jean-Luc Mattéoli elucida a relação do teatro de objetos com o cinema:

Rigorosamente enquadrado pela pequenez do espaço teatral, o teatro de objetos produz um espaço elástico muito próximo do cinema, no qual os diferentes planos, dispostos um depois do outro, permitem “viajar”, segundo uma montagem complexa. (...) O teatro de objetos “vibra” sobre a cena entre o grande e o pequeno, exatamente como o cinema faz vibrar sobre a tela o plano expandido e o mais fechado (*close-up*), saltando de um ponto de vista para outro. (MATTÉOLI, 2011, pp. 82-3).

Esse “espaço elástico” do teatro de objetos pode ser percebido, por exemplo, em um fragmento do espetáculo *Catalogue de voyage*⁵. Na cena em questão, o ator põe a miniatura de uma casa no chão, diante de uma mesa sobre a qual ele sobe. Ele traz um cesto de plástico afixado em uma corda e suspenso do lado esquerdo de seu corpo, do qual retira os objetos usados para construir a história. Sobre a mesa, Carrignon grita uma e depois outra vez, como se o eco lhe respondesse, evocando um lugar bastante amplo. Em seguida, ele “vê” a paisagem e a fotografa com uma máquina antiga de criar slides. O espectador não pode ver tal lugar, mas o ator transmite a sua percepção da imensidão através da relação que estabelece com o pequeno aparelho de slides, demonstrando o seu encantamento a cada novo registro da paisagem imaginária. O espaço ampliado também é enfatizado através da diferença de escala entre a pequena casa e o ator em pé sobre a mesa. A situação proposta nessa cena é muito simples e requer apenas a cumplicidade imaginativa do espectador para criar as paisagens reveladas pelo corpo do ator.

Depois de registrar e transmitir a paisagem, Christian estende uma corda sobre o ombro e fixa um boneco de borracha em sua extremidade. Esse boneco é o duplo do ator: as vestimentas de ambos têm as mesmas cores e seus traços físicos são semelhantes. Transformado em montanha, o corpo do artista é escalado pelo

5 Apresentado por Christian Carrignon em Curitiba-PR, na conferência *O teatro de objetos e sua utilização*, realizada durante o Festival Internacional de Teatro de Objetos (FITO), em 23 de maio de 2012.

pequeno boneco preso à corda. Em alguns momentos ao longo da escalada, Carrignon se autorrepresenta, outras vezes incorpora o boneco, e ainda se coloca como um amigo do alpinista, alternando as situações entre planos abertos e fechados:

Temos o plano aberto, e vocês viram, eu olho ao longe. A nossa câmera pessoal está num plano aberto. Quando falo ao meu duplo, estou em plano fechado. Quando vocês olham o pequeno homem, vocês estão vendo em plano aberto. Isso me parece muito importante (CARRIGNON, 2012).

Essas rápidas mudanças de “papéis” contribuem para imprimir a dinâmica das situações apresentadas, evidenciando a aproximação do teatro de objetos com a linguagem cinematográfica, uma vez que ela também permite os deslocamentos de lugares e enquadramentos.

Após evocar a paisagem, apresentar e colocar o boneco em uma condição de alpinista, Christian traz uma nova situação para essa micronarrativa, pondo o boneco em situação de perigo iminente: uma de suas mãos soltou-se da corda e ele corre o risco de cair da montanha. O ator tenta pedir socorro por intermédio de um rádio de transmissão, contudo o aparelho não funciona. Em seguida, Christian pega um helicóptero de brinquedo e o faz voar sobre o local onde alpinista está. A figura de borracha e o ator – encarnando o amigo do alpinista – gritam por socorro, mas o helicóptero não os vê. Desesperado, o ator tenta salvar o boneco e, acidentalmente, deixa-o cair montanha abaixo.

Mais uma vez evidencio a rapidez na passagem de uma situação dramática para outra e a flexibilidade desse espaço criado por Carrignon: quando ele tenta se comunicar com o rádio, o olhar do espectador está focado nele, em suas tentativas de ajudar o boneco em apuros. Pouco depois, com a chegada do helicóptero, o espaço se expande e o espectador se vê diante da imensidão da paisagem evocada pelo artista. Esses deslocamentos parecem constantemente reinventar teatralmente os princípios dos planos cinematográficos.

Outros artistas vinculados ao teatro de objetos também utilizam esses recursos. Agnès Limbos (2012), por exemplo, diz sentir-se atuando de forma semelhante à de um diretor de cinema, pois ela igualmente percebe “os zooms, os grandes planos, as mudanças de escala” do cinema no teatro de objetos, evidenciando os pequenos detalhes, assim como o espaço ampliado.

Para Gaston Bachelard (1978, p. 128), essa “impressão da imensidão está em nós. Ela não está ligada necessariamente a um objeto”, e sim à nossa capacidade de imaginar. O autor ainda afirma que “sonhamos num mundo imenso” e é frequentemente por meio dessa imensidão interior, vinculada aos nossos devaneios, que significamos certas situações vivenciadas. Nos espetáculos de objetos, a imensidão do ator amplia a imaginação do espectador e desperta nele a própria imensidão interior, fazendo-o mergulhar em uma experiência de devaneio, sem perder o contato com a realidade visível, constantemente lembrada pelas presenças do artista e dos objetos.

Ainda de acordo com Bachelard (Idem, p. 295), “na miniatura os valores se condensam e se enriquecem”, mas, para conhecer a capacidade dinâmica das miniaturas, “é preciso ultrapassar a lógica, para viver o que há de grande no pequeno” permitindo que a imaginação descortine o mundo do sonho:

Assim, o minúsculo, porta estreita, abre um mundo. O detalhe de uma coisa pode ser o sinal de um mundo novo, de um mundo que, como todos os outros, contém atributos de grandeza. A miniatura é uma das moradas da grandeza (Idem, p. 298).

No teatro de objetos, a utilização fora da lógica espacial cotidiana transforma objetos em veículos da imaginação, revelando a existência de um universo de novas significações e possibilidades. Carrignon (2012, p.18) resume tal ideia com a expressão “o objeto é um lugar”, justamente por ele possibilitar alterações de lugares concretos ou metafóricos. Segundo o artista, “o objeto do teatro é uma ferramenta que fixa o abstrato sobre o concreto” (2012, p.19),

provocando um deslocamento da concretude do objeto para a abstração de ideias, sentimentos e sonhos.

Diante do exposto, torna-se evidente que esse tipo de objeto não pertence ao teatro realista: não importa se ele é grande ou pequeno ou se o corpo do ator cabe dentro da miniatura de uma casa, ou de um carro, pois “a imaginação não tem que confrontar uma imagem com uma realidade objetiva” (BACHELARD, 1978, p. 298). A potência do teatro de objetos, se o consideramos vetor da imaginação, é de fazer sonhar, alterando o olhar e a percepção da realidade, como explanam Pietro Bellasi e Pina Lalli (1987, p. 23):

É algo (o teatro de objetos) que nos convida a abandonar o estado de percepção corrente para ativar uma particular sensibilidade do olhar, e descobrir com nossas visões o inédito valor de um jogo teatral que não reconhece as convenções espaço-temporais do teatro codificado.

AMPLIAÇÃO DO ESPAÇO SUGERIDA POR IMAGENS

Além de usar objetos como suportes para tornar o espaço da representação mais flexível, a artista Katy Deville⁶ também utiliza ilustrações para esse fim. Em seu espetáculo *Vingt minutes sous les mers*, criado em 1983, essas imagens contribuem para evocar diferentes lugares e profundidades de um oceano imaginário, construído a partir de um aquário de cinquenta litros de água.

A atriz inicia a apresentação cantarolando atrás de uma mesa e durante todo o espetáculo a música funciona como fio narrativo, contrassenso ou opinião que Deville quer expressar acerca das histórias apresentadas. As músicas falam do mar, de pescadores, de fé, do cotidiano e da morte, uma das quais, inclusive, é a canção *É doce morrer no mar*, composta em 1941 por Dorival Caymmi e Jorge Amado.

Deville parte de um espaço ampliado, usando um mapa para apontar, com o auxílio de uma haste, alguns lugares do oceano Atlântico, entre a América do Norte e a Europa. Depois de mostrar

6 Gostaria de ressaltar que Katy Deville não é a única artista a utilizar esse recurso no teatro de objetos. Agnès Limbos, por exemplo, vale-se de fotografias como o principal suporte expressivo em uma das cenas do espetáculo *Troubles*.

esses lugares, ela abaixa a imagem do mapa, deixando à vista do espectador duas janelas de um navio, as quais se abrem para o fundo do mar.

Durante a apresentação, o oceano é ampliado outras duas vezes. Primeiro, a atriz abaixa a estrutura que parece com as janelas de um navio, revelando a profundidade daquelas águas turbulentas; mas ainda se vê a imagem de um coral ou de alguma formação rochosa, remetendo-nos a um lugar não muito distante da costa. Por fim, essa imagem é retirada, e o espectador percebe o espaço totalmente estendido: ele vê integralmente o aquário de cinquenta litros de água, mas também o mar profundo, repleto de riscos e mistérios.

As histórias apresentadas nesse ambiente subaquático são trágicas e bastante grotescas. Nelas desfilam personagens vindos de um universo de sonhos ou de pesadelos, representados por miniaturas de peixes, barcos, pescadores, mergulhadores, banhistas, baús, monstros aquáticos, bebês e bonecas Barbie.

Deville também utiliza a alternância dos planos abertos e fechados, ora permitindo ao espectador enxergar a imensidão do mar, ora direcionando o foco de sua atenção para os objetos postos em situação dramática. De forma dinâmica, a atriz estabelece um jogo de aproximação e distanciamento desses objetos, inclusive colocando-se no lugar deles para expressá-los. Mattéoli (2011, p. 84) destaca que essa partilha da “encarnação” à vista é própria do teatro de objetos, elucidando que o deslocamento espacial se constitui não apenas pelo objeto, mas igualmente pela presença do artista. Em *Vingt minutes sous les mers*, assim como nos espetáculos *Théâtre de cuisine*, *Catalogue de voyage* e *Klikli*, o pequeno sugere a imensidão para os olhos do espectador. No espetáculo em questão, em um aquário de cinquenta litros é possível caber o oceano inteiro: o objeto é transformado em um lugar de devaneio.

O ATOR E O OBJETO

Nos espetáculos de teatro de animação tradicional, a presença do ator é frequentemente omitida. Já no teatro de animação contemporâneo, e aí se inclui o teatro de objetos, ela é reivindicada para o centro da cena. Assim, o corpo do ator torna-se um dos suportes expressivos do espetáculo. Para Carrignon (2006, p. 32), a presença do ator tem um papel central nas encenações com objetos:

É necessário precisar que o objeto não está em primeiro plano, como um marionetista coloca a sua marionete à vista enquanto ele se faz ausente. No teatro de objetos, o centro é o ator. Os objetos estão lá para criar uma linguagem poética e/ou dar a escala da cena.

Roland Shön, do grupo francês *Théâtreciel*, por sua vez, acredita que o ator não está de fato “no centro” da encenação. De acordo com Mattéoli (2011, p. 85), Shön sustenta que o ator é “destronado” pelo objeto, sugerindo ou revelando uma alteração na hierarquia de suas relações. “O objeto e o ator ‘sem coroa’ estão, a partir de então, em um nível de igualdade, como dois ‘sujeitos’” e como verdadeiros parceiros.

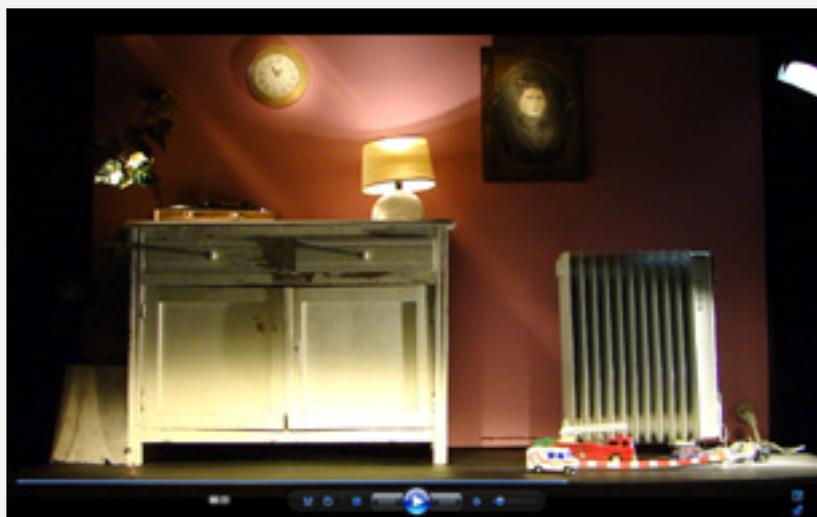
Na opinião de Mattéoli, não existe uma contradição entre o pensamento de Carrignon de que o lugar do ator é central no teatro de objetos e a concepção do ator “destronado” de Shön. Para o pesquisador, a condição central do ator no teatro de objetos significa, antes de qualquer coisa, que o ator não pode se omitir na cena como acontece no teatro de marionetes, que frequentemente o oculta atrás da empanada ou por meio de uma vestimenta negra, para que ele se torne “invisível” na cena.

Barulhento, exprimindo-se por gramelos, onde a inventividade chama a atenção, manipulando sobre a cena ou fora dela (buscando um acessório), vestindo rapidamente algo para a ocasião, atuado com um ou muitos personagens, contando e vivendo uma história, este ator é tudo, menos invisível. (Idem, p. 87)

Como parceiros, ao longo do espetáculo, objeto e ator

podem trocar de lugar, desempenhando um a função do outro ou se complementando. Sobre essa analogia, Jacques Templeraud (*apud* MATTEOLI, 2011, p.86) explica: “Regra 01: o objeto pode movimentar-se sozinho, mas o ator pode ajudar um pouquinho. Regra 02: o ator pode atuar sozinho, mas o objeto pode ajudar um pouquinho”.

Embora no teatro de objetos sua presença seja muito importante, em alguns casos o ator não está presente na cena. Em *Klikli*, por exemplo, o que está em evidência é a solidão de um menino (manequim) que se refugia em um armário da sala de jantar e cria um mundo imaginário com seus brinquedos *Lego* e *Playmobil*. Em alguns momentos, os pensamentos desse menino-manequim são expressos com uma voz em *off*, enfatizando o seu isolamento diante de um mundo inóspito, cujo melhor refúgio é o interior do armário e a melhor companhia são os seus brinquedos de plástico. As atrizes ficam totalmente ocultas atrás do espaço onde a narrativa acontece, deslocando os objetos com o auxílio de ímãs. Consequentemente, o espectador vê apenas brinquedos movendo-se “sozinhos”, sem a presença humana na cena. Essa ausência, que ressalta a imensa solidão do menino, é essencial para a construção da dramaturgia do espetáculo.



2.6 Espetáculo *Klikli*, Cie Gare Centrale. Foto: Flávia D'ávila.

Em geral, o ator está integralmente presente no teatro de objetos, compartilhando suas ideias, falando na primeira pessoa e emprestando o seu corpo para o objeto se expressar, em um diálogo com a performance e também com o teatro contemporâneo, pois, nessas manifestações, segundo Hans-Thies Lehmann (2007, p. 225), “o que está em primeiro plano não é a encarnação de um personagem, mas a vividez, a presença provocante do homem”. Em vez de interpretar um personagem, esse “*ator-atuante-objecteur*” afirma a sua presença em cena; ele é um *readyman* que se deixa moldar pelas situações e pelos objetos. Katy Deville designa esse ator como um *atuante*, visto que ele anima e é animado pelo objeto em cena:

No teatro de objetos, acontece uma viagem: o corpo do ator é portador de um mundo inteiro. Ao longo do espetáculo, há sempre uma distância entre ator e objeto: o sujeito (...) está de um lado e o objeto do outro. Mas as coisas podem se inverter. O “sujeito” (ator) pode muito bem tornar-se objeto da situação. E assim, o sujeito pode ser sujeito, claro, mas pode também ser verbo (por exemplo, quando o ator se contenta em emitir sons e em adotar um gestual). A passagem de um estado para o outro é extremamente rápida, e o ator encontra-se sendo, finalmente, um atuante (que anima e que é animado), mais que um ator (que encarna) (DEVILLE *apud* MATTEOLI, 2011, p. 87).

Roland Shön, por sua vez, prefere denominar os fazedores de teatro de objetos como *objecteurs*, termo que nos dá o sentido de alguém que é um oponente, um opositor ou que faz objeções. Para Shön, o *objecteur* opõe-se, sobretudo, à banalidade do cotidiano, fazendo objeções poéticas:

Aqueles que fazem estes teatros são *objecteurs*. Pela maneira como eles se apresentam com os objetos, publicamente; eles contestam que aquilo não acontece por si só com os objetos e se contrapõem diante da absurdidade do mundo, que regulamenta o emprego e o valor das coisas. Uma objeção poética à banalidade do olhar, ou muito ávido, ou muito distraído, que não nos faz mais ver os objetos além de sua função. Fazendo-nos esquecer de que eles também podem ser coisas para interpretar, brincar. Uma objeção também à tirania dessa onda de objetos mercadorias que continua a aumentar em

torno de nós, tirania que gostaria de nos fazer acreditar que nós dependemos deles. Estes teatros nos lembram de que somos ainda nós, os humanos, que fabricamos e reproduzimos os objetos (SHÖN, 1995).

MANIPULAÇÃO IMÓVEL

Outra característica desse teatro é que os objetos não são animados. Ou seja, eles não são manipulados para parecer vivos e/ou reproduzir movimentos humanos, de animais ou de qualquer outra coisa que eles não são, mas colocados em cena e movimentados o mínimo possível. Denomino esta característica de manipulação imóvel.

A principal transformação desses objetos se dá pelo trabalho do ator, que os carrega de novos significados metafóricos ou metonímicos, pondo-os em situação de evocação. Tal jogo relacional se produz antes pela interpretação do ator (que às vezes se coloca no lugar do objeto para expressá-lo) e por novos significados que surgem mais entre os objetos em cena do que pela manipulação. Na maioria das vezes, inclusive, os atores mantêm certa distância física dos objetos, limitando-se a imprimir-lhes movimentos essenciais. Desse modo, os objetos geralmente não são transformados em outras coisas. Como cúmplice das situações propostas, o espectador pode ver, concomitantemente, as duas realidades do objeto: a realidade funcional, reconhecida de imediato, e a realidade poética, sugerida pelo artista, capaz de impregnar o objeto de novos significados. A artista belga Agnès Limbos elucida essa questão:

A expressão “teatro de objetos” me parece usada em demasia. Os artistas que “movem as coisas sobre a cena” fazem o objeto frequentemente tornar-se uma marionete. Para mim, o objeto deve conservar suas propriedades e não tornar-se outra coisa pelo jogo. Por exemplo, um garfo deve permanecer como ele é. Eu prefiro que a ficção permita ao objeto estar em sua verdade. No meu atelier, não há nada além de objetos reconhecíveis, de objetos manufaturados que eu adquiero nos mercados de pulgas. Eu quero devolver ao objeto o seu valor próprio e ao mesmo tempo mudar o olhar que temos sobre ele,

como fizeram os surrealistas: isso provoca a liberdade de pensamento.⁷

7 Informação disponível em <http://www.garecentrale.be/fr/formations/autour-du-theatre-dobjet.html>.

Segundo Philippe Genty (*apud* Vargas, 2010, p. 33), o objeto deslocado de sua função utilitária e carregado de novos significados não tem a sua natureza transformada. Ele possibilita a construção de uma dramaturgia em que as figuras de linguagem são mais importantes do que a manipulação.

POÉTICA EXTRAÍDA DO COTIDIANO

Os objetos utilizados nesse teatro são arrancados do cotidiano, retirados do interior da casa, da esfera do trabalho, do universo infantil. Geralmente, eles não são retrabalhados, mas utilizados em cena com a mesma aparência que possuíam quando foram adquiridos. E apesar de originalmente não serem criados com uma finalidade teatral, os objetos têm a própria escritura dramática. Carrignon (In: BELLANZA *et al.*, 2006, p. 36) acredita que, por serem facilmente reconhecíveis, mesmo que tenham sido reproduzidos em milhares de exemplares, quando extraídos do real os objetos falam “para nós e de nós”, evocando algo íntimo e um sentimento de familiaridade: “o espectador reconhece os objetos por já tê-los possuído, por ter sonhado com eles”. Thierry Bonnot, por sua vez, propõe uma análise dos objetos baseando-se nas transformações impostas pelas sociedades em que eles estão inseridos, defendendo a ideia de que eles são portadores de memórias pessoais e coletivas, possuindo uma biografia particular, imbricada de valores culturais e históricos:

A abordagem biográfica consiste em refutar a visão estritamente materialista dos objetos na sociedade para levar em conta a variedade de *status*, de relações sujeitos/objetos, os gostos estéticos, técnicos, de valores e as mudanças da percepção sofridas pelos objetos no decorrer de suas existências. Estas múltiplas variações, que cada um pode constatar em seu próprio meio e em sua própria vida, nos ensina algumas coisas sobre as sociedades, sobre as relações dos homens com o meio material, mas também sobre a relação dos coletivos com

o seu passado e com sua gestão da memória (BONNOT, s/d, p. 01).

