

cartografias.mitsp_01 2014



1ª MOSTRA
INTERNACIONAL
DE TÊATRO
DE SÃO PAULO

cartografias.mitsp_01 2014

Apresentação 4

Trajetórias e perspectivas Guilherme Marques **5**

Intensidades à mostra Antonio Araujo **28**

Intercâmbio Artístico Ruy Cortez **30**

Fórum de Encontros Eleonora Fabião e Igor Dobricic **31**

Olhares Críticos Sílvia Fernandes e Fernando Mencarelli **32**

Uma cena irreconhecível: o escândalo de uma obscuridade luminosa Luiz Fernando Ramos **36**

Bem-vindo a casa: um teatro da desintegração em busca de intensidades André Carreira **44**

As mãos, os pés e os pedaços faltantes também Ciane Fernandes **52**

Corpo pensamento: De repente tudo ficou preto de gente Nina Caetano **60**

A cena contemporânea de Istambul em jogo Clóvis Massa **68**

O corpo na performance de Angélica Liddell Sara Rojo **76**

Ecce homo, ecce animal, ecce alguém! Stephan Baumgärtel **84**

Os olhares alheios e as vívidas vidas de Mariano Pensotti Fernando Villar **92**

Escola: memória e micropolítica na cena contemporânea latino-americana Narciso Telles **98**

A potência afetiva de Oskaras Koršunovas Renato Ferracini **104**

Ubu, o real e a história: o trabalho de William Kentridge José Da Costa **110**

Jogando o jogo de verdade: o desafio da arte de McBurney e do Complicite Lucia Romano **120**

Ficha técnica, sinopse e histórico dos espetáculos **126**

Programação Olhares Críticos **138**

Exercício de metacrítica e criação de textos coletivos **139**

Minibiografias dos colaboradores **140**

Fontes bibliográficas dos excertos de entrevistas **142**

Editor Responsável Sílvia Fernandes

Editor Executivo Julia Guimarães

Comissão editorial Antonio Araujo,
Eleonora Fabião, Fernando Mencarelli,
Julia Guimarães e Sílvia Fernandes

Projeto Gráfico Regina Cassimiro

Revisão Elvira Santos

Apresentação

A MITsp é uma mostra internacional de teatro, cuja primeira edição acontece entre 8 e 16 de março de 2014, na cidade de São Paulo. A programação, totalmente gratuita, inclui apresentação de espetáculos internacionais, diálogos críticos, fórum de encontros e espaço para intercâmbio artístico.

Desde o fim dos históricos festivais de teatro criados e coordenados por Ruth Escobar, a capital paulista tem sido privada de um evento internacional de teatro. Tais festivais foram importantes não apenas para a cena paulistana, mas tornaram-se referência para artistas, teóricos, pesquisadores e curadores de todo o país.

A ideia de criar a MITsp surgiu do encontro entre Antonio Araujo, diretor do Teatro da Vertigem, e Guilherme Marques, diretor-geral do CIT-Ecum – Centro Internacional de Teatro Ecum. Juntos, idealizaram um evento que pudesse oferecer à cidade uma amostragem do que vem sendo realizado internacionalmente na cena contemporânea. Comprometido com a inovação e a pesquisa de ponta nas artes cênicas, o evento se apoiará em quatro eixos estruturantes:

Mostra de espetáculos internacionais

Uma grade de programação composta de espetáculos centrados na experimentação e na investigação que, no conjunto, são capazes de traduzir aspectos relevantes da cena atual e funcionar como núcleos irradiadores em torno dos quais as demais atividades da MITsp dialogarão.

Interessa reunir, a cada edição da mostra, obras significativas que estejam investigando ou afirmando a linguagem cênica e a ideia de teatralidade, ao lado de trabalhos que questionem o próprio campo, valendo-se de outras linguagens artísticas, de contaminações e hibridismos.

Olhares Críticos

A MITsp inclui uma série de ações que buscam promover a formação do olhar dos espectadores, sob uma perspectiva crítica e provocadora. Uma delas é o encontro público com artistas participantes desta edição, com foco nos processos criativos de seus respectivos espetáculos. A trajetória desses artistas será visitada

através de palestras e ciclos de vídeos sobre o conjunto de sua obra. Outra ação programada é a publicação de um programa-livro (cartografias.mitsp_01), com entrevistas e ensaios sobre os espetáculos e artistas da mostra.

Ao final de uma das sessões de cada espetáculo, haverá uma conversa entre pensadores e artistas de diferentes áreas sobre o trabalho apresentado. A mostra terá também um debate sobre os limites e alcances da crítica teatral hoje, assim como a publicação de críticas diárias sobre os espetáculos da programação, escritas por críticos convidados.

Fórum de Encontros

A MITsp conta com espaço de encontro, com dois dias de duração, entre artistas e técnicos cênicos estrangeiros e brasileiros, a fim de que possam discutir problemas e questões relativos ao fazer teatral em diferentes contextos culturais.

Intercâmbio Artístico

Serão promovidos encontros práticos de criação entre artistas estrangeiros e brasileiros para a realização de experimentos cênicos. Uma prática que privilegiará a troca de experiências interculturais com foco na criação colaborativa.

Por outro lado, será convidado um especialista para documentar esse processo de trabalho, exercendo uma atividade de crítica processual. A proposta é que os relatos agrupados sejam publicados na próxima edição da MITsp, ampliando o alcance e o compartilhamento de tais intercâmbios artísticos.

Os quatro eixos estruturais acima expostos compõem o corpo da mostra e estabelecem um diálogo entre si. Todas as atividades deles decorrentes acontecerão durante a própria mostra, com exceção do intercâmbio artístico, que terá início no dia 6 de março, antes da abertura da MITsp.

Trajétórias e Perspectivas

A ideia de organizar uma mostra internacional de teatro na cidade de São Paulo surgiu da parceria com Antonio Araujo (Tó), do Teatro da Vertigem. Nossa parceria artística iniciou-se em 2000, quando ele e o grupo Teatro da Vertigem foram participar do *Ecum – Encontro Mundial das Artes Cênicas*, em Belo Horizonte. Desde então, ele tornou-se um colaborador do projeto e, efetivamente, a partir de 2006, passou a integrar o corpo de curadores do *Ecum*.

Após a edição do *Ecum – Encontro Mundial das Artes Cênicas* em 2008, iniciamos uma conversa sobre a possibilidade de realizar uma mostra internacional de teatro.

Em 2010, Ruy Cortez, diretor da Cia. da Memória, foi para Belo Horizonte participar do programa pedagógico do *Ecum – Centro Internacional de Pesquisa sobre as Artes Cênicas*. Nos conhecemos naquele momento e do nosso encontro surgiu o convite dele, do Rafael Steinhauer e da Érica Teodoro, ambos membros fundadores da Cia. da Memória, para trazer a São Paulo as ações do *Ecum*, num programa ampliado e com a possibilidade de uma sede para abrigar as nossas ações. Sendo assim, tais ações deixariam de ser um programa eventual, como vinha acontecendo anteriormente. Com a mudança para São Paulo, o projeto ganhou um novo formato e os nossos colaboradores, que até então eram curadores do projeto, passaram à função de diretores artísticos associados do que é hoje o Centro Internacional de Teatro Ecum – CIT-Ecum.

O CIT-Ecum é uma nova instituição artístico-pedagógica que surge dessa ampliação e transferência para a cidade de São Paulo do projeto *Ecum – Encontro Mundial das Artes Cênicas*, em suas duas ramificações principais: *Ecum-Fórum* e *Ecum-Centro Internacional de Pesquisa sobre a Formação em Artes Cênicas*.

Com a minha mudança para a cidade em 2011 e com a inauguração do CIT-Ecum, iniciamos uma mobilização para a realização da MITsp – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo.

Foram anos de negociações entre idas e vindas aos possíveis e potenciais patrocinadores e apoiadores.

A mostra começou a tomar corpo quando o

Banco Itaú Unibanco e Itaú Cultural juntamente com as secretarias de Cultura de São Paulo e seus respectivos secretários, Marcelo Araujo e Juca Ferreira, apoiaram incondicionalmente a realização do projeto.

Organizar uma mostra internacional é um trabalho árduo e que requer muita paciência, perseverança e, sobretudo, coragem. Estar ao lado de um artista com o potencial criativo, ético e incansável como o Tó Araujo é um privilégio. Esse homem é de um vigor e de uma criatividade como muito poucos artistas que conheci ao longo da minha carreira – o que me enche de orgulho poder construir este projeto com ele.

A MITsp visa proporcionar à cidade uma mostra que possa trazer um panorama da cena teatral contemporânea em âmbito internacional e com possibilidades efetivas de promover encontros entre os artistas brasileiros, estrangeiros e a comunidade em geral, através de ações artísticas.

São Paulo é uma cidade que tem uma tradição teatral muito significativa e um movimento vigoroso e latente. Há muitos anos a cidade não conta com uma mostra internacional de teatro nos moldes do antigo festival organizado por Ruth Escobar. Dentro da diversidade e da dinâmica cultural da cidade, reconhecida mundialmente, gostaríamos que a MITsp preenchesse essa lacuna.

Nossa expectativa com a mostra é trazer espetáculos centrados na experimentação e investigação que sejam capazes de traduzir aspectos relevantes da cena internacional. Todas as outras ações partem do núcleo irradiador do eixo central que é a mostra de espetáculos, criando contaminações e hibridismos.

Para finalizar, anunciamos a realização da próxima edição, que acontecerá de 6 a 15 de março de 2015 e com um programa ampliado.

Aproveito para agradecer o apoio incondicional dos nossos parceiros nesta jornada, como: Banco Itaú Unibanco, Itaú Cultural, Ministério da Cultura, secretarias Municipal e Estadual de Cultura, Sabesp, Vivo, Sesc São Paulo, Jornal Folha de São Paulo, ECA-USP, Bristh Council e todos os nossos outros apoiadores que acreditaram neste sonho.

Guilherme Marques, idealizador e diretor-geral de produção da MITsp



Sobre o conceito de rosto no filho de Deus
Companhia: Societas Raffaello Sanzio
Direção: Romeo Castellucci
Foto: Klaus Lefebvre



Bem-vindo a casa

Companhia: Pequeno Teatro de Morondanga

Direção: Roberto Suárez

Foto: Manuel Geanoni



*“Nós somos semelhantes
a esses sapos...”*
Direção: Ali e Hedi Thabet

Ali
Direção: Mathurin Bolze
e Hedi Thabet

Companhia: MPTA – Les Mains,
les Pieds et la Tête Aussi
Foto: Manon Valentin



De repente fica tudo preto de gente

Companhia: Demolition Inc.

Direção: Marcelo Evelin

Foto: Sérgio Caddah

Anti-Prometeu

Companhia: Studio Oyunculari

Direção: Şahika Tekand

Foto: Ellen Bornkessel



Eu não sou bonita

Companhia: Atra BÍlis Teatro

Direção: Angélica Liddell

Foto: Francesca Paraguai



Gólgota Picnic

Companhia: La Carnicería

Direção: Rodrigo García

Foto: David Ruana



Cineastas

Companhia: Marea
Direção: Mariano Pensotti
Foto: Bea Borgers





Escola

Direção: Guillermo Calderón

Foto: Valentino Saldívar



Hamlet

Companhia: OKT

Direção: Oskaras Koršunovas

Foto: Dmitrijus Matvejevas

Ubu e a Comissão da Verdade

Companhia: Handspring Puppet Company

Direção: Willian Kentridge

Foto: Frederico Pedrotti



Intensidades à mostra

Fazer a curadoria de uma mostra é tarefa ao mesmo tempo desafiadora e ingrata. O abismo entre o projeto inicial e as possibilidades reais – decorrentes de restrições econômicas ou de agenda dos artistas convidados – exige plasticidade e um grau de adaptação que, muitas vezes, parecem desvirtuar ou trair o desejo original. Por outro lado, o imperativo do possível também vai configurando novos desenhos e inesperadas soluções, além de auxiliar a compreensão daquilo que, na gênese do projeto, ainda era vago e disforme. Ou seja, nada muito diferente de qualquer outra prática performativa, como, por exemplo, dirigir uma peça de teatro...

Alguns critérios, contudo, pareceram resistir aos contratempos e às flutuações dos períodos de prospecção e escolha dos espetáculos: o compromisso com a investigação, a radicalidade nos posicionamentos e propostas, o engajamento em perguntas, perplexidades e experiências de nosso tempo. Além disso, permaneceu o impulso de pensar o teatro num sentido não territorializado, como uma cena em campo expandido, na qual dança, performance, circo, cinema, artes visuais desestabilizariam e reinventariam as fronteiras conhecidas.

Pela via negativa, houve também o desejo de não fixar um tema ou mote ao redor do qual todos os trabalhos deveriam gravitar. Ainda que não seja uma regra, esse viés apresenta o risco de se tornar autocrático e hierárquico, quase como se o curador se transformasse em um “diretor de diretores”. Ao contrário, buscamos uma perspectiva reticular em que se privilegia o diálogo e a inter-relação entre as obras, de forma que os eixos da mostra surjam a partir dos variados encontros, choques ou justaposições dos espetáculos. Assim, se alguns trabalhos tratam a questão da fé por abordagens contrastantes, outros evidenciam engajamento político com matizes bastante singulares. Simultaneamente, algumas dessas mesmas obras, qual pontos de intersecção de uma rede, também estabelecem outros diálogos entre si, como, por exemplo, com a questão dos limites físicos do corpo do artista, ou, de forma mais localizada, com a efeméride dos 50 anos de instauração da ditadura militar no Brasil. Ecos de ecos, contaminações cruzadas, espetáculos como núcleos vibratórios inter-ressoantes.

Porém, é importante dizer que, ainda que tenha havido o desejo de estabelecer diálogos – ou afasias – entre os artistas convidados, interessam-nos, sobretudo, as possíveis conexões que o espectador poderá criar, construir e jogar a partir das onze peças colocadas sobre os nove tabuleiros espalhados pela cidade. Aliás, esse jogo de poucas peças, na contramão da lógica quantitativa de outros eventos afins, pretende criar a possibilidade de que o público o experimente em sua integralidade. Ou seja, privilegiou-se não apenas a excelência das obras escolhidas, mas a qualidade inter-relacional na experiência de recepção.

Ainda que alguns nomes da programação possam ser vistos como presenças recorrentes no circuito de festivais internacionais, suas obras ainda são pouco conhecidas na cidade de São Paulo. Ao lado deles, procurou-se também apostar em artistas que, apesar de terem importante reconhecimento em seus países de origem, ainda são – ilustres desconhecidos” no Brasil. Cabe ainda acrescentar que foram privilegiadas as

representações artísticas e não as representações nacionais – e menos ainda o critério da quantificação do número de países presentes por continente. A geografia do teatro não é a mesma do mapa-múndi.

Uma mostra ou festival cria uma zona de intensidade onde fruição, encontro e reflexão são maximizados. Talvez aí resida uma das razões para se realizar um evento dessa natureza: criar a possibilidade de uma imersão de curta duração e de alta voltagem. Nesse sentido, procurou-se não separar a programação de espetáculos das outras atividades. Ao contrário, todas as ações da MITsp foram pensadas a partir de e em estreita conexão com os trabalhos apresentados, como se não pudessemos separar o fazer do pensar, a experiência da reflexão. Acreditamos que tão importante quanto o compartilhamento da produção artística é a produção de pensamento. Daí, a ação *Olhares Críticos* investigar não apenas processos e percursos, mas também criar f(r)icções com outros campos de conhecimento. Crítica processual, autocrítica, crítica de trajetória, crítica transversal, crítica em rede formam, em seus diversos ângulos, plataformas de reflexão que se “curto-circuitam” e/ou se retroalimentam.

Por sua vez, a ação *Fórum de Encontros* pretende abrir um espaço de troca entre artistas e técnicos brasileiros com seus pares de aquém e além-mar: o outro de outras cenas. Trata-se de um lugar de contracenação e de estabelecimento de vínculos – ainda que instantâneos e provisórios –, cada vez menos frequentes na lógica produtivista de festivais. Em estreito diálogo com essa perspectiva, a ação *Intercâmbio Artístico* busca criar um território entre-países – terra de ninguém e terra de litígio – onde diferentes culturas cênicas se estranhem, se embatam e tentem coabitar regiões ainda não cartografadas, rumo a um experimento de criação.

Se o fato de vivermos em uma cidade tão dispersiva quanto São Paulo pudesse justificar a ausência de uma mostra internacional de teatro, por outro lado, a sua realização talvez possa criar uma turbulência temporária capaz de gerar polos agregadores e zonas de partilha. A relevante atividade teatral na cidade, materializada não apenas pelos importantes grupos e companhias que aqui têm sede, mas também pelos inúmeros outros, do Brasil inteiro, que se apresentam regularmente em nossos palcos, pode se fortalecer ainda mais com esse diálogo entre-cenas, entre-campos e entre-culturas. À luz do confronto com o não familiar também nos conhecemos e nos reinventamos.

Por fim, sem qualquer presunção de comparação, dedico essa edição inaugural da MITsp aos festivais internacionais da Ruth Escobar. Se uma parte de minha formação artística passou pela universidade e pela constante prática criativa, outra parte, igualmente significativa, se moldou em minha experiência como espectador desses históricos festivais. Nesse sentido, mais importante do que realizar *uma* mostra ou a sua *primeira edição* será a luta por sua continuidade. Que a MITsp possa ter a longevidade necessária para contribuir na formação de novos artistas, de espectadores-criadores e de cidadãos críticos!

Antonio Araujo, idealizador e diretor artístico da MITsp

Intercâmbio Artístico

A proposta do eixo de intercâmbio artístico é promover encontros práticos de criação entre artistas estrangeiros e brasileiros, com a intenção de estimular a prática de experimentos cênicos. O que se pretende é privilegiar a troca de experiências interculturais, com foco na criação em colaboração.

Em sintonia com as propostas da MITsp, optou-se por convidar, para esta edição, o artista Simon McBurney, cujo perfil é ideal para esse tipo de trabalho. Diretor artístico e cofundador da companhia Complicité, além de ator e escritor, participou de mais de 30 produções do grupo, sempre criando com base no *Devised Theater*, processo que, de certa forma, é o correlato anglo-saxônico dos processos colaborativos do teatro de grupo brasileiro e, como ele, também se define por experimentação e criação cênica realizadas coletivamente.

Originalmente batizada como Théâtre de Complicité, a companhia britânica foi fundada, em 1983, pelo próprio McBurney, e pelos artistas Annabel Arden e Marcello Magni. Ao longo de três décadas, o grupo desenvolveu um processo contínuo de experimentação e colaboração artística, realizando experimentos em parceria com outras companhias, como o Royal National Theatre, a Los Angeles Philharmonic Orchestra, a De Nederlandse Opera e os Pet Shop Boys. Com linguagem reconhecida pela ruptura radical de fronteiras artísticas, o Complicite é marcado por visualidade elaborada, com ênfase em imagens potentes, corporais e espaciais, poéticas e surrealistas.

A preocupação constante da companhia com questões de formação é uma das principais razões do convite a McBurney. Um dos eixos centrais de seu trabalho é o premiado programa Creative Learning, destinado a ampliar e alimentar a produção artística e a autoria coletiva, especialmente por meio de workshops e projetos participativos. Com o designer sonoro do Complicite, Gareth Fry, McBurney ministrará, na mostra, o workshop A Criação Cênica a Partir de Elementos Sonoros, com caráter de experimento a ser compartilhado com o público.

Espelhando os outros eixos da MITsp, optou-se por convidar um especialista na área para documentar os workshops, em exercício de crítica processual também presente no eixo Olhares Críticos. O principal objetivo é que os relatos agrupados e a documentação recolhida sejam utilizados em futuras publicações ou abertos a consulta, para compartilhamento e socialização da experiência realizada.

Ruy Cortez, coordenador do Intercâmbio Artístico

Fórum de Encontros

Nosso objetivo nesse eixo da mostra é proporcionar encontro entre os participantes da MITsp e artistas e técnicos locais. É abrir um espaço de aproximação e troca entre criadores de diversas cenas contemporâneas através da proposição de práticas colaborativas.

encontros toma como ponto de partida um projeto que Igor vem elaborando desde 2009 – Table Talks – e a pesquisa sobre performance e encontro que Eleonora desenvolve desde 2008 por meio de seus trabalhos artísticos e teóricos. Igor é dramaturgista no campo da dança, nascido em Belgrado, e Eleonora é performer e pesquisadora da cena experimental, nascida no Rio de Janeiro.

Nossa proposta é promover práticas colaborativas e dialógicas por dois dias consecutivos – encontros entre pessoas conhecidas e desconhecidas; entre materiais, ferramentas e objetos; visões, convicções, pensamentos; trajetórias, histórias e circunstâncias. Não se trata de uma conferência de artistas, produtores e técnicos teatrais brasileiros e estrangeiros. Tampouco trata-se de um laboratório voltado para a criação de um trabalho a ser apresentado ou de uma residência artística. encontros (escrito com minúsculas, no plural, e alargado em horizonte) é espaço performativo/propositivo aberto ao contato, à escuta, à negociação, à interação, à convivência, à divergência, à convergência, à resistência, à aderência, ao diálogo e à troca de experiências entre criadores da cena trabalhando em diferentes realidades socioculturais.

No contexto de uma mostra de artes cênicas, propomos ressignificar o que fazemos cotidianamente em nossos grupos de trabalho: realizar ações inusuais e habitar o campo relacional que se cria por meio delas. Partindo de um trabalho de construção colaborativa propomos indissociar objetividade e subjetividade; pensamento, incorporação e ação. Na megalópole São Paulo, neste momento de efervescência política nacional, acreditamos que estética, ética e teoria do encontro são temas fundamentais que precisam ser cultivados e explorados.

Eleonora Fabião e Igor Dobricic, curadores do Fórum de Encontros



Olhares Críticos

Talvez uma das tendências mais evidentes do teatro contemporâneo seja a moldura incerta das manifestações cênicas, visível no trânsito dos trabalhos em campo expandido, entre práticas diversas de arte, tecnologia, antropologia ou filosofia. O deslocamento parece um meio eficaz de garantir a associação entre a pesquisa e a criação, cujo fruto nem sempre é previsível e, muito menos, passível de delimitação.

A despeito da falta de fixidez do campo cênico, cujos pressupostos são continuamente renegociados, percebe-se um traço recorrente nas modalidades de investigação e prospecção que caracterizam o teatro contemporâneo. Talvez porque ele tenha adquirido, há certo tempo, um caráter particularmente carnal de corpo, espaço, tempo e ritmo, e a teatralidade seja cada vez mais construída a partir da materialidade da ação cênica real.

Sem dúvida, a matéria densa desse teatro de espaços, luzes, imagens, corpos, ações, sons e sentidos é perceptível em todos os espetáculos da mostra. Afeta o olhar e potencializa o encontro entre o trabalho do artista e a atividade do espectador, transformado em parceiro de um jogo concreto, feito sem regras fixas. Percebe-se que as cenas de Angélica Liddell, Guillermo Calderón, Marcelo Evelin, Mariano Pensotti, Mathurin Bolze e Hedi Thabet, Oskaras Koršunovas, Roberto Suárez, Rodrigo García, Romeo Castellucci, Şahika Tekand, William Kentridge e seus coletivos são trilhas abertas ostensivamente em direção à comunidade transitória que se chama público. Sua potência tem a intenção evidente de provocar os olhos, os ouvidos e a pele do espectador que, há bom tempo, ocupa o centro do espaço de partilha que é o teatro, onde se produzem subjetividades e se pratica a arte de “viver junto”.

De certa forma, a intenção das proposições do eixo *Olhares Críticos* é fortalecer a direção ao espectador que os espetáculos sinalizam, na medida em que se procura dar continuidade à transmissão de afetos e sentidos que a cena potencializa e, ao mesmo tempo, sonha-se provocar esse espectador e associá-lo à crítica e ao conhecimento prático do teatro. A tentativa é ampliar o círculo do olhar partilhado, estimular o “ver junto” que define a experiência teatral e transforma, em profundidade, aqueles que dela participam.

A busca da leitura produtiva, ativadora, afina-se à proposta da curadoria de pensar as ações críticas em conexão direta com os trabalhos cênicos apresentados na mostra, tecendo um corpo híbrido de experimentos de arte e reflexão. Daí a opção por investigar processos artísticos, trajetórias de trabalho e modos de análise capazes de friccionar-se, estranhar-se e contrapor-se para formar redes de criação, envolvendo artistas e espectadores.

A intenção motivou o convite a críticos e filósofos não ligados ao campo teatral, cujo olhar, sem pressupostos do ofício, abre ângulos inéditos de abordagem dos experimentos cênicos. Em certo sentido, esses olhares fomentam diálogos transversais e acompanham o deslizamento das práticas cênicas apresentadas, que ocupam territórios híbridos de teatro, performance, dança, artes visuais, cinema, música, história, documento

e autobiografia, fazendo convergir mídias e campos para a construção conjunta de uma experiência. Além do mais, a opção se filia à leitura expandida do teatro feita por filósofos como Gilles Deleuze, que recria Carmelo Bene e Samuel Beckett, Jacques Derrida, que desconstrói Artaud, Theodor Adorno, na retomada dialética de Beckett, ou Alain Badiou, na compreensão do teatro como confiança sem limites no espectador. Confiança partilhada pelos artistas da mostra e explicitada por Romeo Castellucci, quando afirma que o olhar físico do corpo do espectador é uma forma de engajamento capaz de criar e transformar as coisas que vê, “poro da pele por onde passam os humores, as emoções, as sensações e também o conhecimento”. Os pensadores convidados para os diálogos expandem o olhar da sensação e da abertura física à experiência para enveredar por searas de conhecimento capazes de renovar a crítica de teatro.

Outra proposta do eixo liga-se à participação de pesquisadores de teatro de universidades brasileiras em comentários críticos sobre a trajetória de artistas e grupos convidados, para avaliar seus percursos em perspectiva. Nesse caso, pretende-se explorar o campo específico das artes cênicas para permitir o compartilhamento de pistas de leitura ligadas à teoria e à história do teatro. Acompanhadas de vídeos de espetáculos, as análises permitem revisitar, criticamente, alguns marcos da produção artística dos criadores.

Uma perspectiva diferencial dos percursos é garantida pelo depoimento dos artistas sobre seu processo de criação, a fim de explicitar procedimentos de trabalho. Discorrendo sobre materiais e modos criativos, encenadores e grupos expõem seu pensamento em processo, evidenciando a arquitetura interna das obras e a dramaturgia precária dos ensaios.

Por outro lado, para contemplar a outra ponta do processo teatral, propõe-se a reunião de críticos de teatro de várias gerações para discutir a prática da crítica. Três profissionais de larga experiência na área problematizam seu ofício e entram em diálogo com um agrupamento de jovens ensaístas, o Coletivo de Críticos, que se mobiliza para refletir sobre o lugar da crítica hoje, na tentativa de desestabilizar paradigmas. A criação de textos coletivos e a crítica dirigida à própria prática e a seu resultado – o texto que analisa os trabalhos cênicos – funcionam como extensões e radicalizações da experiência coletiva do olhar que define o teatro.

A partir da prática desse olhar coletivo, crítico e aguçado, surgem as perguntas que se quer fazer. O teatro participa cada vez menos dos grandes debates nacionais por ter se tornado objeto de especialistas? Ao privilegiar as formas massivas, o poder das mídias e do mercado dificulta o pensamento crítico e pasteuriza as práticas da arte? Talvez os modos coletivos, polifônicos e colaborativos, característicos desses tempos de criação compartilhada, sejam uma resposta. Meios privilegiados de instaurar relações produtivas entre críticos, artistas e espectadores são capazes de constituir comunidades cênicas potentes e formas inéditas de viver junto.

Sílvia Fernandes e Fernando Mencarelli, curadores de Olhares Críticos

O teatro é uma experiência muito forte, como se implicasse um despertar da consciência. É um conhecimento que chega a cada espectador através do corpo. Durante a representação, alguma coisa se revela no núcleo corporal do espectador. Isso tem a ver com a solidão de cada um. Mas o teatro permite partilhar essa solidão com outras solidões. Cada solidão é igual dentro do coletivo chamado “público”, e procura a revelação de si mesma. O público é composto por essa justaposição de solidões desconhecidas que, de repente, durante a representação, formam um só corpo. (...) O teatro, da forma como o concebo, é um aparato capaz de despertar o olhar do espectador. Nós precisamos partilhar o olhar, é uma necessidade. Mas não se trata de simples curiosidade, do olhar sem profundidade da comunicação, fixo, monótono como uma câmera de vigilância, sem nenhum campo de tensões. O olhar do teatro, que podemos partilhar durante o espetáculo, é, ao contrário, um olhar hipnótico, que se movimenta, é capaz de transformar e “formar” as coisas que vê. (...) É o olhar do corpo, extremamente físico: funciona como um poro da pele por onde passam os humores, as emoções, as sensações e também o conhecimento. Os gregos chamavam isso de *epopteia*, o olhar de Elêusis, que é uma forma de engajamento: ele cria a forma que olha, é carregado da maior potência possível. Portanto, é necessário passar pela força original do olhar, o que implica confiar no espectador, dar-lhe o poder de criar, por meio do olhar, o espetáculo que vê. E o poder de criar é dado a todos. Meu espectador ideal seria aquele que entrasse no teatro por acaso: sem ferramentas intelectuais, seu olhar é totalmente sensação, conhecimento por meio dos sentidos, pura abertura física à representação, poro aberto aos afetos que vêm da cena. **Romeo Castellucci**

Sobre o conceito de rosto no filho de Deus

Uma cena irreconhecível: o escândalo de uma obscuridade luminosa

Luiz Fernando Ramos

O encenador italiano Romeo Castellucci, um dos criadores, com Chiara Guidi e Cláudia Castellucci, da Societas Raffaello Sanzio, é artista singular, inventor contumaz de formas espetaculares genuínas que, antidramáticas e fronteiriças das artes visuais e plásticas, redefinem contemporaneamente a própria noção de espetáculo teatral.

Castellucci e suas colaboradoras vêm de uma formação de artistas plásticos e buscam desde seus primeiros trabalhos um diálogo crítico com a história da arte. Daí ser natural que elejam um dos grandes pintores italianos da renascença, Raffaello Sanzio (1423–1520), para nomear sua companhia, cujas primeiras encenações remontam ao início da década de 1980. Aqui interessa menos abordar o conjunto da obra constituída pela Societas Raffaello Sanzio do que perceber a especificidade de alguns procedimentos de construção de seus espetáculos, levando em conta, principalmente, três de seus ciclos criativos realizados na última década: a *Tragédia Endogonídia* (desenvolvida entre 2002 e 2004); a *Divina Comédia* (um espetáculo e duas instalações concretizadas no Festival D'Avignon de 2008); e o mais recente ciclo sobre a face, iniciado em 2010 com adaptação do conto *O véu negro do pastor*, do norte-americano Nathaniel Hawthorne (1804–1864), culminado em 2012 com o espetáculo *Four Seasons Restaurant*, e de que faz parte o espetáculo presente ao festival *Sobre o conceito de rosto no filho de Deus*.

No caso da *Tragédia Endogonídia*, que se iniciou e encerrou em Cesena, na Itália, sede da companhia, o ciclo implicou uma coprodução de várias instituições, transcorrida ao longo de três anos e gerando onze espetáculos em dez cidades europeias.¹

Assim como no ciclo Cremaster, do artista norte-americano Mathew Barney – completado um pouco antes e tão impactante nas artes contemporâneas quanto o foi a criação da Societas² –, a referência principal, que já aparece no título, é o universo da microbiologia. Endogonídia remete à realidade endócrina, ou das glândulas reguladoras do nosso organismo. Quer designar um certo processo unicelular de reprodução, a partenogênese, em que organismos se reproduzem de forma autônoma, sem fecundação. Esse sentido biológico contamina a própria forma do espetáculo, ou dessa série de espetáculos, que se desenvolvem a partir de uma lógica interna de suas partes materiais e não de uma ação Heroica, roteiro ou desígnio externos. Quanto ao primeiro termo do título, tragédia, define já o campo em que o coletivo de Cesena está atuando desde seus primeiros trabalhos, ou seja, o da arte teatral, em que os fatos artísticos, ou as obras, se apresentam condicionados pela caixa cênica. Mas aponta também o objetivo de retornar às origens do teatro. Em uma entrevista de 1999, antes portanto de ter início o processo criativo que resultaria na *Tragédia Endogonídia*, Romeo Castellucci já dava indícios de para onde caminhava sua obra como encenador.

“Uma boa parte do teatro deve poder ser condensada em uma imagem, que é a imagem do organismo de um animal. (...) O teatro é atravessado por esse

1 Castellucci, Romeo; Castellucci, Cláudia; Guidi, Chiara; Ridout, Nicholas e Kelleher Joe (ed.) “The Theatre of Societas Raffaello Sanzio”, London and New York, Routledge, 2007.

2 O ciclo Cremaster consistiu na realização progressiva, entre 1994 e 2002, de cinco filmes e exposições simultâneas, iniciado em Colônia, na Alemanha, e encerrado no Solomon Guggenheim Museum de Nova York.

problema, o da presença de Deus, porque o teatro nasce para nós ocidentais quando Deus morre. É evidente que o animal desempenha um papel fundamental nessa relação entre o teatro e a morte de Deus. No momento em que o animal desaparece da cena nasce a tragédia. O gesto polêmico que temos em relação à tragédia Ática é o de recolocar em cena o animal dando um passo atrás. Revolver o arado sobre os próprios passos, ver um animal em cena, significa ir ao encontro da raiz teológica e crítica do teatro.”³

Se o comentário se aplica a espetáculos anteriores, em que a presença de animais em cena era recorrente, já antecipa, de forma clara, a perspectiva que presidiria o processo criativo da *Tragédia Endogonídia*. Ali Castellucci vai radicalizar a participação animal em seu trabalho. Evocando a raiz etimológica da palavra tragédia (o canto do bode), ele definiu que o autor de todas as palavras a serem enunciadas nos espetáculos do ciclo seria “um bode real e vivo”, criador da “poesia de nossa tragédia”, que, como “um velho e ainda vivo poeta”, cantaria “descontraído e a seu bel-prazer”. A colocação, antes de implicar em uma piada, é a expressão cristalina do que de fato ocorreu na produção. Claro que foi necessário um esforço razoável para concretizar essa postulação, de início uma proposição conceitual. Partindo-se de sequências de proteínas correspondentes a três aspectos da composição genética de um bode real, um macho de quatro anos, o da respiração celular, do crescimento dos chifres e o da putrefação, definiram-se os termos alfabéticos de que esse “poeta” se serviria. Uma sequência formada por letras e ícones, correspondentes a cada aminoácido das proteínas eleitas, foi reproduzida em três tapetes. Os diagramas bioquímicos espalhados nas suas superfícies, como marcos de uma trajetória, serviram a que se exprimissem e fossem registrados alguns percursos do animal. Sobre as sequências moleculares desenhadas no branco do tapete o bode vagou errante e “escreveu” sua obra. Como esclareceu Castellucci, “traça-se uma constelação de letras que, conseqüentemente, produz uma escrita básica. O poeta faz uma escolha e sua escolha é infalível”.⁴

Se não fosse pela explícita adoção da materialidade cênica como plano privilegiado de composição, na preponderância programática do *opsis* (espetáculo) sobre o *mythos* (trama), Castellucci aqui subverte sobremaneira a tradição ocidental do poeta dramático gerador de *mythos*, entregando a criação do enredo a um animal. Busca-se um momento pré-trágico, anterior à celebração espetacular da *polis* grega e à posterior teorização aristotélica sobre a mesma. Nesse plano, que poderia também ser reconhecido como da pré-linguagem, a questão dos limites da ação representável, que se definem, segundo Aristóteles, pelos possíveis do mundo, imagináveis e concebíveis ao ponto de serem reconhecíveis, é completamente subvertida, pois o que se terá pelas mãos desse poeta de quatro patas será necessariamente impronunciável como linguagem humana, ou incognoscível racionalmente para seus interlocutores. Tratar-se-á de uma *mimesis* de ações inimagináveis e portanto impossíveis de serem identificadas definitivamente. De fato, tudo nesse espetáculo de Castellucci, mesmo as imagens, parece estranho e radicalmente não familiar. Ao mesmo tempo, e é isso que torna sua cena irresistivelmente instigante,

3 Castellucci, Romeo, “O Peregrino da Matéria” in Sala Preta, n.7., 2007, p.181. Trad. Narahan Dib.

4 Castellucci, Romeo; Castellucci, Cláudia; Guidi, Chiara; Ridout, Nicholas e Kelleher Joe (ed.) “The Theatre of Societas Raffaello Sanzio”, London and New York, Routledge, 2007. Op.cit. p.48.

Chiara Guidi, que foi a responsável por resolver a questão do “texto” a ser criado pelo bode, sintetizou assim suas dificuldades: “Eu devo restaurar a voz viva que está oculta nas profundezas do ser. As letras dos aminoácidos vivem na escuridão silente, fechadas no corpo. Elas não conhecem nada de ritmo, timbre, tom ou volume. E eu procuro volume. Eu estabeleço alguns acentos e faço algumas marcas. Eu perfuro o que condensa. A escrita vem à luz à medida que assume uma forma humana”.

o encenador e seus colaboradores trabalham a partir da tragédia clássica, como se a tivessem desenterrado, já despida das carnes e tecidos que a recheavam. A operação cria um eco tardio daquela estrutura, numa exumação que a reencontra transfigurada, potencialmente apta a uma reciclagem contemporânea.

“A estrutura dramática do ciclo *Tragédia Endogonidia* segue aproximadamente o exoesqueleto da tragédia Ática; a dissimilaridade mais gritante é a ausência do coro. Mas o coro não é apenas retirado; ele é, por assim dizer, deixado do lado de fora. Como um aluno de ginásio malcomportado que precisa meditar um pouco fora da classe. O trabalho do coro era explicar os fatos, comentar sobre eles e julgá-los; seguiu-se uma proposição educativa, moral. Na *Tragédia Endogonidia* só há fatos, sem nenhum coro”.⁵

Castellucci também dialoga diretamente com o ciclo de Mathew Barney, na sua forma de concretização progressiva, reconfigurada à medida que cada um dos episódios foi se constituindo. Ele pensou o processo como uma “evolução” em que uma série de “bases” serve para a concepção dos episódios, cada um gerado em um mecanismo de crescimento osmótico, que Castellucci chama de “endócrino”, governado por uma lógica interna, e que estabelece o caráter único de cada um deles. Como informa:

“O episódio, por sua própria vontade, renuncia à coerência e à totalidade da obra, de modo a colocar-se fora da narrativa. O episódio não carrega o peso de uma mensagem a ser despachada e comunica o mínimo possível, ainda que isso não signifique que devesse ser tomado como um fragmento ou uma metonímia. Todos os episódios põem no palco sua própria ontogenese e isso é tudo que eles podem fazer. Um episódio está mais próximo de uma série de atos puros e completos. É um meteoro que, à medida que passa, gentilmente toca a superfície do mundo. Permanece desenraizado.”⁶

Desobrigado da função narrativa, mas ainda a tendo enfraquecida em seu bojo, o episódio só pode ser “a pseudobiografia de um herói”, e a forma com que se engendra pela ausência, ou pelo silêncio e pelo não dito. O que se tem é um “organismo em movimento” cuja “forma” deverá ter a habilidade estratégica de reagir e mudar rapidamente para atender a pretensão de “responder ao escopo destes tempos”.

Segundo Hillaert, a chave para entender a proposição de tragédia em Castellucci é a noção de anonimato⁷. O trágico para o encenador não seria alguma coisa que houvesse para mostrar. Não haveria acidente trágico a ser revelado. O trágico só se constituiria no olhar do espectador, cuja biografia dá sentido ao

5 Castellucci, Romeo, System, functions and workings for a tragedy of gold”, in “The Theatre of Societas Raffaello Sanzio, London and New York, Routledge, 2007, p.31. A supressão do coro, decisiva para esvaziar os espetáculos do ciclo de uma narrativa ordenada, deixando as imagens esculturais e a fala incompreensível e sem referentes do bode como único apoio de leitura, remete a procedimentos experimentados na década de 1960 pelo ator e encenador italiano Carmelo Bene, uma das possíveis influências da Societas Raffaello Sanzio, à medida que se opera por subtração e atua-se inventivamente na eliminação de matéria antes estrutural. Ver o texto de Gilles Deleuze “One Less Manifesto” in Mimesis, Masochism, & Mime – The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought, Ann Arbor, The University of Michigan Press.pp.239-58

6 Idem.ibidem. p.31.

7 “Cruelty in the theatre of Societas Raffaello Sanzio” by Wouter Hillaert and Thomas Crombez. Lecture delivered at the conference on “Tragedy, the tragic, and the political” (RITS/VUB/KUL/UPX), 24 March 2005, in Leuve. Para Hillaert, a crueldade no teatro de Castellucci pode ser definida como “uma crueldade que é cruel por seu anonimato, (...) porque transcende tudo que podemos identificar”, (...) e “opera uma intimidade coletiva” em que a inexorabilidade trágica está “subordinada a máquinas e arquiteturas anônimas” e “a tragédia é coletiva”.

que ele vê. O espetáculo seria só uma série de imagens operando sobre a sua imaginação. Nesse sentido é que Castellucci afirma que “a tragédia é realmente um objeto desconhecido, porque é obscuro, e é obscuro porque está dentro de nós, no nosso ‘core’ (âmago)”.⁸ Já Crombez, comentando a *Tragédia Endogonidia*, discute como ali a violência e sua representação não aparecem condicionadas nem por enquadramento dramático (heróis e vilões), nem por eficácia performativa, como nas execuções públicas (queima de bruxas e decapitações), mas isoladas nas suas especificidades e deslocadas de seu reconhecimento habitual. Combret argumenta ainda que em Castellucci, para quem o real problema “não é a estátua, mas o pedestal”, assistir à violência é encobrir a violência, ou percebê-la despida de funcionalidade, anônima, impessoal.⁹ Daí, pois, nessa identidade negativa, ou ação sem origem, a sua melhor (in)definição do trágico.

Outro aspecto que Castellucci problematiza nessa obra em processo é a questão da autoria, que vale ser examinada, também, a partir de como ele e suas duas parceiras constantes de criação assumem as funções diretivas. Ele próprio assina em todos os episódios a “direção”, a “cena”, a “luz” e os “figurinos”. Sua irmã Cláudia assina “a trajetória” e a “escritura” e Chiara Guidi a “direção” e a “partitura vocal, sonora e dramática” (o texto do bode). Independentemente das nuances, inacessíveis ao observador externo, que possam haver nessas atribuições assumidas pela trinca de criadores, elas não só atestam o caráter colaborativo com que trabalham como definem autorias nítidas. Estas, por sua vez, aparecem deslocadas das funções habituais, seja da já apontada tradição milenar do poeta dramático, da tendência da encenação moderna, ou do poeta da cena, como se configura principalmente a partir de Gordon Craig. Sim, essas funções específicas e tradicionais estão de algum modo lá, operando na tessitura de uma sintaxe cênica ou no estabelecimento de um roteiro de ações, mas o fazem de forma tão diluída, e operadas de um ponto de vista tão externo ao *métier* teatral e tão próximo de procedimentos de construção das artes plásticas e visuais, que sugerem que já se está em um outro território, ou em uma região desterritorializada de especialidades convencionais. É essa característica que aproxima a Societas Raffaello Sanzio de artistas como Tadeusz Kantor, Robert Wilson e de outros que, na segunda metade do século 20, inventaram novos modos de propor e fazer espetáculos fora das convenções dramáticas e teatrais. Mas é ela, também, que situa a companhia em sintonia direta com artistas plásticos contemporâneos como Mathew Barney, e que recorda situações anteriores à poética dramática, ou posteriores à poética cênica, no que se poderia nomear tentativamente como *mimesis* performativas do incognoscível.

Em uma das entrevistas de Romeo Castellucci disponíveis na rede ele menciona que, como encenador, busca eliminar qualquer intenção de sua parte na constituição das cenas que oferece. Para esclarecer essa não intencionalidade resgata o sentido original da palavra escândalo no grego antigo. *Skandalon* significa “pedra, obstáculo que faz tropeçar e tombar”. Mais do que uma intenção determinada, ele propõe ações e imagens com a potência de impor essa parada da consciência que uma pedra topada no caminho provoca. Trata-se, como resume sua ideia, de “buscar a interrupção brusca de um fluxo, mas sem cálculo”.¹⁰

Ao mesmo tempo, ele diz que não crê no teatro-verdade, porque o teatro deve ser necessariamente falso, pura ficção, ou, como eu preferiria, sempre *mimesis*. Para Castellucci o teatro é uma impossível junção de espaço e tempo, no sentido de não ser dado naturalmente, é algo a mais que o real. Mesmo a arte

8 Apud, Combret, op.cit.

9 Combret, op.cit.

10 YouTube – Romeo Castellucci/Ruhrtriennale 2012

em geral deverá ser mais um combate com a realidade e menos a descrição e comentário sobre ela. Busca-se uma outra coisa, uma nova realidade, que surge como um corte, uma fissura por onde os espectadores possam entrar e pôr sua imaginação para trabalhar. Nessa perspectiva de Castellucci só o falso permite o trabalho da inteligência e faz com que o espectador não seja refém daquilo que ele vê. Ele cita o célebre paradoxo do sofista Górgias – o que se deixa enganar é mais sábio que o não enganado – para afirmar que “a verdade congela, impede os sentidos de raciocinar, nos aprisiona na morte”. Para Castellucci, “a verdade é um peso de que devemos nos libertar”.¹¹ Trata-se pois, para ele, “de esconder e encobrir a verdade”. O que nos remete diretamente ao véu negro do pastor de Hawthorne, que lhe cobre a face e ameaça desvendar os pecados de todos os seus seguidores, e ao rosto e aos olhos pan-ópticos do Cristo de Antonello da Messina, que artificialmente alcançam todos os espectadores e os mirando, em benção ambígua, os fazem questionar a sua condição de rebanho. Ou, para exemplificar com o último dos espetáculos desse ciclo de faces vendadas e desvendadas, *Four Seasons Restaurant*, em que a política e a religião são radicalmente aproximadas.

Ali Castellucci dialoga com a peça de Holderlin *A Morte de Empédocles* – evocação do suicídio do filósofo e poeta siciliano do século 5 a. C., que teria se atirado na cratera flamejante do vulcão Etna – e com o gesto de sacrifício do pintor norte-americano Mark Rothko, que, no fim dos anos 1950, recusou-se a entregar aos contratantes telas pintadas e já pagas, destinadas ao restaurante mais grã-fino de Nova York à época, o Four Seasons. A atitude de Rothko implicou na devolução por ele da soma milionária recebida, e, especula-se, acabou relacionando-se ao seu suicídio, alguns anos depois. No espetáculo não há qualquer remissão direta aos dois pontos de partida (Empédocles está presente como um grupo de mulheres), e como sempre ocorre na sua obra, as imagens construídas obrigam os espectadores a produzirem leituras que transcendem objetivamente aquelas alusões superficiais. O que se empresta de Rothko, por exemplo, é o procedimento de criação cuja abertura é absoluta. Como disse Castellucci a respeito:

“Há qualquer coisa de empatia, que apela ao coração do espectador. (...) Em Rothko há essa espera de nada a se ver de fato, já que nada se passa, não há nenhum sujeito, porque evidentemente o sujeito é o espectador.”¹²

É exatamente essa a característica particular de Castellucci que aqui se destaca. Ele transforma as bases míticas ou referenciais de que parte, abordando-as não como descrição ou reapresentação em que se mantêm traços reconhecíveis a partir de uma interpretação – a bem da verdade o procedimento clássico da encenação moderna –, mas constituindo uma inteiramente nova realidade, não imediatamente reconhecível e que sempre pressupõe a imaginação do espectador como o elemento decisivo, não para fechar uma leitura mas para ensaiar leituras tentativas, ainda abertas a revisões e novas configurações. Mais do que desvelar, sua cena encobre, oculta, dificulta narrativas que permanecem em potência, irresolutas.

Suas cenas são criadas a partir de um procedimento de construção próprio, que as pensa como entes autônomos, nunca encadeados, e que mesmo não explicitando plenamente uma narrativa particular, não deixam de apresentar indícios que alimentam o espectador. Elas não são vagas como uma abstração, tampouco misteriosas ou estranhas num sentido maneirista, como na configura-

ção surrealista, que ele repudia francamente. Elas são claras em sua opacidade e laconismo, concisas, e mesmo não entregando qualquer sentido a priori, como verdadeiras pedras no caminho da cognição, têm uma economia e uma beleza que as faz bastarem-se em si mesmas. O resto é com a assistência.

Em um texto chamado “Disjecta membra”, extraído de seu caderno de anotações pessoais, Castellucci apresenta cento e treze exemplos do tratamento dramático por ele adotado. É uma coleção de cenas curtas, ou melhor, compactas (em uma delas diz que o tempo de uma ação deve ser determinado pelo tempo que se leva para cozinhar um ovo), escritas a partir de visualizações imaginárias. Elas não querem representar nada existente, mas serem antevisões de algo que, se encenado, possa ter o efeito de transfigurar o real e vitalizá-lo, ou ser capaz de forjar uma materialidade mais viva e interessante do que a realidade imediata. Buscam mesmo derrotar a realidade e, a partir de recursos estritamente plásticos, visuais e sonoros, quase nunca linguísticos, oferecer respostas mais impactantes do que as praticadas pelas convenções teatrais, mormente as dramáticas. Uma dessas antevisões do encenador, por exemplo, se materializou parcialmente como quadro do espetáculo *Inferno*, parte do tríptico da *Divina Comédia*.¹³ Trata-se da cena em que se revela ao público uma imensa caixa de vidro onde dezenas de crianças muito pequenas estão brincando como se em uma escola maternal, mas sem nenhum adulto por perto. Aparentemente, o vidro só é transparente para os espectadores na plateia, já que as crianças estão alheadas e parecem não se saberem observadas. A ideia de um embate com o real aparece aqui explicitada. O realismo gritante de uma cena prosaica insere-se na nossa imaginação de maneira já enviesada, pelo recorte do cubo de vidro que a apresenta como redoma, ganha força poética surpreendente e torna-se um verdadeiro “escândalo” quando, de forma precisa e enigmática, um imenso pano negro engole o cubo de vidro, e as crianças, inocentes de seu protagonismo, são tragadas para o ignoto.

São acontecimentos visuais e sonoros simples como esse, que mesmo imaginados e escritos por Castellucci restam vazios de qualquer mitologia anterior, que, sugere-se, constituem a sua poética antidramática. Sua obra quer reinventar o teatro e como toda arte contemporânea conta principalmente com o espectador para concretizar essa operação. É uma estratégia de criar ações autônomas em estruturas espetaculares que, mesmo remissivas a mitos conhecidos, escapam completamente das formas convencionais de narrá-los e, de uma certa forma, os “des-narram”, no sentido de desmontá-los até se tornarem irreconhecíveis, ainda que presentes de forma transfigurada. No fundo, nessa sua proposta que ele nomeia de iconoclastia da iconoclastia, recicla todos os padrões dramáticos e teatrais do século 20. Oferece à contemporaneidade das artes cênicas e performáticas a alternativa mais política, no sentido de ser a mais revolucionária, por pretender alterar completamente os padrões correntes de administração da imagem, dinamitando a plataforma visual das operações mercantis e de adestramento da imaginação humana. Aqui não se trata mais de projetar a utopia de uma nova vida, ou de nela confundir a arte com a vida, mas de vivificar as representações com uma energia que as potencialize para além da realidade e das ficções dadas. Ensaiam-se novos modos de ver e de pensar o mundo a partir da constituição material e emergente de reais irreconhecíveis, capazes de arrebatam pelos olhos, bocas, narinas e ouvidos. •

11 Idem ibidem

12 YouTube – The Four Seasons Restaurant/Romeo Castellucci/Théâtre, Arts Visuels – Italie

13 “Uma bandeira negra tremulando pelo espaço termina extinguindo as luzes no palco, engolfando a luz em sua superfície. Uma luz depois da outra vão se apagando até que todas são extintas. Escuridão.” “The Theatre of Societas Raffaello Sanzio”, 2007, op.cit.p.264.

A história é de todos. Não é de um. É também do público, especialmente quando ele tem que estar ativo como nessa peça. (O espectador) é parte do jogo. (O teatro) deve ser energético, intelectual e sensorial. (...) Necessito que o espectador esteja sentado quase em pé na poltrona, na atitude de vivenciar, e que os fios invisíveis que unem o espectador ao ator estejam tensos. **Roberto Suárez**

Bem-vindo a casa

Bem-vindo a casa: um teatro da desintegração em busca de intensidades

André Carreira

Uma aproximação ao trabalho de Roberto Suárez, e ao seu espetáculo *Bem-vindo a casa*, pede um olhar sobre a cena uruguaia, ou melhor, a cena rio-platense, dos anos 90 e 2000, na qual Suárez ocupa um lugar importante. Essa opção se deve ao fato de que as cidades de Montevideu e Buenos Aires têm uma longa trajetória de vínculo no que diz respeito à vida cultural e política. As proximidades e tensões entre ambas, as trocas e os intercâmbios entre os sistemas teatrais, criaram um ambiente que se desenvolveu, desde o século 19, como um espaço de circulação de espetáculos e ideias.

No entanto, tais vínculos não implicam na falta de identidade do teatro de Montevideu. Este é um sistema teatral que desde as peças de Florêncio Sanchez, no início do século 20, passando pelo teatro independente, pela força do Teatro Galpão, reafirma a cada dia sua presença como elemento chave da cultura de uma das mais importantes capitais do continente.

O teatro contemporâneo de Montevideu está estritamente relacionado com as experiências da cena pós-ditadura. Nesse sentido, as pesquisas do crítico e historiador Roger Mirza são fundamentais para a reflexão sobre o teatro uruguaio, pois esse teatro constitui o objeto ao qual o pesquisador dedicou especial atenção tentando, com sua equipe, compreender a cena que se estruturou no início do século 21.

O processo dos últimos vinte e cinco anos da história do Uruguai é de uma crise de paradigmas. Mitos e crenças relacionados com um imaginário de um país equilibrado e estável, produzido durante as primeiras décadas do século 20, se fraturaram na década de 70 com a ditadura civil-militar (1973–1985). A abordagem de Mirza se fundamenta no fato de que:

No Uruguai da pós-ditadura, o trauma provocado pela experiência do medo coletivo e o horror se somou à queda dos mitos sobre a estrutura e fortaleza da democracia uruguaia apoiada em uma sociedade igualitária, tolerante, legalista e integradora, com uma educação e formação cultural que a faziam excepcional no contexto latino-americano; mitos que alimentavam o imaginário coletivo e constituíam um forte fator de coesão. (2004: 98)

Para o pesquisador o trauma social no qual foi submersa a sociedade uruguaia com o golpe de 27 de junho de 1973 se desdobrou, e se intensificou no processo político da retomada democrática, durante a qual os crimes da ditadura foram “perdoados” pela “Lei de Impunidade (de 1986), que suspendia a pretensão punitiva do estado por crimes da ditadura e pelo fracasso da tentativa de derrogá-la por meio do plebiscito de 1989” (MIRZA, 2004: 98).

O teatro, que cumpriu, com a música, um papel importante na resistência cultural durante a ditadura, quando o cinema e a televisão eram mais fortemente controlados pela repressão, voltou a encontrar espaços de ação política ao trabalhar sobre a memória, buscando elaborar uma história que assombrava o país. O teatro que havia sido responsável pela manutenção de pequenos espaços de resistência – fenômeno que pode ser identificado em vários países na América

Latina no mesmo período –, se viu comprometido, então, com a inevitável tarefa de questionar as posições políticas, os compromissos, a resistência e o projeto de país democrático; por fim, a própria identidade uruguaia do final do século 20.

A revisão da história dos tempos da ditadura não se deu de forma imediata. Depois de um lapso de aproximadamente dez anos desde o fim do regime, surgiu um conjunto de espetáculos que tinha como tema os horrores do autoritarismo. Foi na última década do século 20, e na década posterior, que esse tema ocupou a cena do Uruguai de uma forma contundente como consequência do desassossego resultante do aparecimento das histórias de horror do regime dos militares. É interessante notar que esse processo de discussão sobre o golpe, e suas consequências, questionava o papel de todos os agentes da sociedade uruguaia. Essa revisão histórica apontava a profundidade da marca da violência na sociedade civil, propondo que todos repensassem suas responsabilidades políticas e éticas.

Roger Mirza relaciona a produção de numerosas peças teatrais¹ sobre a história recente do Uruguai que denunciaram a “repressão, os sequestros, as torturas, as desaparecimentos e as execuções”, com a permanência de uma produção posterior cujo foco se vincula com o que ele define como “núcleo irredutível de violência” (2010). Ainda, segundo o pesquisador, “essa produção levaria à cena a contemporaneidade, contextualizando a violência no horizonte de subjetividade do seu tempo” (2010).