Bellasi e Lalli (1987, p. 12) também acreditam que os objetos extrapolam a mera finalidade para a qual foram concebidos, constituindo-se na materialização de conceitos histórico-culturais. Para esses pesquisadores, os artefatos utilitários reúnem e constroem significados do e para o ambiente onde estão inseridos, sendo vetores de uma gramática específica: “Cada objeto é, antes de tudo, metáfora e metonímia espacial e temporal, cada coisa é efetivamente uma espécie de satélite artificial da cultura específica e do período histórico que o produziram; e de ambos é, por assim dizer, impregnado”.

Mattéoli (2011, p. 86) ressalta ainda que, no teatro de objetos, quanto mais comum, maior é a capacidade de o objeto agregar sentidos. Cañellas⁸ também destaca ser primordial que os espectadores conheçam as funções práticas dos objetos. Segundo ele, para que a audiência possa construir os jogos mentais mediante o que é sugerido pela encenação, as coisas transformadas em signos precisam fazer parte de seu cotidiano.

É possível constatar que os *objecteurs* dão especial atenção à singularização do cotidiano. Até mesmo os nomes das companhias evidenciam tal atitude: *Théâtre de Cuisine* (teatro de cozinha), *Vélo Théâtre* (bicicleta teatro – os artistas montaram alguns espetáculos sobre bicicletas), *Teatro delle Briciole* (teatro de migalhas), *Théâtre Manarf* (refere-se ao nome de um cachorro que sempre acompanhava as apresentações de Jacques Templeraud no início de sua carreira), *Compagnie Gare Centrale* (companhia estação central). Esses nomes não sugerem algo grandioso ou importante, mas coisas, situações e lugares habituais.

Paradoxalmente, um espetáculo também pode configurar-se como teatro de objetos sem a presença dos objetos. Carrignon (In: BELLANZA *et al.*, 2006, p. 91) afirma que, se aceitamos o teatro de objetos como um método de escritura, é possível deparar-se com um

8 Entrevista realizada com Carles Cañellas durante o Festival Internacional de Teatro de Objetos (Recife, 12 e 13 de novembro de 2011).

espetáculo em que praticamente não existam objetos. O exemplo dado pelo artista é o espetáculo *Gagarine* de Gyula Molnár, em que uma arquitetura imaginária substitui a real presença dos objetos. Assim, a evocação basta para fazê-los existirem na imaginação dos espectadores. Esse método também foi empregado por Carrignon em sua conferência *O teatro de objetos e sua utilização*, realizada no FITO-Curitiba 2012: em um auditório, usando apenas um fio vermelho e o auxílio dos espectadores, o artista construiu um espaço teatral imaginário. E na última estrofe da peça *Pequenos suicídios*, os objetos também são apenas evocados. A cena em questão ocorre no escuro, e dois relógios dialogam sobre o que acontece com o tempo quando os relógios dormem. Catherine Sombsthay (In: Idem, p.71) acredita que o teatro de objetos é mais uma maneira de assumir as coisas e, por isso, segundo ela, mesmo que não haja mais nenhum objeto, ela continuará a denominar o seu trabalho de teatro de objetos. Philippe Foulquié, por sua vez, vê o teatro de objetos como um exercício de abstração teatral.

Eu trabalhava com a marionete nos anos 80 e descobri o teatro de objetos, onde os marionetistas colocavam mais e mais a questão da forma e tomavam as distâncias em relação a um dever de mensagem que teria o teatro. Eu descobri um campo de interrogação formidável, que também é um campo político, de engajamento, de questionamento e de vontade de mudar o mundo. A partir disso que criamos o *Friche Belle de Mai*, em Marselha, dizendo: “não sabemos o que é a marionete, procuremos”. Busquemos fazendo, partindo do teatro de objetos, desse trabalho sobre a abstração. Às vezes penso que a pintura tem muita antecipação sobre o teatro na história da arte, pois ela se emancipou da representação graças à fotografia. É como se o teatro não tivesse conseguido emancipar-se de sua relação com a representação no momento em que apareceu o cinema (FOULQUIÉ, In: Idem, p. 72).

A última questão que gostaria de destacar é que a concepção de um espetáculo desse tipo de teatro exige do ator uma atenta observação dos objetos, tanto de suas funções práticas quanto de suas possibilidades poético-expressivas. Não se escolhe um objeto qualquer, ao acaso, nem se deve colocá-lo em relação a outro objeto

escolhido de forma casual. Claro que o artista, ao selecionar os objetos em seu processo de pesquisa e criação, seguirá também a sua intuição, mas a construção de um espetáculo de objetos demanda um nível bastante complexo de reflexão e síntese poética. Cañellas elucidada: “É necessário descobrir a linguagem construindo-a. No teatro de objetos sempre se tem que buscar a interrelação entre o objeto e o seu entorno, mas também entre o objeto e os outros objetos que estão próximos a ele”⁹

Dependendo dos objetos postos em relação cênica, o sentido de cada um é completamente alterado, pois cada qual possui os próprios signos e uma gramática expressiva própria. No teatro de objetos, nada é posto em cena ao acaso. Carrignon ressalta, inclusive, a importância de encontrar imagens fortes com poucos elementos, evitando, com isso, a profusão dos objetos em cena. Desse modo, a justeza na escolha dos objetos é fundamental para a construção de uma dramaturgia repleta de teatralidade. Segundo Carrignon, a escolha desses elementos deve-se guiar pela busca de uma expressividade simples e tocante, e não pelo excesso. O poder de síntese revela-se essencial para que as dramaturgias sejam simbolicamente significativas e artisticamente provocadoras, fazendo do acontecimento teatral uma experiência única, capaz de transformar a percepção da realidade cotidiana. Por fim, deixo algumas considerações feitas por Carrignon durante sua conferência no FITO-Curitiba, que ressaltam a importância da síntese no teatro de objetos:

Cada vez que vejo uma bela improvisação em uma oficina, penso ser possível simplificá-la ainda mais. Tentem encontrar o desenho magnífico que o pintor chinês procurou durante 20 anos em sua cabeça, para depois pegar o pincel e fazer em apenas um gesto. Quando a gente chega nisso é magnífico. É a conclusão.

9 Entrevista realizada com Carles Cañellas durante o Festival Internacional de Teatro de Objetos (Recife, 12 e 13 de novembro de 2011).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS>

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: *Os pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

BELLANZA, Martine et al. Partages n° 3 - *Des théâtres par objets interposés*. Normandia, Editora Mont-Saint-Aignan, 2006.

BELLASI, Pietro.; LALLI, Pina. *Recitare con gli oggetti: microteatro e vita quotidiana*. Bologna, Cappelli, 1987.

BONNOT, Thierry. *Biographies d'objets*. Dijon, s/d. Disponível em: <<http://www.dijon.fr/appext/mvb/tout-garder-tout-jeter-et-reinventer/Biographies%20d'objets.pdf>>.

CARRIGNON, Christian. *Contre contre l'objet*. E pur si muove, Charleville Mézières, n. 5, pp. 31-32, Maio 2006.

_____. *Le théâtre d'objet : mode d'emploi*. L'objet, Le jeu et l'objet : dossier artistique. Agôn [En ligne], n. 4, 25 jan. 2012. Disponível em : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2079>.

CARRIGNON, Christian.; MATTÉOLI, Jean-Luc. *Le théâtre d'objet: mode d'emploi*. Dijon, Ed. Scérén, CRDP de Bourgogne, 2006.

EJNÈS, Véronique. *Cahier partages: des théâtres par objets interposés*. Mont-Saint-Aignan, Normandie, Ed. ODIA, 2006.

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

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo, Cia. Editora Nacional/ Ed. USP, 1970.

LIMBOS, Agnès. *Autour du théâtre d'objet*. Compagnie Gare Centrale. Disponível em: <<http://www.garecentrale.be/fr/formations/autour-du-theatre-dobjet.html>>. Acesso em: 15 fevereiro 2012.

MATTÉOLI, Jean-Luc. *L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

SHÖN, Roland. *L'objet en scène*. Théâtriciel, Paris, Janeiro 1995. Disponível em: <<http://www.theatrenciel.fr>>. Acesso em: 23 abril 2012. Artigo escrito para um encontro organizado pelo Théâtre de la Marionnette de Paris, no Théâtre de la Cité Internationale.

VARGAS, Sandra. O teatro de objetos: história, ideias, visões e reflexões

a partir de espetáculos apresentados no Brasil. In: *Móin-Móin*: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas, Jaraguá do Sul, n. 7, 2010, pp. 27-43.

ABSTRACT> The Object Theater breaks the objects functional meaning filling them with metaphors about life and everyday matters. It dialogues with expressive contemporary means like Performance Arts and Visual Arts and in the course of time the experiments with objects have generated reflections that made possible to list some basic precepts linked to this practice.

KEYWORDS> contemporary theater; objects; poetic language.

mayumi LARI

Universidade de São Paulo > USP

{ RUMOS DO TEATRO NORTE-AMERICANO: CONTINUIDADES E CONTRADIÇÕES EM DUAS DE SUAS PRINCIPAIS COMPANHIAS DE TEATRO DE VANGUARDA, NA CENA CONTEMPORÂNEA }

RESUMO> O presente trabalho discute os rumos da produção dramática recente de dois dos principais grupos da vanguarda teatral norte-americana nos anos 1960: as companhias San Francisco Mime Troupe e Bread and Puppet Theatre. Criadas em um período de profundas mudanças culturais, trouxeram experimentações radicais à cena norte-americana, desde influências dos teatros expressionista, surrealista e técnicas de agit-prop russo/ europeu, ao teatro épico e dialético e à radicalização de técnicas de animação e improviso. Ativos e atuantes no presente, resistem à contracorrente da lógica da arte-mercadoria, ajudando a compor uma importante tendência no panorama da arte engajada no contexto teatral norte-americano contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE> vanguarda teatral; Bread and Puppet Theater; San Francisco Mime Troupe.

{RUMOS DO TEATRO NORTE-AMERICANO:
CONTINUIDADES E CONTRADIÇÕES EM DUAS DE
SUAS PRINCIPAIS COMPANHIAS DE TEATRO DE
VANGUARDA, NA CENA CONTEMPORÂNEA}

Mayumi Denise Senoi ILARI¹
Universidade de São Paulo > USP

*Why can't people see the whole picture? We live in the
Dark Ages.
Believing in little pictures. Little fragments, all
distorted.
The little pieces of terror and destruction. Who said
ignorance is bliss?
(SFMT, *The Big Picture*, 1976)*

1 Professora doutora no Departamento de Letras Modernas (DLM), área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, da Universidade de São Paulo (USP).

E-mail: ilarimayumi@usp.br.

Atuantes e independentes de tutelas governamentais até os dias de hoje, as companhias San Francisco Mime Troupe e Bread and Puppet Theatre subsistem há mais de meio século, realizando sua arte crítica e de contestação no cerne do império mundial da arte comercial e da espetacularização, no contra-fluxo predominante de estéticas hegemônicas e tipicamente alienadas, esvaziadas e elitistas. Suas recentes representações da guerra, do terror, da violência e da ideologia do capital e do consumo, coadunadas à figuração da apatia política e do conformismo frente à coisificação da arte e da cultura, embasadas em recursos formais muito próprios de suas dramaturgias, são aqui discutidas em seus redimensionamentos no cenário contemporâneo, bem como as condições materiais de produção, apresentação e recepção desses coletivos teatrais que navegam em direção contrária à arte comercial degradada, e à produção teatral enquanto apenas (mais) um produto esvaziado para venda no mundo reificado. Suas reinterpretações do mundo e suas novas velhas contradições são aqui brevemente levantadas, bem como mudanças de percurso sofridas em suas próprias estéticas em virtude de transformações históricas, tendo

por base a análise de espetáculos encenados recentemente pelas duas companhias.²

Embora muitas vezes aplicado a qualquer tipo de espetáculo que apresente formas não-convencionais, para designar novas tendências ou experimentos artísticos, o termo *vanguarda teatral* não tem de maneira alguma uma conotação neutra, que esse uso simplista poderia aparentemente fazer supor. Tomado de empréstimo da terminologia militar, na qual designa a fração do exército que, em um combate, avança na linha de frente, antecipando-se e defendendo o grupo majoritário de soldados, o termo “vanguarda” foi usado em 1878 por Mikhail Bakunin, na Suíça, para designar o periódico anarquista *L'Avant-Garde*, de que era então editor. Seus seguidores o aplicaram às artes, tendo por intuito revolucionar a estética como meio de prefigurar a revolução social. Caracterizada por sua postura política radical, a *vanguarda* aparece no discurso da crítica de arte em meados do século XIX na França revolucionária, com a vinculação da atividade artística ao ativismo político.

Em sua análise das aporias da vanguarda, Hans Magnus Enzensberger aponta as contradições espaço-temporais inscritas no próprio termo: espacialmente, almejando um “avançar” que deseja antecipar-se ao curso da história, realizando simultaneamente o futuro no presente, a obra de vanguarda, precedida pelo projeto, é uma contradição, na medida em que só pode realizar-se no futuro. No aspecto temporal, seu avanço rapidamente esvaziou-se na apropriação neutralizadora da indústria cultural nas sociedades capitalistas, o que redundaria, progressivamente (sobretudo a partir dos anos 1940-1950), na experimentação estética como um fim em si mesmo. Concomitantemente, o termo *garde* pode designar ainda a tropa de elite de um exército, ou o grupo seletivo que compõe a guarda pessoal real – uma tropa de elite disciplinada e organizada, que heroicamente toma a frente nos riscos, sem mediações, em nome de um esforço coletivo. Todavia, observa Enzensberger, embora todos os grupos protestem contra a ordem estabelecida e a postulem em seus programas, como promessa de liberdade, não há referência à ideia de revolução na metáfora da vanguarda (ENZENSBERGER,

2 O trabalho aqui exposto é fruto de um projeto de pesquisa docente financiado pela Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo, iniciado em 2011 e dedicado ao estudo das companhias *Living Theatre*, *Bread and Puppet Theater* e *San Francisco Mime Troupe* no período da contracultura – e sua resistência possível, mesmo no contexto alienante e avassalador da atual sociedade de consumo.

1971, p.101) – a vanguarda estabelece, de forma doutrinária, a liberdade nas artes aliada a uma ideia nebulosa, extremamente vaga e indefinida dessa revolução.

Georg Lukács viu na vanguarda um sinônimo de decadência, um sintoma cultural da realidade enferma criada pela sociedade burguesa, e não, como o queriam seus apologistas, o fator imperativo que definiria toda uma novíssima arte na modernidade. Theodor Adorno veria no “novo” da arte moderna a hostilidade contra a tradição da sociedade burguesa e, na obra de vanguarda, a “expressão necessária da alienação na sociedade capitalista avançada” (BÜRGER, 1993, p. 146).

Ansiando por um futuro revolucionário, a vanguarda mostrou-se hostil à tradição artística e à civilização contemporânea. Observada em conjunto, como um todo, parece caracterizar-se por aquilo a que se opõe: a rejeição às instituições sociais e às convenções artísticas estabelecidas, em prol da revolução rumo à liberdade. No entanto, pulverizada nas propriedades exclusivas de subgrupos isolados e aparentemente antagônicos entre si, institucionalizada e absorvida pela indústria da cultura, a vanguarda estabelecida poderia fazer supor a representação da arte moderna como uma complexidade amorfa, fragmentada e sectária de manifestos da sociedade pós-industrial, em um sem número de movimentos dinâmicos porém instáveis, focados em abstrações filosóficas dispersas em seus inúmeros “ismos”.

Em *Ideologia e Linguagem*, Edoardo Sanguineti distingue dois momentos da vanguarda: um primeiro, “heróico e patético” – em que o produto artístico busca ou finge escapar ao jogo do mercado; e o segundo, “cínico”, em que assume claramente sua condição de mercadoria. Embora questione a neutralização mercantil, a vanguarda nega, em ambos os casos, voluntariamente ou, heróica ou cinicamente, as genuínas intenções vanguardistas.

Enzensberger, avaliando que o movimento das vanguardas do início do século não sobreviveu às condições históricas que

tornaram possível o seu surgimento, viu nas vanguardas dos anos 1950-1960 uma movimentação de repetição e embuste:

A acusação que se deve fazer à vanguarda de hoje é, não a de ir longe demais, porém de manter as portas abertas atrás dela, (...) de não ser consciente de suas próprias aporias, desde há muito resolvidas pela história. Ela faz comércio de um futuro que não lhe pertence. Seu movimento não é senão regressão. A vanguarda se transformou no seu oposto, ela se tornou anacronismo. O risco pouco visível, mas infinito, em que vive o futuro das artes, ela recusa assumir (ENZENSBERGER, 1971, p. 112).

É ao período do final dos anos 1950/ início de 1960 que nos reportaremos a seguir, no âmbito do teatro de vanguarda que se criou nos Estados Unidos no contexto histórico-social da contracultura, dos movimentos pelos direitos civis e das reações à guerra no Vietnã, entre outros – buscaremos verificar em que medida o teatro de dois importantes coletivos teatrais do período, o San Francisco Mime Troupe e o Bread and Puppet Theater, uniram estéticas radicais aos anseios genuínos da vanguarda, e de que maneira resistiram e sobreviveram à institucionalização e à mercantilização até os dias de hoje, fiéis aos seus ideais revolucionários e na contramão da sociedade de consumo.

O TEATRO DE VANGUARDA

A despeito da ampla heterogeneidade de iniciativas vanguardistas no panorama do teatro moderno, Christopher Innes defende a existência de características e princípios comuns que as unem. Sob a diversidade que separa os muitos movimentos (simbolismo, futurismo, expressionismo, formalismo, surrealismo), existe, pelo menos no caso específico do teatro, uma unidade claramente identificável de propósito e interesses, uma tendência coerente que norteia e une, por exemplo, trabalhos de Antonin Artaud na década de 1930 e de Jerzy Grotowski na década de 1960 – muito embora este último nada conhecesse sobre o “teatro da crueldade” quando escreveu seu “teatro pobre” (INNES, 1993). Pode-se mapear, no panorama do teatro moderno, toda uma rede

e ramificação de trocas, influências, intercomunicações, trabalho colaborativo e recriações entre autores e grupos, que se observam desde a influência de um precursor (como Alfred Jarry ou August Strindberg) até o uso comum dos mesmos termos teatrais (como, por exemplo, o uso de expressões como “teatro laboratório”).

O que obscurece a identidade de vários movimentos, nos anos 1920 ou mesmo 1960, sugere Innes, é muitas vezes a retórica de manifestos que defendiam, face ao movimento geral, sua especificidade e singularidade ímpares. No entanto, uma resposta comum à ética de todo um período pode ser observada no movimento de vanguarda teatral como um todo, resposta essa que de modo algum retoma ideias popularmente aceitas ou ideologicamente predominantes. Paradoxalmente, e tanto mais se pensarmos na concepção geral de vanguarda artística discutida anteriormente – o que define o teatro de vanguarda, afirma Innes, não são inspirações e anseios propriamente modernos, mas o primitivismo – a exploração de estados oníricos ou de níveis instintivos e subscientes da psique. E um foco quase religioso no mítico e no mágico, que no teatro levaram ao experimento ritualístico – um retorno anti-discursivo e não racionalizante às raízes humanas, quer psíquicas ou históricas, pré-civilizatórias. Em termos teatrais, significou um retorno às suas formas originais, como rituais dionisíacos da Grécia antiga, atuações xamanísticas e a dança teatro balinesa, por exemplo. Mais que um culto superficial ao exótico e bárbaro, ao lado de políticas revolucionárias e anti-materialistas, o teatro de vanguarda buscava uma transcendência espiritual num sentido mais amplo, que vinha a questionar, através da experimentação estética, a própria natureza do teatro e do espetáculo: O que é, afinal, o teatro? O que é uma peça? Um ator? O espectador? Qual a relação entre todos eles?

A vanguarda teatral não se identifica, pois, por qualidades estilísticas comuns (embora essas tenham obviamente existido, em inúmeros casos). Ao contrário, seus integrantes se unem por uma reação específica e hostil à sociedade ocidental, uma abordagem estética específica, e o desejo de transformar a natureza do teatro, aliado a uma política radical. A rejeição da organização social e

das convenções artísticas, dos valores estéticos e materialistas, da estrutura lógica e tudo que fosse relacionado à burguesia levaram a um retorno e idealização do primitivo no teatro, propondo formas artísticas que personificaram o anárquico e o grotesco, energias inerentemente revolucionárias opostas aos estereótipos estéticos reduzidos dos tempos modernos. Mais que uma busca pelo novo, buscou-se um retorno às raízes e uma reinvenção do próprio teatro – do fazer teatral, sua dramaturgia, objetivos, organização e produção.