Nos anos 90, emergiu uma nova geração de autores e diretores², com uma produção que se organizou por fora dos dois modelos tradicionais do teatro uruguaio, isso é, o formato dos grupos independentes como o Galpão, ou o teatro oficial, como a Comédia Nacional. Esses novos artistas desdobram a experiência da violência para territórios da vida familiar e das relações nos pequenos grupos. Nesse contexto, os espetáculos refletiram sobre a permanência da experiência traumática que caracteriza o processo de reconstrução identitária de uma sociedade quebrada. Não apenas o medo, mas também a incerteza de como a experiência da violência redefiniria essa sociedade, e persistia no tecido comunitário e cotidiano, fora elementos recorrentes que podem ser relacionados com o trabalho de autores e diretores como Gabriel Calderón, Raquel Diana, Margarita Musto, Mariana Percovich, Marina Rodriguez e Roberto Suárez.

Esses criadores deram novo significado a um processo profundo da sociedade uruguaia com relação aos níveis de violência, individualismo e desesperança que a definem. O ambiente doméstico surgiu como um território para um teatro que estava disposto a se intrometer no mais íntimo para continuar confrontando o compromisso da sociedade com relação às práticas de violência³.

Essa cena que politizou a memória se combinou com um processo de renovação das linguagens da cena que percorreu o teatro do Cone Sul, com o surgimento de uma nova geração que viveu sua juventude nos anos de chumbo. Esse processo tem semelhanças com as dinâmicas do teatro de Buenos Aires, no qual uma geração de autores e diretores (entre os quais pode-se destacar Ricardo Bartis, Vivi Tellas, Rafael Spregelburd, Daniel Veronese) produziu uma cena que, sem desconhecer as questões políticas do momento, desenvolveu uma crítica

1 Textos como “El combate del establo” (1985), de Mauricio Rosencof; “Pedro y el Capitán” (1985), de Mario Benedetti; “El informante” (1999), de Carlos Liscano; “En honor al mérito” (2002), de Margarita Musto; “Elena Quinteros, presente” (2003), de Gabriela Iribarren e Marianella Morena; “Las cartas que no llegaron” (2003) e “Resiliencia” (2007), de Marianella Morena.

2 Podemos citar entre muitos: Gabriel Calderón, Marianella Morena, Mariana Percovich e Roberto Suárez.

3 Uma experiência criadora interessante no contexto da renovação da cena montevideana foi a conformação da agrupação Complot, que reúne os diretores Mariana Percovich, Gabriel Calderón e Ramiro Perdomo, o produtor Adrián Minuti e o autor Sergio Blanco. Percovich chama essa geração de “emergente”.

ao modo de vida, aos modelos culturais dominantes e aos modelos teatrais que caracterizaram a resistência política de décadas anteriores.

O pesquisador Osvaldo Pellettieri, refletindo sobre o teatro da pós-ditadura, na segunda metade dos anos 80, cunhou a ideia de um “teatro da desintegração”. Pela proximidade da experiência política e, especialmente, pelas estreitas relações dos modelos teatrais que circulam no Rio de la Plata, a imagem de uma “cena da desintegração” pode ajudar a compreender esse teatro uruguaio que se organizou depois que os modelos políticos e sociais, tanto dos militares quanto da democracia, se mostraram insuficientes para dar conta das necessidades e desejos, ou mesmo do sonho de um outro país. Para Pellettieri, o “teatro da desintegração”

“... toma do absurdo o abstrato da linguagem teatral e a dissolução da personagem como ente psicológico, mas não pretende demonstrar nada, acredita que o sentido do texto, que absolutamente não tem referenciais, deve ser um aporte quase exclusivo do espectador. A personagem somente “diz” o discurso, está desconstruída e psicologicamente desintegrada. O universo deste teatro é um universo não apenas sem ilusão, como também aparece atravessado por um rastro vertical dos afetos, das paixões. Tudo isso, dentro do fragmentado da intriga, que contrasta com a ilusão de totalidade dos textos da neo-vanguarda e que repercute na concepção de encenação” (2006).

Essa abordagem permite encontrar muitos elementos de proximidade com o modelo de Montevideu do período. Estamos diante de uma dramaturgia que não adere à oposição verdadeiro/falso, e vê o teatro como simulacro. Suas estruturas são inconclusas e fragmentadas e seu pessimismo é intenso. Podemos apontar também a interface com outros textos culturais, como afirma o diretor e crítico teatral Alfredo Goldstein, que relaciona esse teatro com a linguagem de um público teatral jovem que estava mais próximo do cinema e da televisão, da estética das histórias em quadrinhos e do videoclipe. (2011).

O trabalho de Roberto Suárez, que pertence a esse campo, não se caracteriza pela montagem tradicional de textos, nem pelo respeito à ideia do dialógico, mas sim pela prevalência dos acontecimentos e da possibilidade de impactar o espectador principalmente pela força da atuação. Também aparece nos procedimentos do diretor a experimentação com o espaço cênico. Em seu trabalho com o elenco estatal da Comédia Nacional, comumente associado a uma cena mais tradicional, o diretor produziu um longo período de ensaios e uma construção espacial que alterava radicalmente a configuração da tradicional sala. A ruptura espacial que o espetáculo propunha era intensificada pela exclusividade da fala entre os atores e o público, e a ausência de diálogos entre as personagens. Em *El bosque de Sasha* Suárez explorou o formato de um espetáculo em trânsito, cujo uso dos espaços sugeria mais que representava uma sequência textual. O barco que cruzava o território da cena remetia a uma citação cinematográfica, o barco de Fitzcarraldo. As referências cinematográficas estão presentes também em *Bem-vindo a casa*, em que se notam ressonâncias de *Noises off* (1992), de Peter Bogdanovich, e de *Noite de estreia* (1977), de John Cassavettes, filmes que falam do teatro.

Essas citações reafirmam a proposta de um teatro dentro do teatro. Mas também se pode atribuir isso à construção de um teatro que visita os limites da própria teatralidade. Suárez busca em suas encenações a denúncia do artificio da representação através de uma interpretação intensa. Nesse sentido, é interessante notar que, para o diretor, o elemento mais difícil no teatro é o

se colocar em situação, não tanto o atuar. Para ele, atuar pede uma abertura sensível e artística do ator, e um estar conectado com o outro, isso é, com o jogo, para a partir disso descobrir como seguir se transformando para estar vivo na cena depois dos ensaios (2013).

Segundo as palavras do diretor, desse modo “o ator que entende esse processo pode transformar de um dia para outro uma cena. Não se trataria de uma questão de memória, mas de se encontrar um ponto de sensibilidade, de dizer que estamos em um estado artístico” (2013).

Essa perspectiva de atuação baseada na sugestão e no jogo se combina com a exploração da contradição, isso é, do conflito. Assim a atuação deveria transformar os parâmetros do jogo. O elemento chave do processo de atuação passaria então por uma transformação que deveria começar em uma sensação que seria uma mentira, uma construção. O ponto de partida não seria a referência da verdade, e o objetivo seria o jogo e não a catarse.

Podemos relacionar esses procedimentos com a ideia de uma interpretação por estados, conforme proposto por Ricardo Bartis em seu estúdio Sportivo Teatral. Quando observamos as pesquisas desenvolvidas por Bartis, que deram origem a espetáculos como *Postales argentinas* (1989), *De mal en peor* (2005), *El pecado que no se puede nombrar* (1997) e *La pesca* (2009), vemos uma interpretação que se distancia do realismo naturalista – forte modelo do teatro rio-platense –, reforçando a experiência do ator no jogo compartilhado como principal apoio da construção cênica. Esse elemento gerou uma interpretação que produz sempre uma tensão entre a ideia de personagem e o processo de sua realização a partir das sensações do ator. A valorização da imaginação e das sensações do ator no processo de criação e interpretação seria, do ponto de vista do diretor argentino, um instrumento de criação de linguagem que aproximaria o espectador da própria experiência da construção do espetáculo teatral⁴.

Em *Bem-vindo a casa* Roberto Suárez apresenta uma coleção de personagens que se movem em um terreno do grotesco, enquanto estão tensionados pelo olhar do público, que é um protagonista, e condicionados pelos impulsos da própria cena como jogo. Assim, o diretor propõe um jogo que mescla e separa realidade e ficção. Seu mecanismo fundamental é o cruzamento entre a representação e o representado como elementos de diálogo com os espectadores. Essa proposta plasma um mundo que desliza, ou ameaça deslizar todo o tempo, entre o que nos é apresentado como ficção e aquilo que podemos constatar como realidade. Há personagens, mas os procedimentos dos atores no aqui e agora do jogo interpretativo sobressaem como signos. Isso é desdobrado e intensificado quando a encenação nos mostra o avesso da cena familiar, fazendo visível o simulacro do teatro.

Sabemos que estamos vendo teatro e nossa condição de espectador não é anulada. No entanto, ali temos uma zona de fusão entre o real e o ficcional que não está relacionada com um referente ou tema do real, mas com o real da própria representação, isso é, o exercício dos atores como prática social. Mas, neste caso, é necessário ver que o uso do teatro no teatro nos conduz a uma fronteira do teatral. Pois “através da representação se faz visível o próprio ato da representação, a remissão a outro nível de ficção se apresenta como um pseudo retorno ao ‘real’, e é a teatralidade que é questionada” (MIRZA, 2013).

4 O referente teatral com o qual Suárez relaciona a transformação do teatral, com o aparecimento de um conceito mais integrado no trabalho criativo, “começou em Buenos Aires (...). A grande mudança começou com Bartis e Veronese. No Uruguai houve simultaneidade e contágio com a Argentina. Esse auge argentino deu vitalidade a essa gente que (em Montevideu) estava tentando mudar a situação. Foi quando começou uma ruptura com o teatro institucional no Uruguai” (2013.b).

A exploração da teatralidade está aqui associada às buscas sobre como se vincular com os espectadores. Roberto Suárez considera o trabalho coletivo um instrumento da construção do elemento vincular. Isso seria um componente central do teatral:

O trabalho coletivo é o que dá a dimensão ao ator do sentido de apropriação. A história é de todos. Não é de um. É também do público e sobre tudo quando (este) tem que estar ativo como nesta peça. (O espectador) é parte do jogo. (O teatro) tem que ser energético, intelectual e sensorial. Não gosto daquele teatro a que vou, sento e não acontece nada. Necessito que o espectador esteja sentado quase em pé na poltrona. Com uma atitude de estar vivenciando, que os fios invisíveis que unem ao espectador e ao ator estejam tensos. (2013. b)

Bem-vindo a casa, um trabalho desenvolvido em um processo de dois anos de ensaios, durante os quais os atores analisaram a relação entre o público e os atores, apresenta o jogo do momento como um material central na cena. Assim, a encenação busca uma relação íntima entre os atores e os espectadores, pois se pretende que o espectador sinta o ator e seus ambientes.

O formato quase vivencial que a cena adquire faz do espectador um cúmplice das circunstâncias e dos acontecimentos que se dão na cena e nos bastidores. Dessa forma, os dois públicos convivem com diferentes informações e pressupostos da lógica da cena. Assim, se vivenciam duas perspectivas do acontecimento, procedimento chave que mostra e esconde. Quando se pode ver o *back stage*, abre-se a possibilidade de complementar aquilo que não vimos quando estávamos na simples condição de espectadores diante de uma cena representada. Nossa mudança de status redimensiona o procedimento artístico e nos faz partícipes da criação de linguagem.

Jogando com os sentidos dos espectadores a montagem, e sua face dupla, trata de alterar o sentido de tempo do espectador. Pode-se perceber que existe no projeto teatral um apoio na experiência real dos atores realizando a encenação, e, portanto, deve-se destacar o valor do acontecimento como estímulo e suporte para o trabalho da interpretação.

A proposta que oferece ao espectador a possibilidade de ver o espetáculo em duas perspectivas de forma consecutiva se relaciona com a possibilidade de comprometer o espectador no terreno da produção da ficção como fato real. É a intensidade do que ocorre com os atores e os espectadores o que mais importa em um teatro que se reconhece como instância de acontecimento. O real aqui é o jogo cênico, e tanto atores quanto espectadores sabem da verdade das representações. Afinal, vivemos em um tempo do espetáculo como chave de uma sociedade espetacular. •

REFERÊNCIAS

- GOLDSTEIN, Alfredo. "Teatro uruguayo: 25 años de democracia. El dilema de lo joven". In *Territorio Teatral*, Buenos Aires, n.7 dez, 2011.
- MIRZA, Roger. "Danza de los cuerpos entre deseo y poder". In *Una cita con Calígula – Crónica de una conspiración*. Ed. Artefato, Montevideo: 2006
- "Teatralidad, violencia identidad. Mi muñequita de Gabriel Calderón". In III Jornadas de Investigación, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación – Udelar. Noviembre de 2010
- "Apertura al extrañamiento. Violencia y ambigüedades de la representación en el teatro contemporáneo: *Bienvenido a casa*". Comunicação apresentada no Congreso Getea. Universidad de Buenos Aires, 28 de julio de 2013) (prelo)
- PELLETTIERI, Osvaldo. "Nuevas Tendencias en el teatro argentino". In *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*. N.56, 2006.
- SUÁREZ, Roberto. "La realidad es aburrida, predecible y ficcionada". Entrevista a Virgínia Díaz. Rádio 180. Em 27/4/2013. (a)
- "El ego nos mata" - Entrevista. In *Fósforo Revista Digital*. Montevidéo. Em 19/7/2013. (b)

A dramaturgia do espetáculo *Ali* foi construída às pressas, a partir da organização de uma linguagem física descoberta durante três semanas de ensaios. Sabíamos que ela partiria do andar com muletas para chegar à liberdade dos corpos sem artifício. Não é um espetáculo sobre deficiência, mas depois percebemos que a falta de uma perna de Hedi Thabet funcionou como eixo em torno do qual foi criado nosso vocabulário: sobre o problema de encontrar o centro de gravidade entre nós dois, na experimentação do equilíbrio de nossos corpos e da alteridade de nossas almas. **Mathurin Bolze**

“Nós somos semelhantes
a esses sapos...” + Ali

As mãos, os pés e os pedaços faltantes também: liberdade, diferença, transversalidade e a vida...

Ciane Fernandes

Três – dois mais (ou menos) um

“Três coisas sobre o seu país”, perguntava o mestre de cerimônias em *Waltzer* (Pina Bausch, 1982) seguido de uma fila em diagonal de dançarinos elegantes que, um a um, gritavam orgulhosos, ao microfone à frente, três ícones – por vezes clichês, por vezes chiques – de seus países. Ao pensarmos na França, lembramos logo das três palavras revolucionárias: “liberdade, igualdade, fraternidade”. Ao invés disso, o grupo francês MPTA tem em seu nome outros três componentes fundamentais, que lhe dão as iniciais: *Les Mains, les Pieds et la Tête Aussi* (As Mãos, os Pés e a Cabeça Também).

Afinal, não se pode mover sem pensar, ou vice-versa, ou ainda, pensar sem as partes do corpo ou – o mais importante – dançar sem o suporte da cabeça, especialmente num mundo atravessado por inúmeras linhas de força (anti)gravitacionais. E é justamente com essas três peças fundamentais e seus desdobramentos – usados para “dar suporte” a este texto – que o trio de artistas de circo e dança atualiza aqueles três direitos revolucionários, numa França transnacional.

Com descendência tunisiana, os fundadores do grupo têm já na herança histórica desse país mediterrâneo uma civilização influenciada por pelo menos oito culturas distintas, além dos nômades bérberes (primeiros povoadores daquele país, advindos do Egito) e dos franceses. É nessa perspectiva multiétnica que o MPTA transforma o legendário slogan “*Liberté, égalité, fraternité, ou la mort!*” em “Liberdade, diferença e transversalidade, e a vida...”.

O grupo foi fundado em 2001 por dois artistas de circo, dança e teatro, Mathurin Bolze e Hedi Thabet, e conta também com outros performers e cocriadores, entre eles Ali Thabet (irmão de Hedi e performer da Companhia de Sidi Larbi Cherkaoui desde 2004) e a equipe de apoio técnico. Desde 2011, a MPTA, em associação com *Les Célestins*, dirige o festival bienal de artes do circo *utoPistes* no Théâtre de Lyon.

Ganhador do Prix du Cirque 2009, Mathurin Bolze concebeu *La cabane aux fenêtres* (2001), *Fenêtres* (2002), *Tangentes* (2005), *Du goudron et des plumes* (2010), *Utopistes* (2011, com a Companhia XY) e *À bas bruit* (2012). Em 2008, Hedi e Mathurin criaram *Ali* a partir de sua grande amizade, e em 2012, Hedi e seu irmão Ali desenvolveram o projeto de dança e música *Rayahzone* na Tunísia, a partir do repertório, ritual e filosofia sufi, tradição discriminada e até mesmo proibida em países de cultura muçulmana, como a Tunísia.

Em vários festivais internacionais, a companhia vem apresentando um “casadinho” (termo que vem bem a calhar com essas obras) dos dois espetáculos que dividem a mesma música e cenário, com algumas pequenas variações, porém grandes diferenças de utilização, efeito e contexto dramaturgico. A sessão usualmente começa com *Ali* (2008), de/com Mathurin Bolze e Hedi Thabet, e prossegue com “*Nós somos semelhantes a esses sapos...*” (*Nous sommes pareils à ces crapauds qui...*, 2013), concebido por Hedi e Ali Thabet, tendo como performers Hedi, Mathurin e a dançarina Artémis Stavridi (de descendência e formação gregas). Os dois espetáculos são permeados por melodias tradicionais tunisianas e gregas (*rebetiko*) executadas por músicos daqueles países.

Já no nome do grupo, os integrantes apontam três apoios importantes em acrobacias, assim como, nas duas obras, brincam entre si como três partes de um mesmo corpo. Ao longo de trabalhos fundados nas possibilidades relacionais e transgravitacionais do corpo, os três artistas se transpassam como nas tranças dançantes de Artémis Stavridi em “*Nós somos semelhantes a esses sapos...*”

Mesmo ao dançarem em dueto, em uma cena ou numa peça completa – como é o caso de *Ali* – o terceiro elemento é evocado por sua ausência, que então se torna presente. Na obra, a perna de Hedi Thabet, amputada em decorrência de um câncer aos vinte anos de idade, torna-se o mote de invertidas posições/divertidas soluções entre Hedi e Mathurin, criando imagens tão mutantes quanto um “super-homem” de três pernas, que continua a se multiplicar.

O estilo do grupo caracteriza-se por uma fusão de acrobacia, dança contemporânea, literatura e técnica de voo parabólico aprendido por astronautas para se adaptarem à gravidade zero (Olga Foux). Essa última técnica pode ser vista principalmente nas obras *Les tangentes* (apresentada no Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte, em 2008) e *Du goudron et des plumes* (inspirada no romance *Of mice and men*, de John Steinbeck, 1937).

De fato, acrobacias são justamente a transição entre um apoio e outro, num momento de suspensão, na ausência quase impossível de apoio. No caso do MPTA, “acrobacias parecem nascer da situação ao invés de serem trabalhadas na peça por si mesmas” (Gauntlett, 2011), diluindo e confundindo material e sublime, bem como técnica e conteúdo. Aquilo que não se vê ou que se pensa que se está vendo, ou aquilo que ainda pode acontecer ou o que já aconteceu mas do qual não se lembra com precisão, são ausências que pairam na suspensão acrobática quase hiper-real dessas mãos, pés e cabeça da cena.

Do trio dança, circo e teatro transparece a mutabilidade da performance. Sua efemeridade não evoca nem presença nem ausência, mas sempre “também” (*aussi*) oscila entre possibilidades e habilidades irrestritas. Ideias, conceitos ou palavras só podem surgir dessa corporalidade extrema e radicalmente inclusiva que constitui o ser humano, o espaço, os objetos, a música, a luz, o olhar e a presença do espectador.

As mãos – Liberdade

“O que significa escrever com dança?” (em vez de simplesmente *sobre* a dança) – nos pergunta André Lepecki (2004: 133). Fazer teoria na prática, oscilando, é abrir mão do poder do crítico/autor e sua perspectiva monárquica. Escrever com as mãos, os pés, e a “dança faltante” também, pois a crítica não é o espetáculo. Assim, dança e escrita são livres e “co-moventes”. Tanto quanto a perna ausente, façamos dessa escrita e (re)leitura atos de diferença e(m) multiplicação.

Esse é o efeito do MPTA na escrita, enviando-a. Dança e escrita, aqui, *Ali*, em suspensão. Dois performers que se desafiam e se confundem, se (des)cobrem e redescobrem muitos outros possíveis. Enquanto se (re)criam um com o outro e no outro, exaltam a plasticidade e a mutação, questionando, flexibilizando e desmontando qualquer noção ou ideia possível de corpo e imagem corporal, bem como de individualidade hermeticamente pronta, autossuficiente e isolada.

Objetos, luz e música são explorados tanto quanto as possibilidades de um corpo humano com outro. Muletas deixam de ser apoio para um deficiente físico e tornam-se objetos estéticos, relacionais e conectivos. Enquanto isso, a música é pontual e dramaturgicamente exata como uma perna ausente que por vezes – surpreendentemente – se manifesta, e volta a submergir, e reemerge multiplicada, e submerge.

Uma única corda da orquestra soa aguda e prolongadamente quando nossa atenção é chamada para a luminária solitária pendurada por um longo fio no meio do palco, enquanto os dois dançarinos se apoiam mutuamente em posições verticais invertidas – Hedi com sua única perna está em pé na cadeira, segurando uma das pernas de Mathurin, que se apoia no chão de cabeça para baixo a seu lado, com a outra perna dobrada e escondida atrás. Curiosamente alinhados ao centro, ambos têm apenas uma perna, e no todo se completam com suas idiosincrasias.

No crescendo do espetáculo, essa espécie de ausência presente, esse membro fantasma cada vez mais intruso,¹ ressoa alternando o ritmo das composições – repletas de movimentos fluidos e rápidos – com pausas fotográficas ou uma permanência vagarosa nas situações mais inusitadas. Segundo Oliver Sacks (1985), é preciso integrar o membro fantasma – sensação da existência de uma parte do corpo que foi amputada:

“... nenhum amputado com um membro mecânico consegue andar satisfatoriamente com este enquanto a imagem corporal, em outras palavras, o fantasma, não lhe for incorporada. (...) Portanto, o desaparecimento de um fantasma pode ser desastroso, e sua recuperação, sua reanimação, um problema urgente.” (Sacks, 1985: 83)

Ao tentarem resolver essa questão, os dançarinos extrapolam o encaixe saudável de uma prótese, e até mesmo parecem resistir a tal possibilidade remota. Parece-lhes bem mais natural criar mais e mais variações entre presenças e ausências.

Os pés – Transversalidade

A obra “*Nós somos semelhantes a esses sapos...*” faz uma atualização em nossos sentidos, gradualmente permeando a lógica euclidiana clássica com um mundo quântico de curvas e ondas (Ellis e Williams, 2000). Pouco a pouco, papéis sociais caracterizados por uma rígida verticalidade, em percursos claramente definidos, dão lugar a movimentos borrados e fora do eixo, até que tudo atravessa e é atravessado por um fluxo relacional casualmente auto-organizado como numa pintura impressionista. Caminhadas civilizadas de um “casal perfeito” dão lugar a um trio amoroso com todo tipo de transferências de peso, pulos, deslizos, carregas, giros em solo, dueto ou trio, enfim, revisitando todas as fases do desenvolvimento filogenético, como se revivêssemos a infância não apenas humana, mas da vida no planeta. Essa paisagem transversal revoluciona qualquer eventual lembrança de baile de corte francesa e seus movimentos lineares e discretos de elevar-se e abaixar-se em reverência, abrir e fechar, avançar e recuar.

Mas o trio amoroso não perde em termos de elegância e leveza. Muito pelo contrário, os dançarinos alternam-se quase imperceptivelmente, numa espécie de mágica. Nesse imprevisível jogo de xadrez, uma rainha gigante tem três pernas, uma das quais (de Hedi, que a carregava por dentro do vestido e agora escorrega para sua bainha posterior) acaba virando também a cauda de seu vestido de noiva (ou seria de uma lagartixa?).

Gradualmente, Artémis Stavridi passa de esposa comportada, controlada e aparentemente mal-amada a mulher impulsiva e apaixonada, atravessando

diferentes planos e níveis em curvas voluptuosas com agilidade e fluidez estonteantes, enquanto suas tranças inicialmente bem apertadas tornam-se cada vez mais desfeitas e soltas em meio a esse frenesi. Como esclareceu a pós-lacaniana Elizabeth Grosz (1994), o feminino não é definido pela falta do falo, mas pelo desejo, que a tudo impulsiona.

E, para o MPTA, o masculino não é apenas o falo, mas também o desejo gerador. Em meio à obra, tanto Hedi quanto Mathurin realizam solos girando em diferentes ritmos e cadências, levando ao extremo as ondulações e sutilezas da dança tradicional masculina da Tunísia, desafiando a gravidade (especialmente Hedi sobre sua única perna). Mais uma vez, a paisagem transversal revoluciona o imaginário ocidental repleto de piruetas do balé clássico, originário da corte francesa. Por outro lado, descoloniza o “Oriente exótico” da exacerbação da sensualidade feminina e da subserviência do masculino aos moldes ocidentais de (não) mover (Fisher e Shay, 2009).

Esses três dançarinos não têm nomes nem movimentos “tradicionalmente” franceses, mas certamente redefinem nossa opinião sobre o que venha a ser “tipicamente” francês. Atualizam “tradições” do que sempre foi fundamental e simplesmente humano, já que em tantas culturas encontramos círculos, giros, a começar pelas brincadeiras de roda na infância. O MPTA atualiza a fraternidade por uma transversalidade contundente.

De repente começamos a nos perguntar se, afinal, não somos todos semelhantes a sapos, lagartixas, anêmonas, centopeias, sacis-pererês, mato, pedra, nuvem, planetas... Como escreveu o poeta impressionista francês René Char em 1948 (1962), e que dá nome à obra do MPTA: “Nós somos parecidos com os sapos que nas noites austeras do mangue se comunicam sem se ver uns aos outros, colocando nos seus gritos de amor toda a fatalidade do universo” (“*Nous sommes pareils à ces crapauds qui dans l’austère nuit des marais s’appellent et ne se voient pas, ployant à leur cri d’amour toute la fatalité de l’univers*”).

As partes ausentes também – Diferença

“Nós todos começamos simplesmente como isto: um pedaço de corpo esperando para ser destacado” (Hillman e Mazzi, 1997: xvi). O que nos atravessa não é apenas o que constitui a matéria – energia –, mas o desejo e os afetos. Como disse Pina Bausch, as danças nascem de uma necessidade (in Erler, 1994: 13). No caso do MPTA, as obras são criadas a partir de interesses artísticos e motivações comuns. Mas essa igualdade relacional, ou mesmo aquela transversalidade radical que tudo conecta, é justamente a base para destacar as diferenças, questionar paradigmas preestabelecidos e criar alteridades.

A Revolução Francesa conquistou a igualdade por um processo radicalmente violento de dilaceramento, separando os corpos de suas cabeças. O MPTA parece reintegrar esse pedaço faltante, presente na memória coletiva de desmembramento, trazendo a diferença como uma reconquista pessoal de poder e segurança.

Isso fica evidente nas relações traçadas entre Hedi e os demais, em que ele assume com muita naturalidade o papel de perseguidor, vilão perturbador, viril carregador, impulsionador das ações e cenas, malabarista manipulador de objetos e pessoas, além de realizar movimentos difíceis mesmo para quem tem as duas pernas. Esses desafios, riscos e alargamento de fronteiras não são feitos de forma forçada ou heroica, e resistem ao clichê do mártir deficiente. No todo das relações em cena, os movimentos parecem vir de uma necessidade vital, e não de um esforço sobre-humano.

¹ Inspirada na obra do filósofo francês Jean-Luc Nancy (*L’Intrus*, 2000), Estela Lappone critica a inclusão como ação sobre um corpo especial passivo e propõe o uso do termo “corpo intruso”, que toma a iniciativa, incomoda e transforma os modelos de beleza. In: <http://monologosnamadrugada.blogspot.com.br/2011/11/corpo-intruso-e-manifesto-anti-inclusao.html> Consultado em: 30/01/2014.

Em meio a um contexto em que todos se desafiam tanto, inclusive quanto à própria gravidade e às leis da física em geral, começamos a desconfiar que somos todos deficientes em nosso confortável mundinho acolchoado e seguro. Percebemos ali tantas possibilidades de ser e viver que, diante da paisagem cênica hiper-real, o cotidiano é que parece virtual, simbólico, linguístico, mediado.

É justamente através das ausências plurais – como janelas de múltiplos tamanhos e formas –² que atravessamos as rígidas camadas de isolamento, automatismo e compulsões impostas por “novas formas” mediadas que constituem, de fato, apenas reformulações de antigas formas de poder centralizador. Num mundo onde impera a desigualdade, o desinteresse, a simulação e a violência, perceber a igualdade da deficiência e fragilidade coletivas é uma necessidade iminente. Entre liberdade, transversalidade e diferença, o corpo como um todo e no todo cria a revanche dos direitos “pós-humanos” – uma radical revitalização dos sentidos em pulsações cada vez mais múltiplas e coletivamente conectadas. •

REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. Body, text, and transcendence. In: *Remembering the body*. Gabriele Brandstetter; Hortensia Völckers (Org.). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000, pp. 80-100.
- CHAR, René. *Fureur et mystère*. Paris: Gallimard, 1962.
- ELLIS, G. F. R.; WILLIAMS, Ruth M. *Flat and curved space-times*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- ERLER, Detlef. *Pina Bausch*. Kilchberg: Stemmler, 1994.
- FISHER, Jennifer; SHAY, Anthony. When man dance. Choreographing masculinity across borders. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- FOUX, Olga. Love and loneliness in zero gravity. International Theatre Institute, Russian Centre. In: <http://rusiti.ru/en/magazine/detail/stati1/Love-Loneliness/> Consultado em: 28 de janeiro de 2014.
- GAUNTLETT, Sam. Mathurin bolze and Hedi Thabet/Nelisiwe xaba at the place. Performance: 28 October 2011. Resenha crítica de 1º de Novembro de 2011. <http://london-dance.com/articles/reviews/mathurin-bolze-and-hedi-thabet-nelisiwe-xaba-4090/> Consultado em: 27 de janeiro de 2014.
- GROSZ, Elizabeth. *Volatile bodies: toward a corporeal feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- HILLMAN, David; and MAZZIO, Carla. *The body in parts: fantasies of corporeality in early modern Europe*. New York: Routledge, 1997.
- LAPPONE, Estela. Corpo intruso – Mapa ferido – Manifesto anti-inclusão. 20 de novembro de 2011. In: <http://monologosnamadrugada.blogspot.com.br/2011/11/corpo-intruso-e-manifesto-anti-inclusao.html>
- LEPECKI, André. *Of the presence of the body: essays on dance and performance theory*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2004.
- SACKS, Oliver. *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu*. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.
- YOUSSEF, Sofyann. RAYAHZONE, dance project of Ali and Hedi Thabet. In: <http://sofyann.com/page/portfolio/rayahzone-dance-project-of-ali-and-hedi-thabet/> Consultado em: 26 de janeiro de 2014.

2 Inspiro-me aqui na arquitetura da Capela de Nôtre Dame du Haut em Ronchamp, França (Le Corbusier, 1954).

Um bando, uma tribo, um aglomerado. Insurreição e levante, dança de guerra, tropa de guerrilha, rito de celebração, bando em caça. O animal transformado em homem através da longa e esgarçada malha do tempo. Podem ser sem terra, judeus buscando a terra prometida ou sendo levados para as câmaras de gás, jagunços de Canudos ou cangaceiros do sertão. Podem ser aborígenes, esquimós, nômades de um imenso deserto, tuaregues entre dunas escaldantes, marinheiros chacoalhados pelas quebras do mar. Podem ser os 50 homens, as 50 mulheres e as 70 crianças guarani-kaiowas, a tribo restante que se vê ameaçada perversamente por um governo que impõe seu jogo de poder sobre inocentes. Melhor que sejam os guarani-kaiowas, já que nada mais resta a eles e qualquer tentativa de falar de ajuntamento – como raça, cultura e territorialidade encorpada – esbarra nessa chacina anunciada subjetivamente, em poderosa aplicação do que se pode chamar, em biopolítica, de vida nua. **Marcelo Evelin**

De repente fica tudo preto de gente

Corpo pensamento: De repente tudo ficou preto de gente

Nina Caetano

No artigo “O corpo e suas paisagens de risco: dança/performance no Brasil”, Christine Greiner (2009) traça um breve panorama do processo evolutivo da dança no país e de suas aproximações, desde a década de 70, com a performance. Ao fazer isso, ela aponta alguns momentos cruciais para o surgimento, no Brasil, da chamada dança contemporânea. Entre eles, a pesquisadora chama a atenção para as “mudanças de entendimento do corpo a partir dos cruzamentos entre os seus diferentes níveis de descrição e experimentação¹”, a partir das quais este não é mais visto como um instrumento, em um dualismo mente/corpo², mas como um corpo pensante. Ao discutir, por meio de sua prática artística, a noção de corpo pensante e da “percepção como ignição para o conhecimento³”, alguns criadores brasileiros, como Klauss Vianna, Angel Vianna e Denilto Gomes, alteraram os rumos da dança no país.

Nesse sentido, a coreografia, como sugere Susan Leigh Foster⁴, pode ser considerada também uma teoria.

Tais mudanças de natureza epistemológica têm questionado a própria natureza da dança e por isso não raramente são identificadas como o avesso de outras experiências já reconhecidas, causando estranhamento. Para definir estes novos modos de organização, não é suficiente (nem desejável) emaranhar-se na teia das novas ou antigas nomeações a não ser quando, ao invés de mistificar ou criar regras estritas de codificação, estas possam ajudar a iluminar passagens pouco conhecidas alimentando o caráter processual do corpo, reconhecendo-o como uma rede complexa e entrópica de informações capazes de aliar múltiplas imagens e conceitos ao mesmo tempo, ou seja: isso ocorre quando a própria coreografia constrói conexões teóricas e não quando se submete a elas. Este entendimento de coreografia não se restringe a uma coleção de passos já organizados previamente, mas a uma organização neuromuscular que dá visibilidade a um pensamento⁵.

Estreitamente relacionado a essa questão, outro importante aspecto apontado pela autora diz respeito à aproximação, a partir dos anos 90, das relações (ou “alianças”) entre teoria e prática por meio tanto das investigações realizadas por artistas quanto por pesquisadores acadêmicos, propiciando a “construção de um pensamento crítico que passa a atravessar outros campos de conhecimento para pensar e fazer dança⁶” e que resulta nas primeiras publicações de autores brasileiros, frutos da realização de dissertações e teses no âmbito das universidades. Além disso, Greiner destaca a proliferação de cursos de graduação, grupos de estudo e festivais, que possibilitam o intercâmbio entre artistas brasileiros e estrangeiros.

1 GREINER, 2009:184.

2 Do mesmo modo que entre cultura e natureza, ou ainda entre teoria e prática.

3 GREINER, 2009: 183.

4 FOSTER (1996) apud GREINER, 2009: 180.

5 GREINER, 2009: 181.

6 GREINER, 2009: 184.

É nesse panorama que se insere o pensamento artístico e a obra do coreógrafo, pesquisador e intérprete piauiense Marcelo Evelin, que, na MITsp, apresenta a sua mais recente criação, *De repente fica tudo preto de gente*⁷, enunciada pelo próprio artista no depoimento que antecede este artigo. O espetáculo parte de *Massa e poder* (1960), talvez a obra mais importante do filósofo búlgaro Elias Canetti, na qual ele discute a formação das massas e suas relações com o poder, além de um aspecto dessa formação, particularmente importante no processo de criação do trabalho, que diz respeito ao temor do contato e à consequente necessidade humana de adensamento, como forma de enfrentamento desse medo⁸. Afirma Evelin:

Canetti diz que temos muito medo de sermos tocados, e que só o perdemos quando estamos com os corpos absolutamente colados uns aos outros. Foi justamente essa proximidade, esse contato físico e corporal com o outro, que balizou toda a nossa pesquisa. (...) Tudo parte de uma vontade de eliminar as barreiras que nos separam, de juntar as diferenças num mesmo corpo. Pensar que todas as diferenças formam uma totalidade. (...) Aconteceu o que o Canetti descreve: essa necessidade vital que temos de nos juntar, de unir as distinções. Ali eu vi pessoas de todas as causas e cores unidas (...). Ele fala que buscamos a pretidão, que são os lugares mais escuros onde a gente se mistura e perde as cores. É aí que a gente vira um corpo junto, uma potência, esse preto de gente a que ele se refere⁹.

Em cena, o coreógrafo coloca uma massa de corpos cobertos de fuligem, a se deslocar continuamente. Nesse movimento, a massa desloca outros corpos: aqueles dos espectadores. Nesse trabalho, como em outros do artista, a questão do tempo está presente: a duração do movimento, o gesto mínimo. Para Catherine Makereel:

Ao trabalhar sobre o conceito de massa, Marcelo Evelin permite a cada um a liberdade de imaginar, nesse corpo a corpo contagioso, evocações de revoltas, migrações, diásporas. (...) Os corpos se emaranham, se apertam, se amarram, e na medida em que nossos pensamentos escapam, divagam e dançam mais loucamente que os corpos de fuligem, quadros negros das nossas próprias imagens¹⁰.

É interessante notar a noção de “contágio” ou de “contaminação” que perpassa os sentidos da obra, em sua concepção e em sua leitura. Tal noção é, segundo Greiner (2005), fundamental dentro das atuais discussões sobre o corpo, no que tange tanto à produção do pensamento como fluxo de imagens e em relação com as dinâmicas entre corpo e ambiente quanto às implicações disso para uma dramaturgia do corpo.

7 Criação de Marcelo Evelin/Demolition Inc. (Amsterdã/Holanda), para performers de diversas partes do mundo: Teresina, Ipatinga, Kyoto, São Paulo e Amsterdã.

8 Canetti (1995) chama atenção, ainda, para outra questão: “Na multidão, o indivíduo não tem rosto e ganha coragem para projetar suas frustrações e ressentimentos. O próprio indivíduo tem a sensação de que, na massa, ele ultrapassa as fronteiras de sua pessoa”. Esse aspecto “fascista” das massas pode ser observado no recente caso, ocorrido no Rio de Janeiro, do grupo de moradores do Flamengo que espancou e amarraram a um poste um suposto assaltante das redondezas, negro e menor de idade.

9 Marcelo Evelin, em entrevista concedida a Luiz Felipe Reis, refere-se a um trecho bastante conhecido da obra do filósofo: “A massa é uma aparição tão enigmática quanto universal que, de repente, está lá onde antes nada havia. Algumas poucas pessoas podem ter estado reunidas, cinco ou dez ou doze, não mais. Nada foi anunciado, nada esperado. De repente, tudo ficou preto de gente” (CANETTI apud EVELIN). Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/diferencas-que-se-desfazem-no-encontros-corpos-9868100>. Acesso em 4/02/2014.

10 MAKEREEL, Catherine. Comentário disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=709266742438255&set=a.685446031486993.1073741828.685179028180360&type=1&theater>

Para pensar na dramaturgia de um corpo, há de se perceber um corpo a partir de suas mudanças de estado, nas contaminações incessantes entre o dentro e o fora (o corpo e o mundo), o real e o imaginado, o que se dá naquele momento e em estados anteriores (sempre imediatamente transformados), assim como durante as predições, o fluxo inestancável de imagens, oscilações e recategorizações¹¹.

Radicado na Europa desde 1986, Marcelo Evelin foi estagiário de Pina Bausch, em Wuppertal, na Alemanha, e atualmente vive entre Amsterdam (Holanda), onde, com sua companhia Demolition Inc., dedica-se à pesquisa da dança/performance em colaboração com artistas de diversas linguagens, e sua cidade natal, Teresina, no Piauí, na qual coordena o Núcleo do Dirceu desde 2006.

Criado por Evelin durante sua gestão como diretor do Teatro Municipal João Paulo II, esse núcleo de criação funciona, hoje, como uma plataforma independente voltada à pesquisa e ao desenvolvimento das artes performáticas contemporâneas, trabalhando, muitas vezes, em parceria com a companhia holandesa. Fruto desse intercâmbio, *Matadouro* (2010) é a terceira parte da trilogia iniciada com *Sertão* (2003) e seguida por *Bull dancing* (2006). Para cada uma das obras, Marcelo Evelin trabalhou com uma parte do romance *Sertões*, de Euclides da Cunha: em *Sertão*, a terra; em *Bull dancing* o homem. E em *Matadouro*, a luta.

Tratar o corpo desses lutadores como um campo de forças ou um corpo sem órgãos, corpo-sujeito-objeto de uma luta sem desfecho. No vocabulário de Foucault, o filósofo francês distingue três tipos de luta (dominação, exploração, sujeição) e escolhemos a terceira delas para conduzir a luta desse *Matadouro*: “a luta contra as formas de sujeição que vinculam o sujeito consigo mesmo e, desse modo, asseguram a sujeição aos outros”. Foucault segue esclarecendo e trazendo essa ideia de luta para a luz da atualidade, na proximidade com o que vivemos no mundo de hoje: “... é a luta contra as formas de sujeição, contra a submissão da subjetividade, a que prevalece cada vez mais, ainda que não hajam desaparecido as lutas contra a dominação e a exploração, pelo contrário”.¹²

Em cena, oito intérpretes mascarados, entre bailarinos e músicos, empreendem uma corrida sem fim, em que os corpos se configuram como uma massa sem muitas distinções. Subitamente se instala um gesto, um movimento, um modo. Para, em seguida, se misturar novamente à massa de corpos que correm exaustivamente. As máscaras, mais do que singularizar, retiram toda identidade dos corpos. Aqui podemos perceber a questão que Agamben coloca sobre o gesto como um meio sem finalidade, pura medialidade:

Do mesmo modo, compreendendo-se por palavra o meio da comunicação, mostrar uma palavra não significa dispor de um plano mais elevado (uma metalinguagem, esta mesma incomunicável no interior do primeiro nível), a partir do qual se faz dela objeto da comunicação, mas expô-la sem nenhuma transcendência na sua própria medialidade, no seu próprio ser meio. O gesto é, neste sentido, comunicação de uma co-

municabilidade. Este não tem propriamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade. Mas, assim como o ser-na-linguagem não é algo que possa ser dito em proposições, o gesto é, na sua essência, sempre gesto de não se entender na linguagem, é sempre gag no significado próprio do termo, que indica, antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a palavra, e também a improvisação do ator para superar uma falha de memória ou uma impossibilidade de falar¹³.

A aproximação desse trabalho com a performance é inegável: a metáfora do corpo matável¹⁴, do qual parte o trabalho, está expressa na exposição de um corpo submetido aos limites da resistência física e mental, envolvido em uma luta em que se debatem o humano e o inumano, em que se “relativizam os sentidos de política e ritual, anarquismo e ativismo, construção e desconstrução”.

Em *Mono* (2008), instalação coreográfica criada por Marcelo Evelin/Demolition Inc. e Núcleo do Dirceu, temos três espaços distintos que são ocupados por um “homem (que) se debate em uma chapa aquecida por luz com o corpo besuntado de banha de porco”, um “homem (que) faz movimentos leves e acrobáticos em um espaço iluminado por luz negra” e um “homem (que) brinca com 50 bonecas de plástico organizando-as em situações comuns que se referem à dança, à família, à vida dos seres humanos no mundo e na sociedade”¹⁵. Criado em colaboração com Jacob Alves e Cipó Alvarenga, que também assinam a criação e a performance, o espetáculo tem concepção, direção e performance de Marcelo Evelin e dele emergem tanto a questão do esgarçamento do tempo quanto o questionamento constante que o pesquisador vem realizando, em seus trabalhos, do que seja um “espetáculo de dança, ou o que caracteriza uma obra: a relação de passos e mais passos a serem apresentados, a colocação de um linóleo para bailarinos dançarem ao ar livre, mesmo que fora de um teatro?” (ALBUQUERQUE, 2010: 29).

Mono propõe ao espectador três espaços distintos e isolados, ocupados por três homens engajados em uma ação contínua, que se mantêm como suspensão ou insistência no decorrer de duas horas. O público pode entrar e sair a qualquer hora, e pode escolher a sequência de como e por quanto tempo ver cada ação. A obra propõe, assim, uma reorganização do lugar e do olhar do espectador, dando a ele a possibilidade de um entendimento próprio.

O que existe em comum entre esses três artistas instalados é a ausência de música e a exposição do corpo nu. Corpo simplesmente despido de sua aparência social, despojado de qualquer noção estética e de qualquer possibilidade de erotismo. Três corpos dispensados, demitidos da função de “fazer e mostrar” comumente aplicada na dança, para se fazer presente como ação de “ser e estar”. Três corpos sem identidade fixa, sem classificação ou referência, apenas como materialidade e desejo de

11 GREINER, 2005: 81.

12 EVELIN, Marcelo. *Matadouro: final cut*. Disponível em: <http://www.nucleododirceu.com.br/matadouro-final-cut/>. Acesso em 4/02/2014.

13 AGAMBEN, 2008: 13-14.

14 -“Corpo alheio, corpo cera, corpo sem corpo, corpo matável, corpo estranho, corpo suicida, corpo pacote, corpo dormente, corpo sem ar, corpo murcho”.

-“Corpos entre significação e sentido”.

-“Corpos que lutam em suas lutas silenciosas, veladas, lutas que escapam ao controle ou ao querer, lutas que são travadas no, com e pelo corpo”.

-“Corpo que não resiste mais, corpo sem olho, cabeça, mão...” (EVELIN apud ALBUQUERQUE, 2010: 29).

15 EVELIN, Marcelo. *Mono cancelado*. Disponível em: <http://www.nucleododirceu.com.br/mono-cancelado/>. Acesso em 04/02/2014.

“presentificação” nessa atemporalidade oscilante. Daí a opção quase que inevitável de mostrá-los nus¹⁶.

Vários dos aspectos apontados aqui – como o redimensionamento do lugar (e do olhar) do espectador e a desconstrução da noção de ação como algo a se fazer (e mostrar) por uma percepção desta como estado corporal (ser/estar) – em relação a *Mono*, vão aparecer também nos elementos da pesquisa desenvolvida pelo Núcleo do Dirceu (2011/ 2012), dentro do projeto 1.000 Casas, conjunto de ações performáticas realizadas na região do Grande Dirceu, em Teresina, e que consistiu em intervenções domiciliares.

(O projeto) surgiu da necessidade de conhecer o lugar, Dirceu e as pessoas daquele lugar. Eu confesso que sentia o desejo de ser convidado pelas pessoas para ir às suas casas, um hábito que na Europa significa mais do que uma visita corriqueira, vem a significar um licenciamento, uma atribuição de direito sobre certa privacidade, o acesso permitido a uma personalidade. (...)

Apesar de pensar no estranhamento e no impacto que tal ação poderia causar no cidadão recebendo isso em sua casa, eu me interessei sempre pelo impacto que isso iria causar no artista criador e/ou performer, e como esse usaria a sua “caixa de ferramentas” e seu “sistema de percepção” nessa nova condição de criação e performance.

[1] Como o artista poderia transitar nessa zona fronteira, constantemente adequando o corpo e a ação a um outro contexto performático?

[2] Como as ações seriam concebidas e desenvolvidas sem um conhecimento prévio do lugar performático?

[3] O que se pode produzir e oferecer como questão artística na sala, cozinha ou quintal da casa de uma família?

[4] Como se pode exercitar uma condição performática desvinculada de padrões de representação e/ou execução e deslocada do seu lugar-comum, mas que ainda opere como performatividade?

O projeto 1.000 casas propõe um esquadramento dessa fronteira público x privado pela ação de convívio direto: como um embate, um corpo a corpo, um assalto, um furacão, um vento que possa sacudir a poeira, mudar os móveis de lugar e quem sabe ativar de novo o possível em nós¹⁷.

Ao considerar a dança como pensamento do corpo (KATZ, 2010), artistas como Marcelo Evelin colocam em questão as conexões entre corpo e mundo, teoria e prática e discutem, inclusive, os limites e o lugar de sua arte, borrando as fronteiras entre o público e o privado e potencializando as imbricações entre estética e política. •

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Notas sobre o gesto*. In: Revista ArteFilosofia. Ouro Preto: Instituto de Filosofia, Artes e Cultura/Universidade Federal de Ouro Preto, nº 4, (jan. 2008).
- ALBUQUERQUE, Iara Cerqueira Linhares. *Estratégias coreográficas no processo artístico de Marcelo Evelin*. Dissertação (mestrado em Dança). Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, 2010.
- CANETTI, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- GREINER, Christine. *O corpo e suas paisagens de risco: dança/performance no Brasil*. In: Revista ArteFilosofia. Ouro Preto: Instituto de Filosofia, Artes e Cultura/Universidade Federal de Ouro Preto, nº 7, (out. 2009).
- _____. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- KATZ, Helena. *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2010.

SITES CONSULTADOS

www.nucleododirceu.com.br

www.oglobo.globo.com

<https://www.facebook.com/MostraInternacionaldeTeatroSP?fref=ts>

16 EVELIN, Marcelo. *Mono cancelado*. Disponível em: <http://www.nucleododirceu.com.br/mono-cancelado/>. Acesso em 04/02/2014.

17 Disponível em <http://www.nucleododirceu.com.br/1000-diferentes-casas/>. Acesso em: 04/02/2014.

Algo está acontecendo no teatro e é realmente muito simples. Eu me refiro ao processo que desenvolvemos no grupo. Esse método está centrado no homem e o que vale a pena é a existência do homem no palco. Nosso teatro é feito para colocar esse método em cena como um processo educativo, para que as pessoas sejam confrontadas com os próprios valores. Hoje elas são consumidas como mercadorias a serem descartadas. Os papéis sociais, as relações de trabalho precárias e restritas, a vida profissional limitada estão funcionando como focos de pressão sobre os homens. *Anti-Prometeu* é uma peça que conta a história de pessoas que compram propriedades e mostra como a propriedade é transformada em carga que elas precisam carregar como um fardo. O sistema atual de autossacrifício por grandes ideais e grandes esperanças nos persegue e encobre o mundo privado do homem, muito mais valioso. Prometeu roubou o fogo dos deuses e o ofereceu aos homens. Em resposta, deus deu às pessoas uma longa cadeia de sofrimentos, que começou com a fragmentação do fígado de Prometeu por uma águia, repetida todos os dias para que ele sempre retomasse a dor que partiu de deus. Isso nos faz lembrar que esse deus esqueceu-se de mostrar como evitar o sofrimento. Mas, aos poucos, os homens aprendem a lutar contra ele. E aqui, no teatro, as pessoas estão experimentando. Porque o teatro é uma profissão que valoriza as pessoas e mostra que todo ser humano tem o direito de ser respeitado. **Şahika Tekand**

Fundado em 1990, na Turquia, o Studio Oyunculari (The Studio Players) completa vinte e cinco anos de existência e pode ser considerado o primeiro grupo independente de teatro de Istambul. Estabelecida na parte europeia da cidade, num espaço que iniciou com apenas uma sala de aula do Studio for Actors and Art (Oyunculuk ve Sanat Stüdyosu'nun), criado por Şahika Tekand e Esat Tekand, em 1988, ao qual o grupo é ligado, atualmente a sede abriga três estúdios onde são ministrados os cursos e realizados os ensaios do elenco, e conta também com um espaço para apresentações dos espetáculos da companhia.

Em sua trajetória, o núcleo tornou-se conhecido pela pesquisa e implementação de técnicas contemporâneas nas artes cênicas, especialmente no trabalho de atuação, visto que as produções empregam os princípios do método de atuação e encenação criado por Şahika Tekand, denominado *performative staging and acting*. Formada em atuação no Departamento de Teatro da Faculdade de Belas-Artes da Dokuz Eylul University, com pós-graduação na mesma área, Tekand tem extensa carreira profissional no cinema, mas há alguns anos optou por dedicar-se integralmente ao teatro, exercendo as funções de professora, dramaturga, atriz, diretora e iluminadora.

Tal qual o cruzamento efetuado pela capital cultural da Turquia, que aproxima diferentes culturas e liga geograficamente universos do Ocidente e do Oriente, tão díspares em termos de religião e comportamento, o teatro em Istambul tem refletido em suas peças as contradições sociais e as pressões políticas da atualidade. As questões em vigor remetem, de alguma forma, aos desdobramentos do 12 de Setembro, como ficou conhecido o golpe de Estado ocorrido em 1980, que instituiu à força o governo autoritário de Kenan Evren, até então chefe do Estado-Maior do Exército turco, e vitimou centenas de milhares de pessoas em três sangrentos anos de duração. Apesar de o governo civil ter sido estabelecido em 1983, com certo avanço democrático, o papel político que o Exército resguarda no governo tem sido mantido com o passar dos anos.

Em 2002, com a vitória do Partido da Justiça e Desenvolvimento (AKP), islâmico e moderadamente conservador, ocorreu a flexibilização dos costumes políticos, a aceitação da diversidade religiosa e da diversidade ética das comunidades da Ásia Menor, além do reconhecimento dos erros praticados pela República. Porém, a inclinação conservadora do governo dos últimos tempos, no sentido de islamizar a sociedade turca, tem representado uma reviravolta autoritária em defesa da identidade exclusivamente sunita, perdendo o apoio dos curdos, dos alevitas, seguidores do ramo do islã xiita, e mesmo dos sunitas favoráveis a uma organização laica do país. Os problemas vividos na atualidade dizem respeito à censura da livre expressão, ao aumento desenfreado da pobreza, à tensão entre as facções políticas existentes e às queixas das minorias étnicas, principalmente de curdos e armênios que, em prol da defesa de seus direitos, veem, com regularidade, suas manifestações na Praça Taksim terminarem em violentos conflitos com os ultranacionalistas turcos.

No livro *Solum and other plays from Turkey*, publicado com o suporte da Teda Translation Subvention Project pela Seagull Books, o pesquisador turco Serap Erincin apresenta um recorte da produção dramática de Istambul e identifica as

características emblemáticas do teatro contemporâneo realizado em seu país nas obras de Murathan Mungan, Tuncer Cücenoglu, Şahika Tekand, Özen Yula, Emre Koyuncuoğlu e Mustafa Kaplan. Ainda que sejam dramaturgos de diferentes gerações e com formações sociais e artísticas diversas, suas peças refletem, em larga medida, questões envolvendo a tradição, o uso obrigatório do véu pelas mulheres muçulmanas, a falta de liberdade de expressão e a defesa dos direitos humanos.

Avalanche, de Tuncer Cücenoglu, de 2007, traz à tona a opressão e o medo ao retratar a comunidade de uma aldeia que vive sob a ameaça de uma avalanche durante nove meses por ano. Na peça, aliás bastante encenada em várias partes da Federação Russa, é retratado o costume dos moradores de enterrar mulheres vivas porque estão grávidas, a fim de impedir que o choro dos bebês após o nascimento possa desencadear a avalanche. O autor sugere que, cedo ou tarde, as pessoas são afetadas pela ameaça que causa o medo, o que faz com que “enterrem suas vozes” para evitar problemas, ficando mais distantes de poderem ter uma vida normal.

Apesar dos dias conturbados e da atmosfera tensa sentida em Istambul e na capital Ankara nos últimos tempos, mais e mais veem-se nos textos contemporâneos temas relativos aos direitos das mulheres ou à violência contra elas, bem como obras que tratam das minorias étnicas ou do posicionamento dos gays na sociedade. A esse respeito, Özen Yula expõe a tensão entre o poder econômico e a disparidade social quando situa *For rent*, de 2007, num parque onde seres que não têm nada a perder expõem uma linguagem ao mesmo tempo surreal e crua, com desfecho brutal de algumas cenas. Porém, esses assuntos transparecem também numa dramaturgia menos convencionalmente estruturada, como na obra de Murathan Mungan, *As on the page*, de 2003, que incorpora métodos de contadores de história tradicionais da Anatólia (como também é conhecida a península da Ásia Menor) numa concepção essencialmente cênica, ao trazer *As mil e uma noites* e rearticular a descrição do narrador por meio dos atores, segundo sua visão como encenador, preservando a revolta velada contra o sistema autoritário em gestos e projeções que se contrapõem.

No âmbito político e social, ainda servem de assunto para as manifestações artísticas da atualidade as diferenças de gênero e de classe, os regimes de junta, a entrada na Comunidade Europeia, ou ainda peças que abordam a tortura e os desaparecimentos, a imigração e os deslocamentos ocasionais sofridos por parte da população, além das frequentes desigualdades econômicas. Nesse sentido, as escolhas estéticas de *Home, sweet home 1*, de Emre Koyuncuoğlu, retratam as atrocidades envolvendo armênios otomanos durante a Primeira Guerra Mundial para expor o conflito com os curdos. Criada a partir de entrevistas com pessoas de diferentes idades e regiões, a forma encontrada para a peça, entretanto, vai além da expressão do conteúdo, visto que a concepção questiona o conceito geográfico de lar, casa e país, significados tão caros aos armênios, curdos e turcos, numa *performance* multimídia que mistura dança contemporânea, dança folclórica, vídeo e a participação da própria comunidade, como ocorreu, em 2003, numa igreja armênia abandonada de uma região de extrema pobreza, predominantemente curda, em Diyarbakir, cidade no Sudeste da Turquia.