Em que medida e com que variações esse “novo” teatro no decorrer da história recrudescer e de algum modo institucionalizou-se, perdendo seu caráter contestador e revolucionário, e foi incorporado ao oxímoro da “tradição vanguardista”, repetido, esvaziado, neutralizado e devorado pela reprodução e circulação mercadológicas ou mesmo pelo academicismo alienantes, é assunto que extrapola o escopo deste trabalho. Mas temos de nos deter brevemente no caso de dois coletivos teatrais surgidos no período da “segunda vanguarda” americana – em sua atuação no “momento cínico” nos anos 1960, como o definiu Sanguineti, em que o produto artístico perdia seu caráter de novidade e era neutralizado em concorrência com outras mercadorias – e na sequência, no momento não menos cínico, mas decerto mais assumida e triunfalmente capitalista, dos dias atuais.

CONTESTAÇÃO, TEATRO E VANGUARDA – SAN FRANCISCO MIMETROUPE E BREAD AND PUPPET THEATER: DOIS COLETIVOS NORTE-AMERICANOS

A história da formação do teatro norte-americano moderno remonta à presença de um importante teatro radical e político nos Estados Unidos nas décadas de 1920 - 1930. Esse teatro “alternativo” (não comercial e não canônico) abriria caminho para uma série de experiências teatrais que seriam retomadas algumas décadas mais tarde, nos anos da contracultura. Formados por imigrantes nos anos 1920, incluiu por exemplo o grupo Prolet Bühne (que se apresentava em alemão), o Arbeiter Theater Farband (um grupo ativista judeu),

o teatro de agitação e propaganda do Workers Laboratory Theatre (o primeiro grupo ativista a se apresentar em língua inglesa, nos Estados Unidos), e as múltiplas experiências, nos anos 1930, do Federal Theatre Project, projeto de subvenção governamental ao teatro e aos trabalhadores do meio, desenvolvido durante o New Deal de Roosevelt, que levou o teatro a cerca de 25 milhões de pessoas, com a formação de um teatro popular gigantesco, até o seu encerramento, em 1939, devido ao desenvolvimento de suas práticas radicais de esquerda.

Segundo Michael Denning, no início da década de 1930, uma nova cultura radical começou a se moldar nos Estados Unidos, uma “frente popular” formada por uma nova geração de artistas e intelectuais que haviam crescido nos bairros operários das metrópoles modernas, ao lado de artistas e intelectuais exilados de Hitler ou governos fascistas, como Bertolt Brecht, Kurt Weil, Hanns Eisler, Diego Rivera, entre muitos outros: “all these groups came together in the cultural front, the extraordinary flowering of arts, entertainment and thought based on the broad social movement that came to be known as the popular front” (DENNING, 2000, p. xvi). Fortemente sufocado nas décadas seguintes pelo macartismo, somente nos anos 1960 o teatro político incendiário iniciado nos anos 1920-1930 conseguiria ressurgir no palco americano, agora na atuação de grupos alternativos como El Teatro Campesino, o San Francisco Mime Troupe e o Bread and Puppet Theater. Numa versão frontalmente contestadora porém mais obviamente ritualística, grupos como o Living Theatre de Julian Beck e Judith Malina fomentariam um forte experimentalismo, partindo do teatro da crueldade de Artaud e destruindo as fronteiras entre palco e platéia.

Criado na Califórnia em 1959 por Ron G. Davis, o San Francisco Mime Troupe foi, nos anos 1960, o principal grupo teatral na cidade que foi um dos grandes centros irradiadores do movimento da contacultura. A companhia se apresenta desde 1962 na região da baía de São Francisco, em espetáculos montados em parques ao ar livre assistidos por plateias de até 3 mil pessoas. Com forte apelo político e temáticas de cunho social, e célebres embates com as autoridades policiais, a trupe, que se auto-intitula “o mais estabelecido grupo de teatro anti-establishment”, baseou-se inicialmente nos recursos da *commedia dell'arte* para realizar fortes críticas ao militarismo e à repressão política e ao ativismo pelos direitos civis nos anos 1960. Em meados da década, aos recursos da *commedia* substituiu-se um estilo mais satírico, e uma banda de jazz foi por um longo período integrada à trupe, que nunca perdeu seu viés central de contestação

política. Na década de 1970, devido à crescente ideologia marxista entre seus membros, o grupo torna-se um coletivo teatral, forma de organização mantida até os dias de hoje, e passa a dirigir-se a uma classe trabalhadora multiétnica. A companhia passa a realizar suas sátiras políticas subvertendo o melodrama, geralmente desembocando em comédias musicadas. Em 1987, recebe um prêmio Tony por seu *teatro de guerrilha* inspirado no teatro épico de Bertolt Brecht. Trocas de papéis, cartazes, títulos, canções e interpelação direta à plateia são elementos presentes em todos os espetáculos (MASON, 2008). Nos últimos anos, os efeitos da globalização, as políticas governamentais, a propaganda de guerra, a ideologia do lucro, o “fundamentalismo democrático” e questões ecológicas e ambientais diversas alternam-se nos temas anuais dos espetáculos, apresentados gratuitamente a multidões que contribuem livremente ao chapéu que é passado ao cabo de cada apresentação, no qual cada um contribui com o que desejar.

Em 2013, o espetáculo anual montado intitulou-se *Oil and Water*. O coletivo, que tem sede própria, funciona até hoje exclusivamente devido ao trabalho voluntário e não remunerado de seus membros, que incluem de participantes de muitos anos a jovens novatos e recém-participantes. Os temas e *sketches* são pensados coletivamente, em reuniões abertas aos interessados, onde assuntos do dia, de ordem política nacional e internacional, como o papel da tecnologia (sobretudo das atuais APPs) nos novos relacionamentos sociais em curso, a atuação da mídia e do governo americano na economia nacional e suas relações de poder, influência e atuação em âmbito internacional, e questões ecológicas relativas aos recursos hídricos e poluentes são largamente discutidas. Um dos participantes, responsável pela dramaturgia em curso, redige, com apoio das discussões conjuntas, o texto do novo espetáculo, cujas ideias surgem coletivamente – a escrita coletiva remonta no grupo à década de 1970. Embora a direção seja empreendida por um diretor, as concepções estéticas são escritas coletivamente, e o processo de reescrita se mantém até o final dos espetáculos. Devido às restrições financeiras, que se fazem sentir de modo crescente a

cada ano, segundo a diretora de produção,³ o espetáculo conta em 2013 com um número mais restrito de atores, contratados para interpretar, no período que se restringe à temporada, os diversos papéis no espetáculo em composição. A trupe vem gradativamente “encolhendo” em termos de recursos – o acesso cada vez mais concorrido ao possível uso de verbas culturais públicas para projetos sazonais em São Francisco, das quais o grupo esporadicamente se beneficiava, com maior possibilidades em anos anteriores, aliado aos altos custos de apresentação na baía e seus arredores, quase impossibilitou a temporada de *Oil and Water*⁴ na 54ª montagem anual do grupo, neste verão de 2013. No entanto, surpreendentemente, como informou o site da companhia, os pedidos de doação foram amplamente atendidos pelo público local, e, em um mês, a temporada pode ser garantida.⁵

Observa-se, por esse breve exemplo, que nos dias atuais, o San Francisco Mime Troupe é uma companhia teatral já fortemente “consagrada” na região, cuja comunidade e plateia “cativas”, na baía de São Francisco, a apoiam na manutenção da “tradição” cultural de sátira política dos espetáculos anuais. Nesse sentido, enquanto vanguarda artística tradicionalmente consolidada, e na medida em que tem um repertório formal amplo, porém consolidado, que retorna ano após ano, pouco teria do apelo radical à estética do “novo” tão caro aos movimentos vanguardistas previamente mencionados.

Se a vanguarda teatral se caracteriza, como afirmou Innes, pelo retorno às raízes e ao primitivo, o San Francisco Mime Troupe retoma, e muitas vezes subverte, com ênfase na sátira e no protesto, formas populares como o teatro de bonecos, a pantomima, o circo, o agit-prop, o vaudeville e o *minstrel show*, além da *commedia dell'arte*, em seu teatro jocoso e político. Fortemente apoiada por uma população local fiel ao seu trabalho artístico e a ideais progressistas de esquerda advindos e cultivados desde o período da contracultura, a companhia retoma as formas populares, na clara intenção de questionar o *establishment* e de desafiar social e politicamente as mazelas ideológicas e contradições da atualidade; se busca raízes

|| 3 Entrevista realizada na sede da companhia em janeiro de 2013.

|| 4 Custos de transporte, alojamento, produção e vencimentos e taxas referentes ao trabalho dos atores, entre outros – os quais teriam dificultado ou inviabilizado a própria locomoção da trupe em turnês extra-estaduais, o que encarece os custos sobretudo trabalhistas, segundo informado pela trupe.

|| 5 Em 10 de maio de 2013, a companhia orgulhosamente anunciou em seu site o volume de cerca de 42 mil dólares, em doações da população local, conseguidas em um mês para a viabilização do espetáculo. Em <https://us-mg4.mail.yahoo.com/neo/launch?.rand=ap7k6nj4u9au6>

em formas arcaicas, num retorno ao primitivo, como postula Innes, não as subverte estética e formalmente, enquanto novidades. No entanto, conserva ainda fortemente as raízes, genuinamente vanguardistas, da subversão da ordem estabelecida – não apenas no que tange aos assuntos polêmicos tratados e sua crítica, como também na medida em que caminham na contramão da sociedade de consumo e do modo de funcionamento capitalista – com base no trabalho artístico político, coletivo e voluntário, desinteressado, no sentido individual e material – sem subvenções fixas ou apoios de qualquer espécie, que não o desejo coletivo de realizar e manter viva uma tradição teatral contestadora e crítica da realidade do mundo a sua volta – o que, apesar de “velho” em uma trupe que ruma ao 55º aniversário, não deixa de ser, paradoxalmente, recorrentemente “novo” no contexto maior da sociedade individualista e alienada de que faz parte na atualidade.

Como o San Francisco Mime Troupe, o Bread & Puppet Theater pertence a uma geração teatral nascida e gerada no espírito rebelde da contracultura, que criou, dessa vez na costa leste, um teatro descentralizado e anti-establishment, para plateias populares em locações alternativas, inspirado em uma nova consciência socio-política. Conhecida internacionalmente como uma das principais companhias da vanguarda teatral ocidental, a companhia foi fundada em 1963, em Nova Iorque, onde principiou atuando em espetáculos de protesto. Em agosto de 1964, com o início dos bombardeios no Vietnã, a companhia iniciaria sua infindável batalha contra os genocídios, as guerras e destruições e devastações em nome do patriotismo, da democracia ou do imperialismo. Desde então, suas máscaras e bonecos gigantes tornaram-se parte integrante e facilmente reconhecível em todas as grandes manifestações contra a guerra do Vietnã. Segundo David CAYLEY (na gravação *Puppet Uprising*, 2003), Schumann ajudou a criar uma nova linguagem política nos Estados Unidos, não mais com cartazes ou palavras, mas com canções e bonecos, imagens grandiosas e terríveis, móveis e silenciosas movendo-se nas barulhentas paisagens urbanas. Nos anos 1980, a companhia protestou contra a escalada nuclear, e,

nos anos seguintes, tematizou diversos conflitos políticos locais e internacionais da ordem do dia, inclusive na América Central e no Brasil, acerca do caso Chico Mendes. Na última década, entre diversos outros assuntos novos e antigos, tratou da situação na Palestina, das guerras ao terror e do Iraque, dos prisioneiros em Guantánamo, da espionagem e perseguição ideológica e da atuação dos governos Bush e Obama.

Após os primeiros anos de apresentações na cidade grande, com o arrefecimento da contracultura, o grupo mudou-se para o estado rural de Vermont, onde daria continuidade ao seu teatro e alguns anos mais tarde instalaria sua sede própria. Utilizando inicialmente técnicas surrealistas, o Bread and Puppet adotaria recursos do teatro de agit-prop, do teatro épico, do teatro de rua, do *pageant* regional e da música popular arcaica da região da nova Inglaterra, aliadas à pintura e esculturas de autoria do diretor Peter Schumann, criando uma linguagem visual e teatral muito próprias. Fazendo uso de materiais simples e papel maché, o grupo desenvolveria as premissas para sua “arte barata”, avessa ao mundo do consumo, à elitização e racionalização materialista do mundo do capital. Durante cerca de trinta anos, o grupo criou e estabeleceu uma forma muito própria, o Nosso Circo de Ressurreição Doméstica, que aliava teatro de animação, circo e *pageant*, reformulando essas formas tradicionais de cultura popular. A ressurreição em questão era a do espírito humano contra a opressão (BELL, 1997, p. 5), e o aspecto ritual e mítico desse teatro se observava na presença de cantos, corais, danças, representações de entidades divinas cristãs e pagãs e cenas coletivas cuja ausência de especificidade ou de enredos totalmente lógicos e explícitos remontavam a um entendimento não racionalizado ou “pronto” como o tipicamente “consumido” na cultura capitalista óbvia e simplista. O sequestro pela cultura de massas a que chegou o último grande Circo, em 1998, juntando multidões de mais de 50 mil pessoas, aliado ao desejo de um simulacro nostálgico da contracultura, trouxe a necessidades de mudanças na estrutura do espetáculo, que foi drasticamente reduzido em escala pela companhia. Desde então, o grupo vem

reinventando suas formas artísticas, em virtude das transformações e imposições históricas das próprias condições de seus espetáculos e respectivas plateias.

Primitivo, não apenas no sentido do retorno e busca por rituais míticos, na aplicação de formas circenses e de pantomima etc., como também do uso de materiais simples e arcaicos, como o papel maché e tecidos de estopa, por exemplo, o Bread and Puppet segue na contramão dos espetáculos movidos a gás e crescente uso de recursos tecnológicos. Como parte da vanguarda teatral caracteristicamente definida por Innes, desenvolve um teatro que, a despeito de ser fortemente político e sustentado por técnicas e expedientes do teatro épico de Brecht, portanto claramente críticos ao *establishment*, não é, ao mesmo tempo, totalmente lógico, na medida em que, além de outros recursos, recusa em grandes doses a palavra no espetáculo, sobretudo em seus *pageants*, substituindo-a por composições de cores, música, canções, movimentos, profundidade, volume e variações imensas de escala em número de atores e personagens.

“Does the idea of doing with art more than art still exist? Are the arts interested in more than themselves? Can puppet theatre be more than puppet theatre by giving purpose and aggressivity back to the arts and make the gods’ voices yell as loud as they should yell?”

(B&PT. Peter Schumann, 1990)

Segundo Fredric Jameson (1986, 1995), o alto modernismo e a cultura de massas desenvolveram-se em uma inter-relação e oposição dialéticas entre si. Feia, dissonante e agressiva, a arte moderna, através das vanguardas, criticava a ordem do mundo, almejando revolucionar-se a si mesma e ao mundo tornado mercadoria. Em seu momento cínico, como o denomina Sanguineti, as neovanguardas das décadas de 1950 e 1960, através da instauração da “tradição do novo” e da mercantilização assumida, já não atingem o mesmo efeito de choque e protesto das vanguardas históricas. Esvaziada das premissas antitéticas de um modernismo contestador, a arte que se

seguiu teve suprimido o seu potencial revolucionário e utópico.

No âmbito do teatro de vanguarda aqui tratado, no entanto, observamos uma permanência desse potencial, avesso à comercialização da arte e do mundo, quer mantendo, propositalmente, a instituição do uso recorrente de formas “primitivas” e potencialmente contestadoras para criticar “novas” questões históricas muitas vezes “repetidas” nos últimos cinquenta anos (como as inúmeras guerras e conflitos em suas muitas variações, para nos atermos a apenas uma variação de tais repetições), quer repetindo e recriando formas míticas e rituais novas. Invariavelmente aliadas a recursos épicos e formalmente revolucionários, desinteressadas pelo caráter permanente ou estético de suas produções enquanto um fim em si mesmas, as companhias San Francisco Mime Troupe e Bread and Puppet Theater prosseguem fiéis aos ideais revolucionários de mais de meio século.

Em um mundo em que as artes e a iniciativa humana genuína parecem ter-se tornado obsoletas, e a resistência à alienação, impossível, talvez o “novo” configure-se, justamente por oposição, em uma insistência, sempre renovada, em direção à esperança de uma transformação radical, na arte e no contexto à sua volta – rumo à utopia, possível, de um “novo” mundo – melhor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BELL, John (ed.). *Puppets, masks and performing objects*. Cambridge MA, MIT Press, 2001.

_____. *Landscape and desire*. Glover, VT, Bread & Puppet Press, 1997.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa, Vega, 1993.

CAYLEY, D. *Puppet uprising*. Canadian Broadcasting Corporation, 2003. (4 audio CDs)

COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho*. São Paulo, Nankin Editorial, 2001.

CRUMB, Robert. Apud. COHN, Sérgio e PIMENTA, Heyk (org.). *Maio de 68*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2008.

DENNING, Michael. *The cultural front. The laboring of American culture in the twentieth century*. New York, Verso, 2000.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. As Aporias da Vanguarda. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, v.26-27, jan-mar 1971, pp.85-112.

INNES, Christopher. *Avant Garde Theatre 1892-1992*. London and New York, Routledge, 1993.

JAMESON, Fredric. Periodizing the sixties. In: *The ideologies of theory, essays 1971-1986*. v. 2. The Syntax of History. Chicago, University of Minnesota Press, 1986.

_____. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. New York, Verso, 1995.

_____. *O método Brecht*. Petrópolis, Editora Vozes, 1999.

MASON, Susan V (ed.). *The San Francisco Mime Troupe Reader*. University of Michigan Press, 2008.

MORGAN, Edward P. *What really happened to the 1960s: how mass media culture failed American democracy*. Lawrence, University Press of Kansas, 2010.

SANGUINETI, Edoardo. *Ideologia e linguagem*. Porto, Portucalense, 1972.

SCHUMANN, Peter. *Interview*, July 2004.

ABSTRACT> We hereby review the recent paths of two of the most prominent American avant-garde theatre companies from the 1960s: the San Francisco Mime Troupe and the Bread and Puppet Theatre. Originated in a period of great cultural changes, both companies brought radical experimentation to the North-American scene, including influence from expressionist theatre, Surrealism and Russian/European agit-prop techniques, to epic and dialectic theatres, radical improvisation techniques and puppetry. Intensively active to the present days, both companies resist the logics of art as commodity, and compose an important tendency of art as resistance in the current North American contemporary theatrical context.

KEYWORDS> theater avant-garde; Bread and Puppet Theater; San Francisco Mime Troupe.



Museu Bread and Puppet, Glover, Vermont, 2013. (Foto: Mayumi Ilari).



Museu Bread and Puppet, Glover, Vermont, 2013. (Foto: Mayumi Ilari).



Museu Bread and Puppet, Glover, Vermont, 2013. (Foto: Mayumi Ilari).

r a r e l
P A Z

Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul > UEMS

{ ESPERANÇA PÓS-QUASE NADA: O
DIÁLOGO COM BECKETT EM “CAL-
ABOCA! E GRITA”,
DE JAIR DAMASCENO }

RESUMO> O artigo discute o texto e uma encenação (incluindo determinados eventos ocorridos nesta) da peça *CALABOCA! e grita*, de Jair Damasceno, buscando indicar seu horizonte ético-estético e seu alcance significacional a partir de sua relação intertextual explícita com a peça *Not I*, de Samuel Beckett.

PALAVRAS-CHAVE> teatro contemporâneo; dramaturgia; intertextualidade

{ ESPERANÇA PÓS-QUASE NADA: O DIÁLOGO COM BECKETT EM “CALABOCA! E GRITA”, DE JAIR DAMASCENO }

OBJETOS, DEMANDAS, TENSÕES

Os objetos deste trabalho – pois eles são no mínimo dois – são o texto inédito e o espetáculo dramático (ou melhor, uma realização específica desse espetáculo, no dia 20 de dezembro de 2013, em Campo Grande-MS) intitulados *CALABOCA! e grita*, ambos assinados pelo escritor e dramaturgo Jair Damasceno. Sublinhar não só a duplicidade como a *distinção relativa* desses objetos é importante não apenas por questões objetivas – e *objectuais*, pois um texto dramático e sua encenação constituem mesmo objetos diferentes –, mas porque nossa leitura de cada um deles se confrontará em algum momento deste artigo. Ou, mais exatamente, porque em algum momento tentaremos plasmar o conflito entre nossa recepção do espetáculo e nossa posterior leitura do texto; e desde já é importante sublinhar também essa diferença relativa: entre o ato intensivo e único da recepção de um espetáculo e o ato extensivo e mais detido, mais *intrinsecamente analítico* da leitura.

Essa condição de uma dupla experiência, indissociável no âmbito de nossos objetivos e conclusões, em algum momento nos sugeriu construir este texto como um *experimento ensaístico* (e *dramático*, no sentido de que teria um conflito em seu cerne); o que constituiria, também, um esforço a mais de fazer jus a seu duplo objeto, automeado um “experimento cênico”. Duas considerações, no entanto, nos fizeram rever essa ideia. Primeiro, a dúvida quanto a sua viabilidade, ao menos nos moldes de um estudo acadêmico. Essa viabilidade, parece-nos, só se consumaria na base de artifícios, concessões e acordos tácitos que minariam o projeto em sua essência. Segundo, a percepção de que, em todo caso, tal

¹ Professor do Curso de Letras e do Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Doutor em Letras Clássicas e Vernáculas pela USP.

E-mail: ravel@uems.br.

experimento – caso levado a cabo na sua demandada radicalidade – exigiria mais *exercício prévio*, ou seja, mais *ensaio*, sob pena, agora, de desandar num discurso puramente esquizofrênico. É justamente essa “natureza como processo de produção” que parece encarnar a personagem Esperança, e este texto busca se inserir de alguma forma nesse processo e extrair suas conclusões dessa experiência..

Entre essas duas alternativas extremas e potencialmente desastrosas, preferimos empreender um estudo em moldes mais tradicionais que, entretanto, não se furte à incorporação de problemas e procedimentos que tensionem seus limites, ou seja, de *demandas críticas* instauradas pela situação que acabamos de descrever.

Uma forma de fazer ou buscar isso seria instaurando um movimento de problematização progressiva. Quanto mais sutil fosse esse movimento, mais eficaz, provavelmente, seria seu resultado. Outra é instituir uma problematização mais ou menos abrupta em algum ponto de nosso discurso. Esta, além de metodologicamente mais simples, nos parece mais afeita à proposta de um trabalho acadêmico, ou melhor, à demanda que nos parece mais valiosa num trabalho desse tipo: a de *esclarecimento*. Perde-se em eficácia persuasiva mas ganha-se em clareza, senão em sobriedade – quiçá em honestidade – intelectual. Tensionar os limites da forma acadêmica em sua filiação iluminista a partir de uma perspectiva desconstrutora não significa desprezar as demandas dessa forma, mas explorá-las, de fato, em seus limites.

De certa forma, é inevitável que o *texto* dramático ocupe aqui certa preeminência enquanto lugar de produção e horizonte significacional. Afinal, por mais que extrapole os sentidos e efeitos construídos ou almejados no âmbito do texto, um espetáculo dramático que não extraia sua força de uma relação direta com ele (e não de virtudes particulares, ainda que de importância decisiva na configuração do todo: uma boa iluminação, boas interpretações, uma boa direção) é um espetáculo de força equívoca ou duvidosa. Ainda que se funde na desconstrução ou mesmo na mera *destruição* de um mau texto, um bom espetáculo terá descoberto nesse

texto uma força oculta, uma negatividade com a qual *valeu a pena se defrontar*. Mas nem por isso essa centralidade deixa de ser, pelo menos aqui, altamente relativa: mesmo que partícipes de um complexo significacional produzido e catalisado pelo texto, ou pelo menos “originado” nele (“origem” esta tão relativa quanto todas), cada encenação – como, talvez, cada *leitura* – comporta uma gama infinita de eventos (sobretudo psíquicos, é claro, mas que por vezes extravasam para um âmbito coletivo) que comportam, digamos, uma “dramaticidade” própria.

Ao supor essa situação no âmbito de nossa recepção de *CALABOCA! e grita*, não vemos mais sob essa inscrição uma ou duas totalidades fechadas – a do texto e a da encenação –, mas uma experiência aberta; o que nos obrigará, como veremos, a pelo menos um minuto de atenção para algo que extrapola (ou seja, que *extrapolou*) nossa situação enquanto espectador particular. Não obstante, como tudo isso se liga a elementos intrínsecos ao texto, nada mais prudente que começarmos por ele, ou seja, por uma tentativa de aproximação de seu complexo significacional, para só então o extrapolarmos rumo à experiência ao mesmo tempo mais concreta e mais espectral de sua encenação.

CALABOCA! E GRITA: TEXTO, INTERTEXTOS ETC.

O “experimento cênico” *CALABOCA! e grita* é um texto dramático inédito, de extensão mediana (cerca de oito páginas e meia, em folha A4, fonte Arial 11 e espaço simples, no arquivo em PDF; postamos o texto, com permissão do autor, no domínio *4shared*), montado anualmente desde 2011 em Campo Grande e no interior de Mato Grosso do Sul, a cada ano com atores diferentes ou fazendo papéis diferentes. *CALABOCA! e grita* foi concebido para ser encenado, segundo a rubrica do texto, em “espaço alternativo” ao do palco italiano, de modo a possibilitar uma maior proximidade com o público (restrito a no máximo cem pessoas). Outras peculiaridades cênicas da peça serão indicadas mais adiante, no curso da interpretação de seu conteúdo textual que tentaremos

emprender neste item. Passemos, então, a uma tentativa de descrição sumária desse conteúdo.

CALABOCA! e grita compõe-se de basicamente dois grupos de personagens ou figuras dramáticas: num grupo, uma “Narradora” e uma personagem chamada Esperança, ambas a cargo da mesma atriz, denominada “Solista” na rubrica, e no outro um “Coro”, espécie de “personagem coletiva”, formado por três ou quatro atores. Essa divisão se justifica não apenas pelos encargos dos atores mas porque a peça “simula a ideia de duas encenações distintas ocorrendo em paralelo” (DAMASCENO, 2014, p. 1). Completam o espaço cênico contrarregras encarregados da iluminação com lanternas a pilha e um percussionista que realiza intervenções pontuais. Também os atores do “Coro” cumprem função na iluminação da cena, pois usam capacetes munidos com lanternas, além de “macacões pretos, folgados, com capuz e zíper que permite encapsular a cabeça” (Idem *ibidem*) e coturnos militares. O ambiente é escuro, “destacando num jogo de claro-escuro a SOLISTA” (Idem *ibidem*), que também se veste de preto. A encenação inclui ainda uma trilha sonora, assinada por Samuel Damasceno e reproduzida em caixa de som pequena. Nota-se a busca de uma cenografia simples, sóbria e algo opressiva.

Quanto ao texto propriamente dito – ou seja, às falas do “Coro” e da “Solista” –, não podemos começar a discuti-lo sem levar em conta dois *intertextos* indicados na rubrica: com as peças *Not I*, de Samuel Beckett, e *A voz humana*, de Jean Cocteau. O primeiro é, sem dúvida, mais importante: não só praticamente a totalidade das falas do “Coro” é extraída desse monólogo beckettiano, como o texto de Damasceno o emula explicitamente. O segundo, conforme o autor nos declarou em entrevista (cf. PAZ, 2014), serviu de base para a composição da “Solista”, devendo-se a ele, ao menos em parte, o tom melodramático às vezes assumido por ela. Assim, o diálogo com a peça de Beckett tem interesse muito maior aqui, e é nele que nos concentraremos.

Not I tem como “personagens” uma “Boca” (“Mouth”), assim designada na rubrica, e um “Ouvinte” (“Auditor”) sem fala.

A fala da “Boca” é composta de fragmentos que parecem remeter a pelo menos dois acontecimentos – “reais” ou “imaginários” (como quase sempre ocorre em Beckett, é impossível distinguir essas instâncias) – fundamentais: o nascimento “antes da hora” de uma “menininha”, uma “coisinha de nada”, filha de “pais desconhecidos” em uma relação casual (BECKETT, 2014, p. 01)², e um fato posterior, ao mesmo tempo impreciso e complexo: algo como a descoberta, pela “menina”, de si mesma enquanto ser falante, acompanhada do espanto diante das reações fisiológicas desse ato, que por sua vez parece catalisar uma série de interrogações vagas e recorrentes, lembranças que não chegam a se apresentar, etc.

A boca enlouquecida... tudo isso ao mesmo tempo... o esforço para compreender... apreender algum sentido... e o cérebro... em seu desvario... tentando apreender algum sentido... ou parar com isso... ou no passado... a remexer no passado... súbitas recordações... (Idem, p. 02)

Já se vê que *Not I* explora alguns dos temas mais recorrentes em Beckett: a solidão extrema, a coisificação, a incomunicabilidade e, não obstante tudo isso, a necessidade de *continuar*, como atesta seu fecho (entre outros fechos beckettianos):

Não importa... sem trégua... (a cortina começa a fechar)... aguentar até o fim... e então voltar... Deus é amor... toda bondade... a cada nova manhã... voltar à campina... manhã... sozinha no mundo... ouvir os passarinhos... recobrar as forças... seguir. (Idem, p. 3)

Pode-se dizer que a “Boca” é a própria “menina” (já envelhecida, como outros trechos sugerem), que produziria, portanto, um discurso autodiegético mas (quase sempre, pelo menos) em terceira pessoa, sendo esse autodesdobramento ou autodiferenciação um índice de sua alienação de si mesma. Mas nivelar as coisas desse modo é um desrespeito evidente à configuração espectral dessa figura esdrúxula, nem gente nem coisa, mas *parte de gente*: à sua condição de espectro cercado de espectros, assombrado por vozes-outras, embora incorporadas a seu impreciso “si mesmo”, sobretudo os fiapos de um discurso moralista que atravessam todo o texto, seja relacionando-se às condições da concepção e nascimento

2 Para facilitar a exposição, usamos aqui a mesma tradução de *Not I* utilizada por Jair Damasceno, cotejando-a com o original (BECKETT, 2014a). Obtivemos essa tradução (cujo realizador não pôde ser identificado) com o próprio Damasceno, postando-a no mesmo domínio em que postamos sua peça.

da “menina” (“Expulsa para dentro deste... antes da hora... miserável buraco chamado... chamado... não importa... pais ignorados... desconhecidos... ele desapareceu... ninguém sabe ninguém viu... mal abotoou as calças... como ela...”: Idem, p. 01) ou marcando sua “descoberta” de si mesma, ou seja, o súbito disparar dessa “Boca” falante e pensante, como um “castigo purificador”.

Mas essa condição espectral da “Boca” – condição de existência incerta ou índice mínimo de uma existência – institui também a *abertura programática* de *Not I*: com toda a impressão de *vazio* que transmite, as cenas e diegeses beckettianas são, por sua configuração espectral mesma, de molde a sugerir uma infinidade de *subtextos* ao leitor ou espectador. Ainda que isso se dê principalmente em nível inconsciente ou subconsciente – já que não são propriamente nossas faculdades de imaginação ou fantasia que são estimuladas, e sim algo mais sutil, algo como o instinto de sondar as penumbras –, esse dado não deixa de ser relevante; muito pelo contrário: Beckett é um autor consciente da força e importância do inconsciente. E é nesse interstício que se configura também a força oculta de uma comunicabilidade mimética, a própria possibilidade de espelhamento ou reconhecimento empático: a “Boca” e, com ela, a “menina” e as vozes que a(s) assombra(m) em alguma medida somos nós, também. O que de certa forma constitui uma negação da solidão extrema que vemos no palco, ao mesmo tempo em que espelha em nós essa condição.

Esse paradoxo é essencial em Beckett, e é fundamental compreender o lugar de hegemonia que ele ocupa em suas cenas e diegeses: por via dele institui-se, sobre quaisquer subtextos possíveis, o primado de um *supertexto*, cujo grande protagonista é a ideia, o “espírito” ou o sentimento do nada. O niilismo é, obviamente, o grande tema de Beckett, a grande mola propulsora de seus textos. Em nenhum deles o nada se institui de forma absoluta sobre o precário (e, não obstante, infinito) “tudo” (ou “algo”) que temos à nossa frente, mas em todos eles o nada o ameaça, na forma de uma onipresença espectral (a quase-onipresença, pode-se brincar, de uma *oniausência*).

É no *sentimento de ameaça enquanto forma estética* que se apresenta (não é possível mais que isso, um *pré-sentir*) como o sentimento de *ameaça concreta* dos anos da Segunda Grande Guerra e do pós-guerra se reflete na obra de Beckett (que chegou a atuar na Resistência francesa). Essa obra não é o império consumado da negatividade, pois, em geral, alguma impalpável esperança permanece ao fim de cada texto. Mas mesmo sobre a esperança o nada paira de forma imperiosa. Paira, e de forma imperiosa, mas não *impera*: é no intervalo mínimo desse paradoxo que a esperança subsiste. Se é o caso de se buscar uma “última palavra”, pode-se dizer que o drama beckettiano tem a *forma do paradoxo*; mas também nisso – na vertigem do paradoxo metafísico que a condição de seus personagens no mínimo sugere – ele reflete o niilismo de seu tempo e lugar.

O pouco que adiantamos sobre o texto de *CALABOCA! e grita*, a partir de suas rubricas iniciais, já permite entrever um dos caminhos pelo qual se estabelece, nele, o diálogo com Beckett: a ressignificação do que se pode denominar, aludindo ao belo título de Ernst Bloch (2005-2006), o *princípio esperança* em *Not I*. Mas antes de chegarmos aí é importante abordar algo de cunho mais geral nessa relação intertextual, aliás, interautoral: que ela se dá no âmbito de uma postura fundamentalmente de reverência e humildade – para usar os termos um pouco estigmatizadores de Harold Bloom (2002) – do “efebo” em relação ao “mestre”. Algo que não nos parece exatamente um sintoma de uma falta de ambição do primeiro, mas, antes de mais nada, um compromisso ético-estético de não fazer da rivalidade o princípio-motriz da criação artística; o que tem relação direta com os sentidos profundos de *CALABOCA! e grita*, por sua vez indissociáveis de seu élan – ou, mais que isso, núcleo significacional – feminino (ou, que seja, *feminista*), e que passa pela recusa das pulsões belicosas, dominatórias, exploratórias etc. que marcam milênios de domínio patriarcal. Sem ser passiva, a leitura de Jair Damasceno não afronta ou questiona – pelo menos diretamente – o texto de *Not I*: antes, reconstrói-o sem destruí-lo, ou mesmo desconstruí-lo; recontextualiza-o e ressignifica-o pacificamente, ou pelo menos o mais pacificamente possível – ou seja, não sem o

preço, por vezes, de certo desarranjo semântico-narrativo.

É aí, no entanto, que se percebe como a atitude reverencial de Jair Damasceno diante da obra do mestre guarda um *atreuimento*. Pois *CALABOCA! e grita* parece não apenas emular como interpretar e “reescrever” – “*completar*”, pode-se dizer – *Not I*, desenvolvendo e costurando em um novo enredo alguns de seus fios soltos.

Afora uma introdução composta de interjeições-interrogações que anunciam a entrada da “Solista”, a primeira fala, do “Coro”, é – como quase todas as outras a cargo dele – diretamente extraída de *Not I*. Trata-se, aliás, da própria abertura da peça de Beckett:

CORO – Expulsa... para dentro deste mundo... este mundo... coisinha de nada... antes da hora... o quê? ... menina?... sim... menininha... dentro deste... expulsa para dentro deste... antes da hora... miserável buraco chamado... chamado... não importa... (DAMASCENO, 2014, p. 01)

Segue-se a primeira fala da “Solista”, sem que se especifique, de início, se ela a enuncia enquanto “Narradora” ou Esperança: “O Abismo (*pausa longa*). Sim, o abismo (*pausa longa*). Era o que lhe restava” (Idem *ibidem*). Essas sentenças, assim como a principal dessas palavras, não integram *Not I*, já fazendo parte, portanto, do texto “próprio” de *CALABOCA! e grita*. O fato de a rubrica não especificar a quem ela pertence, se à “Narradora” ou à “personagem”, logo se seguindo, porém, uma atribuição das falas posteriores à primeira, dá a entender que é Esperança quem fala de si mesma, o que investe as palavras de certa gravidade íntima. Ainda assim, é evidente que elas constituem quase que um metadiscurso beckettiano: ainda que por meio de uma generalização, quase que uma redução teórica (“o abismo” – ou o *defrontar-se com o nada* – é de fato um motivo central de Beckett, mas seria preciso conferir a incidência dessa palavra em sua obra), essas sentenças como que situam a personagem em um “ambiente” beckettiano. Mas esse passo, por fundamental que seja, é apenas um passo inicial, e relativo: a configuração “intimista” dessa cena de abertura é pouco usual em Beckett, o que já anuncia

o tipo de *transfiguração* – não parece haver palavra mais adequada – que se opera aqui, da “Boca” em Esperança. Na continuidade da fala, já especificada como da “Narradora”, surgem tantos elementos fundamentais na releitura de Beckett por Damasceno e na própria construção fabulística e significacional de *CALABOCA! e grita* que vale a pena transcrevê-la inteira:

De nome Esperança... assim ouvia chamar. Quase menina... intocada... olhar distante... sem saber de nada. Os pais ali à espreita... só cuidados... debruçados... arrebatados pelo trabalho. Dois irmãos... mais cuidados... “Faça isso pra mim”, dizia um... “traga aquilo pra mim”, pedia o outro. Ela fazia... não dizia... nem alegre nem triste... escrevendo a sua história...

(Pausa, com expectativa) De nome Esperança... assim ouvia chamar. Quase menina... intocada... olhar distante... sem saber de nada...

(Quase eufórica, surpreendente) Dia de comemoração... data especial... como todos os anos nos poucos e longos últimos anos. A boneca... o vestido... a flor...

(Volta-se para um ponto como se tivesse visto alguém e...) Ele apareceu do nada... mas como se viesse de todas as partes... todo dedos e boca...*(demonstra certo prazer)* encostou o corpo em sua pele... soprou em seu rosto... “te quero minha...”. Os pais ali à espreita... só cuidados... debruçados... arrebatados pelo trabalho... “te quero minha para sempre...”*(simula uma mistura de sensações e quase orgasmo. De repente volta ao estado inicial)*... mas qual o teu nome? Ela perguntou... “não precisa saber... SOU EU”... ahhhhhh... ela não sabia se estava desnuda ou vestida... (DAMASCENO, 2014, p. 01)

Note-se, em primeiro lugar, a emulação explícita da linguagem alusiva e da sintaxe fragmentária, com sua predominância quase absoluta das reticências, de *Not I*. Não obstante, essa emulação é parcial: ela quase não se dá a nível lexical e de composição da personagem e seu “enredo”. Apenas no final, com o aumento da tensão e a insistência na situação de desconhecimento, primeiro do outro e depois de si mesma, algo de um “sentimento do abismo” volta a se insinuar na fala da “Solista”. A última frase, sobretudo, é uma emulação direta de *Not I*; tanto que logo em seguida o “Coro”

a interrompe com uma fala extraída da peça de Beckett: “Ela não sabia em que posição estava... imagine!... em que posição estava... se de pé ou sentada... mas o cérebro-... o quê?... ajoelhada?... sim... se de pé... ou sentada...” (Idem *ibidem*).

Note-se, porém, a recontextualização que aquela mesma frase (de Damasceno) opera nestas (de Beckett), as quais, a princípio, não parecem alusivas a um ato sexual, passando a sê-lo, entretanto, uma vez antecedidas pela que fecha a fala da “Narradora”: “ela não sabia se estava desnuda ou vestida...”. Outro elemento compositivo que guarda certa semelhança com os procedimentos beckettianos é o deslizamento figural-identitário, a dissolução, geralmente progressiva, da “identidade” das figuras humanas em outras “identidades”: de fato, o trânsito entre a “Narradora” e Esperança que se verifica facilmente no trecho – principalmente quando aquela “incorpora” as sensações fisiológicas desta – é semelhante ao que se dá entre a “Boca” e a “menina” em *Not I*. Mas também aí se nota uma diferença fundamental. Em *Not I*, o trânsito entre as figuras concede fiapos de um enredo existencial à “Boca” mas não a investe propriamente de uma materialidade física para além da que ela própria constitui; é ela, aliás, o pólo propriamente material da “dupla” que forma com a “menina”; pelo menos as manifestações fisiológicas desta não vão muito além, anatomicamente, de seu *entorno*: “aos poucos ela sentiu... seus lábios se movendo... (...) e não apenas os lábios... as bochechas... o queixo... o rosto todo...” (BECKETT, 2014, p. 03). Em suma, em *Not I* se opera uma redução da “menina” – suposto sujeito-personagem – à espectral e fragmentária instância falante-pensante que é a “Boca”. Inversamente, em *CALABOCA! e grita* a “Narradora” se deixa investir de uma materialidade física e sensória – e vivencial, desejante etc. – em seu trânsito com a personagem Esperança.