Comparada com os exemplos citados, a obra de Şahika Tekand, que integra a antologia de Serap Erincin, pode ser entendida como mais convencionalmente estruturada em termos dramaturgicos, mas não menos contundente política e esteticamente. Ao recuperar as personagens da tragédia de Sófocles para aludir à opressão individual sofrida na Turquia, em *O grito de Eurídice (Eurydice's cry)* Antígona sepulta o irmão Polinice e é punida por ter violado as determinações

do governante. Segundo Erincin, a referência a Kenan Evren, líder do golpe do 12 de Setembro, é feita por Creonte, enquanto o conflito político e religioso sofrido por Antígona demonstra o dilema da mulher turca entre obedecer à lei ou à religião. Por sua vez, Hemon, o futuro marido, expressa a Creonte, seu pai, o medo dos indivíduos de serem perseguidos pelo rei, por manifestarem suas crenças individuais:

Hemon – Toda a cidade vê isso dessa maneira, mas eles estão com muito medo de dizer isso em voz alta. Ouça os sussurros! (...) Eles pensam que essa mulher merece uma medalha de ouro por não ter deixado seu irmão – que morreu numa batalha sangrenta de uma guerra maldita – para os famintos cães e abutres, mas eles estão com muito medo de dizer isso.

Com a mesma estrutura das antigas tragédias clássicas, formada por prólogo, episódios, estásimos e êxodo, partes em que se alterna a participação de atores ou coreutas, *O grito de Eurídice* teve sua estreia no Teatro Suzuki, em Toga, no Japão, em julho de 2007, com a própria Şahika Tekand no papel de Eurídice. Ao final da peça, consumida pelo sofrimento após a morte de Antígona, Ismene e Hemon, a rainha de Tebas amaldiçoa os lábios que fizeram silêncio diante da opressão do governo durante tantos anos:

Eurídice – Hemo-o-o-n! (...)

Coro – Por um longo tempo em silêncio.../Por um longo tempo.../Como ela suportou/Fazer silêncio como se o tempo fosse interminável/Mas a resistência também tem seus limites.

Eurídice – Eu... (Ela fez silêncio por tanto tempo que sua voz não é mais familiar para ela. Sua voz a surpreende, ela faz silêncio, não pode continuar.)

Creonte – Eurídice!

Coro – CORO - Por tanto tempo em silêncio...

Eurídice – Eu, Eurídice! Infortunadamente, rainha de Tebas, cujos filhos foram abatidos./Eu... A rainha/A miserável, voz silenciosa da cidade envolta em dor.

Coro – Ai!

Eurídice – Eu falo a todos que não ouviram a minha voz até agora. A todos que esperavam que o meu silêncio... (O coro se posiciona silenciosamente.) Do coração da escuridão. Para além do sol da tortura/Para todas as cidades do mundo/Em nome de todas as vítimas/Para condenar estes lábios que se mantiveram em silêncio durante tantos anos!

Na direção de Şahika Tekand, não apenas o coro tem o papel de criar a atmosfera do gênero, mas a iluminação, sempre fundamental na concepção cênica da encenadora, delinea os corpos dos integrantes do elenco, relacionando-se diretamente com a atuação proposta, ao colaborar com a atmosfera sombria da montagem.

Do mesmo modo que nas criações imediatamente anteriores de Tekand a partir da obra de Sófocles, nos espetáculos *Onde está Édipo?*, de 2002, e *Édipo no exílio*, de 2004, *O grito de Eurídice* encerra, na trajetória das produções do grupo, o ciclo de adaptações de clássicos e dá início a um tratamento de apropriação mais radical do teatro contemporâneo, com o agenciamento de novos sentidos por meio da comparação contrastante com as fontes arcaicas. Desse modo, por meio da conexão com o presente histórico, a relação com o passado mítico produz uma tessitura baseada na diacronia, como se vê no espetáculo

Anti-Prometeu [no original *Como esquecer em dez passos (Anti-Prometeu)*], de 2010, em que o atrito com a narrativa daquele que roubou o fogo dos deuses para oferecer a luz à humanidade faz ressoar a exacerbação do individualismo diante da demanda de progresso e de desenvolvimento econômico na sociedade. O duplo sentido se dá em função do tratamento dramaturgico, visto que o tema é abstrato a ponto de fazer referência filosófica ao contexto atual, mas em outras camadas a microação se refere a questões pessoais do indivíduo. Na atuação, inclusive, a articulação das leis do método de Tekand mostra as várias facetas de composição: na primeira delas, o sujeito retratado traz características do homem contemporâneo, da sociedade e da vida atuais; na segunda, é enquadrado dentro de uma ação dramática específica; na terceira, ele próprio mostra-se como ator que representa diante do espectador e se relaciona aos princípios do jogo no qual está inserido.

Em *Medo da escuridão (Fear of darkness)*, espetáculo criado em 2008 e ainda no repertório do grupo, o tema evoca de início o sentimento abstrato, ao ser narrado por pessoas em situação de seleção, mas remete, da mesma forma, ao sentimento peculiar da humanidade na atualidade, diante da exigência de progresso econômico. Como na montagem trazida a São Paulo, a iluminação faz parte ativa da atuação, pois quando o refletor ilumina o lugar em que o ator está ele deve falar ou agir conforme as regras do jogo. Parte do elenco do grupo, inclusive, opera a complexa iluminação dos espetáculos, “contracenando” com os colegas. Şahika Tekand, como criadora da luz e diretora do espetáculo, realiza o entrelaçamento entre texto, cenário, luz, som e movimento e cria duplos sentidos nas diversas camadas que são articuladas simultaneamente. A encenação baseia-se nessa noção polifônica, porém com poucos elementos que, por meio da repetição, criam uma composição minimalista.

Em sua origem, *Anti-Prometeu* integrou o Promethiade Project, a convite da Capital Europeia da Cultura Istambul 2010 e do Festival Helênico de Atenas, quando foram realizadas peças a partir do mito de Prometeu, envolvendo artistas gregos, turcos e alemães em produções dirigidas por Theodoros Terzopoulos, Şahika Tekand e pelo coletivo Rimini Protokoll, apresentadas em Atenas, Istambul e Essen.

Segundo a diretora, a peça é considerada uma tragédia do homem contemporâneo, que tendo perdido a capacidade de interferir no mundo, acaba por acreditar que a única esperança é o que o sistema promete a ele, e se torna voluntariamente aprisionado a esse sistema.

Se pensarmos na evolução do trágico ocorrida no decorrer dos séculos, muito se modificaram os pressupostos fundamentais do gênero desde a Antiguidade grega, quando se opunha a desmedida do herói trágico à ordem, quer fosse o cosmos, a justiça ou os deuses. Se fosse analisada pelo teórico da dramaturgia e crítico do capitalismo Raymond Williams, a obra de Tekand faria parte do tipo da tragédia liberal em que o indivíduo entra em conflito com o sistema que se apresenta como ordem, mas, na verdade, produz a desordem através da desigualdade, da violência e da injustiça, tal como expuseram algumas peças de Ibsen, Arthur Miller, Strindberg, O’Neill e Sartre, entre tantos outros. Porém, essa tragédia liberal, da qual falou o ex-professor da Universidade de Cambridge, mostrava não somente o indivíduo contra a sociedade, mas o conflito do indivíduo consigo mesmo, um indivíduo despedaçado, incapaz de transformar a sociedade hostil, sendo a principal tarefa do artista a exposição da verdadeira desordem.

É possível compreender que a encenação do Studio Oyunculari, em relação às possibilidades do trágico na contemporaneidade, poderia, melhor ainda, ser

considerada uma experiência de antitragédia, invertendo-se a relação trágica dos primórdios do gênero. Mas não exatamente como o filósofo da arte Gerd Bornheim analisou acerca da antitragédia de *As moscas*, de Sartre, na qual o herói encarna a justiça, e o mundo, este sim, é injusto. A direção de Tekand cria um universo em que a relação do indivíduo com o objeto – no caso, dos *performers* com suas cadeiras – torna-se significativamente trágica. O jogador vai percebê-la, desejá-la, deslocar-se com ela como Sísifo carregando um fardo, até esquecer de tudo isso depois de ser levado ao limite, para reiteradamente retomar o ciclo.

Anti-Prometeu conta não o mito do titã condenado por Zeus à imobilidade eterna, amarrado à rocha com o fígado devorado por uma águia durante o dia, mas a história do homem contemporâneo, aprisionado ao sistema cultural, político, econômico e social que o transforma em simples brinquedo. No palco, os atores/jogadores são desafiados, seus corpos são levados ao limite extremo, como se os atores, segundo a crítica de teatro Nilufer Kuyas, do jornal liberal *Taraf*, “fossem cobaias em células que tivessem o objetivo de resolver um quadrado no jogo sudoku ou nas palavras cruzadas”.

Certa vez, Roland Barthes definiu o conflito trágico como uma crise de espaço. Os jogadores do Studio Oyunculari mostram no palco, em muito mais do que dez passos, como a falta de humanidade, a crueldade e a aleatoriedade do sistema atual tornam impossível o retorno à ordem. •

Quando falo de confronto não falo de agressão, mas de colocar frente a frente duas realidades, a do espectador e a do palco. Isso permite um reconhecimento. Acredito que as obras desencadeiam no espectador o reconhecimento da própria escuridão, a que talvez nunca tivessem chegado sem essa provocação poética. (...) Sem conflito não há pensamento. Sem desconforto não há pensamento. O pensamento nasce de uma colisão e ela se baseia na falta de pudor. Só à condição de nos aprofundarmos no imoral que nos corresponde podemos chegar a algum tipo de verdade, a algum tipo de conhecimento. **Angélica Liddell**

Eu não sou bonita

Sara Rojo

O tempo flui, como um rio, aquele do qual Heráclito disse que não podemos descer duas vezes. Há, basicamente, duas maneiras de conceber o fluxo do tempo: desde o passado em direção ao futuro, ou desde o futuro em direção ao passado (BORGES, 1960). Em qualquer um dos casos, o fluxo nos atravessa num ponto, que denominamos presente. Um ponto não tem superfície nem volume; é intangível e fugaz. É curioso que, em ambas as concepções do tempo, o futuro (ou o passado) sejam consequências de algo quase imaterial como é o presente, de um simples ponto. (IZQUIERDO, http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141989000200006)

Angélica Liddell que, segundo suas declarações, escreve desde os doze anos, atua nos próprios solos reativando suas memórias a partir de um presente cênico. Essa dramaturga-performer afirmou, numa entrevista no *Festival 35 de Citemor*, que fica sem a máscara quando está no teatro¹ (http://www.youtube.com/watch?v=ArF_EoHU30U). E de fato é a isto que o espectador assiste: a um sujeito que faz de seu corpo uma imagem lembrança (RICOEUR, 2007). Até 2010, Angélica Liddell era considerada uma referência do teatro espanhol de vanguarda. A partir dessa data, quando a autora, performer e diretora espanhola de 46 anos apresentou-se pela primeira vez no Festival de Avignon, passou a ser considerada uma força do teatro mundial. Mesmo assim, a artista considera seu teatro antigo, porque se dedica “a pensar sobre as mesmas perguntas a respeito da alma humana que aparecem nos poemas homéricos, por exemplo.” (<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1137627-expoente-do-teatro-mundial-angelica-liddell-ganha-primeira-encenacao-brasileira.shtml>). No dia 16 de agosto de 2012, numa entrevista à *Folha de S.Paulo*, a propósito de seu primeiro texto estreado no Brasil – *O Casal Palavrakis*, criado pela cia. dirigida por Reginaldo Nascimento –, Liddell assinalou:

Não me sinto capaz de falar sobre alegria. Trato do que conheço. Sinto uma profunda inclinação para falar sobre a lama na qual estamos presos. (...) Me inspirei num famoso crime que aconteceu nos EUA e que ficou sem resolução. Trata-se de um assassinato de uma criança que disputava concursos de beleza infantil. Suspeita-se que ela foi torturada e assassinada por seus pais. (<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1137627-expoente-do-teatro-mundial-angelica-liddell-ganha-primeira-encenacao-brasileira.shtml>)

Essa ausência de alegria está presente também em *Eu não sou bonita (Yo no soy bonita)*. Trata-se da experiência teatral de uma mulher que denuncia a violência e a exclusão de gênero se autoagredindo e invocando quem a escuta. A figura da mulher é apresentada (não representada) a partir do próprio corpo

que performa a violência e o performático do texto espetacular se revela no risco do corpo em cena, na borda da própria existência exposta ante um público obnubilado para o qual a artista se dirige diretamente:

Tengo 46 años².
Las mujeres mayores somos una mierda, ¿verdad?
Me han enseñado a no tener cuerpo
a empujones,
a hostias.
Me han enseñado a respetar la distancia
como si un cura me empujara con el palo de una escoba.
Así se le hace a los bichos muertos,
se les empuja con el palo de una escoba.
Me han enseñado a odiar mi cuerpo de mujer,
a palos.
La enseñanza siempre es obligatoria
Te educan obligatoriamente
Te apartan obligatoriamente.
Me han hecho sentir culpable por ser mujer.
(LIDDELL, texto fornecido pela autora, p. 1).

Essa escrita a partir do corpo envelhecido, que resgata sua história com base no relato-vivência, constitui-se num dos indícios performáticos mais fortes dessa obra, pois questiona o sujeito em cena e não a representação de uma personagem ou a própria personagem. É ela (sujeito e objeto da cena) questionando suas próprias vivências, sensações e visões do mundo. O segundo traço performático é constituído pelas lacunas e suposições que nos impõe uma obra aberta como essa; a peça-performance funciona como uma montagem de flashes da memória e não uma trama com princípio, meio e fim. Fica nítido no espetáculo que a performer é uma figura de resistência, que deseja falar tanto sobre sistemas e opressões quanto sobre um erotismo não regulado pela sociedade de controle (FOCAULT, 1979). Parece-me que o desejo não é contar uma fábula, é lembrar. Nesse trabalho, “a performance funciona na transmissão da memória traumática, inspirando-se em um arquivo e repertório de imagens culturais compartilhadas, ao mesmo tempo que os transforma”. (TAYLOR, 2013, p.261)

Assim, podemos afirmar que na obra (teatro-performance) o letal e o erótico marcam o limite da existência, remetendo à hipocrisia do estado de controle e ao intuito de violar o domínio que esse controle exerce sobre o sujeito. O *Eros* e o *Thanatos* se elevam como soluções abismais à hipocrisia do mundo imposta por meio das regras morais da sociedade ocidental:

Yo no soy bonita ni lo quiero ser.
Yo no soy bonita ni lo quiero ser.
Yo no soy bonita ni lo quiero ser.
Me dice el barquero.
Las niñas bonitas no pagan dinero.
Lo dice cantando.

¹ Todas as declarações da artista Angélica Liddell foram extraídas das referências fornecidas no texto e, posteriormente, traduzidas pela autora deste artigo.

² O vídeo do espetáculo a que assisti menciona 48 anos, mas o texto 46. Entendo isso como o work in progress próprio da performance.

Como si llevara basura en la boca.

No me mates barquero, por favor, no me mates (LIDDELL, texto fornecido pela autora, p. 4).

Eu não sou bonita abre as comportas de nossa sensibilidade para interpretações diversas; a performer, ao desvelar e expor seu corpo, gera uma forte violência verbal e física contra si mesma, que nos produz incômodo. Por sua vez, as cenas de um erotismo desregrado também nos deixam num lugar de indeterminação. Em outras palavras, o tratamento da violência e do erotismo nos conduz a fugir da linearidade da interpretação e inclusive da interpretação mesma, porque a dor imposta pela sensação de solidão de um corpo vestido de cor escura, com um cabelo longo e preto que lembra a morte, nos deixa sem lugar.

O objetivo do trabalho de Angélica Liddell, como ela assinala, é “falar da alma humana, da solidão” (http://www.youtube.com/watch?v=ArF_EoHU30U), ou como também diz em outra entrevista, realizada a propósito do Festival de Lugano, que “o público compreenda melhor o mundo” (<http://www.youtube.com/watch?v=SSbLZB8qydU>). Mas entendamos que o mundo a ser compreendido é aquele que ela percebe a partir da própria história, da própria memória, da própria perspectiva “antissocial” do mundo. Nesse sentido, a dor e a violência expressas na sua obra não são uma opção ou uma forma de chocar o espectador, são a potência de um espaço caótico que ela conhece e compartilha com seus espectadores: “O teatro nunca é violento por muito brutais que sejam as ações que você propõe, a violência é a violência do mundo” (<http://www.youtube.com/watch?v=SSbLZB8qydU>). Acredito que um enfoque do trabalho de Angélica Liddell como escrita do corpo ajuda a compreender melhor a totalidade da enunciação artística, pois, mesmo que ela insista que o campo no qual ela se move são apenas as partes obscuras do homem (<http://www.youtube.com/watch?v=iPOoEQed3us>), podemos observar em seu trabalho algumas imagens, como a da pureza erótica do cavalo, que nos levam a outro patamar:

LE DIGO AL CABALLO:

Pero tú, que eres un caballo, eres incorruptible y estás libre de toda mancha

Cada uno de tus movimientos añade inocencia al mundo

Por eso los caballos no pueden ahogarse a propósito

Eres un caballo entre caballos, nada más

¿Me quieres?

Al menos no necesitas demostrar que eres un caballo.

Los hombres viven de explicaciones y demostraciones

Un caballo no necesita demostrar que es un caballo

No me aburrirás con tus explicaciones y demostraciones

¿Me quieres?

Si llegamos a algo cómo será el sexo entre tú y yo

Cuál será la mejor postura

Lo tenemos difícil, eres un caballo

Cómo podré introducir tu sexo en mi vagina

Cómo te masturbaré si mis manos son demasiado pequeñas

Cómo te haré una felación si mi boca es demasiado pequeña

Escucha, nuestra perversión será nuestra inocencia

Tú y yo haremos inocencia. (LIDDELL, texto fornecido pela autora, p. 7).

Outro aspecto interessante, nessa imagem do cavalo e da mulher, é a intertextualidade que podemos encontrar entre *Eu não sou bonita* e *El público*, de Federico García Lorca. Na peça de Lorca, Julieta, a personagem shakespeariana símbolo feminino do amor vinculado à morte, fala com um cavalo. A cena no princípio é sensual, mas a voz que conduz a situação dramática não é a da mulher, como em *Eu não sou bonita*. O cavalo é quem conduz, até que a tensão cresce e a mulher se revolta e então, como na de Angélica Liddell, ela assume a direção da cena:

Caballo blanco I (Apareciendo. Trae una espada en la mano) ¡Amar!

Julieta. Sí. Con amor que dura solo un momento.

Caballo Blanco I. Te he esperado en el jardín.

Julieta. Dirás en el sepulcro.

Caballo blanco I. Sigues tan loca como siempre Julieta

¿Cuándo podrás darte cuenta de la perfección de un día? Un día con mañana y con tarde.

Julieta. Y con noche.

Caballo blanco I. La noche no es el día Y en un día lograrás quitarte la angustia y ahuyentarás las impasibles paredes de mármol.

Julieta. ¿Cómo?

Caballo blanco I. Monta en mi grupa.

Julieta ¿Para qué?

Caballo blanco I. (*acercándose*) Para llevarte.

Julieta. ¿Dónde?

Caballo blanco I. A lo oscuro.

(...)

Julieta. ¡Lo de todos! ¡Lo de todos!

Lo de los hombres, lo de los árboles, lo de los caballos. Todo lo que quieres enseñarme lo conozco perfectamente (...) No me mires caballo, con ese deseo que tan bien conozco. Cuando era muy pequeña, yo veía en Verona a las hermosas vacas pacer en los padres. Luego las veía pintadas en mis libros, pero las recordaba siempre al pasar por las carnicerías (LORCA, 2004, pp. 89, 90, 91)

A intertextualidade cria um tecido que potencializa ainda mais o trabalho de Liddell, porque aqui percebemos uma imagem que carrega outra, a de García Lorca, e em ambas *Thanatos* e *Eros* entram em acordo e em confronto simultaneamente. Por isso, é possível afirmar que o trabalho de Angélica Liddell aproxima incompatíveis (violência e sensualidade, passividade do corpo e movimento compulsivo), criando uma “montagem dialética” (RANCIÈRE, 2011) que produz a tensão entre o público e o privado, entre a visibilidade violenta apresentada e a vivência da suavidade ocultada que só vemos por meio de lampejos, como as cintilações que produzem as carícias da performer ao cavalo.

Por outro lado, Liddell assinala, no texto, que sempre usa uma cruz. Considero que essa imagem “historiciza”³ e socializa o que até esse momento parecia só pessoal, pois essa imagem representa um fato central na história consecutiva de agressão contra as mulheres:

Esta cruz de muertos empecé a sacarla al escenario después de haber es-

3 No sentido brechtiano, mesmo que a obra não seja metodologicamente brechtiana.

trenado esta obra em México. Aquellos teatros estaban llenos de hombres repugnantes, brutos, ignorantes, vagos, que no paraban de decir cosas repugnantes sobre mujeres. Antes de estrenar me marché al mercado de Pachuca y compré una cruz de muertos. La saqué al escenario, y les dije, una palabra más, un chiste más sobre mujeres. Y os mando a cavar tumbas de mujeres a ciudad Juárez. Os mando a cavar las tumbas de vuestras mujeres. A cavar tumbas. (LIDDELL, p. 2)

Uma notícia de cidade Juárez, no México, nos permite compreender a dimensão da impunidade da qual está falando a performer. Esse grau de violência é o que faz Angélica Liddell sair de si mesma e visibilizar uma realidade latino-americana brutal e (in)visibilizada. O tecido entre a dor pessoal e a revolta social produz uma expansão de seu discurso do privado ao público:

Existe um ditado popular no México que diz: “Cuerpo de mujer: peligro de muerte”. A frase parece música de Chico Buarque, mas o problema é real: mais de 34 mil mulheres foram assassinadas no México entre 1985 e 2009, de acordo com relato de grupos ligados à proteção da mulher. São casos que se configuram como feminicídios, crimes motivados por razões culturais que passaram por todas as etapas de violência, como discriminação, abuso, rebaixamento, agressão e morte. Ciudad Juárez, que fica no estado de Chihuahua, Norte do México, é um desses lugares famosos pelo ódio à mulher. De 1993 a 2004, a Anistia Internacional reconheceu que foram mais de 370 mulheres assassinadas por crimes de ódio e mais de 400 desaparecidas. Já a Rede Mesa de Mujeres, localizada na cidade, denuncia que de 1987 a 2012 foram 915 assassinadas. (MODELLI, Lais, <http://revistaforum.com.br/blog/2013/05/mexico-a-mulher-como-vitima>)

Finalmente, um ponto do qual é necessário falar é a importância do corpo em cena, pois se constitui nele qualquer conteúdo semântico do qual tenhamos falado. Esse corpo em tensão amplia sua presença ao relevar a bestialidade por meio da própria agressão e da sensibilidade velada, ao mostrar um universo de dor integrado ao ser mais íntimo da artista, mas também ao abrir uma porta que o universaliza. Não é um corpo alienado, é um corpo ciente dos movimentos, dos silêncios, das músicas, dos espaços. A partitura dos movimentos de *Eu não sou bonita* se conecta com todos os estímulos exteriores: com o desenho da escrita verbal, com a cerveja bebida durante a performance, com vídeo que mostra as imagens do passado ou do que virá depois de a performer sair de cena, com a interpelação entre a artista e o cavalo branco. Desse modo, o todo entra num acordo que não podemos dissolver. A performer-dramaturga interage com o espaço, com cada elemento cênico (uma cadeira, um armário, livros, cervejas, colchões e taças) a partir do próprio corpo autoagredido e, dessa forma, questiona a sociedade pautada e discriminatória na qual vivemos; mas a natureza, representada pelo cavalo branco, é preservada (o cavalo fica durante toda a cena inclusive quando ela vai embora). Há uma relação íntima entre modos de existência e corpo. O do homem é rejeitado verbal e imageticamente, o da mulher resiste à dor e à discriminação e a natureza perdura além do ser humano. •

REFERÊNCIAS

- FOCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- GARCÍA LORCA, Federico. El público. *Teatro Completo II*. Barcelona: Debolsillo, 2004.
- IZQUIERDO, Iván. *Memórias*.
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141989000200006, acesso 08/01/2014.
- LIDDELL, Angélica. *Yo no soy bonita*. Texto fornecido pela autora.
- . Entrevista Altre Velocità <http://www.youtube.com/watch?v=iPOoEQed3us>
- . entrevista no *Festival 35 de Citemor* http://www.youtube.com/watch?v=ArF_Eo-HU30U
- . Entrevista para a Folha de São Paulo In MELLÃO, G. *Expoente do teatro mundial, Angélica Liddell ganha primeira encenação brasileira*. (<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1137627-expoente-do-teatro-mundial-angelica-liddell-ganha-primeira-encenacao-brasileira.shtml>, acesso 15/1/2013).
- MODELLI, Lais, <http://revistaforum.com.br/blog/2013/05/mexico-a-mulher-como-vitima>, acesso 05/01/2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *El destino de las imágenes*. Tradução para o espanhol Pablo Bustingoy Amador. Pontevedra: Ed. Politopías, 2011.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alan François et al. Campinas: Unicamp, 2007.
- TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

Durante muitos anos, fiz obras de resistência estética, propostas de resistir à estética dominante. Nessa época, realmente não pensava em questões sociais e políticas. Depois disso, de repente aconteceu uma grande mudança, que me fez pender para um trabalho explicitamente político, levado a nível quase panfletário. Mas, ao assumir essa palavra política, sempre estive atento a um perigo maior, aquele da boa palavra moral que resolve as contradições. Nessas proposições políticas, sempre procurei evitar a palavra que dissesse o que é bom e o que é mau, a palavra que se antecipasse àquilo que as pessoas querem ouvir. (...) Percebi que quando se propõe um discurso habitual, facilmente admissível e consensual, nada acontece, e as pessoas continuam a se comportar como merdas. (...) Há um sistema extremamente eficaz que existe para nos impedir de viver de outra maneira. Há um sistema extremamente poderoso que nos faz acreditar que estamos vivendo de outra maneira. O que é comum a todo o meu trabalho é que nunca deixei de dizer que se pode viver de outra maneira. Essa certeza está sempre presente em meus espetáculos, mesmo quando é algo relativamente inconsciente, como um bater de asas, ou uma linha musical de baixo contínuo, algo que pulsa e é inconsciente - qualquer que seja a forma de meus espetáculos. **Rodrigo García**

Meu Deus, meu Deus, por que me abandonastes? (...)
Eu, porém, sou como um verme, não sou homem,
o opróbrio de todos e a abjeção da plebe (...).
Eles me olham e me observam com alegria (...).
Salmo 21

Nos mais de 25 anos de sua carreira como diretor e autor teatral, a obra de Rodrigo García ficou conhecida não apenas por sua mescla de linguagens artísticas (provenientes tanto do teatro quanto da performance, dos shows musicais e das artes visuais), mas sobretudo pela maneira fisicamente violenta de manifestar sua atitude provocativa e irreverente em relação ao seu público, à sociedade contemporânea e às forças econômicas e culturais que sustentam seu funcionamento. Entretanto, essa provocação, quando entra no circuito teatral das temporadas institucionais e festivais, não deixa de se tornar mercadoria. Constitui-se como *produto e interação direta*. Como podemos avaliar essa duplicidade quando o trabalho do diretor consiste em boa parte em tentativas de incomodar física e simbolicamente seu público, ao passo que o trabalho de curadores de festivais oferece a seu público esses trabalhos como experiência memorável e como contribuição a uma consciência tanto narcisista na vontade consumista quanto autocrítica e até masoquista na aceitação da provocação?

Para entender essa contradição, quero propor compreender, em um nível bastante rudimentar e formal, os trabalhos de Rodrigo García como ações estruturadas que tentam evidenciar e potencializar criticamente, no evento teatral, a nossa realidade compartilhada como confronto de posições, ideias e dimensões simbólicas contraditórias. Estamos perante uma aposta na contradição e sua força provocadora para enxergarmos, no impasse da situação atual, o salto possível para o novo. A inevitabilidade dessa contradição serve como evidência de que nossa vida humana é marcada por uma falha estrutural radical, que não permite a nossos anseios utópicos se realizarem em sonhos de completude e perfeição, superação de todas as contradições existentes, ou seja, como manifestação de uma verdade última perfeita. A questão existencial e social que esse teatro performativo nos coloca é como achar modos representacionais e performativos que tornem essa fissura uma força criativa, tanto em termos estéticos quanto éticos. Isso implica romper com o impulso inerente da consciência humana de fechar-se numa espécie de sono anestesiado e explicitar essas fissuras dentro de nosso sono conservador contemporâneo. No contexto de produções teatrais “polêmicas” ou “transgressivas” encomendadas por teatros e organizações de festivais, como as propostas desse diretor argentino, assumir a posição contraditória de ser simultaneamente interação social transgressora e produto mercantil me parece ser o pressuposto para obter a maior liberdade possível de expor em cena, de modo radical, as contradições, os impasses e as fissuras do sono da consciência contemporânea. Por assumir essa posição incômoda, o teatro de Rodrigo García supera o impasse utópico moderno e intervém com um arranjo cênico claramente contemporâneo na percepção e consciência de seus espectadores.

A contradição como força propulsora das ações cênicas se faz presente em uma série de recursos formais e de escolhas de matérias e ações. Ela é

responsável pela copresença cênica de seres humanos e animais, de elementos sociais-discursivos (textos e rituais) e naturais-carnais (corpos e suas vontades e necessidades biológicas), imagens ao vivo e imagens projetadas, ações silenciosas dos corpos e textos mudos projetados, ações violentas e imagens de uma incrível doçura, ou vice-versa. Formalmente essa copresença se apresenta como sobreposição das diferentes linguagens e qualidades, transformando cada linguagem em ferramenta de uma cena de contradições montadas. A heterogeneidade da cena sobrecarrega o olhar que busca uma síntese. Desse modo, o que marca essa copresença de opostos não é uma lógica complementar, mas uma lógica de confronto, de indagação simbólica mútua e de cisão estrutural.

Nessa perspectiva, o nome de sua companhia, fundada em 1986 em Madrid, não é por acaso La Carniceria, ou Teatro do Açougue. Essa atitude construtivamente destruidora – refuncionalizar os troços sujos que surgem da decupagem das linguagens artísticas tradicionais como nutrientes de novas linguagens cênicas – motivou o diretor argentino, filho de um açougueiro, desde o início de sua carreira, no final dos anos 80, quando chegou à Espanha com a intenção de fazer teatro *contemporâneo*.¹ Trabalhos como *Los três cerditos* (1993) e *El dinero* (1996) estabeleceram o caráter performativo e multimidiático de sua linguagem cênica, o que posteriormente possibilitou relacioná-la às linguagens de Jan Lauwers, Romeo Castellucci ou Jan Fabre, representantes de um teatro performativo ou pós-dramático. Um teatro mais baseado em imagens cênicas do que em ficções textuais, em ações que criam imagens e no processo dos rituais sociais e pragmáticos da vida cotidiana nas sociedades capitalistas ocidentais.

Mas foi apenas a partir da descoberta de Rodrigo García por artistas e curadores fora da Espanha, principalmente da França e da Alemanha, que seu trabalho se consolidou, com obras como *After Sun* (de 2000, com a famosa cena dos coelhos supostamente torturados) ou *Conocer gente, comer mierda*, de 1999.

Em seus trabalhos, García não estabelece em cena um *outro lugar*, um lugar ficcional. Tudo acontece no aqui e agora da apresentação, o que modifica a atuação a ponto de exigir uma relação muito mais física e direta entre os atores e deles com os objetos a serem manipulados, e também desloca o lugar do conflito da trama ficcional para o embate dos corpos e das percepções presentes. O texto deixa de ser o signo motivador de todas as ações (embora continue muito presente em sua verbosidade poética) e entra como mais um elemento cênico que comenta a temática e contribui para sua estrutura contraditória. Seu texto teatral raramente conhece o diálogo. Muitas vezes surge a partir de uma posição confessional, o que faz com que as situações cênicas assumam, nesses momentos, uma máscara emocionalmente dramática, como no monólogo do pai em *Agamemnon – volvi del supermercado e le di una paliza a mi hijo* (2003) ou nas confissões em *La historia de Ronald, el payaso de MacDonald's* (2002), mas também nas projeções mudas de textos escritos em primeira pessoa, como no vídeo *Uma cosa que queria decirs antes que se me olvide* ou na montagem muda de *Accidens – Matar para comer* (2005).

Essa pequena e polêmica montagem (sua apresentação foi proibida em várias ocasiões, sob a alegação de tortura de animais, o que aconteceu também no caso

1 Rodrigo García deu um relato dessa época inicial de sua carreira na entrevista para a revista mexicana Letraslibres, disponível em <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/arte-nuevo-de-hacer-teatro-entrevista-con-rodrigo-garcia-0>. O artigo de Oscar Córnao Rodrigo García, palavra e cuerpo na revista Primer Acto, no. 322, disponível em http://artescenicas.uclm.es/archivos_sudidos/artistas/76/Primer%20Acto%20322.%20Rodrigo%20Garcia.%20Palabra%20y%20cuerpo.pdf, apresenta uma análise da trajetória do artista. Também foi publicada na revista Cena do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UFRGS tradução de uma entrevista com Rodrigo García, no endereço eletrônico <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/34570/24313>.

da encenação *After Sun*) de apenas 20 minutos me parece de especial interesse para entender a sobreposição de elementos contraditórios na linguagem cênica de Rodrigo García. Cabe dizer que a limpeza e a tranquilidade cênicas desse trabalho apresentam uma clara ruptura com o caos frenético e a sujeira cênica produzidos na maioria dos trabalhos entre 2000 e 2005. Muda a atmosfera, mas não a lógica estrutural. Nesse espetáculo, o cenário é composto por uma mesa com fogão elétrico, um balde com vinho branco, uma taça, um tanque de água e uma cadeira com o ator Juan Loriente Zamora. Sob uma luz limpa e azulada, ele tira uma lagosta do tanque de água, a pendura viva em um gancho e fixa em sua carcaça um estetoscópio por meio do qual se projetam os sons de seu sistema circulatório para a sala. Logo ele a observa silenciosamente fumando um charuto. O ator Loriente estuda concentradamente seu objeto, como se realizasse um estudo científico. Seu olhar neutro e os movimentos perdidos da lagosta evocam também a cena de uma tortura. Quando o animal se cansar, após aproximadamente dez ou doze minutos, ele apaga seu charuto, tira o animal cuidadosamente do gancho, o coloca na mesa e remove suas garras antes de cortá-lo em duas partes. Como é comum entre os crustáceos, as partes do corpo continuam mexendo-se não só após o corte, mas também no momento em que ele as coloca na chapa do fogão elétrico. Logo ele abre a garrafa de vinho branco e toma lentamente uma taça esperando a lagosta ficar assada. Durante esse tempo, ouvimos a música *What a wonderful world*, na interpretação irônica e quase cínica de Nick Cave e Shane McGowan, e podemos ler, projetado na tela sobre uma imagem subaquática da superfície do mar, em letras gigantes cortando as palavras no meio, um texto em primeira pessoa no qual o narrador reflete sobre a experiência de ter sobrevivido a um acidente horrível de trânsito e continuar com sua “vida e problemas de merda”, aliviada da lembrança dolorosa por almôdegas ao molho. Quando termina a música, o ator se serve da lagosta e come sem talheres, mas com a mesma expressão neutra e concentrada, seu prato de *delicatessen*.

Nesse arranjo cênico, cada linguagem (ação física dos corpos, luz, texto e sonoplastia) comenta diferentemente o confronto da vida com a morte e os estados afetivos envolvidos nesse confronto. A luz contemplativa evoca uma fatalidade existencial quase religiosa, um sacrifício. A ação física dos corpos oscila entre o natural (as reações fisiológicas do animal), o pessoal (a concentração e eficiência dos movimentos do ator) e o social (a evocação de um *ennui* indiferente e sufocante da burguesia refinada, consumidora de lagostas). Trata-se, portanto, de uma sobreposição de relações heterogêneas, que se repete nas enormes letras que ameaçam fragmentar o texto projetado, bem como na interpretação musical do clássico de Louis Armstrong por dois ícones da música *underground*, famosos por seu consumo de drogas. O público não sabe se esse *Matar para comer* nos apresenta uma tortura seguida por um assassinato, uma fatalidade natural aumentada até proporções monstruosas (afinal, todos nós matamos para comer, até os vegetarianos, uma vez que também a salada apresenta reações eletro-fisiológicas na hora de ser cortada), ou a configuração de um sacrifício prescrito pelo artista. O espectador não sai ileso dessa experiência monstruosa na qual se depara com a inumanidade, em parte natural e em parte social, do ser humano, ou seja, inumanidade da qual ele participa por meio de sua posição social, seja ele revoltado, conformado ou chocado. Que diferença poderia fazer esse espetáculo sufocante, belo e horrível ao mesmo tempo? Talvez possamos citar um trecho do trabalho *Aproximación a la idea de la desconfianza* (2009): “Com seu sacrifício nada mudará, nem a árvore, nem a faca nem a janela. O

que mudará, sim, é o olhar dos outros e a maneira de olhar mudará a árvore.” Toda a afetividade no trabalho *Accidens – Matar para comer* reside na presença e nas reações da lagosta. Se há um impacto nesse trabalho, ele se baseia na transformação “franciscana” do animal: o olhar instrumental sobre o animal como comida se transforma em compaixão, e o animal se torna um “irmão”: *Ecce homo, ecce animal*. Mas não por isso mudará a faca e o fogão elétrico.

Seu espetáculo *Gólgota Picnic* é mais uma reflexão sobre esse dilema. A vítima sacrificada agora é o ser humano contemporâneo, cujo Gólgota, a colina das caveiras, é o lixo da sociedade de consumo, criado em cena por milhares e milhares de pães de hambúrgueres enfileirados como paralelepípedos. Nesse picnic, os performers apresentam meditações, em forma de longos monólogos, sobre a iconografia do horror nos frescos de Giotto, a incapacidade de Jesus de adaptar-se a uma vida contemporânea, a existência de Deus como artimanha linguística e o status da verdade e da mentira na sociedade midiática de hoje. Após 90 minutos de performance teatral, ouvimos a composição de Joseph Haydn *As sete últimas palavras de nosso Salvador na cruz*, em versão para piano. Ou seja, o espetáculo indaga o lugar possível da paixão de Cristo na sociedade contemporânea e a contribuição de um tipo de imaginário religioso cristão para a construção de nossa sociedade de consumo como exemplo extremo de um *horror vacui* religioso. Questiona nossa capacidade contemporânea de relacionarmos-nos com o sofrimento, com algo inevitável, não como fruto de uma queda livre realizada como esporte radical (como na projeção inicial e final do espetáculo), mas como conflito existencial. Se as ações críticas à sociedade de consumo em seu nervosismo bombardearam a percepção do público com flashes incessantes de metáforas de uma sociedade marcada pela superficialidade e descartabilidade de seus objetos e relações sociais, o concerto musical final exige do público um reajuste de sua percepção: da superfície para a profundidade, do instante para a duração. Mas seria errado ler o concerto como desenlace dos conflitos apresentados na primeira parte. Antes, é uma outra versão do conflito. Ambas as partes, em sua oposição histórica e atmosférica, discutem o problema de nossa relação atual, humana, com a eternidade, de nosso desejo por um supersigno que alivie nossa angústia e nos dê segurança.

Devido à contradição como força propulsora das ações cênicas, os espetáculos de Rodrigo García apresentam, sobretudo, incerteza e desconfiança acerca dos fundamentos de nossa existência humana. Trabalham com ações que indagam a responsabilidade ética do ser humano nas soluções procuradas para apaziguar a angústia provocada por suas dúvidas diante das contradições inevitáveis. Ações que são uma investigação radical acerca das possibilidades de destruir e reconstruir a sociabilidade de atores e espectadores no contexto do teatro. Ações teatrais e performativas que submetem atores e espectadores a uma experiência que apresenta o encontro teatral como confronto assustador e desestabilizador com a alteridade do outro: como espelho de nossa “sombra”, daquilo que nossa identidade positiva precisa necessariamente recalcar; alteridade que manifesta, no mundo humano, uma ruptura intra e intersubjetiva radical, que impossibilita uma identidade positiva fixada e autoafirmativa.

Dessa forma, a sociabilidade que possivelmente surge é uma consciência marcada por essa ruptura. Somos todos portadores desse estigma de Caim que é a cisão intra e intersubjetiva (que individualmente se articula como psicopatologia, socialmente como luta de classes, antropologicamente como divisão entre identidade social e existência biológica-natural e filosoficamente como contradição entre ser perfeito e devir, idealismo e materialismo). O que desencadeia nos

participantes desses rituais cênicos é a vontade de abrir-nos para o estigma de nossas desconfianças e contradições, de explorá-lo juntos e assim construir uma ideia do social como busca do compartilhamento dessas contradições. O teatro de Rodrigo García constrói um intervalo entre os opostos e nesse interstício espaço-temporal a ação teatral oferece ao olhar contemplativo um silêncio, um vazio que alivia, uma presença transparente não afirmativa que serve como alicerce dessa partilha. O que entendemos como humano talvez se revele como o rosto social padronizado de um aspecto mecanicamente humano. A partilha reflexiva nos leva a reconhecer sua monstruosidade específica. Ao partilhar essa monstruosidade, a contradição interna e suas necessidades afetivas e práticas, o ser humano se mostra e se reconhece como animal solidário, um simples alguém, agora com chances de tornar-se *humano*.

Em *Gólgota Picnic*, o dinheiro aparece como nosso deus ausente: “*Dinero, por que me has abandonado*”. A monstruosidade específica que esse abandono pode provocar é vivenciada atualmente nos rolês organizados nos templos desse deus, os shoppings de nossas cidades. Aqueles que não têm representação social e sabem que são “opróbrios” para os alegres e prepotentes donos do lugar reivindicam reconhecimento e participação. Assim, colocam as contradições sociais em marcha, tornando monstruosos marginais, seguranças e consumidores. *Gólgota Picnic* está do lado desse propósito. •

Nos últimos anos, tem sido frequente que várias produções de cinema internacional sejam filmadas em Buenos Aires. É uma cidade barata e muitas de suas ruas lembram as ruas de cidades europeias, como se a cidade em si também fosse uma reprodução ficcional de lugares preexistentes, lugares que, em muitos casos, já não existem em suas cidades originais, por causa das guerras e das mudanças políticas nos últimos cem anos. É uma cidade que preserva cidades desaparecidas, ou uma cidade formada de várias cidades superpostas, uma em cima da outra. A superposição de duas ideias que formam uma terceira foi justamente o que Eisenstein usou para sua teoria da montagem cinematográfica. Muitas de suas concepções surgem dos ideogramas japoneses, em que duas imagens superpostas formam uma terceira. Segundo ele, a montagem é “uma ideia que surge da colisão dialética entre outras duas”. Em *Cineastas*, as vidas e suas ficções também colidem, quem sabe para formar um terceiro plano. **Mariano Pensotti**

Fernando Villar

Na introdução de *Estética relacional* (1998), Nicolas Bourriaud sintetiza um problema crucial da arte no final do século 20, que chega aos nossos dias:

Se quiser escapar ao domínio do previsível, a relação humana – simbolizada ou substituída por mercadorias, sinalizada por logomarcas – precisa assumir formas clandestinas, uma vez que o vínculo social se tornou um produto padronizado. Num mundo regulado pela divisão do trabalho e pela superespecialização, pela mecanização humana e pela lei do lucro, aos governos importa tanto que as relações humanas sejam canalizadas para vias de saída projetadas para essa finalidade quanto que elas se processem segundo alguns princípios simples, controláveis e repetíveis (...) rumo à “sociedade do espetáculo” descrita por Guy Debord. Sociedade em que as relações humanas não são mais “diretamente vividas”, mas se afastam em sua representação “espetacular”. É aqui que se coloca a problemática mais candente da arte atual: será ainda possível gerar relações no mundo, num campo prático – a história da arte – tradicionalmente destinado à “representação” delas? Ao contrário do que pensava Debord, para quem o mundo da arte não passava de um depósito de exemplos do que seria preciso “realizar” concretamente na vida cotidiana, hoje a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos.¹

No campo prático da dramaturgia ocidental contemporânea, Caryl Churchill, Daniel Veronese, Arne Sierens, Daniel Maclvor, Mariano Pensotti e Leonardo Moreira são exemplos contundentes da escrita dramática que segue questionando a pasteurização naturalizada citada por Bourriaud. Também são autores e autoras que em suas criações contestam generalizações defasadas sobre a linguagem teatral em nosso chamado “pós-dramático” século 21.

Nascido em Buenos Aires, em 7 de fevereiro de 1973, Mariano Alejo Pensotti relembra a Andrés Gallina que o teatro sempre foi um lugar familiar, frequentando cursos e oficinas desde os dez anos, como parte da “classe média portenha que na infância foi enviada a estudar teatro para tornar-se mais sociável, para expressar-se, para um montão de coisas que delegavam ao teatro. (...) Depois o vínculo foi meio abandonado”.² Novos vínculos e estudos de cinema e artes visuais na Argentina, Espanha e Itália resultaram na longa-metragem *El Camino del médio* (1994) e nos curtas-metragens *Soñar lobos y girafas* (1996) e *Peluquerías Golem* (1997). Após os filmes, as oficinas de encenação com Rubén Szuchmacher e, especialmente, as de dramaturgia com Daniel Veronese e Alejandro Tantanian, assim como experimentações teatrais suas, motivaram “*las ganas de escribir y dirigir teatro*.”³

Ojos Ajenos (2000) apresenta um homem que acredita ter tido seus olhos trocados durante a noite e que enxerga tudo de outra forma na manhã seguinte. *Cineastas* (2013) estreou em Bruxelas em maio e passou por vários países e línguas da

Europa antes de estrear, em agosto, no Teatro Sarmiento, na cidade e idioma natal do autor e diretor. Da primeira à última peça, Pensotti parece verter seus olhares em diferentes escritas cênicas a partir de um possível duplo desejo. O desejo de reconstruir passados para arquitetar presentes ao contar histórias de sua geração e sua contemporaneidade e o desejo de investigar as possibilidades de escrita, comunicação e leitura da ação artística assistida e dos textos verbais – sejam falados, narrados, cantados, gravados, legendados e/ou projetados. Sua investigação dramática testa fronteiras artísticas, desmistifica limites linguísticos e expande territórios cênico-performativos, em um teatro artisticamente transdisciplinar que dialoga com cinema, artes visuais, literatura e performance. Suas obras nos últimos treze anos atestam uma trajetória na qual sua investigação artisticamente indisciplinar e seu constante testar dos limites poéticos da linguagem exportam peças vigorosas, que surpreendem plateias e críticos em diferentes continentes. Pensotti é um dos artistas teatrais argentinos de reduzido grupo do Hemisfério Sul com expressivo trânsito e reconhecimento internacionais, ao lado de Veronese e Emilio García Wehbi, ou de companhias como El Periférico de Objetos e Fuerza Bruta.

Na obra de Mariano, Buenos Aires é protagonista e suporte. Mas tem se transformado em Minneapolis, Girona, Amsterdam ou Yokohama. No universo quilométrico da metrópole urbana, a cenografia não infinita, mas duradoura, da urbis supermoderna fermenta a efemeridade das vidas dos personagens e suas realidades finitas na duração daquela obra de teatro, daquele tempo de vida. Em outra rua portenha – ou na Emery Street, em Montreal; na Blågårdsgade, em Copenhague; ou na Rokeby Road, em Perth, Austrália – centenas de espectadores transitam livremente entre nove espaços ao longo da via. Nove cenas de dez minutos cada uma, com histórias reais do lugar e situações ficcionais, são encenadas e reencenadas simultaneamente, em apartamentos, vitrines, calçadas, esquina e asfalto, que alojam também legendas para as cenas de *La Marea* (2005). As legendas expõem pensamentos, situações, informações e/ou memórias dos personagens ou narrações sobre eles. No número 2000 de outra rua bonaerense, a Avenida Corrientes, cinco apartamentos e a cobertura são visitados por espectadores com fones de ouvido. Como nas legendas de *La Marea*, o conteúdo gravado expõe os personagens que habitam aquele mesmo edifício, em *Interiores* (2007). Na estação de trens Palermo, na capital argentina, ou em estações de metrô do Hemisfério Norte, quatro dramaturgos digitam simultaneamente em seus computadores portáteis, escrevendo livremente sobre aquele momento e aquelas pessoas, ou não. Os textos criados são imediatamente projetados em quatro telas distintas ao largo da estação e lidos pelos passageiros e transeuntes, espectadores ou leitores. E também personagens, ou ‘*personagentes*’, como poderia poetizar João Guimarães Rosa sobre *A veces creo que te veo* (2010).

São eventos teatrais ímpares em lugares públicos e de trânsito, em que espectadores podem vivenciar uma invisibilidade total e um voyeurismo roteirizado, como em *La Marea* e *Interiores*. Ou interagir e criar junto, ao reagir ao que possa estar sendo escrito sobre ele ou ela, leitor ou *personagente* em *A veces creo que te veo*. Nessas três obras, Mariano examina tensões entre realidade e ficção, representação e vida, o privado e o público, o duradouro e o efêmero, ação e narração, o semântico e o físico, o visível e o invisível. O exame é feito sem tratar tais tensões como dicotomias ou polos excludentes, mas como campos poéticos distintos, cujo atritar e entrecruzar para produzir outros fogos é desafio e estímulo do malabarar paradoxos de Pensotti e de outros artistas no século 21.

Fora dos espaços abertos e no íntimo dos teatros ou salas fechadas por onde têm passado, a dramaturgia e direção de Mariano – cujos processos de criação

1 Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução de Denise Bottmann (São Paulo: Martins Fontes, 2009), pp. 12-13.

2 Gallina, Andrés. “El teatro, esa desmesura”: entrevista a Mariano Pensotti.” *La Revista del CCC*. Setembro/dezembro 2011, nº 13, ano 5. <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/288/>. Acessado em 23 de dezembro de 2013.

3 Idem.

mantêm contato constante com a equipe de parceiros no desenvolvimento da encenação – cultivam a mesma curiosidade, instiga e/ou excitação por examinar esses supostos opostos que se mesclam nas alquimias de diferentes artistas da ação assistida, assim como em nossas contemporaneidades.

Em rara incursão sobre o teatro, Jean-François Lyotard afirmou que “para esconder, para mostrar: isso é teatralidade.”⁴ Mariano parece exemplificar bem o aforismo lyotardiano ao expor o artefato teatral ocultando camadas e revelando outras que foram encobertas, ou cruzando outros dados, lacunas, memórias, contradições. Versões diferentes ou histórias recontadas questionam verdades assumidas anteriormente – pelos personagens e pela plateia. Ações e narrações simultâneas e independentes ocupam o mesmo espaço-tempo da trama ou dos diálogos e cenas. Quartas paredes são derrubadas por solilóquios diretos para a plateia e reconstruídas para serem de novo dispensadas durante o mesmo espetáculo. São opções artísticas que propõem e compõem sua estética relacional, um jogo constante com o espectador ou espectadora – tanto nas intervenções urbanas a céu aberto quanto em teatros ou salas fechadas.

Nos três gomos cênicos do palco giratório que se move lenta e continuamente durante *El pasado es un animal grotesco* (2010), Mariano desfila acontecimentos de 1999 a 2009 na vida de quatro personagens portenhos, uma biografia de parte significativa de sua geração. No acampamento *fake* de *Laura* (2005), barracas transparentes mostram e/ou escondem oito alunas de Artes Cênicas que se revezam em frequentes fracassos ao tentar reconstruir momentos que o único homem do grupo teria vivido com seu grande amor.⁵ Na discoteca retangular transparente de *Disco* (2007), três intérpretes com microfones representam textos que recebem de uma impressora conectada a dramaturgos fora do retângulo. Escritores e escritoras se revezam de meia em meia hora na composição dos textos, que são provocados pela música, dividida em três sets de 10 minutos cada um, de músicas alegres, tristes e raivosas. Enquanto projeta-se o elenco em uma tela, outra tela mostra planos dos textos e de seus autores. Uma máquina de fumaça faz neblina de vez em quando no grande salão que comporta a pequena boate, DJs, dramaturgos e o público. Transparências, névoas e música protagonizam também *Vapor* (2005). A pulsão dos personagens em contar suas vidas e a transparência dos seus relatos são igualmente ofuscadas por outras camadas que se revelam, em dez cenas com os mesmos personagens em situações, acontecimentos e releituras diferentes. Nos fios das situações e histórias entrelaçados de Mariano, personagens e intérpretes nos materializam uma tessitura que é espelhada durante o espetáculo por velaturas, procedimento de pintores que sobrepõem camadas de tintas transparentes e translúcidas para criar imagens múltiplas, na sobreposição de planos alterados. Com seus parceiros do grupo Marea ou convidados, em outras concepções, ele busca a sua alquimia artística ao vivo no jogo estético entre tessitura e velaturas cênicas, forma e conteúdo, texto e *puesta-en-escena*. Ampliando a divisão das músicas de *Disco*, suas peças vão firmando uma mistura de gêneros que recriam cotidianos humanos, vidas na metrópole. Seus híbridos dramaturgícos mesclam ou temperam tragédia, comédia, absurdo, sátira, fábula, romance, terror. Ou *las milongas del amor, el morbo, el pop, el esperpento*.

4 Lyotard, Jean-François. “The tooth, the palm”, tradução inglesa de Anne Knap e Michel Benamou, *Substance*, 15, (1976), pp. 105-110, p. 105.

5 *Laura* foi dirigida por Pensotti e o coreógrafo Luis Biasotto, criada com/para turma de formandos do Instituto Universitário del Arte Dramático (Iuna), em Buenos Aires. Foi o primeiro trabalho do autor e diretor apresentado no Brasil, no 20º Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau (SC), em 2006. No ano seguinte, traduzi e dirigi *Laura*, com temporadas em Brasília de 2007 a 2009, primeira montagem do coletivo cênico CHIA, LIIAA!

Seja na ambiciosa e multinacional *Enciclopedia de vidas no vividas* (2010), compartilhada com dezenas de escritores e dramaturgos; na dramaturgia e direção compartilhadas com Beatriz Catani em *Los 8 de julio* (2002) e *Los muertos* (2004), ou com Ana Frenkel em *Sucio* (2005); ou seja em espetáculos anteriores, como *Noche en las cataratas* (2003) e *Trieste* (2001), há sempre proposições de jogos entre o texto verbal, autor(es), diretor(es), encenação, elenco e público.⁶ Tal consistência revela um percurso autoral e uma estética relacional que parecem celebrar a linguagem das palavras, do teatro e da arte como um parque de diversões intermídia que atinge seu gozo ao testar e afirmar sua infinidade poética.

Em entrevista a Jorge Dubatti, Mariano Pensotti afirma que “como todo mundo nestes tempos de superinformação, acho que tenho uma lista de influências quase infinita e bizarramente eclética”, e destaca “os cineastas Herzog, Godard e Favio, a literatura do século 19 (de Tolsoni a Stendhal, passando por Sarmiento e Mansilla), e de artistas visuais como Jeff Wall, Fischli e Weiss, Roman Ondák ou Jorge Macchi”.⁷ Em sua transdisciplinaridade ou indisciplina artística, interessa a Pensotti aplicar no teatro estruturas clássicas e procedimentos narrativos de construção de histórias do audiovisual e de grandes romances. Na linguagem teatral ele diz encontrar “maior liberdade formal, narrativa e estrutural”,⁸ e nela busca o cruzamento do tempo efêmero de nossas vidas e do teatro com o tempo duradouro ou editado do cinema, para contar histórias que possam tornar coletivo e público o privado de seus personagens.