Em suma, a ideia de certa “materialidade existencial” é aqui mais marcada que em *Not I*. Não apenas um acontecimento mais palpável que o disparar de uma “Boca” falante-pensante singulariza a “existência” de Esperança – a saber, sua confusa iniciação sexual – como sua corporeidade e outros elementos contextuais (por

exemplo, a presença, além dos pais vigilantes, de dois irmãos) contribuem para torná-la uma personagem no sentido mais usual do termo. Enquanto instância significacional, a “Boca”-“menina” de *Not I* é quase que um arquétipo da *enjeitada*: menos que um símbolo, uma excreção simbólica da condição humana, que é, em última instância – para além, por exemplo, de questões relativas ao gênero sexual –, o horizonte representacional de Beckett. Mais que uma “instância” simbólica – embora também isso –, Esperança é uma *persona* desejante, uma figura investida da premência irrefreável e irredutível das demandas de *um* ser humano. Nesse sentido, a questão da *condição feminina* é aqui mais relevante do que em *Not I*, e a própria dimensão simbólica que envolve a personagem passa por ela. Participam disso os laivos de lirismo de Esperança, que pelo menos em dado momento parecem afetar um outro intertexto, dessa vez com um escritor familiar ao contexto cultural de Damasceno – o poeta Manoel de Barros: “viu pairando sobre sua cabeça... ou talvez dentro dos seus olhos?... algo que poderia ser... ou não... um objeto-flor?... um objeto-pássaro?... um objeto-lua?...” (DAMASCENO, 2014, p. 03). Embora pontual, esse possível aporte localista também é parte da reconfiguração mais humana da personagem.

Entretanto, essa reconfiguração mais “concreta” da figura humana e a “materialidade” dos elementos que a envolvem têm consequências mais fortes e tensivas pela via deste que é, sem dúvida, seu núcleo significacional: a questão da sexualidade.

Em si mesma, como vimos, a forma como essa questão emerge na peça é marcada pela tensão de um ato ambíguo, nem positivo nem negativo: um ato, na verdade, com a provocativa aura de algo além (ou aquém) do bem e do mal; um ato que mesmo transpirando algo de um *excesso* é investido de um élan desejante e, nesse sentido, fundamentalmente positivo. Aliás, um élan e, como vimos, gestos, sensorialidades, vivências corporais desejantes. No contexto em que se insere, de narração/recordação (ou invenção etc.) de uma relação fraturada, aparentemente precoce (ao menos no âmbito de certa moral) e, não propriamente forçada, mas marcada pela evidência de uma sedução enganadora, e na qual,

finalmente, o *próprio prazer* fora duvidoso (“Ela não sentiu nem dor nem prazer...”: DAMASCENO, 2014, p. 03); diante de tudo isso, a intensidade desejante exposta pelo quase-gozo dessa “Narradora” que se torna a própria coisa narrada, enfim, essa *potência desejante para além da fratura*, soa como um verdadeiro acinte. Uma potência, aliás, não só *para além* da fratura como, senão conciliada, pelo menos profundamente *conluída* com ela, o que se torna particularmente acintoso, naturalmente, pelo fato de ela – tal potência – emanar de um *corpo feminino*.

Note-se que não se trata da imagem de um amor romântico (que a consciência masculina ocidental aprendeu a “entender” e suportar nas mulheres como um erro ingênuo), mas de um desejo em sua “objetividade” máxima e, ao mesmo tempo, de uma recordação (“real” ou não, “própria” ou não) de intensa afetividade, ainda que cindida. Ou seja, uma carnalidade que, pelas vias do próprio desejo, faz-se espírito: um império do desejo, pode-se dizer, mas não como mera animalidade (como a mesma consciência masculina ocidental aprendeu a concebê-lo). Incomoda, sobretudo, o contraste desse desejo-sentimento com o ato obscuro que a “Narradora” como que nos quer dar a assistir em seu corpo: o acinte de um louvor de um *desejo equívoco* – ou que pelo menos certa moral julgaria assim – porquanto fruto de outro, ilícito e ardiloso.

Em suma, diante da consumação de um desejo ilícito de um terceiro, *CALABOCA! e grita* não nos apresenta nem a imagem de uma vítima nem uma revolta moral, mas o corpo-alma desejante da própria “vítima”. E é aí, no afrontamento de “certa moral” pela força de um desejo insubordinado às pré-condições de legitimação ou recusa do desejo instituídas por essa moral, que se localiza, a nosso ver, o projeto ético-estético da peça de Jair Damasceno. Ativemo-nos, até agora, quase exclusivamente à fala inicial da “Solista”, mas não seria difícil demonstrar como as questões que emergem ali se desdobram ao longo de todo o texto, por exemplo, na configuração das falas do “Coro” como uma alteridade marcadamente masculina – quase que a “parte ofendida” pelo ato ilícito da *outra* alteridade masculina, a oculta –, e ao mesmo tempo um arquétipo da

moralidade masculina (como essa outra alteridade o é da *imoralidade*, sua contraparte indissociável). Em todo caso, outros elementos serão levados em conta na discussão em torno do espetáculo no próximo item.

Na peça de Jair Damasceno, a forma do paradoxo, que em Beckett quase sempre se vincula a questões metafísico-existenciais, envolve a questão mais prosaica da sexualidade: o paradoxo do desejo como potência, liberdade, necessidade ou o que quer que seja, para além não só da moral como das fraturas mais dolorosas ligadas a ele. O desejo não como mera carne, mas como *anseio de conciliação extrema*, para além, ou melhor, *à margem* de toda e qualquer culpabilidade; e é nessa sutil diferença – entre um *à margem* que ignora a culpabilidade e um *para além* que demanda perdoá-la, subsumi-la em sua amplitude e posteridade “compreensiva” –, que reside a sutil e ao mesmo tempo visceral radicalidade de *CALABOCA! e grita*. Mas essas últimas formulações já se valem não só da leitura do texto como de nossa recepção da peça de Jair Damasceno, de modo que, se quisermos fazer alguma justiça à duplicidade – quiçá à complexidade – dos processos aí implicados, precisamos nos voltar para a outra face dessa moeda.

CALABOCA! E GRITA: EXPERIMENTO E EXPERIÊNCIAS

A encenação de *CALABOCA! e grita* a que assistimos, em 20 de dezembro de 2013, foi a último da montagem anual do texto, em sua versão “atualizada” no ano em questão. Não temos espaço nem condições, aqui, de fazer um relato detalhado da apresentação, e menos ainda uma crítica teatral, de modo que nos limitaremos a ressaltar os elementos importantes na constituição de nosso ponto de vista.

O primeiro desses elementos diz respeito à configuração das figuras humanas no palco: o contraste entre a “Solista” e o “Coro” é marcado por uma intensidade que apenas o ato cênico evidencia. Essa intensidade se deve, sobretudo, à movimentação frenética e às

falas gritadas-entoadas do “Coro”, além da composição espectral das figuras: três atores vestidos de preto, portando capacetes com lanternas na testa – como no caso do espectro do rei em Hamlet, eles veem sem serem vistos (cf. DERRIDA, 1994) – e com o rosto fortemente maquiado de branco. Isso contrasta fortemente com a configuração da “Solista”, que se movimenta muito menos no palco, e muitas vezes por meio de expressões corporais harmônicas, além de se dirigir com frequente suavidade ao público. Esse contraste se acentua sobremaneira no final, quando a “Solista” canta extratos do poema antigo “Trovão: mente perfeita” (séc. II ou III d. C., atribuído a Ísis ou Sofia), a que se segue uma cena na qual o “Coro” se posta pela primeira vez diante do público e “engole”, com reações fisiológicas inevitáveis, longas gravatas vermelhas. No âmbito desse contraste, ainda que a rubrica indique o não-contato entre os dois grupos de atores, é inevitável que o “Coro” se configure como uma instância marcadamente opressiva sobre a “Solista”. E o fato de aquele ser composto apenas por homens, que se movimentam no palco não apenas com agilidade, mas também com certa força física, valendo-se de tons de voz graves, confere uma inegável *marca de gênero* a esse contraste.

Se sublinharmos esse dado é porque ele nos parece ter relação direta com a forma tomada por nosso primeiro – e fundamentalmente *equivoco* – esboço interpretativo da peça de Damasceno. Outro dado importante a esse respeito é uma sentença enunciada várias vezes pela “Solista” e, ao final, repetida pelo “Coro”: “As coisas não têm explicação... não precisam ser explicadas... nada precisa ser explicado...” (DAMASCENO, 2014). A frequência com que essas palavras são ditas (seis vezes, ao todo) parece investi-las do *status* de uma chave interpretativa, e foi assim que a tomamos – com razão ou não, mas certamente de forma igualmente equívoca – em nossa primeira leitura da peça, ou seja, a que começou a se configurar ainda no ato da recepção do espetáculo. Mas antes de prosseguirmos precisamos mencionar um evento que, embora partícipe desse contexto, de certa forma escapa aos eventos estritamente cênicos.

Aliás, esse evento começou justamente como uma resposta

à espécie de refrão que acabamos de transcrever: “As coisas não têm explicação...” etc. Depois de uma dessas falas, alguém ao nosso lado – uma pessoa conhecida, de formação universitária – enunciou aproximadamente as seguintes palavras: “É, não tem explicação mesmo. Eu vou embora... não estou entendendo nada!”. Nossa reação, diante disso, foi esboçar uma explicação de algo que para nós mesmos não era claro: “Calma. Ela sofreu alguma *violência sexual*...”. Mas esse “esclarecimento” insatisfatório não impediu que o outro espectador cumprisse sua decisão e realmente abandonasse o local (ao qual retornou cerca de dez minutos depois).

Naturalmente, não temos condições de avaliar as razões que, para além da mera incompreensão, possam ter motivado essas ações. O que nos parece significativo é nossa própria tentativa de explicação, e que, muito embora de improviso e pouco crédula quanto a seu acerto, não pode ser gratuita; tanto mais que, finda a peça, no debate que se seguiu, e ainda no dia seguinte, quando comentamos o espetáculo em nosso blog, voltamos a insistir no tema da violência como central no espetáculo – sendo que muito poucos elementos, nas falas da “Solista” e mesmo do “Coro”, indiciam propriamente uma violência física ou sexual na “história” de Esperança –, enquanto a impossibilidade de compreensão reiteradamente afirmada na peça constituiria uma recusa a nos dar a conhecer a totalidade existencial da vítima dessa violência. Uma forma, portanto, de *protegê-la* (cf. PAZ, 2014b).

É possível que a pequena situação dramática (e, digamos, extradramatúrgica) recém-narrada e nossa “explicação” de improviso gerada em seu interior tenham contribuído para fixar essa insistência nas temáticas da violência e da não-explicação como horizontes de efeito e sentido da peça, mas é evidente que o próprio conteúdo do improviso constitui um tipo de sintoma. O fato é que nada no texto de Damasceno – conforme sua leitura nos revelou cabalmente – sugere algum ato de violência, afora, é claro, as violências psíquicas atribuíveis ao “Coro” e, talvez, ao suposto sedutor de Esperança.

Certamente, o que nos surgiu como uma violência

incompreensível e inominável foi a força do desejo da “Solista”³: um desejo feminino em “condições adversas”, ou seja, em condições moralmente polêmicas. É, portanto, no contraste de nossa recepção inicial com a leitura refletida do texto (e dessa mesma recepção inicial com os eventos que a cercaram) que nos atrevemos a formular a hipótese conclusiva deste trabalho: a hipótese de que é na *encenação da emergência do desejo feminino como uma ameaça violenta à moral e aos esquemas de conforto psíquico da má consciência masculina ocidental* (se podemos nos apresentar como um representante dessa má consciência), o que também significa a assimilação e reinvenção do sentido profundo do *topos*-sentimento da ameaça na obra de Beckett, que a peça de Damasceno faz jus à força do mestre.

Em que medida esse “fazer jus” se dá é algo que não buscaremos ajustar, mesmo porque não são estritamente as questões de valor estético que nos interessam neste trabalho. Aliás, *CALABOCA! e grita* não é uma peça que se pauta por objetivos puramente estéticos. Seu texto e sua dramaturgia pretendem intervir em contextos específicos, marcados por ranços provincianos e nos quais, portanto, a moralidade conservadora é um traço arraigado; contextos, de certa forma, alheios às condições de produção do alto modernismo, do qual a obra de Beckett é um dos representantes máximos. Além disso, como já notamos – e nesse ponto, inversamente, é certa pulsão “pós-moderna” que ecoa –, sua proposta não é travar um ágon com o “original” beckettiano, mas fazê-lo *derivar* para outros campos semânticos e contextuais; proposta esta, a nosso ver, levada a cabo com sucesso. Tudo isso atesta, mais do que a validade, o valor intrínseco, enquanto artefato cultural que intervém em seu tempo-espaço, de *CALABOCA! e grita*.

CONCLUINDO – E TOCANDO EM FRENTE...

Derivar uma Esperança com maiúsculas, simultaneamente um símbolo – da esperança, é claro – e um nome próprio, não nos parece um gesto dos mais pueris num diálogo com o demiurgo dos quase-nada inomináveis que é Samuel Beckett, de modo que será

3 Foi fundamental, para a percepção disso, um comentário de Lucas Tadeu Maciel (2014), mestrando em Letras na UEMS, publicado no blog “Liberdade é pouco”, e no qual se lê, por exemplo: “Não havia luz, havia Esperança, sim, ela, era Ela. Ela que um dia foi, não mais quer assim. Nem mãe, nem filha, nem mulher, Ela não se rotula, apenas deseja e sangra, pois sangrar é viver. Sangra pois cansou de guardar o que não pode controlar. Tanta libido, tanta alma, tanta pele, escuridão e luxúria. Esperança nasce para a vida, sente a pulsação, os seios, os braços, as mãos”.

interessante se nossas discussões precedentes puderem lançar um pouco mais de luz sobre o possível alcance signficacional desse nome/símbolo. Em primeiro lugar, cumpre afirmar sua *legitimidade mínima* do ponto de vista imanente à obra de Beckett, onde, mesmo soterrada sob escombros de niilismo, alguma esperança sempre se delineia. Muitas vezes apenas como um horizonte longínquo, raramente como uma vivência – embora as narrativas da trilogia do pós-guerra contenham, no curso de sua proliferação *en abîme* mesmo, inúmeras passagens semelhantes a experiências de êxtase. Em *Not I*, entretanto, ela é pouco mais do que um alento final diante da profusão discursiva profundamente autoimolatória e autocensória da “Boca”, e mesmo assim via um gesto ambigualmente conciliatório com elementos do próprio discurso autocensório, pela fusão desses elementos, de cunho marcadamente religioso, com uma “filosofia” romântico-sentimental.

A esperança que se vislumbra ao fim de *Not I* está distante, portanto, da que se emancipa enquanto aspiração, mesmo que confusa e autofágica, potencialmente autodestrutiva, no corpo-discurso de Esperança, ou melhor, da “Solista” que a encarna mas também tenta se distanciar minimamente dela por via da “Narradora”. Em *CALABOCA! e grita*, porém, o paradoxo dessa cisão sucumbe à força incoercível do desejo, e nisso reside o grande abismo entre essa peça e a de Beckett. Se bem que também isso é relativo, na medida em que se pode ver a atuação do desejo na própria discursividade irrefreável da “Boca”. Mas um desejo com a força agônica de um estado terminal, de uma resistência desesperada.

Nesse sentido, e também na “herança” de uma ainda frágil-força esperança, pode-se dizer que *CALABOCA! e grita* começa onde *Not I* chega. O passo inicial de seu “reinício” do “enredo” e dos temas beckettianos, entretanto, não é afim ao estado quase estático da “Boca”, mas à ousadia cantante e bailarina da vivíssima Esperança que Damasceno se atreve a forjar e dotar de pernas, braços, boca e tudo o mais que pertence a um corpo humano – aliás, feminino, de modo que a esperança, aqui, é, *mais do que* um atributo humano, um atributo feminino. Ou, mais propriamente, um

atributo do feminino enquanto alteridade marcada como tal. Haveria muito mais a dizer sobre isso, mas não nos limites deste trabalho. Basta, como precário fecho deste modesto experimento textual (se pudermos, no fim das contas, denominá-lo assim), aventar a ideia de que é na possibilidade de aceitação do complexo e paradoxal desejo dessa alteridade como abertura efetiva e incondicional para essa e outras alteridades que reside a esperança que *CALABOCA! e grita* quer nos comunicar. A esperança, quiçá, de que engulamos nossos recalques – nas cenas finais da peça, os integrantes “Coro” se voltam para a plateia, tiram longas “línguas” vermelhas do macacão e as engolem “com as reações orgânicas naturais” (DAMASCENO, 2014, p. 09) – mas nem por isso silenciemos. Ou seja: de que isso seja apenas um começo.

Certamente essa “leitura” é apenas mais um enredo particular, desses que Jair Damasceno busca suscitar com seu trabalho; mas, se ela for fruto de um vínculo efetivo entre esse trabalho e este leitor/espectador, este artigo tem alguma chance de ter cumprido seus principais objetivos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS>

BECKETT, Samuel. *Eu não (não eu)*. [Trad. não identificado.] Disponível em: http://www.4shared.com/office/ndvCa2ADce/Traduo_de_Not_I_de_Samuel_Beck.html. Acesso em 20 de fevereiro de 2014.

BECKETT, Samuel. *Not I*. Disponível em: <http://www.vahidnab.com/notI.htm>. Acesso em 20 de fevereiro de 2014a.

BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. (3 vols.) Trad. Nélio Schneider e Werner Fuschs. Rio de Janeiro, Contraponto/EDUERJ, 2005-2006.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro, Imago, 2002.

DAMASCENO, Jair. *CALABOCA! e grita*. Disponível em: http://www.4shared.com/office/5k3ttViYce/CALABOCA_e_grita_de_Jair_Damas.html. Acesso em 20 de fevereiro de 2014.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Trad. de Annamaria Skinner. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994.

MACIEL, Lucas Tadeu. *CALABOCA! e grita* [ou Tratado sobre o desejo]. Disponível em: <http://pollycansadadeguerra.blogspot.com.br/2013/12/calaboca-e-grita-ou-tratado-sobre-o.html>. Acesso em 20 de fevereiro de 2014.

PAZ, Ravel Giordano. Abre a boca e fala, Jair Damasceno! Entrevista. Disponível em: <http://arquivoscriticos.blogspot.com.br/2013/12/abre-boca-e-fala-jair-damasceno.html>. Acesso em 20 de fevereiro de 2014.

PAZ, Ravel Giordano. *CALABOCA! e grita* ou o silêncio do sentido. Disponível em: <http://arquivoscriticos.blogspot.com.br/2013/12/calaboca-e-grita-ou-o-silencio-do.html>. Acesso em 20 de fevereiro de 2014a.

VATTIMO, Giovanni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 1985.

ABSTRACT> The article discusses the text and one theatrical presentation (including certain events of this) of the play *CALABOCA! e grita*, by Jair Damasceno, seeking to indicate its ethical-aesthetic horizon and its signification power from its explicit intertextual relationship with the play *Not I*, by Samuel Beckett.

KEYWORDS> contemporary theater; dramaturgy; intertextuality.

S E Ç Ã O
A B E R T A

danielle CARVALHO

Universidade Estadual de Campinas > Unicamp

{UM CÔMICO NA ACADEMIA: O LUGAR DA PARÓDIA AMOR AO PELO, DE ARTHUR AZEVEDO, NA CENA ARTÍSTICA CARIOCA DE 1897}

RESUMO> Em fins de 1897, encena-se *Amor ao pelo*, paródia do drama de Coelho Netto *Pelo Amor!*. Por detrás da alcunha de *** que a assina, mal se esconde Arthur Azevedo, teatrólogo cuja preferência pelo teatro popular Netto criticara sistematicamente, enquanto anunciava aquela sua produção. Este artigo analisa a paródia desde o debate que ela instaura com seu tempo, sobretudo no que toca à relação que estabelece com o teatro “sério”.

PALAVRAS-CHAVE> Amor ao pelo; Arthur Azevedo; teatro cômico-musicado

{UM CÔMICO NA ACADEMIA: O LUGAR DA PARÓDIA AMOR AO PELO, DE ARTHUR AZEVEDO, NA CENA ARTÍSTICA CARIOCA DE 1897}

Danielle Crepaldi CARVALHO¹

Universidade de São Paulo > USP

No início de setembro de 1897, um anúncio estampado n^o *A Notícia* engendra um debate que perdura por dois meses: entrara em ensaios, no teatro Recreio Dramático, a comédia *Amor ao pelo*, escrita por Arthur Azevedo, “uma paródia ao *Pelo amor*, de Coelho Netto” (*A NOTÍCIA*, 1897, p. 03). Quem primeiro se refere criticamente ao intento é Lulu Júnior (Luiz de Castro, ensaiador da peça original), dizendo-se ressentido tanto pelo “moderado entusiasmo” que Azevedo – defensor tão entusiasta do teatro nacional – havia demonstrado pela peça de Coelho Netto, quanto pelo fato de ele haver escrito uma paródia dela, ao invés de colaborar, com “a sua palma e as suas obras” (LULU JÚNIOR, 1897, p. 01), na campanha de regeneração da cena teatral.