Em entrevista a Macklin Kowal, Mariano afirmou investigar a “contação” de histórias pelas relações que têm com nossas identidades ou com a construção delas por meio de nossas narrações: nos apresentamos ou nos inventamos e nos reinventamos ao contar histórias sobre nós e/ou ao dividirmos nossas memórias. Essas memórias, ao serem contadas e recontadas, podem ser gradualmente ou totalmente mudadas, inventadas, imaginadas. Para Mariano, o passado é “como um animal estranho, que deve ser inventado e agarrado seguindo rastros difusos”, em uma sociedade que tende atualmente a “estar mais baseada em o que você reconta do que em o que você faz”.⁹

Neste momento de leitura, talvez eu e você estejamos para assistir a *Cineastas* ou já a tenhamos assistido. O pouco que tento sintetizar aqui sobre a escrita artística singular de Pensotti me parece ter clara demonstração e atualização em *Cineastas*. No espetáculo que a primeira Mostra Internacional de Teatro traz a São Paulo, ele renova suas perguntas sobre a linguagem artística como alternativa marginal contra a “uniformização dos comportamentos”, e também sobre a força e potência da ficção na realidade de nossas histórias e na construção de nossas identidades; sobre como nossas histórias se mesclam e se constroem como ficções artísticas que nos marcam, ou sobre como reconstruímos ou alteramos o passado no presente. A ver, após fruirmos a obra, quais serão nossas perguntas na conversa que teremos. E na tentativa individual ou coletiva de reconstrução da experiência com *Cineastas*. •

6 O portal do autor, www.marianopensotti.com, apresenta sínteses e fichas técnicas de todas as suas peças, além de fotos e vídeos da maioria delas. A Editorial Colihue, de Buenos Aires, publicou *El pasado es un animal grotesco y otras piezas teatrales* (2013), que inclui outras quatro peças de Mariano Pensotti: *Interiores* (2007); *Sucio* (2007); *La marea* (2005) e *Vapor* (2004). O livro inclui também depoimentos de parceiros constantes como a cenógrafa e figurinista Mariana Tirantte, o iluminador Matías Sendón e o músico Diego Vainer, entre outros.

7 Dubatti, Jorge. “Argentina. Mariano Pensotti: ‘El pasado, igual que el teatro, es siempre el mismo y a la vez, cambia’”. http://www.celcit.org.ar/noticias_6360_mariano-pensotti-el-pasado-igual-que-el-teatro-es-siempre-el-mismo-y-a-la-vez-cambia.html. Acesso em 16 de janeiro de 2014.

8 Kowal, Macklin. “The past is a grotesque animal – Macklin Kowal interviews Mariano Pensotti”. <http://theoffcenter.org/2012/02/16/the-past-is-a-grotesque-animal-macklin-kowal-interviews-mariano-pensotti/>. Acesso em 15 de janeiro de 2014.

9 Idem.

(O objetivo de *Escola*) não era examinar a ditadura durante os quarenta anos de golpe, mas examinar o último período da ditadura, que foi o que me coube viver. É um trabalho de memória e de investigação, porque é um embate com a pessoa que eu era na época. Procuro reconstruir a história de nosso país por meio de conversas com pessoas que viveram esse período. É uma experiência íntima e ultraprivada, destinada a dar visibilidade à nossa geração. **Guillermo Calderón**

Narciso Telles

*Ahí donde llega todo
Y donde todo comienza
Canto que ha sido valiente
Siempre será canción nueva*
Victor Java

*De que modo a lembrança precisa ser organizada
para que finalmente possamos nos sentir livres?*
George Tabori

Convidado a escrever sobre a poética/práxis do dramaturgo e diretor chileno Guillermo Calderón e sua obra *Escola* logo me veio à memória uma das cenas do filme *Chove sobre Santiago*: as tropas militares se aproximam do Palácio de la Moneda, um homem ao telefone dentro do Palácio vai até a janela e observa esse movimento. (corte) Imagem sequencial de jovens estudantes e trabalhadores ouvindo ao rádio sobre a aproximação dos militares ao Palácio. Um deles grita ao final “Viva Chile!”.

A morte de Salvador Allende e a ascensão do general Augusto Pinochet à Presidência do Chile dá início a um dos mais violentos golpes militares que marcam a “era das ditaduras” na América Latina. A Pinochet se somam Videla, na Argentina e Médici, no Brasil, entre outros.

Os projetos democráticos de cunho social-comunista, existentes dos anos 60 a 80, quase desapareceram do cenário latino-americano, dando lugar aos regimes ditatoriais que estabeleceram práticas que restringiram os direitos civis, impediram a participação popular e garantiram a hegemonia norte-americana na região. Alguns setores foram violentamente atacados e seus membros passaram a serem perseguidos, presos e torturados. Algumas palavras passaram a ser correntes no vocabulário latino-americano: desaparecido, clandestino, guerrilheiro. Instaurou-se na estrutura psicossocial a situação da ausência, como negação da presença física do sujeito. Aquele considerado desaparecido vivia ou revivia no campo da memória de seus familiares.

Essas ausências sempre estiveram presentes no teatro latino-americano. Diversos grupos, dramaturgos e diretores trabalharam com as memórias desses tempos, levando à cena vozes submersas, corpos ausentes. Rememora-las consuma-se como uma possibilidade de não esquecimento, “como uma reparação compensadora da experiência da derrota e da perda” (DUBATTI, 2005, p. 09). Desse modo, passamos de um teatro macropolítico do choque ou do metafórico para um teatro micropolítico de resistência. Enquanto a perspectiva macropolítica trabalha com uma visão totalizante, a partir das relações sociais, o micropolítico de resistência “funda territórios de subjetividade (identidade) alternativos, linhas de fuga” (Op cit, p. 10).

Assim, a memória passa também a ser compreendida como um lugar de construção de subjetividades,

(...) a necessidade de se apreender a memória ao mesmo tempo como reconstrução-evocação e erupção, ao mesmo tempo consciência e emo-

ção; com existência ‘fora’ e ‘dentro’ (inclusive de forma inconsciente, recalçada) dos indivíduos e grupos sociais e constituindo-se como fator essencial da constituição das subjetividades. (SEIXAS, 2001, p. 105)

Esses espaços de memória passam tanto por percursos autobiográficos, constitutivos dos discursos testemunhais daqueles que viveram tais fatos, quanto por experiências coletivas, na medida em que as esferas sociais se sentem pertencentes a esses episódios como parte de uma identidade histórica comum. Por isso, “as lembranças não possuem a propriedade de se conservarem nas consciências, elas nos são ‘lembradas do exterior’, estruturadas pelos quadros da memória que se situam ao mesmo tempo na duração e fora dela” (SEIXAS, 2001, p. 101).

A cena contemporânea, ao trabalhar com a memória política, promove outras possibilidades discursivas sobre o tema, agora calcadas na experiência do sujeito-ator, em sua capacidade de constituir memória a partir de um processo de acumulação sensível para, em cena, instituir-se em corpo-memória, que resiste ao contínuo movimento de esquecimento.

Em diálogo com esse campo de reflexões, faço aqui uma primeira aproximação com a poética/práxis de Guillermo Calderón. Dramaturgo e diretor chileno, formado pela Escola de Teatro da Universidade do Chile e pela Dell’Arte School of Physical Theater, na Califórnia, com mestrado em cinema na NYU, Calderón vem ocupando um lugar de destaque na cena contemporânea latino-americana, com obras como *Neva*, *Diciembre*, *Clase*, *Villa+Discurso* e *Escola*.

O espetáculo *Escola* foi criado para o projeto Memória 1973 – 2013 do Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil, e narra a história de um grupo de militantes que recebem instruções paramilitares para o combate à ditadura. Durante as ditaduras, muitos grupos de jovens militantes foram formados para o combate ao regime de exceção. Esses guerrilheiros atuavam nas esferas urbanas e rurais em ações programadas, em busca de desestabilizar o governo. Em represália, o regime militar iniciou uma “caça” a essas organizações, instaurando um sistema repressivo baseado em prisões, torturas, desaparecimentos e mortes.

Segundo Calderón, o objetivo do processo criativo de *Escola* “não era examinar a ditadura durante os quarenta anos de golpe, mas examinar o último período da ditadura, que foi o que me coube viver. É um trabalho de memória e de investigação, porque é um embate com a pessoa que eu era na época; e também procuro reconstruir a história de nosso país por meio de conversas com pessoas que viveram esse período” (2013).¹

De acordo com a pesquisadora Mara Lúcia Leal, trata-se de acionar a memória no procedimento de atuação, o que “pode ajudar o artista a aprofundar o conhecimento sobre as circunstâncias dadas pelo texto usado como fonte, tenha ele origem ficcional ou não. Se o tema é contemporâneo, a memória de atores sociais vivos e até do próprio artista poderá ser incluída visando um maior aprofundamento do tema a ser trabalhado” (LEAL, 2011, p. 54).

No espetáculo, cinco atores participam do aprendizado militante destinado à apreensão de técnicas e procedimentos paramilitares para as ações da organização contra a ditadura. A encenação se configura como uma aula, em que cada um dos atores e atrizes se reveza na posição de mestre e aprendiz, todos mascarados, com os rostos cobertos por camisas e usando óculos escuros.

¹ No original, “era examinar la dictadura por los 40 años del golpe, pero examinar la última parte de la dictadura, que es lo que me correspondió vivir a mí. Es un trabajo de recuerdo e investigación, porque me enfrento a la persona que yo era en esa época y también trato de reconstruir la historia de nuestro país a través de conversaciones con personas que vivieron ese periodo”.

Esse jogo proposto pela encenação, no qual o sujeito é visto como destituído de individualidade para poder tornar-se combatente, participando de um projeto coletivo, é demarcado pela ausência da face exposta. O mascaramento é o ato da clandestinidade que, nesse caso, também ocorre entre os atuantes, já que em momento algum alguém revela sua face ao outro.

No período ditatorial, participar de um grupo revolucionário significava entrar na clandestinidade e adquirir uma “falsa” identidade civil. Viver esse desaparecimento do contexto social era prática comum de todos aqueles que estavam engajados na luta armada. O nome de batismo era substituído pelo nome de militante, o que incluía também os filhos dos combatentes, numa estratégia de proteção familiar e da própria organização. As mudanças constantes de endereço, a vida em semi-confinamento e o aprendizado de táticas de guerrilha eram parte da rotina de muitos jovens militantes na América Latina. Essa nova forma de sobrevivência, que afetava a subjetividade dos guerrilheiros, é um dos aspectos presentes no espetáculo *Escola*, que rememora a história política chilena partindo de uma “uma experiência íntima e ultraprivada, destinada a dar visibilidade a essa geração” (CALDERÓN, 2013).

O mesmo pode ser identificado na espacialidade do espetáculo: espaço pequeno com pouca luminosidade, mobiliários e objetos, contendo apenas o necessário para que a crueza da narrativa possa ser desvelada.

A opção pela discursividade como eixo central da encenação coloca como foco a potência do desejo de transformação dos sujeitos envolvidos. Há uma ação micropolítica no jogo proposto. Do ponto de vista da dramaturgia, pelo fato de afirmar o desejo militante e o modo como vai adquirindo força e forma durante o aprendizado na “escola”. Em relação aos atuantes, pelo que o próprio Calderón afirma: “os atores (...) sentem que estão participando de uma obra em que o importante é a força das ideias políticas, o sentir-se parte de um diálogo nacional” (CALDERÓN, 2013). Dessa forma, a arte passa a se constituir-se como lugar de subjetivação e o artista como constructo desse movimento.

A cena contemporânea, em sua multiplicidade de propostas, tem possibilitado que os espectadores tenham contato com diversas formas de percepção do espetáculo. Muitas delas criando fricções na chamada ilusão cênica. A crença em uma “verdade” passa a ser um pacto de jogo. Nesse sentido, a diretora norte-americana Anne Bogart propõe o erotismo como uma perspectiva para os criadores. Para ela é sempre necessário pensar uma cena que promova o ato erótico com o espectador, que desperte seu desejo de acompanhar o jogo e dele se fazer cúmplice. Penso que *Escola* propõe esse pacto ao potencializar o desejo de (trans)formação, e isso me faz lembrar uma frase que li na parede da Casa do Grupo Yuyachkani há alguns anos: ‘*recordar como possibilidade de que isso jamais aconteça novamente*’. Talvez seja esse o motivo da presença constante de tantas ausências na cena latino-americana. •

REFERÊNCIAS

- COGGIOLA, Osvaldo. *Governos militares na América Latina*. São Paulo: Contexto, 2001.
- DUBATTI, Jorge. Variaciones Meyerhold y el teatro micropolítico de la resistencia. In: PAVLOVSKY, Eduardo. *Teatro completo 5*. Buenos Aires: Atuel, 2005. p. 05 – 66.
- FERREIRA, Elizabeth Xavier. O autoritarismo, a guerrilha urbana e a violência. *Tempo*, Rio de Janeiro, nº 1, p. 126- 141, 1996.
- FUNDAÇÃO TEATRO A MIL. Guillermo Calderón: “*Escuela* va más allá de lo técnico de la actuación, pasa por hacerse cargo de las ideas”. Santiago – Chile, 2013. Disponível em: <http://www.fitam.cl/201309/portada/guillermo-calderon-Escuela-va-mas-alla-de-lo-tecnico-de-la-actuacion-pasa-por-hacerse-cargo-de-las-ideas>. Acesso em 4 de fevereiro de 2014.
- LEAL, Mara Lucia. “Memória e(m) performance: material autobiográfico na composição da cena”. Salvador, 2011. Tese (doutorado em Artes Cênicas) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. UFBA, 2011.
- SEIXAS, Jacy. Halbwachs e a memória-reconstrução do passado. *História*, São Paulo, nº 20, p. 93-108, 2001.

...na verdade, o futuro pode ser encontrado dentro de cada um de nós, e não em slogans políticos ou publicidade comercial. Estamos demasiadamente apaixonados pela ilusão de segurança e proteção. E a segurança pode ser muito perigosa. Precisamos rasgar o véu que esconde a vida em nós, precisamos superar essa existência supostamente segura. Temos que olhar para tudo com os olhos de Hamlet. Precisamos muito de suas suspeitas. **Oskaras Koršunovas**

Poderíamos iniciar uma apresentação do diretor Oskaras Koršunovas falando dos prêmios importantes que ganhou, como o *Europe Theatre Prize for New Realities* em 2006. A esse somam-se outros: o prêmio principal do Festival de Edimburgo em 1990; o título honorário de *chevalier of the French Order of Literature and Arts* em 2009; o prêmio principal da *Annual Meyerhold Assembly* em 2010 ou ainda a Medalha *Bring Your Light and Believe* recebida em 2012 do Ministério da Cultura da Lituânia, onde nasceu, na cidade de Vilnius, em 1969.

Essa certamente seria uma entrada importante!

Outra possibilidade seria analisar as repercussões e o impacto que seu teatro tem causado no mundo, principalmente na Europa. E quando digo “seu teatro” refiro-me tanto às radicais experimentações estéticas de seus espetáculos quanto ao espaço-laboratório criado para que essas experiências aconteçam: o teatro independente, nascido em 1998, Oskaras Koršunovas Theater, chamado também de OKT, cujas produções percorreram palcos e importantes festivais na França, Alemanha, Escandinávia, nos países da América do Norte e do Sul, além do continente Asiático.

Essa análise seria, portanto, um início ainda mais potente para falar desse importante diretor!

Entretanto, gostaria de ir por outro caminho, talvez menos histórico, menos factual e mais afetivo. E afetivo aqui não deve ser entendido, de forma alguma, como algo relacionado a certo sentimentalismo, seja individual ou coletivo, e nem mesmo a um possível efeito de recepção singular ou subjetivo. Afetivo deve ser pensado aqui como uma certa potência de afetar e ser afetado; uma certa competência ou capacidade dos corpos de serem atravessados, inundados, transbordados, e ao mesmo tempo atravessarem, inundarem, trasbordarem. Todo um campo de afetividades. Uma relação coletiva entre corpos que aumentam ou diminuem a capacidade coletiva de ação no mundo: um território de ações compostas de verbos/corpos que se dobram sobre si em planos de “atravessarem(se)”, “inundarem(se)”, “transbordarem(se)”. Campo, claramente, da política e da ética, contaminado, aqui, pela poética poderosa do espetáculo *Hamlet*.

Falemos então de poética, experimentos, afetos, política e ética, pois acredito ser esse o campo mais promissor para apresentar o artista Oskaras Koršunovas.

Numa entrevista¹, diz o diretor: “Sempre me interessou um tipo de teatro que fosse capaz de dizer mais que as palavras dizem. Falo de uma certa inconstância entre o que é dito em palavras e o que acontece no palco – entre o texto verbal e a ação cênica. Essa inconsistência paradoxal produz uma terceira dimensão – e essa terceira dimensão é o que realmente define o teatro”. O espetáculo *Hamlet* principia com os atores de costas para o público, olhando para espelhos montados em pequenas bancadas, que nos lembram claramente os camarins de um teatro qualquer. Pequenos sussurros são ouvidos de suas bocas, dirigidos a suas imagens refletidas: “Quem é você?”. Esse sussurro se amplia a tal ponto que se transforma em gritos, berros, explosões vocais que alçam a pergunta “Quem é você?” para um plano de quase violência.

Ora, fazer a pergunta “Quem é você?” olhando para seu reflexo no espelho parece-nos remeter a uma questão metafísica, quase óbvia, sobre quem somos nós, de onde viemos, como construir ou reconstruir uma certa identidade singular perdida em um cotidiano contemporâneo passivo, líquido, relativista, escorregadio. Entretanto, permanecer nessa obviedade seria estar muito aquém do que Koršunovas chama da “terceira dimensão que realmente define o que é teatro”.

Falar com o espelho pode não significar dirigirmo-nos a nosso reflexo exato, mas sim a nosso reflexo invertido. Conversar com nós mesmos no espelho pode constituir, do ponto de vista do reflexo invertido, um falar com nosso outro, nosso inverso, nossa potência de ser, nosso devir outro. Perguntar “Quem é você?” para o espelho como nosso outro invertido é deslocar o tempo e o território da possível resposta: enquanto a pergunta para a imagem exata busca a resposta/ação centrada na restauração da identidade singular no presente e nos remete, portanto, a uma vontade de redescoberta identitária a partir da restauração quase utópica de um passado, a pergunta para a imagem invertida – como devir outro – lança a possível resposta/ação para um experimento de nós mesmos aberto para um futuro, para a construção de um terreno ainda não realizado, a ser inventado. Obriga o tempo presente, com o tempo passado, a se abrir para um desconhecido a ser experimentado, criado, obrado. Poderia ser essa a postura ética de fissurar a atual “ditadura do presente” (Innerarity, 2011) a que Koršunovas nos convida logo no início de seu *Hamlet*.

Habitamos tempos estranhos nos quais o “viver o presente”, o “estar presente”, o “aproveitar o aqui e o agora” podem nos lançar num hedonismo ilusório que se alimenta de uma passividade e uma permanência opressora. O presente deve permanecer para poder se dobrar e se alimentar dele mesmo. O capitalismo tardio capturou o tempo e capitalizou o *hic et nunc*.

“A consequência lógica da tirania do presente é que o futuro fica desprezado, que ninguém se preocupa com ele. A urgência dos prazos impede que nos abramos ao horizonte não imediato. Impede-nos isso o poderoso peso do que tem que ser resolvido hoje mesmo. O futuro distante deixa de ser objeto relevante da política e da mobilização social. (...) aquilo que está demasiado presente impede a percepção das realidades latentes ou previsíveis, que muitas vezes são mais reais do que o que atualmente ocupa todo o palco.” (Innerarity, 2011)

O *Hamlet* de Koršunovas, desde seus primeiros segundos, nos convida à ação, a fissurar nossa passividade e ilusão de conforto e calma. Nos convida a resistir a essa tirania de um presente que insiste em permanecer. É o próprio Oskaras que nos diz isso em entrevista² sobre o processo de criação de seu *Hamlet*:

“Toda nossa compreensão da realidade é completamente condicionada pelos acontecimentos e o pensamento do século 20. É quase como se o século 21 se recusasse a começar. [...] Nossa existência é tão confortável e o futuro parece quase garantido. Mas, na verdade, o futuro pode ser encontrado dentro de cada um de nós, e não em slogans políticos ou publicidade comercial. Precisamos rasgar o véu que esconde a vida em nós, precisamos superar essa existência supostamente segura. A segurança

1 Disponível em <http://newyorkcritic.org/Koršunovas-interview.htm> (acesso em 25/01/2014)

2 Disponível em http://www.premio-europa.org/open_page.php?id=109 (acesso em 25/01/2014)

pode ser muito perigosa. [...] Temos que olhar para tudo com os olhos de Hamlet. Precisamos muito de suas suspeitas. Estamos demasiadamente apaixonados pela ilusão de segurança e proteção.”

Assim como Hamlet, precisamos desconfiar, duvidar, encontrar linhas de fuga cortantes que fissurem essa ditadura do presente para construirmos outro presente que se renova e se recria em futuro. Em outras palavras: devemos criar nosso futuro escapando de um presente que se reproduz infinitamente nele mesmo. Precisamos liberar as forças desse presente que insiste em permanecer. Escapar dessa passividade ilusória de proteção que molda gerações de “camaleões e pequenos-burgueses tardios” segundo diz Koršunovas na mesma entrevista.

Mas como, objetivamente, liberar essas forças e cartografar as linhas de fuga dessa tirania do presente? Koršunovas nos responde ao final do espetáculo: numa cena absolutamente deslumbrante, o ator que faz Hamlet recita o famoso monólogo “ser ou não ser” pela segunda vez. Se na primeira ocasião ele é realizado quase no modo lugar-comum, em tom melancólico e quase lânguido, nesse segundo momento presenciamos o ator numa intensidade raramente vista nos palcos. O ator – cujo corpo inteiro grita o cansaço de permanecer nessa ilusão de conforto – vocifera o famoso monólogo colado num corpo todo desconfortável, intensificado, potencializado. É assim que Koršunovas, seu elenco e o ator Darius Meskauskas nos convidam a um futuro cujas forças da vida possam estar libertas e renovadas. Se Espinosa nos advertia, no século 17, que “ninguém sabe até hoje o que pode o corpo”, a cena final de *Hamlet* de Koršunovas nos mostra o que hoje esse corpo pode: intensificar-se a ponto de liberar a vida, fissurar a tirania do presente, potencializar um outro mundo possível. A intensidade nessa cena não é um conceito ou uma utopia, mas torna-se uma ação corpórea, física, objetiva, que delinea um caminho possível: para criar o futuro, para escapar à tirania do presente, para liberar as forças da vida, para gerar outros modos de existência devemos mergulhar na intensidade. Ao berrar esse corpo intenso, o final do espetáculo nos escancara a própria vida em toda sua potência. E essa palavra “vida” não deve ser pensada como existência biológica (eu estou vivo!) nem como modo de existir (eu levo a vida dessa maneira!), mas na “terceira dimensão”, como intensidade (quão viva é aquela ação!).

É justamente por essas questões que Oskaras Koršunovas e o espetáculo *Hamlet* devem ser encarados como afetivos. Se a pergunta “Quem é você?” – lançada ao nosso outro invertido em devir – nos lança num terreno de crítica a um tempo presente, que insiste em permanecer na pura ilusão de segurança e nos força a sermos ativos na construção e na invenção de um tempo porvir, a intensidade corpórea do segundo monólogo “ser ou não ser” nos instiga ao desafio de realizarmos essa inventividade singular, coletiva, política, no terreno da intensidade. O oposto de passividade jamais será, nesse plano, atividade ou reação, mas sim intensidade. Resistência como intensidade e nunca, jamais, como reatividade. O pensamento crítico da ditadura do presente, com o atravessamento intensivo corpóreo dos atores, ambos alicerçados no plano poético teatro/vida, ilusão/realidade, reflexo puro/reflexo invertido proposto por Oskaras Koršunovas faz com que o espetáculo *Hamlet* amplie a potência de ação de todos os corpos envolvidos nessa comunhão (ou seria contaminação?) teatral. Por isso, e tão somente por isso, um espetáculo afetivo. E por isso, tão somente por isso, poético, lírico, potente, político, singular. •

A comissão em si é um teatro, ou pelo menos uma espécie de teatro primitivo. As audiências são abertas ao público, além de serem televisionadas e transmitidas pelo rádio. (...) As audiências se deslocam de cidade em cidade, instalando-se em salões de igrejas, auditórios de escolas. Em cada local, é criado o mesmo cenário. Uma mesa para as testemunhas (sempre ao menos da mesma altura da mesa dos comissários, para que elas não tenham de olhar de baixo para cima para eles) (...). Uma a uma, as testemunhas entram e têm meia hora para contar sua história, fazer pausas, chorar, ser consoladas por profissionais que se sentam à mesa com elas. As histórias são pungentes, fascinantes. A plateia fica sentada na ponta da cadeira ouvindo cada palavra. Trata-se de um teatro cívico exemplar. Uma audiência pública de dores privadas, que é absorvida pelo corpo político como parte de um entendimento mais profundo de como a sociedade chegou à posição atual. O teatro reaquece, a cada dia, as questões do momento. Como lidar com a culpa pelo passado, com sua lembrança? A cada dia, desperta o conflito entre o desejo de retaliação e a necessidade de algum tipo de reconciliação social. **William Kentridge**

Ubu e a Comissão da Verdade

Ubu, o real e a história: o trabalho de William Kentridge

José Da Costa

Há um conjunto de textos de autoria de William Kentridge a propósito de seu processo criativo e de suas concepções artísticas no catálogo da exposição do artista sul-africano realizada no Brasil, com curadoria de Lilian Tone (TONE: 2012) e intitulada *William Kentridge: Fortuna*¹. Gostaria, inicialmente, de chamar a atenção aqui para um breve depoimento a respeito do filme de animação intitulado *Shadow procession* (1999), em meio ao qual podemos ler o que se segue:

As figuras na procissão e em Ubu têm um caráter deliberadamente rústico (dado pelo rasgamento em vez do corte). As figuras precisam de um reconhecimento ativo por parte do espectador (e, ao fazê-las, eu sou o espectador). O espectador tem de pegar figuras muito toscas e imbuí-las de especificidade. Isso é ao mesmo tempo ativo e involuntário. Você sabe que está olhando formas rústicas rasgadas, mas não consegue deixar de enxergar coisas nelas, de ver uma curvatura em particular, um peso numa cabeça mais que um borrão disforme. (KENTRIDGE *apud* TONE, 2012: 250).

Considero esse trecho significativo em diversos aspectos para que tenhamos uma ideia sobre pelo menos algumas das práticas criativas de Kentridge e alguns dos impulsos ou pressupostos que parecem norteá-las. Decidi transcrever essas linhas logo de início por causa da menção à figura de Ubu, o personagem antológico da peça *Ubu rei*. A obra criada pelo dramaturgo francês Alfred Jarry no final do século 19 foi a base de que partiu a escritora sul-africana Jane Taylor (2007) para construir a dramaturgia do espetáculo *Ubu and the Truth Comission (Ubu e a Comissão da Verdade)*, dirigido por Kentridge e realizado pela Handspring Puppet Company (1997), espetáculo que se inclui agora na Mostra Internacional de Teatro que se realiza em São Paulo. Mas vou deixar para falar dessa peça ou do modo como Kentridge se refere a ela um pouco mais para frente.

Minha escolha do trecho acima se deu também por causa da referência ao caráter tosco, ou rústico, das figuras que vemos no cortejo mostrado no filme, de aproximadamente 8 minutos². O aspecto rústico e fortemente artesanal, lembrando algo tosco ou pouco acabado em termos técnicos ou formais, é uma característica não apenas das figuras ou personagens de *Shadow procession*, mas é um traço próprio de uma série de trabalhos construídos como um tipo de desenho animado deliberadamente pouco sofisticado do ponto de vista tecnológico (pouca utilização de cor, pouca quantidade de imagens se as comparamos aos desenhos animados hollywoodianos ou televisivos, movimentos com paradas ou pequenos congelamentos, variações muito centradas sobre intervenções nos próprios desenhos e não numa multiplicidade de figuras e quadros).

Esses desenhos animados de Kentridge constituem uma série específica ou um tipo de modalidade particular em meio à vasta produção do artista realizada em campos expressivos diferentes (desenhos, gravuras, filmes, teatro, performance). A essa série específica de trabalhos com filmes de animação Kentridge dá o nome de *drawings for projection* (desenhos para projeção). É interessante,

creio, lembrar ao público brasileiro que alguns desses filmes, como *Felix in exile*³ (*Felix no exílio*) (1994), estão integralmente disponíveis na internet. Outros estão disponíveis, mas não necessariamente em sua integralidade. Os desenhos para projeção começaram a ser criados pelo artista no final dos anos 1980 e alguns deles, como *Johannesburgo, 2nd greatest city after Paris (Johannesburgo, segunda maior cidade depois de Paris)*, de 1989; *Monument (Monumento)*, de 1990, e *Mine (Mina)*, de 1991, são analisados em denso ensaio de Rosalind Krauss publicado originalmente em 2000 na revista *October* (KRAUSS: 2010)⁴.

O fato de esses filmes de animação serem feitos de maneira muito artesanal e dentro do próprio estúdio do artista garante-lhes, em primeiro lugar, uma independência em relação às estruturas de produção do meio cinematográfico ou audiovisual comercial. Em decorrência dessa autonomia, o criador isenta-se do constrangimento ou da necessidade de formatar previamente o filme em roteiro ou *storyboard* para, então, submetê-lo a uma empresa produtora que possa comprar a ideia e garantir financeiramente a realização e veiculação do trabalho.