A resposta a Luiz de Castro não demoraria a chegar. Em folhetim d’*O Teatro*, publicado dias depois, Arthur Azevedo afirmou-se sem ânimo de elogiar o colega Coelho Netto, desde que saíra de sua pena dizeres que o arrastavam “pela rua da amargura” (A. A. 1897c, p. 02). Azevedo faz alusão a certa crônica publicada então por Netto no *Correio de Minas*, a qual apresentava com virulência os agentes causadores da tão propalada “Decadência do Teatro Brasileiro” – questão que ocupava as preocupações de cronistas cariocas havia décadas. Naquele folhetim, o autor de *Pelo Amor!* distribuía democraticamente a culpa entre atores e autores. No que tocava aos primeiros, estabelecia um paralelo entre os estrangeiros e os nacionais, para o detrimento destes: “Na Inglaterra o grande Irving (...). Em França, Coquelin, Sarah... Em uma cidade onde a Pepa é uma estrela de primeira grandeza e o Brandão um astro fulgido, a Arte é uma bastardia” (COELHO NETTO, 1897b, p. 3). A respeito dos homens de teatro nacionais, afirmava: “Os chamados escritores

¹ *Doutoranda em Teoria e História Literária, no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL-UNICAMP). Mestre em Teoria e História Literária (IEL-UNICAMP). Pesquisa realizada com o fomento da Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo – FAPESP*

E-mail: megchristie@gmail.com

dramáticos que se impõem, ufanamente, como os sustentáculos do teatro nacional, que fazem? revistas e mágicas, nada mais, e com tais bambochatas, aparecem disputando a coroa imortal!” (Idem, *ibidem*). O escritor estabelecia uma relação entre artistas e gêneros teatrais comum em seu tempo, segundo a qual os espetáculos de cunho popular eram destituídos de qualidades artísticas, aquém do teatro “sério” levado à cena por sumidades mundiais como Irving e Sarah Bernhard. A admiração que o público voltava aos cômicos Pepa Ruiz e Brandão, as maiores glórias do teatro nacional, atestaria, segundo o autor, o descalabro da cena artística que lhe era contemporânea.

O artigo de Coelho Netto desencadearia uma polêmica alimentada por meses na imprensa carioca. Antecedeu a encenação de *Pelo Amor!* e serviu para anunciar-lhe; desdobrou-se em inúmeros folhetins de outros críticos, a montarem passionais hostes contra e a favor da peça; e atingiu seu âmago na escritura e encenação da paródia *Amor ao pelo*, da lavra de um certo “Três Estrelinhas” e protagonizada por Pepa Ruiz e Brandão, a “arquigraciosa” e o “popularíssimo”, epítetos que explicitavam quão querida era a dupla contra a qual Netto volvera suas críticas. Três Estrelinhas não era outro senão Arthur Azevedo, como o artigo de Luiz de Castro desde logo patenteara. Sua decisão de se valer de um pseudônimo visava à blague – escolha que bem cabia ao *étos* de um indivíduo atrelado ao teatro popular como ele.² A autoria e o elenco da paródia, bem como o fato de ela ser representada no Recreio – teatro dirigido por Pepa e Brandão – demonstram, neste sentido, uma jogada criativa da parte do teatrólogo e da classe artística, a utilizarem-se do riso como instrumento de propaganda e defesa de sua arte.

O intuito parodístico estende-se igualmente para o modo de divulgação da paródia. O esforço com que Coelho Netto e seus pares foram a público, dias antes, com o objetivo de anunciar e explicar *Pelo Amor!*, é mimetizado por Arthur Azevedo pelo viés do humor. O escritor une-se aos seus pseudônimos em prol da divulgação da peça. Frivolino, por exemplo, escreve n’*O País* a mando do amigo “Três Estrelinhas”, o qual lhe pedira “*reclame* escandaloso da sua

2 Arthur Azevedo ainda se pronunciaria várias vezes, nos dias posteriores, tanto para negar a autoria da peça quanto para elogiar sua forma e conteúdo, chegando, num artigo, a afetar revolta ao afirmar: “Estou farto de dizer que sou completamente estranho à manipulação dessa pachouchada (...)”, e a pedir ao poeta “que se revele, para que eu não esteja passando por autor de coisas que não escrevi”. Cf. *A. A.*, 1897e, p. 2; *A. A.*, 1897f, p. 1; *A. A.*, 1897d, p. 1.

pachouchada *Amor ao pelo*”, uma vez que “o autor, naturalmente para que a paródia acompanhe o original mesmo antes de subir o pano, quer imitar o seu ilustre colega, fazendo *reclame* em todas as folhas” (FRIVOLINO, 1897, p. 01). Frivolino acaba por augurar que a paródia faça “um estrondoso sucesso e marque uma época na literatura de chirinola e farandula” (Idem, *ibidem*). A menção às propagandas que Coelho Netto fez de *Pelo Amor!* e ao gênero no qual se inscreve a paródia – a “pachouchada” (espetáculo de má qualidade, segundo o jargão teatral, epíteto atribuído por Netto ao grosso das produções correntes na cena carioca) – deixa patente a intertextualidade com o famigerado artigo do *Correio de Minas*. Mesmo o fato de Azevedo discorrer sobre a peça de sua própria lavra reproduz a atitude de Coelho Netto, cujos pseudônimos haviam cumprido mister análogo dias antes.

Isso tudo ocorre antes de *Amor ao pelo* ir à cena, o que se dá pela primeira vez no dia 24 de setembro, quatro dias depois da segunda – e última – récita de *Pelo amor!*. A “pachouchada” experimenta uma acolhida bem mais calorosa do que a recebida pelo drama de Coelho Netto, denotada pelo número de vezes que é encenada, aproximadamente vinte, contra apenas duas de *Pelo Amor!*. Um dia depois da estreia, *O País* constata que o Recreio estivera repleto. A peça fez tão grande sucesso junto ao público que a folha augura-lhe um centenário. Chama a atenção para o desempenho de Pepa e Brandão – a condessa e o bobo –, ressaltando-lhes a veia cômica (*O PAÍS*, 1897b, p. 2). Dois dias após a estreia, a folha publica uma análise anônima da peça, tão longa quanto certa crítica que Araripe Júnior escrevera acerca do drama de Coelho Netto, a qual volta tantos elogios ao seu objeto quantos Araripe voltara ao dele, e tão espirituosa é que merece nossa atenção, especialmente considerando que Arthur Azevedo era assíduo colaborador daquela folha.

A comicidade do artigo é construída pelo tom de constante dúvida que seu autor denota ter com relação à autoria de *Amor ao pelo*. Segundo o texto, a peça provocou curiosidade mesmo sem que se soubesse ao certo o nome de seu autor, “embora se indicasse entre

vários nomes o de um escritor estimadíssimo e de bela cotação no nosso mundo teatral” (O PAÍS, 1897c, p. 02) – quando, na verdade, era este expediente que havia contribuído para a geração de tamanha curiosidade. O autor do artigo utiliza-se de um eufemismo para se referir a Arthur Azevedo – ele, mais do que ninguém, merecia o epíteto de “escritor estimadíssimo e de bela cotação no nosso mundo teatral” – o que reforça o tom do texto. E isso é reiterado, vejamos:

Até nos parece que o ignorado autor de *Amor ao pelo*, para intrigar o Arthur Azevedo e fazer crer que era dele a paródia, procurou imitar a sua *maneira*. Se assim foi, força é confessar que se saiu brilhantemente, porque apreendeu a forma magistral do nosso colega, apossou-se dos seus segredos de técnica, identificou-se com o seu espírito delicado, de uma ironia muito leve, com uma distinta preocupação de arte, que mesmo nos trechos mais cômicos, já quase nas fronteiras da farsa, se revela e cintila.

O próprio Arthur se confessou surpreendido – e podemos afirmar que foi ele ontem o mais empenhado em saber o nome de *três estrelinhas*, o nome da pessoa que levou a tal ponto a imitação do seu estilo e do seu *processo*. Foi o Arthur quem, no final do ato mais ansioso esteve para que o autor, na febre de se ver aclamado, quebrasse o mistério e subisse ao palco, a receber as ovações. O anônimo – o ilustre anônimo, podemos já dizê-lo, não se animou a aparecer e o público, e com ele o Arthur, ficaram sem satisfazer o seu desejo. A esta hora só o Brandão talvez saiba quem é o autor do *Amor ao pelo* – dado o caso de que ele, apertado por dinheiro, já tenha ido receber as percentagens (Idem, *ibidem*).

Segundo a folha, além de a peça ser tão espirituosa e os versos tão corretos, ela ainda imitava Arthur Azevedo brilhantemente. Isso faz com que o articulista num só tempo louve *Amor ao pelo* e as demais produções que Azevedo colocava em cena, todas oriundas de uma mesma forma de grande qualidade artística – devolvendo-se, à obra do dramaturgo, a característica que Coelho Netto lhe negará.³ A menção que o artigo faz às porcentagens é mais um elemento a relacionar o escritor anônimo a Arthur Azevedo, o qual tomara para si a crítica que Netto, no *Correio de Minas*, voltara aos escritores

3 A ironia torna-se mais clara quando se confronta este artigo com o assinado por D. T. no mesmo dia, em *A Notícia*, no qual constata: “Com uma casa mais que regular, subiu o pano para ser ouvida em primeira representação a comédia-paródia *Amor ao pelo*, cujo autor conservou e ainda conserva um anonimato pilhérico, pois que toda a gente está a ver a quem deve atribuir a engraçada comédia” (D. T., 1897, p. 02).

teatrais, por ele denominados “colaboradores da chirinola que tudo sacrificam por uma pingue porcentagem” (COELHO NETTO, 1897b, p. 03). A menção ao aperto financeiro remete, ademais, à constante preocupação de Azevedo no que tocava à complicada situação na qual os artistas teatrais viviam naquele momento, obrigados a escrever buscando o agrado do público, visando à frequência dos teatros, a geração de dividendos e, assim, o acesso, por parte dos autores, à parte que lhes cabia das porcentagens.

Amor ao pelo se aproveita muito bem de *Pelo Amor!*, a começar pelo título, que explora a homofonia de pelo/pêlo (considere-se que, à época, o vocábulo comportava um acento circunflexo) para propor um tratamento do tema na contracorrente da peça de Netto. A inversão proposta pelo título perdura ao longo da paródia, já que a temática amorosa cerne da obra original é tratada por Azevedo pela chave cômica.

Pelo amor! é um poema dramático em dois atos, durante os quais o escritor desfila prodigamente a sua erudição. O enredo se desenvolve na Escócia de fins do século XIII. Toda a ação ocorre no castelo do conde Armínio, desde o entardecer até a madrugada do mesmo dia: abre com a consternação da jovem senhora Malvina devido ao atraso do conde, que saíra para caçar no princípio do dia, fechando-se com o suicídio da esposa, depois da morte do esposo querido (COELHO NETTO, 1897). *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner, ecoa nessas linhas vazadas a partir da imersão do autor num passado longínquo, lendário. Mesmo os *leitmotiven* wagnerianos servem de molde à escritura musical de Leopoldo Miguez, responsável pela partitura da peça. Uma plêiade sucede o artista alemão: o aproveitamento maior ou menor de fontes e obras da poesia ocidental, como Dante, Petrarca e Leopardi, e de histórias como as de Genièvre e Lancelot, do rei Arthur e da Távola Redonda, denotam um anseio de filiação à tradição erudita que se reafirma no uso literal de escritos canônicos nas epígrafes dos dois atos do drama (CARVALHO, 2009). Obra grave, da qual participam sobretudo personagens pertencentes à nobreza, *Pelo Amor!* tem como figura central o popularesco bobo da corte. O âmbito popular

é, no entanto, estilizado, a eloquência alçada ao primeiro plano.

Enquanto em *Pelo Amor!* é a condessa Malvina que nutre um amor exacerbado pelo marido, em *Amor ao pelo* o enamorado é o conde, sendo o fruto de seu amor não a esposa, mas sim seu próprio “pelo”. Isso o faz temer que a condessa descubra que seu atraso na chegada ao castelo se deve ao fato de ele ter-se encontrado com a amante, uma “mulata de espanto” – “Por sinal feiticeira...” (AZEVEDO, 2002, p. 433), versão brasileiríssima da misteriosa Samla, responsável, na peça de Coelho Netto, pela perdição do conde – junto da qual almoçara um mocotó que o fizera dormir por seis horas. Ao contrário do que ocorre no drama de Netto, no qual Armínio, embora inspire as ações, não as realiza, jazendo todo o tempo entre a padiola com que os cavaleiros o levam para o castelo e seu leito de morte, em *Amor ao pelo* o conde é uma das personagens principais. É ele quem, segundo um dos cavaleiros, pede que o grupo se dirija ao castelo e engane a condessa sobre seu estado de saúde, uma vez que temia por sua integridade física:

SEGUNDO CAVALEIRO:

Quando acordou, foi ter conosco,
Que à sua espera estávamos, tenazes,
E nos disse naquele estilo tosco
Que já lhe conheceis: — “Olá, rapazes!
Se eu voltar ao castelo
E não justificar tanta demora,
Com certeza a senhora
Me bate, e eu tenho muito amor ao
pelo...” (AZEVEDO, 2002, pp. 433-4).

Ocorre na paródia um rebaixamento da personagem visando ao riso, ao estilo das farsas e comédias musicais de cunho popular. O conde Armínio desenhado pela pena de Azevedo, ao contrário da personagem de Coelho Netto, era, segundo o cavaleiro, dono de um “estilo tosco” já conhecido por todos. Outro dos homens lembra que ele mantinha uma mulata feiticeira. Já de acordo com o bobo, “é coisa averiguada/ Que o Conde numa caçada/ Bebe inda mais

do que caça.” (Idem, p. 427). Armínio não gozava da melhor das reputações, tanto que o médico que o atende aventa a possibilidade de sua doença ser “patranha”, pois ele não demonstra sinal de qualquer debilidade. A insinuação enceta a ira da esposa, expressa pelas seguintes coplas:

I - A CONDESSA: Eu tudo agora adivinho!
Não há mais que duvidar!
Mas pra cá vens de carrinho!
Não me deixo engazopar!
Ai! quando eu verificar
Que é manha...
TODOS: Que é manha...
A CONDESSA: Pode o tratante contar
Que apanha!
TODOS: Que apanha!

II- A CONDESSA: Cuida o tipo que me embaça,
Mas não sabe o que eu cá soul!
Se foi caça aquela caça
Eu cá sei o que caçou!
Se uma peta me pregou
Tamanha...
TODOS: Tamanha...
A CONDESSA: Desta mão, que já provou,
Apanha!
TODOS: Apanha!... (Idem, pp. 441-2).

Os modos da condessa e a linguagem popular, coalhada de gírias, demonstram que a personagem passara por rebaixamento análogo ao qual passou o conde. Ela é de todo inversa à frágil e passiva condessa de *Pelo Amor!*. A afirmação de que sua mão já havia sido provada pelo esposo deixa patente a faceta agressiva de seu ciúme. Mostras de sua personalidade ciumenta são dadas nesta outra copla:

I- A CONDESSA: O meu marido
Estremecido
Foi hoje à caça mal despertou;
São seis e meia,
Hora da ceia,
E da caçada não regressou!
Estou nervosa,
Vertiginosa!
Não sei deveras o que pensar!
Pressentimentos
Mais agourentos
Não poderiam me torturar!
(...)

II- A CONDESSA: Provavelmente
Houve incidente:
Caiu, feriu-se, pobre rapaz!
Mas por desgraça
Que há caça e caça
Do Teatro Apolo diz o cartaz.
Sou violenta!
Sou ciumenta!
Penso que o Conde não foi caçar!
Aqui me encontra,
Se ele é bilontra,
Cum bom cacete para o ensinar!
Ficará na cama
Em lençóis de linho!
Assim faz quem ama
O seu maridinho!
CORO: Ficará na cama, etc. (Idem, pp. 430-1).

O amor e o ciúme, que também movem o drama de Coelho Netto, aqui adquirem visada cômica devido à drástica oscilação dos sentimentos da condessa, do desespero primeiro pelo atraso do amado à ira desmedida devido a uma possível traição. Há, nesse trecho, a remissão a um texto ficcional, como acontece em *Pelo Amor!*. No entanto, *Há caça... e caça!* trata-se da tradução de Acácio Antunes de uma popular comédia de Georges Feydeau e Desvalières,

que subira ao palco do teatro Apolo em fins de agosto de 1897 (O PAÍS, 1897d, p. 06). A peça, pelo que se depreende do artigo escrito por Arthur Azevedo por ocasião de sua estreia, era exemplo cabal do gênero amado pelo público. Da infinidade de quiproquós emerge a história de Mme. Duchotel, a qual desconfia que o esposo, que saíra para caçar na fazenda de um amigo, iria encontrar-se com uma amante. O responsável por plantar a semente da dúvida na cabeça da senhora é o Dr. Moricet, um médico amigo de seu esposo, o qual se aproveita da raiva da mulher para tentar seduzi-la – falhando no intuito, todavia (A. A., 1897b, p. 02). As diversas personagens encetam “caças” diferentes ao longo da peça, o que explora a polissemia do vocábulo. Como o anúncio faz questão de explicar, Justiniano Duchotel é “o marido que vai à caça”, o Dr. Moricet “quer caçar enquanto o marido caça”, o sobrinho de Duchotel “caça os cobres do tio”, e assim por diante (O PAÍS, 1897d, p. 06).

Se a intertextualidade pretendida pelo autor de *Amor ao pelo* remete o espectador a uma peça que rebaixa a temática amorosa, tal rebaixamento igualmente ocorre no arranjo que Arthur Azevedo faz do tema, como se tem observado até agora, o que garante a comicidade da história. Se a paródia de Azevedo revelará que a condessa ciumenta tem toda a razão de sê-lo, uma vez que é traída pelo marido, ela todavia não se demonstrará menos digna de censura. Na cena em que está prostrada na plataforma do castelo esperando notícias do esposo (paródia da cena de *Pelo Amor!* em que a condessa, pressentindo a desgraça que acontecera com o conde, questiona um pastor sobre seu paradeiro e acaba por adentrar o castelo sem ver a chegada do cavaleiro que trará a notícia do acidente), a condessa corre para dentro tão logo fica sabendo da chegada de três cavaleiros:

A CONDESSA: Cavaleiros? E eu assim!
 Em que pese o meu desgosto,
 Vou pôr pó-de-arroz no rosto,
 Vou pôr nos lábios carmim.
 Recebei-os (AZEVEDO, 2002, p. 432).

A saída repentina da jovem senhora, que, mesmo preocupada com o atraso do esposo, vai enfeitar-se para receber os visitantes, motiva este sarcástico comentário do bobo:

O BOBO (*Consigno*) Caradura!
Mesmo nestas circunstâncias,
Cheia de sustos e de ânsias,
Não se esquece da pintura! (Idem, *ibidem*).

O bobo de Arthur Azevedo tem, na peça, funcionamento similar àquele saído da pena de Coelho Netto. Também ele expressa com sinceridade o que pensa de cada personagem. No entanto, ele não põe em debate o dúbio lugar social ao qual pertence, como faz a personagem de Netto. O bobo de *Pelo Amor!* reproduz um tipo comum no teatro desde a Idade Média, que se amparava no espaço da loucura para, a partir dali, poder se exprimir livremente, sem que fosse vítima de represálias (FOUCAULT, 1972). Já em *Amor ao pelo*, enquanto o bobo tenta despir as personagens da máscara da falsidade que utilizam, tais personagens despem a peça da ilusão por ela estabelecida e permitem que os espectadores entrevejam as convenções que a engendram, possibilitando a Arthur Azevedo pôr em ação uma importante característica do teatro de cunho popular: a metalinguagem. A todo o momento há remissão à peça de Netto. Embora, como ocorre às paródias, a peça seja mais compreensível ao espectador que assistiu à obra parodiada, em alguns momentos a metalinguagem permite que Azevedo aluda diretamente a *Pelo Amor!*. E ao fazê-lo, o bobo, o grande moralista da peça de Netto, torna-se a vítima principal da paródia, o que obedece à inversão que *Amor ao pelo* propõe a partir de seu título. Quando, na primeira cena, o bobo entra cantando uma canção que muito se assemelha ao “Estrilho do Bobo” de *Pelo Amor!*, a sentinela reclama: “A SENTINELA: Lá vem. / Fala só cantando. / Oh, que tremendo cacete!” (Idem, p. 426).

Também o bobo de Coelho Netto entoava seus discursos por meio da música. Esta clara alusão à peça de referência estende-

se para a construção de uma personagem bastante colada à original – com a diferença de que, na paródia, sua grandiloquência vai de encontro à coloquialidade dos discursos das demais personagens, ressaltando o que nela haveria de impositação inócua e, portanto, ratificando a necessidade do chiste. O epíteto de “Fala só” acaba por colar ao bobo, que procura preencher todos os vazios da cena com discursos túrgidos, sempre risíveis: Ele lança um “Ser ou não ser” (Idem, p. 427) na primeira oportunidade que tem de monologar. Corrige-se imediatamente, declarando ter-se enganado de monólogo – referência direta à verborrágica personagem de Coelho Netto. A personagem chega mesmo a descer ao proscênio para impingir suas linhas ao público, retomando, depois da mutação do cenário, o monólogo que começara na plataforma do castelo – neste momento, mesmo a rubrica escrita por Azevedo dá relevo à ação risível, levando aos leitores a fruição da cena representada no teatro: “FALA-SÓ (*Que entra e continua o seu monólogo como se não tivesse havido mutação.*)” (Idem, p. 439).

Expedientes tais são responsáveis por uma quebra da ilusão cênica que colabora para a comicidade da representação. Outro desses momentos é digno de nota. Enquanto o conde, fingindo-se doente, é levado ao castelo numa padiola, um dos cavaleiros volta-se ao regente da orquestra e pede-lhe que toque a marcha fúnebre, o que assusta a condessa: “Marcha fúnebre?”, diz ela, “Oh, fados meus tiranos!/ Agora já não pode haver mais dúvidas:/ Enviuvei, e inda não fiz trinta anos!” (Idem, p. 435). Todavia, ao se ajoelhar junto do esposo e perceber que ele está vivo, questiona-se sobre o motivo da marcha e dá a ordem:

A CONDESSA: (...)

(*Ao regente da orquestra.*)

Pare, faça favor!

(*Cessa a marcha fúnebre.*)

Para o quarto solícitos levemo-lo,

Não dessa marcha ao som...

Venha o maxixe, que o maxixe é bom! (Idem, p. 436).

Após o que todos começam a dançar e cantar o maxixe, conforme ordenou a condessa. Alude-se, nesta cena, a outra polêmica encetada por *Pelo Amor!*. Leopoldo Miguez compôs uma “marcha grave” para acompanhar a entrada em cena do conde Armínio, o que enfatizava o débil estado de saúde da personagem. Arthur Azevedo não deixou de opinar a este respeito. Embora afirmasse ter considerado o trecho “uma das mais belas marchas fúnebres que ainda ouvimos”, questionou a escolha do gênero musical, uma vez que os cavaleiros que acompanhavam o conde marchavam “o corpo de um homem vivo” (A. A., 1897a, p. 02).

A ordem vinda da condessa, para que a orquestra toque um maxixe, trava ainda uma interlocução com aquele artigo que Netto publicara no *Correio de Minas*, o qual dera início à polêmica que culminou na escrita de *Amor ao pelo*: “a música, que está sendo escrita pelo maestro Miguez, não é das que põem formigueiros na sola dos pés.” (COELHO NETTO, 1897b, p. 03), diz o autor de *Pelo Amor!* sobre sua produção. Na “pachouchada” de Arthur Azevedo, a música motiva nas personagens a reação que Coelho Netto supunha indigna de ser encenada nos palcos: todos se põem a dançar festivamente um ritmo popular, continuando a fazê-lo até que saem de cena carregando a padiola onde jaz o conde. A paródia de Arthur Azevedo põe em cena a estética do drama de Coelho Netto para depois desqualificá-la; a própria enunciação da peça demonstra a produção teatral que ela legítima. Isso fica claro logo na cena que abre *Amor ao pelo*, na introdução de um coro interno que, por meio de uma linguagem erudita, profere o seguinte discurso:

CORO INTERNO

Na extrema do horizonte
 Desaparece o sol,
 E já não doura o monte
 O fúlgido arrebol.
 Volvamos sem demora
 Ao bem ditoso lar,
 Que o nosso corpo agora
 Precisa repousar. (AZEVEDO, 2002, p. 425)

O tom elevado e os vocábulos proferidos pelo coro de pastores – portanto, por pessoas do povo – são próprios do gênero trágico e elementos constituintes do drama de Netto, no qual todas as personagens proferem discursos tributários da modalidade culta da língua e tratam o tema de modo igualmente elevado. O discurso começa, no entanto, a ser desqualificado tão logo a sentinela, que ouve tudo em silêncio, dá início à declamação da sua parte:

A SENTINELA (*Declamando, enquanto as vozes se afastam.*):

Os camponeses felizes,

A tarefa terminada,

Vão cantando pela estrada,

Vão abraçar os petizes.

(*Passeia. Pausa*)

É triste fado o meu fado,

Pois numa noite tão fria,

Até que desponte o dia,

De frio todo engelhado,

Eu vou fazer sentinela,

Enquanto a esposa mesquinha,

Chorosa, triste, sozinha,

No nosso tugúrio vela.

(*Pausa.*) Confesso: comigo bole

A ideia de que a Maria

Procure uma companhia

Que a saudade lhe console...

Ai, que frio! Felizmente

Tenho, que sou precavido,

No capacete escondido

Um frasquinho de aguardente. (AZEVEDO, 2002, pp. 425-6)

Pouco a pouco a personagem vai despindo a peça das palavras rebuscadas que de início a vestiram. Após sua segunda pausa, a confissão dirigida ao público passa a ser vazada numa linguagem que abandona a formalidade em prol de construções típicas da fala popular, como a gíria “comigo bole a ideia”, tendo

em vistas o rebaixamento de tom – já que a personagem alude a uma possível traição de sua esposa, que supostamente procurava a companhia de outro homem para esquentá-la nas noites frias⁴. O vigia demonstra, ademais, descumprir o código de sua função, já que leva consigo, escondido, um frasco de bebida alcoólica.

Esse à vontade com o público espraia-se pelo restante da peça. A condessa, como vimos, afirma que dará um “bom cacete” no esposo se ele for “bilontra” (Idem, p. 431) – “bilontra” era uma gíria de uso corrente no Rio de Janeiro da época, alusiva àqueles que cometiam alguma falcatura (Arthur Azevedo aproveitou-a para com ela criar tema e título de sua revista de ano de 1885, como tão bem aponta Mencarelli, 1999). O bobo afirma à condessa que não adianta ela ficar “ralada” (AZEVEDO, 2002, p. 431); o terceiro cavaleiro, referindo-se à sua intenção de enganar a condessa, a pedido do conde, diz tentar “pregar uma patranha à tal senhora” (Idem, p. 434); a aia pede que ele fique sossegado, pois “não damos/ Com a língua nos dentes.” (Idem, *ibidem*); e o bobo afeta revolta com a preferência do conde: “Bem merece uma esposa que lhe bata/ Quem troca este peixão pela mulata!” (Idem, *ibidem*). O próprio “amor ao pelo” que dá título à peça e retorna explicitamente ao longo dela é, aliás, o exemplo mais patente do intento.

À incorporação desses vocábulos soma-se a ironia com que as personagens tratam o bobo tão logo ele começa a proferir um dos seus longos e rebuscados monólogos – os quais, como já se ressaltou, parodiam os discursos do bobo Nathos, cria de Coelho Netto -, desqualificando-se, num só tempo, a linguagem e os modos da personagem fonte. Tanto que, logo ao começar um monólogo sobre as mulheres, o bobo é assim interrompido pela sentinela:

O BOBO: (*Interrompendo-se com uma resolução e descendo rapidamente ao proscênio.*)

Outro monólogo deito!

(*Principiando.*)

As mulheres...

A SENTINELA: Cala a boca!

4 Observe-se, a título de exemplo, um excerto do seguinte discurso que o bobo de *Pelo Amor!* dirige à sentinela, no qual se fazem presentes referências à bebida e à traição, desta vez na chave erudita: “Soldado, aproveita melhor o teu instrumento [a trompa], enche-o de vinho, emborça-o, e se puderes beber sem que uma gota se te derrame pelo peito, rejubila porque tua esposa não te é infiel, mas que te não suceda o que tanto pasmo causou ao rei Arthur que, por muito amado julgar-se, não guardava suspeita e fazendo a experiência encharcou-se de vinho. Queres que o teu grito ressoe sempre? queres que o ar do teu peito forme uma atmosfera? fã-lo passar pela alma como fazem os filósofos e os poetas.” (COELHO NETTO, 1897a, pp. 01-02).

‘Stá toda a gente amolada,
E com razão, que a maçada
Já não tem sido tão pouca (AZEVEDO, 2002, p. 429).

O bobo é igualmente criticado pelo contrarregra, que interrompe este mesmo discurso, quatro cenas mais tarde:

O CONTRARREGRA (*aparecendo à esquerda*):
Ó Fala só,
Acaba coa falação!
Espera-se por ti só
Pra fazer a mutação!
(*Desaparece.*) (Idem, p. 438).

Amor ao pelo engendra, portanto, uma completa desqualificação da peça de Coelho Netto: no tratamento que dá ao tema, na linguagem e mesmo na escolha do teatro e dos artistas, já que o Recreio Dramático possuía alguns dos principais cômicos da capital, vários dos quais dão vida às personagens criadas por Arthur Azevedo: Pinto desempenha o papel da sentinela; Portugal do contrarregra; Mesquita, do conde; e Pepa Ruiz e Brandão, explicitamente criticados por Netto, da condessa e do bobo.

O embate entre ambos os literatos, disseminado pela imprensa e efetivado cabalmente em cena, nas representações de *Pelo Amor!* e *Amor ao pelo*, encontram explanação plausível fora do âmbito teatral. Coelho e Arthur Azevedo encetam esforços análogos no intuito de definir seus espaços no campo literário: o primeiro, ao transformar seu *Pelo Amor!* num caldeirão no qual introduz a tradição literária ocidental, incluindo sua própria escrita visando a reforçar tal tradição; e o segundo, ao demolir, através da própria enunciação de sua peça, a proposta teatral do colega, numa aniquilação simbólica do rival artístico.

O momento histórico era propício ao litígio: fundava-se a Academia Brasileira de Letras. Dominique Maingueneau aponta, pelo viés da

Teoria do Discurso, o papel capital que a literatura desempenha no processo de delimitação das línguas. Afirma ele que, para o surgimento de uma língua, é necessária a referência a um conjunto de textos literários, responsáveis por lhe conferir prestígio e fundar uma determinada sociedade. É esse também o motivo, segundo o ensaísta, pelo qual se traça uma separação entre duas variedades da língua, a *haute* (erudita), e a *basse* (popular), consideradas uma a língua plena, e a outra, o seu arremedo, espécie de desfragmentação daquilo que se considera a “língua” por excelência: uma, associada a um conjunto de textos literários que desempenha o papel de “ideal normativo”, outra, aos usos de menor prestígio, a circular em nos “intercâmbios comuns” (MAINGUENEAU, 2006, pp. 197-199). Reportando-se ao contexto francês, ele afirma que, quando os escritores da Pléiade objetivaram “ilustrar a língua francesa” por meio de seus textos, aumentaram tanto o valor dela quanto o renome deles próprios (Idem, *ibidem*).

O discurso fundador da ABL, proferido por Machado de Assis, patenteia a existência de um projeto análogo no âmbito nacional. Segundo o escritor, os “moços” que iniciaram a Academia almejavam “conservar, no meio da federação política, a unidade literária.” (RODRIGUES, 2003, p. 59). Em meio a um momento politicamente conturbado, devido a graves conflitos armados iniciados em virtude da liberdade que o federalismo proporcionara aos Estados, Machado apontava para a necessidade de uma “unidade literária”, pela qual a jovem instituição se responsabilizaria. Para isso, Machado cita como exemplo a Academia francesa, modelo da brasileira, a qual sobrevivera a toda sorte de acontecimentos, fossem eles literários ou civis. E conclui: “A vossa há de querer ter as mesmas feições de estabilidade e progresso. Já o batismo das suas cadeiras com os nomes preclaros e saudosos da ficção, da lírica, da crítica e da eloquência nacionais é indício de que a tradição é o seu primeiro voto.” (Idem, *ibidem*). A aludida unidade seria, portanto, conservada por meio da tradição. Não de qualquer tradição, mas daquela definida pelos “preclaros e saudosos” artífices das letras nacionais que haviam emprestado seus nomes e honra para as

quarenta cadeiras da Academia.

O tema é novamente trazido à baila noutro discurso de Machado, no qual ele discute os futuros trabalhos de estabelecimento de um vocabulário, tarefa que a instituição tomara para si. Após constatar que a Academia trabalhava para o conhecimento das modificações e inovações da língua portuguesa em território nacional visando, em tempo oportuno, “a guarda da nossa língua”, constata que cabia a ela separar a “moda” do “moderno”. Para isso, “o melhor dos processos é ainda a composição e a conservação de obras clássicas”, diz o literato, pois “é preciso que ela [a língua] se guarde também a si mesma.” Caberia, portanto, às obras literárias, deixar de lado a “moda” – aquilo que “perece” – em prol do “moderno”, que “vivifica” (Idem, p. 68). A língua usada no cotidiano não deveria ser aceita sem restrições pelos escritores.

A almejada unidade literária proposta por Machado, que tão clara parecia no plano teórico, mostrava-se, todavia, um ideal de difícil concretização na prática. Sintomático disso era a presença, no seio da Academia Brasileira de Letras, de Coelho Netto e Arthur Azevedo. Que a situação de paridade não era vista com bons olhos por Netto, já o notamos ao transcrevermos seu desconforto por ter de disputar a “coroa imortal” com um escritor de “revistas e mágicas” (COELHO NETTO, 1897b, p. 03). O repúdio ao elemento popular (em especial ao teatro, objeto deste estudo), proferido assim sem reboço, remete-me, por fim, ao excelente *Mélodramatique*, estudo de Thomasseau (2009) acerca do melodrama teatral francês. O ensaísta aponta para um histórico escalonamento entre as artes, que, por haver tomado como molde um classicismo idealizado, acabara por marginalizar a “dinâmica teatral de uma época e de seus gêneros que, precisamente, procuraram fazer a escritura cênica sair da esfera do literário” (THOMASSEAU, 2009, pp. 179-180). Debruçando-se sobre a produção teatral apresentada no francês Boulevard du Temple, do início do XIX até o arrasamento da via (1862), e depois, nos teatros congêneres, o estudioso procura atestar sua vitalidade, coesão, inclinação à crítica social e qualidade artística.

Sua leitura procura relacionar as obras ao momento histórico donde emergiram. Segundo ele, a Revolução francesa não apenas provocou o surgimento de novas formas teatrais – a colocarem o povo no centro do debate, em cena e na plateia –, como alteraram a natureza da mimese. O caráter literário cedia espaço à encenação, àquilo que então se convencionou denominar *mise en scène*, sendo a percepção do “poético” deslocada do cerne da linguagem para o âmbito da cena (Idem, pp. 180-1). No seio desta “estética de ruptura”, segundo a qual o burilamento da ilusão e da emoção se dava par a par à envergadura crítica das obras, Thomasseau também inclui as peças cômico-musicadas (o *vaudeville*, a paródia, a mágica). No que toca ao gênero parodístico, constata:

Atacando, assim, peça a peça, cada um dos sucessos dos gêneros acadêmicos, (...), as paródias descobrem, um a um, todos os procedimentos de composição, denunciando, no percurso, as hierarquias que eles impõem. A paródia, contrafazendo a obra consagrada que toma por objeto de crítica, inverte ou muda os temas, subverte o sentido e os códigos por uma transposição burlesca. (Idem, p. 186 – tradução minha).

Arthur Azevedo apresenta-se como um fértil continuador desta tradição teatral popular nascida no *boulevard* francês e enxertada desde muito cedo em solo nacional: o artista foi responsável por nacionalizar a opereta francesa, compondo a primeira produção original do gênero, colocada em cena em 1876, onze anos depois da estreia da opereta francesa no Rio de Janeiro (FARIA, 2001, pp. 146-7). Embora as incursões do artista nos gêneros populares não tenham ocorrido sem tensão – seus folhetins espalhados pela imprensa mapeiam a relação ambivalente que ele nutria com estas suas peças, por vezes consideradas objetos de reduzida relevância artística, frutos de sua necessidade objetiva de ganhar a vida –, há que se salientar não apenas a galhardia com que ele tantas vezes defendeu a classe artística de seus detratores, como, sobretudo, a qualidade empírica desta vertente de sua obra. O riso demolidor por meio do qual *Amor ao pelo* faz bulha dos caminhos do teatro “sério” contemporâneo – e, por extensão, de um excludente projeto político – torna a peça prova incontestada da vivacidade dos palcos nacionais

em fins do século XIX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS>

Periódicos:

A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). “No Cassino”. In: *A Notícia*. Rio de Janeiro, 25-26 ago. 1897, p. 2 [1897a].

A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). “Artes e Artistas: Apolo”. In: *O País*. Rio de Janeiro, 30 ago. 1897, p. 2 [1897b].

A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). “O Teatro”. In: *A Notícia*. Rio de Janeiro, 9-10 set. 1897, p. 2 [1897c].

A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). “Palestra”. In: *O País*. Rio de Janeiro, 12 set. 1897, p. 1 [1897d].

A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). “O Teatro”. In: *A Notícia*. Rio de Janeiro, 16-17 set. 1897, p. 2 [1897e].

A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). “Palestra”. In: *O País*. Rio de Janeiro, 20 set. 1897, p. 1 [1897f].

“Artes e Artistas: Amor ao pelo!”. In: *O País*. Rio de Janeiro, 26 set. 1897, p. 2 [1897c].

COELHO NETTO. “Sessão Literária”. In: *Correio de Minas*. Juiz de Fora, 14 ago. 1897, apud. “Publicações a pedidos”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 19 ago. 1897, p. 3 [1897b].

D. T. (pseud. Demétrio de Toledo). “Primeiras representações: Amor ao pelo”. In: *A Notícia*. Rio de Janeiro, 25-26 set. 1897, p. 2.

“Diversões: Amor ao pelo”. In: *O País*. Rio de Janeiro, 25 set. 1897, p. 2 [1897b].

FRIVOLINO. (pseud. de Arthur Azevedo). “Frivolidades”. In: *O País*. Rio de Janeiro, 8 set. 1897, p. 1.

“Há caça... e caçal!”. In: *O País*. Rio de Janeiro, 2 set. 1897, p. 6 [1897d].

LULU JÚNIOR (pseud. de Luiz de Castro). “Artes e Manhas”. In: *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 7 set. 1897, p. 1.

“Teatros”. In: *A Notícia*. Rio de Janeiro, 2-3 set. 1897, p. 3.

Bibliográficas:

AZEVEDO, Arthur. Amor ao pelo. In: *Teatro completo de Arthur Azevedo*. Vol. V, Rio de Janeiro, Funarte, 2002.

CARVALHO, Danielle Crepaldi. “Arte” em tempos de “chirinola”: a proposta de renovação teatral de Coelho Netto (1897-1898). Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 2012.

COELHO NETTO. *Pelo Amor!* Poema dramático em 2 atos. Rio de Janeiro, Laemmert e c. Editores, 1897.

FARIA, João. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2001.

FOUCAULT, Michel. Stultifera Navis. In: *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

MAINGUENEAU, Dominique. “Posicionamento, arquivo e gêneros; A questão da língua literária”. In: *Discurso literário*. São Paulo, Contexto, 2006.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, Editora da Unicamp, 1999.

RODRIGUES, José Paulo Coelho de Souza. *A dança das cadeiras: literatura e política na Academia Brasileira de Letras (1896-1913)*. 2. ed. Campinas, SP, Editora da UNICAMP, CECULT, 2003.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *Mélodramatique*. Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes; Saint-Denis, Université Paris 8, 2009.

ABSTRACT> *Amor ao pelo* was staged for the first time in Rio de Janeiro in 1897. Although this parody of Coelho Netto’s drama *Pelo Amor!* was signed by ***, it was largely known that its author was Arthur Azevedo, the popular playwright whom Netto had systematically criticized while *Pelo Amor!* was announced. This article analyses the relations the parody establishes with its time, specially the one regarding what is called the “serious” theater.

KEYWORDS> Amor ao pelo; Arthur Azevedo; popular theater.

robbson ROSSETO

Universidade do Estado do Paraná> UNESPAR

{ GROTOWSKI: ESPETÁCULO, ATOR E PÚBLICO }

RESUMO> Este trabalho objetiva apresentar uma reflexão sobre os processos estéticos do encenador Jerzy Grotowski a partir de sua concepção de arquitetura cênica no espetáculo *O príncipe constante* e dos procedimentos utilizados por ele na direção da interpretação do ator Ryzard Cieślak. O projeto da encenação foi analisado levando em consideração a intrínseca relação entre atores e espectadores e o pressuposto grotowskiano de que o diretor é, por excelência, um espectador por profissão.

PALAVRAS-CHAVE> espetáculo; ator; espectador

{ GROTOWSKI:
ESPETÁCULO, ATOR
E PÚBLICO }

Robson ROSSETO¹
Universidade de Artes do Paraná > UNESPAR

Este trabalho buscar apontar alguns elementos que caracterizam o olhar de Jerzy Grotowski em relação ao vínculo com o público. O objetivo é assinalar evidências das preocupações do encenador no que diz respeito às relações do ator com o espectador. Priorizo neste texto a primeira fase do percurso histórico de Grotowski (1958 a 1969), denominada *Arte como representação*. Período este que se define justamente como a fase dos espetáculos. Dessa fase, o artigo toma como referência o espetáculo *O príncipe constante*, peça original de Calderón de la Barca, com adaptação de Julius Slowacki, poeta polonês da primeira metade do século XIX.

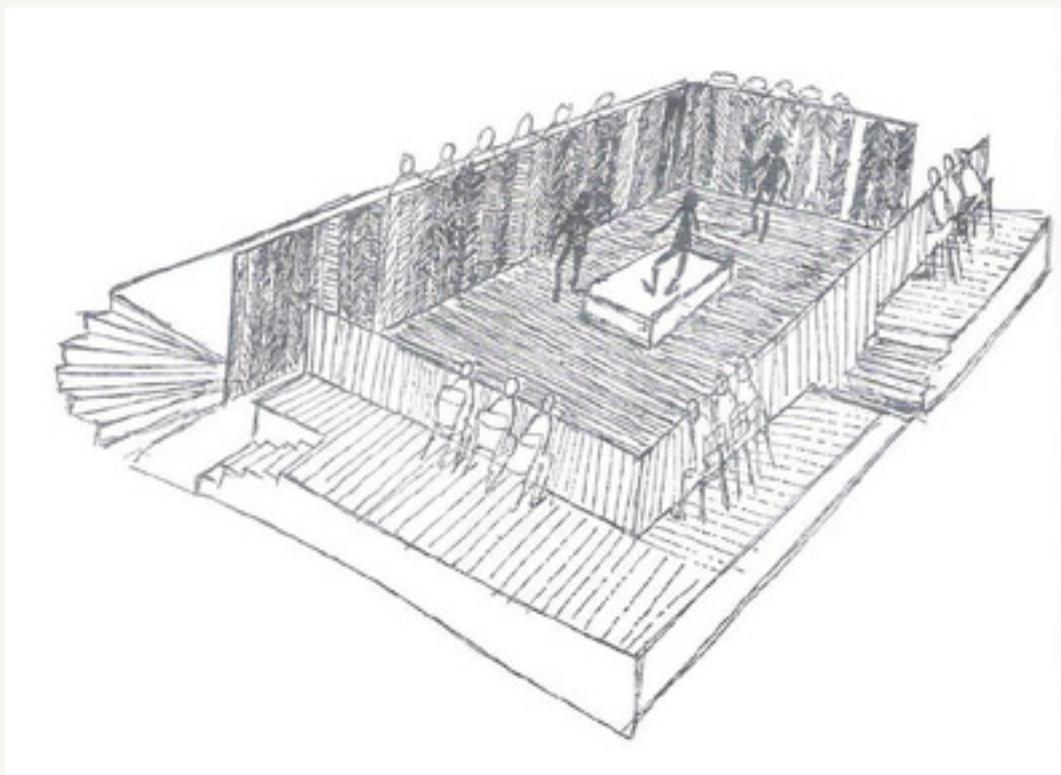
A produção da peça *O príncipe constante* teve uma importância notável na evolução do Teatro Laboratório, pois Grotowski não aderiu ao texto original, apresentando uma versão pessoal ao trabalho, embora, segundo ele, tenha conservado profundamente o significado da obra. O espetáculo começou a ser ensaiado dois anos antes da estreia oficial em 1965, e continuou seu processo de preparação ainda por muito tempo depois da primeira apresentação.

O argumento da peça estava composto pela história de um mártir; um príncipe espanhol católico que, no tempo dos conflitos entre católicos e mouros, foi feito prisioneiro e submetido a uma série de torturas e pressões para que abandonasse o cristianismo, permanecendo, no entanto, fiel à sua fé até o fim. A estrutura narrativa era um elemento importante para Grotowski, e que deveria ser claro. Ele pretendia efetivamente que essa história aparecesse para o público que fosse assistir à peça. Ele queria inclusive fazer referências, no desenrolar da encenação, à própria situação da Polônia (LIMA, 1999). Portanto, havia no projeto do diretor uma preocupação com a comunicação de um conteúdo específico.

1 *Doutorando em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas/Unicamp, Mestre em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina/UDESC, docente da Universidade Estadual do Paraná/UNESPAR, campus Faculdade de Artes do Paraná/FAP.*

E-mail: rossetorobson@gmail.com.

O projeto cênico do espetáculo obrigava os espectadores a ficarem em incômodos e altos assentos, situados na parte superior do reduzido espaço cênico. Isso condicionava uma forma de uma visão “quase aérea” do que sucedia no solo por meio do trabalho dos seis atores. O espaço comportava somente trinta pessoas como espectadores (JAVIER, 2005). Logo, é possível afirmar que o espetáculo era visto desde a posição de um *voyeur*, uma vez que palco e plateia eram dispostos como se fosse uma arena ou uma sala de operações. Assim, confirma Flaszen: “Alguém poderia pensar no que vê como algum tipo de esporte cruel em uma arena romana antiga ou uma operação cirúrgica como a retratada no quadro ‘A lição de anatomia do Dr. Tulp’, de Rembrandt.” (2011, p. 73). A seguir, a imagem esclarece a concepção espacial proposta para o espetáculo, uma estrutura que expõe somente as cabeças dos espectadores, estabelecendo um contato específico do público com a cena.



Fonte: (GROTOWSKI, 2011, p. 130)

Desde o início, Grotowski rejeitou as estruturas arquitetônicas e os dispositivos usualmente postos a serviço do teatro. É possível notar na proposta do espetáculo que a estrutura cenográfica enseja um observar diferenciado, quase que uma visualização privada e, portanto, destinada a espionar, redefinindo de fato a postura usual do público. Nesta concepção, o espectador seria também como aquele que espreita da janela de sua casa, talvez desejando se fazer presente na cena, talvez somente curioso. Ao estabelecer um espaço do público tão controlador, por sua forma física, o encenador pretendeu exercer domínio sobre as condições da observação da cena.

Segundo Grotowski (2011), o espetáculo foi concebido de maneira quase matemática, o trabalho foi realizado de forma premeditada para que a maioria dos espectadores captasse a mesma montagem das sequências. O papel-título foi representado pelo ator Ryszard Cieślak, e é interessante notar que durante meses e meses este ator trabalhou exclusivamente com Grotowski, para somente depois se incorporar ao trabalho com os outros atores do elenco. De fato, o que se observa é que Grotowski não levou Cieślak a representar o drama do mártir de Calderón; o trabalho, ao invés disso, foi focado sobre um período de memória da adolescência do ator, período no qual ele havia vivido uma grande experiência amorosa. Sobre essa lembrança, Grotowski expôs:

Isto se referia àquele tipo de amor que, como só pode acontecer na adolescência, carrega toda sua sensualidade, tudo que é carnal, mas ao mesmo tempo, carrega, por detrás disso, alguma coisa de totalmente diferente, que não é carnal ou que é carnal de uma outra maneira e que é muito mais como uma prece. É como se, entre esses dois aspectos, se criasse uma ponte que é uma prece carnal (*apud* LIMA, 2008, p. 163).

O trabalho do diretor estava concentrado sobre o processo interior do ator que executa a ação dramática principal. Nada, segundo Grotowski, foi pedido a Cieślak em relação ao personagem que ele

ia representar. Para Cieślak, não havia um personagem a interpretar, mas sim uma partitura de ações de suas memórias. Segundo Lima (2008, p. 164), “A memória psicofísica daquele momento localizado na adolescência do ator era atualizada exatamente através de um trabalho minucioso sobre as ações e os impulsos”.

A consequência prática desses procedimentos foi que o público assistia à história de um mártir, embora Cieślak não fizesse em nenhum momento ações que implicassem na busca mimética do personagem, segundo os moldes canônicos da cena do século XX. Sendo assim, como Grotowski mesmo afirmou, o espetáculo se constituía, como história, através da percepção e criatividade do espectador. Aquilo que o espectador viu e aquilo que efetivamente o ator fez eram coisas diferentes. O espectador sentia uma sinceridade, uma realidade da vida do ator, mas associava tudo isto com palavras do texto dramático e com os elementos visuais. Assim, a montagem do espetáculo se definia, de maneira cabal, pela percepção do espectador.

Portanto, a dinâmica do processo vivencial do ator articulado com as sequências textuais, os elementos visuais, as ações, os movimentos, os cantos dos outros personagens, produziam um sistema de signos que era percebido pelos espectadores como o mecanismo da encenação (CEBALLOS, 1992)². Este mecanismo estava estruturado para colocar em evidência a tarefa desenvolvida por Cieślak. Dessa forma, Grotowski criou uma estrutura que, aparentemente, iludia o público, quando, de fato, estava buscando um espaço de experimentação teatral que aproximasse radicalmente atores e espectadores.

É certo que o espectador opera frente aos espetáculos interpretando e construindo os sentidos daquilo que poderíamos chamar “máquina espetacular”, mas neste caso particular a direção propôs uma orientação claramente divergente: enquanto o público buscava a matriz da narrativa, instalada pelo texto, o ator principal se orientava para outros territórios significantes bastante distintos.

2 Edgar Ceballos é responsável pela transcrição de conferências realizada por Grotowski em outubro de 1989 em Módena – Itália e em maio de 1990 na Universidade de Califórnia em Irvine – USA.

A função de entender o espectador, segundo Grotowski, seria um dos problemas essenciais do ofício do encenador. Isto é, o diretor deve ter a capacidade de guiar o olhar, de despertar, e de concentrar a atenção do espectador. O trabalho do encenador é um trabalho de um “espectador profissional”, como definia o mestre polonês. Para Grotowski é preciso discernir, por exemplo, entre um ator que se posiciona em primeiro plano, e começa uma espécie de introdução, e um outro ator que, no segundo plano, começa uma ação. O diretor deveria entender que além da beleza de uma cena é preciso observar como funciona o foco de atenção do espectador, de onde vem a informação-chave para a produção de sentidos do espetáculo. Compreendendo isso, o encenador pode organizar as atenções do público sobre o “ator informante”, e o ator que ocupa o espaço secundário na ação.

Grotowski afirma que se para atingir tal objetivo diminui-se a luz, este recurso será um fracasso total, porque todos irão querer ver o que sucede na escuridão. Essa ação secundária deve ser percebida, existir, mas não deve chamar mais atenção do que o “ator informante”. Então, a ação deve ser extremamente simples e repetitiva, sem surpresas. Ela pode ter uma composição formal e rítmica bastante desenvolvida, mas monótona e simples. Assim, o espectador mantém sua atenção no ator informante e, por breves períodos, dirige o olhar para a ação a fim de controlar se há a mesma ação repetitiva em segundo plano (CEBALLOS, 1992). Há muitas soluções para a cena citada acima, mas o que Grotowski (2010) enfatizava era que compreender e pensar o olhar direcionado do espectador é ofício fundamental do diretor. Nesse sentido, sua função seria dirigir o olhar da audiência para algo: em certos casos desviar a atenção, e em outros concentrá-la. Assim, os experimentos com a iluminação desvendaram nova relação do espectador com a cena:

Abrimos mão dos efeitos de luz, e isso revelou muitas possibilidades para o ator trabalhar com recursos como focos estáticos e o uso deliberado de sombras e pontos iluminados etc. É particularmente significativo que, uma vez que o espectador esteja colocado em uma área

iluminada ou que, em outras palavras, se torne visível, ele comece também a desempenhar um papel na representação (GROTOWSKI, 2011, p. 16).

O fenômeno da percepção não é simplesmente externo, senão que se relaciona com o registro que uma pessoa tem do mundo que a rodeia. Entre o espetáculo e o espectador existe uma experiência, uma aprendizagem. O olhar propicia o criar sentidos, na medida em que a percepção se abre para o mundo particular do objeto, instala-o no circuito interior de cada sujeito. O olhar responde às provocações produzindo imagens, cujos contornos não são reflexos de verdades prévias, mas a realização do espetáculo como um ato de reaprendizagem.

Um espetáculo não representa nada, ele é aquilo que se percebe. O seu sentido é uma construção que emerge da relação da representação com um lugar singular da sensibilidade do observador. Só se tem acesso ao espetáculo a partir do próprio espetáculo, através de um contato direto com ele, por isso é sempre um processo ligado à experiência e ao pensamento. Nessa concepção, o espaço cênico era prioridade para Grotowski, colocando o espectador como testemunha da experiência ao pensar na relação palco-plateia:

A vocação do espectador é ser observador, mas ainda mais, é ser testemunha. A testemunha não é quem enfia por toda parte o nariz, quem se esforça por ficar o mais próximo possível, ou por intrometer-se nas ações dos outros. A testemunha mantém-se levemente à parte, não quer se misturar, deseja estar consciente, ver o que acontece, do início ao fim, e guardar na memória; a imagem dos eventos deveria permanecer dentro dela. [...]. *Respicio* é a palavra latina que significa respeito pela coisa, eis a função da verdadeira testemunha; não se intrometer com o próprio mísero papel, com aquela inoportuna demonstração: “eu também”, mas ser testemunha – ou seja, não esquecer, não esquecer custe o que custar. [...] No caso de *O Príncipe Constante*, tínhamos que lidar com a coparticipação direta, emotiva, em que os espectadores foram colocados na situação da testemunha (GROTOWSKI, 2010, pp. 122-3).³

3 Conferência realizada em 18 de outubro de 1968 na sede parisiense da Academia Polonesa das Ciências, intitulada de Teatro e Ritual.

Nesse sentido, o espectador é concebido como coautor da obra, num processo relacional entre a emoção e a reflexão. No entanto, tal experiência estética parece estar mais ligada à reflexão do que propriamente ao prazer estético. Ao reconfigurar a posição do espectador para ver a cena, a peça traz assim uma inovação, um tipo de novidade que impõe o público a rever o que já conhecia. Desse modo, por mais que o espectador seja arrebatado pela obra, ele fará uma reflexão frente ao novo, dando-lhe uma nova organização.

O ator Ryszard Cieślak interpretou o personagem do Príncipe por meio de materiais de sua vivência pessoal, ou seja, utilizou-se de experiências sensoriais vividas, e as transportou para seu exercício cênico, através da direção e do treinamento propostos por Grotowski. O procedimento que orientou o trabalho de Cieślak consistiu em memorizar os monólogos de *O príncipe constante*, a ponto de dominá-los inteiramente. A partir disso, Cieślak começou a rememorar fisicamente um encontro amoroso, e a processá-lo cenicamente através das “ações físicas” ou “psicofísicas” sugeridas por Staniskavski e retomadas por Grotowski. O princípio que organizou esse trabalho considera que o corpo tem um estatuto não puramente físico, pois se trata do “corpo-memória” ou do “corpo-vida” do qual fala Grotowski.

Focalizando o domínio psicofísico do ator, Grotowski ordenou que Cieślak enfrentasse todas as barreiras, com o fim de se entregar ao máximo ao experimento, desarmando-se e desnudando-se, para atingir o estado de compreensão de si próprio na cena, que já não seria apenas uma cena teatral, mas uma vivência integradora. Nesse espetáculo, segundo o crítico Jòsef Kelera, Ryszard Cieślak alcançou o ápice do trabalho do ator:

Até agora, aceitei com reservas termos como ‘santidade laica’, ato de humildade e purificação que Grotowski usa. Hoje admito que eles podem ser aplicados perfeitamente ao personagem Príncipe Constante. Uma espécie de iluminação psíquica emana do ator [...]. Nos momentos culminantes do papel, tudo o que é técnica torna-se algo iluminado; de dentro acende-se uma luz, literalmente imponderável. A qualquer momento o ator irá levitar... Ele está em estado de graça. E ao seu redor esse ‘teatro cruel’, com suas blasfêmias e excessos, é transformado em um teatro em estado de graça (KELERA, 2011, p. 82).

Por estas palavras, Kelera constata que a qualidade da interpretação do ator ultrapassou as propriedades técnicas e, nesse sentido, é possível

compreender o processo de Grotowski como um profundo enfrentamento para o autoconhecimento. Assim, trabalhar as experiências e a memória do ator para a construção do personagem significa trabalhar sobre ‘si mesmo’, um aprendizado para toda a vida. Essa experiência aponta diretamente para um dos princípios fundamentais da ideia do Teatro Pobre: a relação entre o ator e o espectador parte da rejeição do “publicotropismo”, isto é, daquele espetáculo em que o ator se dirige ao público para conquistá-lo ou seduzi-lo. Para Grotowski, o ator

não deve representar para a platéia, e sim se confrontar com ela, em sua presença. Deve cumprir um ato autêntico, tomando o lugar dos espectadores, experimentando participar de um ato de extrema sinceridade e autenticidade, ainda que disciplinado. Ele deve doar-se, e não se controlar; abrir-se, e não se fechar, pois isto terminaria no narcisismo. (GROTOWSKI, 1971, p. 169)

Sinceridade e autenticidade são palavras-chave para entender o que pretendia Grotowski na relação do seu ator com o público. Essa relação se apoiaria na força de uma verdade cênica. Uma verdade resultante de uma presença significativa, de um estar aqui e agora para o público como vivência real do sujeito. Um ato de pureza total em relação à interpretação do ator, sustentado pela intensidade da disciplina e precisão da partitura. Essa combinação de elementos era o que sustentava o projeto de Grotowski na primeira fase de sua trajetória: o período dos espetáculos.

O público percebe o ator primeiramente como presença física, real, uma pessoa pertencente a uma sociedade. Num segundo momento, o público o percebe no universo ficcional, do enredo do espetáculo – o personagem. O ator transita nesse duplo sentido, ele é uma pessoa real, e ao mesmo tempo, num espetáculo, ele é um personagem daquele contexto fictício. O trabalho de Grotowski pretendia romper com esse duplo sentido. Para tanto, Cieślak precisava permanecer no personagem por meio do texto de *O príncipe constante* e de sua partitura atrelado com a sua experiência pessoal.

Nessa configuração, o espectador tece uma recepção/relação particular entre autor, encenador e obra. Em todo o caso, o espaço teatral desempenha um papel de mediação entre o texto e a representação, entre os diversos códigos da encenação, enfim, entre espectadores e atores. Nesse sentido, a recepção do público se transforma, na elaboração do olhar da leitura, em um universo tramado de significados. Na dinâmica estabelecida entre o real e a ilusão, Grotowski convocou

e revitalizou na proposta de *O príncipe constante* uma realidade pré-existente, pela revisitação da memória do ator, na criação de uma relação intertextual entre texto literário e textos fictícios, trazendo para o espectador a fruição de uma encenação que transita entre realidade, ficção e imaginários.

A potência do espectador da encenação *O príncipe constante* está diretamente relacionada ao universo instaurado pela cena, sobretudo na comunicação instituída pelo ator que utilizou simultaneamente na vida e na construção de uma representação o mesmo material, capaz de gerar uma arte parecida com a existência. Atores e espectadores parecem compartilhar durante algum tempo um especial estado de presença, uma relação de sedução, talvez o mesmo êxtase que sente uma pessoa ao descobrir a capacidade de realizar algo novo.

Grotowski começou a trabalhar nas fases seguintes – O Parateatro, O teatro das fontes e A arte como veículo – novas maneiras de relacionamento com aquilo que seria o espectador. Assim, este não seria apenas um espectador tradicional que, de algum modo, seria um sujeito que teria a possibilidade de envolver-se no espetáculo de forma total. Esse novo espectador se confundiria com o próprio performer, de tal forma que já não haveria mais um espetáculo. Surgiria, então, algo mais parecido com as antigas cerimônias rituais, onde todos fariam parte do acontecimento.

Como consequência dessas experiências, que romperam a barreira que separava performance do ator e experiência do público, Grotowski passou a não produzir mais espetáculos, e começou a trabalhar sobre questões relacionadas com o universo de interação possível entre seres que performatizam. É possível afirmar que, nesse momento, Grotowski avançou para além da fronteira do teatro já que para existir teatro é necessário ter uma audiência, um assistente que presencia o ator performático desde um território distinto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS>

CEBALLOS, Edgar. *Principios de dirección escénica* (Coleção Escenología). México, Gaceta, 1992.

FLASZEN, Ludwik. O príncipe constante. In: GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*: Jerzy Grotowski. 2. ed. Brasília, Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

KELERA, Josef. Crítica sobre a criação de Ryszard Cieślak no espetáculo *O príncipe constante*. In: GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*: Jerzy Grotowski. 2. ed. Brasília, Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

LIMA, Tatiana Motta. *Les mots pratiqués*: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974. Tese (Doutorado em Teatro), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*: Jerzy Grotowski. 2. ed. Brasília, Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

_____. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*: textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, Edições SESC SP; Pontedera, IT, Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

_____. A arte como veículo. *Revista do LUME*, n. 2, Campinas, fev. 1999, pp. 77-88.

_____. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

JAVIER, Francisco. Mi experiencia Grotowski. In: *Cuadernos de Picadero*: presencia de Jerzy Grotowski. Buenos Aires, ano II, n. 5, marzo, 2005, pp. 4-6.

ABSTRACT> This work presents an analysis about the aesthetic processes of the director Jerzy Grotowski in the conception of scenic architecture in the play *The Constant Prince* and about the procedures used by him towards directing the work of interpretation carried out by the actor Ryszard Cieślak. The design of the scenario was analyzed taking into account the intrinsic relationship between actors and spectators and the grotowskian assumption that the director is, par excellence, a bystander by profession.

KEYWORDS> spectacle; actor; spectator.