Comecei a trabalhar com animação a carvão em parte por necessidade (não achavam patrocinador para um filme de longa-metragem que eu havia escrito, e a alternativa era passar anos dançando conforme a música dos produtores, ou desenhar eu mesmo). Isso queria dizer que eu podia trabalhar sozinho e não precisava saber previamente nenhum detalhe do filme, uma vez que não havia equipe a ser informada. Por razões semelhantes, continuo a trabalhar dessa forma, e evitei o canto de sereia da animação digital de alta tecnologia – que implicaria não dançar conforme a música dos produtores, mas dos técnicos digitais a serem cortejados, lisonjeados, seduzidos. Tenho medo de todas as habilidades técnicas que eles colocam a serviço do artista. Existe uma tirania nessa situação também – de novo, eu teria de saber com antecedência o que seria o trabalho, a fim de explicá-lo. E é claro que a própria natureza das técnicas alteraria fundamentalmente as imagens. (KENTRIDGE *apud* TONE, 2012: 310).

Se a imprecisão dos contornos das figuras rasgadas em papel ou desenhadas a carvão dota as imagens de um caráter artesanal, o aspecto de trabalho manual ou tosco não é dado apenas por essa circunstância. Trata-se de um elemento bastante central na produção criativa de Kentridge de uma maneira geral. O artista realiza seus filmes no próprio ateliê, dispondo os desenhos em alguma superfície ou parede e tendo que fazer o percurso de ida e vinda do desenho em constante mudança até a câmara para acioná-la a cada vez, de modo a capturar paulatinamente os novos estágios das figuras. Pode-se associar essa dimensão corporal e espacial do processo de trabalho (que se realiza fisicamente pelo próprio artista no ambiente de seu ateliê) a procedimentos suscetíveis, dependendo do ponto de vista, de ser considerados obsoletos, se contrapostos ao horizonte histórico no qual os recursos técnicos de produção dos filmes clássicos de animação de Walt Disney já foram superados pela infinidade de recursos (na forma de softwares e programas) disponibilizados aos usuários ou consumidores comuns de produtos tecnológicos na era da cultura e da indústria do lazer digital.

Trabalhar com uma câmara ultrapassada na era da imagem de alta definição. Tanto a mídia como as imagens são anteriores. Começo com o desejo

1 A exposição foi exibida no Instituto Moreira Salles (Rio de Janeiro), na Pinacoteca do Estado (São Paulo) e na Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre), entre outubro de 2012 e novembro de 2013.

2 <http://www.youtube.com/watch?v=UtUVmjjzQ-4> (consulta em 11/01/2014).

3 <http://www.youtube.com/watch?v=vF5cngcXqSs> (consulta em 11.01.2014).

4 Andreas Huyssen publicou recentemente estudo comparativo entre Kentridge e Nalini Malani, abordando trabalhos criativos com sombras como meios da memória. (HUYSSSEN, 2013).

de desenhar um objeto ou uma imagem – algo visto, algo descrito, algo referido. Ou tenho o desejo de trabalhar de determinada maneira – com recortes de papel ou giz branco sobre papel preto, digamos – e procuro imagens ou ideias adequadas a essa mídia. Qualquer peso crítico que essas imagens possam ter, qualquer insight na natureza da obsolescência, segue em sua trilha a curta distância. (KENTRIDGE *apud* TONE, 2012: 310).

Numa época em que a resolução cada vez mais perfeita das imagens é um valor agregado considerado fundamental para um mercado fortemente espetacularizado, o procedimento de mudar desenhos feitos a carvão sobre papel apagando partes desses desenhos para efetuar as novas configurações (a serem filmadas sucessivamente) é, sem dúvida, um procedimento obsoleto associado a ritmos e a modos de produção do passado, hoje em desuso. Se acrescentarmos a isso a lembrança de que o apagamento dos traços anteriores feitos a carvão deixa sobre o papel sempre alguma mancha ou resíduo, impedindo a completa substituição da figura anterior pela nova, temos um exemplo de como a relativa imprecisão (ou, para usar o termo mais atual, a má resolução) da imagem, em associação com o caráter quase artesanal de sua produção (tosca, obsoleta, muito manual ou corporal, não atualizada do ponto de vista tecnológico) pavimenta um percurso deliberado assumido pela atividade criativa de William Kentridge:

A recusa de acompanhar os tempos é também uma clara recusa a aceitar os preceitos ou as preocupações do centro – distante, mas que, mesmo assim, pretende, com frequência e de forma equivocada, que suas preocupações e seu ritmo sejam os únicos adequados para todo o restante. (KENTRIDGE *apud* TONE, 2012: 310).

De fato, no trabalho do artista sul-africano, a persistência nos processos artesanais parece se associar a uma significação tanto estética quanto política à qual o criador não renuncia em nenhum desses aspectos. É interessante perceber também que o impulso de se manter nos processos e, só a partir deles, ir vendo o que se constitui como possível produção de sentido associa-se, no caso de Kentridge, a uma dimensão do trabalho manual realizado em estúdio, à qual podemos associar ainda um caráter fortemente teatral. A câmara única, aparentemente parada sobre um quadro também único – no qual entram e saem as figuras desenhadas, recortadas em cartolina ou, ainda, feitas como adereços sobre objetos encontrados, em filmes como *Ubu tells the truth*⁵ (1997), construído para ser inserido na peça *Ubu e a Comissão da Verdade*, e também *Shadow procession* – define por si só uma perspectiva associável à imagem que o espectador pode ter do palco italiano.

Isso não é claro em todos os filmes. Não temos a sensação de um quadro determinado em *Felix in exile*, por exemplo. Mas em *Ubu tells the truth* e, principalmente, *Shadow procession*, o quadro único e delimitado lembra também as empanadas tradicionais do teatro de bonecos. Mas, para além dessa menção à caixa cênica ou ao suporte tradicional do teatro de marionetes, é a dimensão corporal (as ações físicas, poderíamos dizer, para aproximar de uma discussão da atividade do ator) do trabalho de Kentridge que define uma espécie de teatralidade, dada na experiência temporal do jogo ou lida com as figuras que o artista desenha ou recorta, bem como com os objetos disponíveis em seu estúdio (uma tesoura, uma cafeteira, um

esquadro ou outro instrumento de desenho etc) e que ele utiliza transformando-os por meio de adereços diversos (com colagem de papel ou outros materiais).

Em parte, trata-se do jogo constante de uma espécie de teatro de formas animadas e artesanais com ou sem a presença visível dos manipuladores, mas sempre com a disponibilização, pelo menos, de índices de manuseio, de marcas da manipulação do material e das formas. Não se trata de uma teatralidade qualquer, mas de uma determinada e específica. É a que se extrai da relação tátil e corporal e muito direta do atador com o espaço físico ou ambiente (no caso, com o ateliê e a bancada de trabalho do artista) e com os objetos que se encontram dentro desse ambiente.

Essa é, ainda, a teatralidade do jogo com o pequeno e com o suscetível de ser manipulável (no sentido de ser transformável por meio do uso direto das mãos). Teatralidade também da construção ficcional (dramatúrgica) que se produz não como elaboração mental prévia, não como projeto dramatúrgico inteiramente pré-programado e levando a grandes estruturas cenográficas ou formais, mas teatralidade do que se realiza como resultante ou desdobramento paulatino dos pequenos elementos, da lida com os materiais e os suportes, do gosto por experimentar passo a passo a sua mutabilidade e as transformações que as novas configurações sugerem para a continuidade do processo, para os materiais, os meios e as formas em seu constante devir.

Trata-se, então, de uma teatralidade ligada ao prazer da mutação, da transformação, da experiência com as coisas em seu caráter provisório, em suas múltiplas facetas, nas surpresas que se descobrem pela interação entre elas. Essa teatralidade é totalmente contraposta ao glamour do objeto de consumo em sua perfeição industrial e espetacular (no sentido de Guy Debord), que implica a eliminação das marcas das mudanças ou do manuseio sofrido pelos objetos (de sua temporalidade ou historicidade como produtos do trabalho humano), em prol exclusivamente de um resultado reificado, i. e., da mercadoria dada em sua perfeição para o consumo. Também tem algo de distinto em relação à valorização excessiva das supostas formas autônomas pelo modernismo artístico. Em ensaio de Kate Miccrikard, lemos que

A diferença entre Kentridge e os prestidigitadores do começo do século é que, ao indicar a superfície material de seus filmes, ele coloca no centro do palco o truque “des-ilusionista”, bem no momento em que nos assombramos com a ilusão. As correntes paradoxais são inerentes ao trabalho de Kentridge, no qual o amor pelo feito à mão e os mundos mágicos do teatro e da ilusão cinemática remam contra as correntes reducionistas do modernismo, que insistem na autenticidade da mídia e em tornar visível o processo criativo. Kentridge revela a brecha entre a ilusão, a representação e o real no sentido brechtiano. Ele arrisca uma linguagem de duplicidades ao questionar as diferenças entre as ordens pictóricas do desenho e da fotografia, o enigma da arte contra a ciência e o obscurantismo da teleologia. (MCCRICKARD *apud* TONE, 2012: 287).

O relativo inacabamento, o aspecto tosco (como os contornos mal definidos das figuras rasgadas na cartolina) e o resíduo de um estágio anterior assumido pelo trabalho (a exemplo das marcas não totalmente eliminadas dos traços a carvão após o seu apagamento) deixam margem para as formas de subjetivação que também lidam com a diferença em mim mesmo (que é algo distinto do respeito distante e sóbrio pela diferença daquele que vejo como inteiramente outro em relação a mim e que não me ameaça, atravessa ou perturba em minha identidade).

5 <http://www.youtube.com/watch?v=YGWEMlyzKQ4> (consulta em 11/01/2014).

A alteridade da diferença que me atinge e transforma continuamente (o eu é um outro) não é a mesma coisa da diferença topológica do outro localizável, identitário, controlável (da fórmula respeitosa contida no sintagma “o eu e o outro”).

As formas de subjetivação que o trabalho de Kentridge enseja também são abertas ao inacabado, ao provisório, ao múltiplo e ao incerto. Os modos de produção de sentido a partir do tosco e do inacabado, no caso da obra de Kentridge, apelam para um tipo de subjetividade que também se produz e se transforma na relação com os materiais, subjetividade que é aberta ao imprevisto e não está atrelada à forma de um sujeito de conhecimento inteiramente senhor de si ou que mantenha uma relação de apreensão tradicional (como relação de poder e dominação) ante o objeto de conhecimento.

A relação de Kentridge com o teatro propriamente dito se deu, em primeiro lugar, por meio da criação de cartazes e cenografias para espetáculos, desde os anos 1970. Mas a sua biografia aponta também a realização de trabalhos como ator nesse período, em peças como *Ubu rei*, de A. Jarry (1975), e *Travesties (Pastiches)*, de Tom Sttopard (1978), em teatros de Johannesburgo. No início da década de 1980, ele esteve durante dois anos na École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, em Paris, para estudar mímica e teatro. Mesmo não tendo se direcionado preponderantemente para a atuação cênica, Kentridge se refere à importância do aprendizado na escola de Lecoq ao falar, por exemplo, da máscara neutra como procedimento destinado a remover a importância do rosto e da emoção psicológica no trabalho do ator, permitindo maior exploração expressiva do corpo. (KENTRIDGE *apud* TONE, 2012: 308). A partir do início da década de 1990, dirigiu vários espetáculos de teatro com bonecos e atores com a Handspring Puppet Company, de Johannesburgo, como *Woyzec on the Heighveld* (1993), *Faustus in Africa!* (1995), *Ubu and the Truth Comission* (1996-1997) e sua primeira ópera, *Il ritorno d’ulisse in patria*, de Monteverdi (1998). Também dirigiu e fez cenários para outras produções operísticas, como *A flauta mágica*, de Mozart, em Bruxelas (2005).

O processo criativo do espetáculo *Ubu e a Comissão da Verdade*, que estreou em 1997, teve início em 1996 e se desenvolveu precisamente no período histórico em que se desdobraram, entre 1996 e 1998, as audiências da Comissão da Verdade e Reconciliação na África do Sul. A comissão, chefiada pelo arcebispo Desmond Tutu, foi instituída para apurar os atentados contra os direitos humanos cometidos durante o período de vigência do apartheid, principalmente de março de 1960 (data do massacre de Sharpeville) até maio de 1994, quando teve início o governo de Nelson Mandela. Vítimas ou seus familiares acorreram em grande número à comissão para prestar seus depoimentos sobre os abusos que sofreram. Foi um momento importante da vida social e política do país, de retomada dos traumas mais intensos, de revivência dos sofrimentos coletivos, de esperanças e possibilidades na reconstrução da comunidade. Houve, porém, muitas contradições no processo em curso. A visão de Kentridge a respeito da comissão e, em especial, da sua função reconciliadora, não é nada singela:

(...) A segunda parte do processo é a audiência de anistia, na qual os perpetradores desses abusos podem fornecer provas do que fizeram. O estímulo? Uma confissão plena pode render anistia e imunidade a acusações judiciais ou processos civis pelos crimes cometidos. Aí se encontra a ironia central da comissão. As pessoas dão mais e mais provas das coisas que fizeram, ficam mais e mais perto da anistia e fica mais intolerável que essas pessoas sejam anistiadas. (KENTRIDGE *apud* TONE, 2012: 303).

Mas não foram apenas os conteúdos sociais, políticos e históricos reais associados à comissão que chamaram a atenção de Kentridge. A estrutura formal das audiências e os fluxos de subjetivação coletiva que as perpassam tampouco escaparam ao artista, que viu nessa estrutura e em sua dinâmica de funcionamento uma espécie de prototeatro:

A comissão em si é um teatro, ou pelo menos uma espécie de teatro primitivo. As audiências são abertas ao público, além de serem televisionadas e transmitidas pelo rádio. Muitas audiências são presididas pelo arcebispo Tutu na púrpura de sua magnificência. As audiências se deslocam de cidade em cidade, instalando-se em salões de igrejas, auditórios de escolas. Em cada local, é criado o mesmo cenário. Uma mesa para as testemunhas (sempre ao menos da mesma altura da mesa dos comissários para que elas não tenham de olhar de baixo para cima para eles) (...). Uma a uma, as testemunhas entram e têm meia hora para contar sua história, fazer pausas, chorar, ser consoladas por profissionais que se sentam à mesa com elas. As histórias são pungentes, fascinantes. A plateia fica sentada na ponta da cadeira ouvindo cada palavra. Trata-se de um teatro cívico exemplar. Uma audiência pública de dores privadas, que é absorvida pelo corpo político como parte de um entendimento mais profundo de como a sociedade chegou à posição atual. O teatro reaquece a cada dia as questões do momento. Como lidar com a culpa pelo passado, com sua lembrança? A cada dia, desperta o conflito entre o desejo de retaliação e uma necessidade de algum tipo de reconciliação social. (KENTRIDGE *apud* TONE, 2012: 303).

Kentridge, como outros criadores sul-africanos, teve o impulso de aproveitar o processo da comissão e o material documental produzido nela, transladando esse material para o âmbito da criação teatral. No mesmo período, além de *Ubu e a Comissão da Verdade*, surgiram outros espetáculos que o próprio Kentridge menciona e que partiram de soluções diferenciadas para a abordagem daquela matéria real e documental que tão contundentemente estava perpassando a experiência coletiva como retomada de marcas do passado, que, entretanto, não deixavam de estar ativas no instante presente. Marcas que geravam documentos de memória e de reinvenção (social e pessoal) indissociavelmente mesclados e igualmente sofridos. Momento temporal complexo e ambivalente: utopia que vai para trás (pois depende do ato de revolver o passado), lembrança que vai para frente (pois o sujeito não pode se limitar a se comprazer com o puro revolvimento do passado e desligar-se da tarefa presente de construção de um futuro coletivo viável). Conflito: entre desejo e necessidade, entre impulso irrevogável de retaliação e constatação do imperativo conciliador.

As criações teatrais a que Kentridge alude no texto que se encontra no catálogo da exposição brasileira, como diretamente associadas ao contexto histórico da comissão, são duas. Uma delas, *The dead wait (A morte espera)*, realiza a dramatização de uma história específica, que envolve depoimento e relato de personagens ficcionais sobre certas vivências traumáticas. A outra peça, *The story I am about do tell (A história que eu estou prestes a contar)*, insere depoimentos dados pelas próprias vítimas, que repetem no palco, a cada sessão do espetáculo, o ocorrido (ou melhor, o relatado), dando de novo o depoimento que foi prestado à comissão. No caso do projeto de Kentridge e de sua companhia, a escolha recaiu, em primeiro lugar, sobre o desejo de reunir e justapor o material

documental (transcrição de depoimentos proferidos na Comissão da Verdade) e a estrutura ficcional de caráter fortemente burlesco e iconoclasta da peça que Alfred Jarry escreveu no final do século 19 na França. Optou-se também por que as testemunhas fossem representadas por bonecos, cujos manipuladores à vista do público seriam os responsáveis pela elocução dos depoimentos. Já o Pai e a Mãe Ubu são representados por atores⁶.

O boneco é uma mídia desnaturalizante (não se confunde com a pessoa que dá o testemunho) e, por si mesmo, estabelece algum distanciamento do espectador em relação à realidade da testemunha. Os bonecos (testemunhas da comissão) se relacionam com o ator que interpreta o Ubu de diversos modos, com diferentes graus de distância e proximidade, dos quais parecem emergir sentidos diferenciados: a testemunha se coloca contra Ubu, Ubu reage contra a testemunha, a testemunha parece em certo instante um desdobramento da consciência ou do sentimento de culpa de Ubu, a testemunha parece perdoar Ubu e até se conciliar com ele etc. É interessante que muitos desses significados surgem da própria localização dos bonecos em relação ao corpo de Ubu. As interações dos bonecos com os atores (ou das testemunhas com o Pai e a Mãe Ubu) no espaço é que foram produzindo significados tais ou quais, que não foram própria ou integralmente programados ou intencionados. De novo, aqui, encontramos a dinâmica criativa complexa entre programa e acaso, entre projeto e elementos circunstanciais ou imprevistos, conforme o que tinha comentado ao falar sobre os processos criativos de Kentridge na construção de seus filmes de animação.

A questão de como fazer justiça às histórias nos inferniza a todos que tentamos trabalhar nesse terreno. Com o *Ubu e a Comissão da Verdade*, a tarefa é conseguir um equilíbrio entre o burlesco do Pai Ubu e Mãe Ubu e a quietude das testemunhas. Quando a peça funciona em seu melhor, Pai Ubu não se contém. Ele tenta colonizar o palco e ser o único foco do público. É tarefa dos atores e manipuladores de bonecos reconquistar essa atenção. Essa batalha é extremamente delicada. Se forçada demais, existe o perigo de as testemunhas ficarem estridentes, patéticas, autopiedosas. Se nos distanciamos demais, elas são engolidas por Ubu. Mas, às vezes, numa boa apresentação, e com um público disposto, conseguimos fazer as histórias das testemunhas serem ouvidas com clareza e também lançá-las num conjunto mais amplo de questões que Ubu gera em torno delas. (KENTRIDGE apud TONE, 2012: 305).

É interessante perceber que, nas linhas acima transcritas, temos uma indicação de que o conflito dramático em *Ubu e a Comissão da Verdade* diz respeito também à própria experiência teatral. Confronta modos distintos de lidar com o material narrativo e com a produção de sentido. De um lado, temos a reserva, a sobriedade, a mediação, a ênfase nos meios, na estrutura formal (distanciamento). Do outro lado, a participação emocional, a integração afetiva do espectador no evento, o apelo ao aspecto caloroso da experiência empírica (identificação). Kentridge parece se interessar pela dinâmica dos dois aspectos ou lados do conflito, sem abrir mão da tensão ou contradição, sem optar por qualquer dos dois polos em detrimento do outro.

Estar deliberadamente nesse conflito, não renunciar a ele, não optar nem

6 Jose Sánchez, em seu livro *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, dedica algumas páginas do capítulo La escena interrumpida a analisar os espetáculos de Kentridge realizados com a Handspring Puppet Company, inclusive o *Ubu e a Comissão da Verdade*, inserindo esses trabalhos na sequência de uma genealogia que inclui a obra e o pensamento de criadores como Sergei Eisenstein e Bertolt Brecht, no que tange ao modo de relação do teatro com a realidade. SANCHEZ, 2007: 42-64.

puramente por uma linguagem distanciada e nem apenas pelo envolvimento emocional é um aspecto que tem também a ver com o que Kentridge nomeia como a “epistemologia prática do teatro”, ou seja, “confiar e lançar mão dos artifícios e práticas do teatro para produzir significados” (KENTRIDGE apud TONE, 2012: 304). Próximo ao final do pequeno texto em que se refere ao espetáculo *Ubu e a Comissão da Verdade*, o artista afirma o que se segue:

Parece óbvio, mas vou repetir que é só no palco, no momento, que a pessoa pode julgar como o material recebe seu peso. Isso muda de apresentação para apresentação e de plateia para plateia. Unicamente no contexto de meu próprio trabalho, eu repetiria minha confiança no contingente, no inautêntico, no deliberado, na prática, como estratégias de encontrar significado. Eu repetiria minha desconfiança no valor de Boas Ideias e formulo uma convicção de que, em algum lugar entre confiar no próprio acaso, por um lado, e na execução de um programa, por outro, está o terreno mais incerto, porém mais fértil, para o trabalho que fazemos. (KENTRIDGE apud TONE, 2012: 305).

Dessa forma, é também no âmbito contingencial do teste e da lida contínua com os múltiplos suportes ou meios expressivos e as diferentes fontes da atividade criativa sobre a realidade (suportes físicos, materiais, espaciais, imagéticos, fílmicos, gráficos etc; fontes documentais, históricas, sociais, ficcionais e relativas aos modos coletivos de subjetivação) que se pode entender a complexa relação que, especificamente em *Ubu e a Comissão da Verdade*, se tece entre a ordem burlesca da invenção ficcional de *Ubu rei*, de Alfred Jarry; os materiais teatrais de que a Handspring Puppet Company lança mão em sua linguagem de teatro de formas animadas; e, por fim, os arquivos documentais associados a um momento específico da história recente da África do Sul. É igualmente nesse âmbito (do que Kentridge chama de “terreno incerto”) que se dá a dinâmica (desprovida de neutralidade e pureza, descrita como agonística e dotada de interesses em conflito) entre, por um lado, programa (estruturação formal) e, por outro lado, fluxo, contingência, linha de fuga (acaso), como também entre arte e história, ficção e sociedade, teatro e forças do real dentro da obra. •

REFERÊNCIAS

- HUYSSSEN, Andreas. *William Kentridge / Nalini Malani: the shadow play as medium of memory*. New York: Charta, 2013.
- KENTRIDGE, William. *Shadow procession*. (filme de animação). <http://www.youtube.com/watch?v=UtUVmjzQ-4> Arquivo consultado em 11/01/2014.
- KENTRIDGE, William. *Felix in exile*. (filme de animação). <http://www.youtube.com/watch?v=vF5cngcXqSs> Arquivo consultado 11/01/2014.
- KENTRIDGE, William. *Ubu tells the truth*. (filme de animação). <http://www.youtube.com/watch?v=YGWEMlYzKQ4> Arquivo consultado em 11/01/2014.
- KRAUSS, Rosalind. The rock: William Kentridge's drawings for projection [2000]. In: *Perpetual inventory*. Cambridge: MIT Press, 2010.
- TAYLOR, Jane. *Ubu and the Truth Commission*. Cape Town: University of Cape Town Press, 2007.
- TONE, Lilian (org). *William Kentridge: fortuna*. Trad. José Rubens Siqueira, Rafael Montovani. São Paulo: Instituto Moreira Salles: Pinacoteca do Estado; Porto Alegre, RS: Fundação Iberê Camargo, 2012.
- SÁNCHEZ, José. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007.

Meu pai era um arqueólogo (...) e eu penso que a *escavação* está no centro de muitas coisas.

Frequentemente, à medida que envelheço, penso que as coisas que me guiam são a curiosidade

e o desejo de conhecer mais. **Simon McBurney**

Quando conheci o Complicite, em 1999, o grupo inglês completava dezesseis anos de existência. Ainda pouco comentado no Brasil nos últimos suspiros do século 20, o Théâtre de Complicité acumulava fora daqui – e especialmente na Europa – uma trajetória que lhe garantia credibilidade – e estrutura financeira – para produções grandiosas. Seus fundadores – Simon McBurney, Marcelo Magni, Fiona Gordon e Annabel Arden – desfrutavam da liberdade de criar espetáculos ousados no emprego do aparato cênico. O porte considerável das obras, contudo, coexistia com uma perspectiva dimensionada pelo corpo dos intérpretes, numa linguagem que costurava elementos do teatro, da dança, da mímica corporal e do circo, mas sem abrir mão dos recursos da narrativa e do texto dramático.

Tal era a receita acertada de *Street of crocodiles*, o primeiro trabalho do grupo que pude ver pessoalmente e um de seus maiores sucessos. A experiência foi marcante. Minha opinião maravilhada de espectadora – quase virgem na linguagem do grupo – de fato não primava pela originalidade, mas ecoava a da grande maioria. *Street of crocodiles*, montagem de 1992, reestreada com alarde no *West end* londrino na ocasião, quando os jornais comentavam a sorte de vermos mais uma vez em cena uma grande obra dos “avós do teatro físico”. O grupo e seu integrantes já eram pontos de referência nesse modo de fazer teatral que veio ampliar as possibilidades da visualidade da cena.

Desde *The three lives of Lucie Chabrol* (1994/96) e *The chairs* (1997/1998) o Complicite destacou-se de outros coletivos londrinos que investigavam a mistura entre visualidade e textualidade. *The caucasian chalk circle* e *To the wedding* (1997) comprovaram não apenas a aprovação do público e da crítica, mas também a flexibilidade desses criadores de trabalharem a partir de textos dramáticos (como é o caso da obra de Brecht) e literários (por exemplo, o romance do escritor londrino John Berger, lançado apenas dois anos antes da adaptação teatral).

No caso específico do Complicite, a linguagem do teatro físico – termo até então quase desconhecido entre nós, brasileiros – caracterizava-se pela potência do jogo e do imaginário, além de pautar-se por um modo de produção e criação chamado processo em colaboração. O *devising theatre* inglês, popularizado alguns anos antes da explosão dos “processos colaborativos” nacionais, surgia em reação ao teatro de texto e à cena naturalista, inaugurando outra configuração na relação entre direção e dramaturgia, mediada pela criação em grupo. A ausência de um texto dramático a princípio – ainda mais num país que se orgulha de sua enorme tradição teatral literária – alforriou as mentes criativas para reinventarem por que e como começar uma montagem. Sem o texto como parâmetro, cada novo espetáculo teria a possibilidade de encontrar seu próprio processo de construção.

Se no Brasil o colaborativo floresceu na esteira dos grupos de teatro de meados dos anos 90, o *devising* é herdeiro direto dos anos 60 e 70, devendo créditos ao movimento de teatro educação e teatro comunitário, tanto quanto à arte da performance, ao teatro de agitação política e ao teatro visual em suas múltiplas investigações. Nesse contexto, a ênfase em formas cênicas alternativas à dramaturgia mais tradicional foi um ponto de partida e não a consequência de um texto escrito em processo e a muitas mãos, como se constata hoje a respeito dos grupos de teatro colaborativo paulistanos.

O processo em colaboração do Complicite definiu algumas especificidades. Uma delas é a rotatividade nas funções criativas exercidas por seus integrantes. Embora McBurney seja o diretor artístico do grupo e encenador recorrente em suas montagens, Arden também dirige espetáculos. Todos pesquisam e criam projetos, atuam em cena e partilham decisões de produção e gestão. Essa permuta de saberes e responsabilidades amplia a gama de escolhas e métodos de criação do grupo, sempre surpreendente em suas propostas.

Ao lado dessa diversidade de combinações, a crença de que o teatro deve responder aos anseios e questionamentos dos indivíduos de um grupo – dando a esse coletivo um sentido particular e único – colabora para a coesão necessária, assim como a presença de um treino atoral comum, fundamentado na pedagogia praticada na École Jacques Lecoq, onde viveram alguns de seus anos de formação. O jogo entre os atores e atrizes, as ênfases num conjunto vibrante e no coro, a presença constante da improvisação e da comicidade, a participação dos espectadores e a aposta numa mistura de nacionalidades – e, por vezes, até mesmo de línguas nacionais – são aspectos que dão contorno a essa identidade na interpretação, ao mesmo tempo que atestam sua origem na pesquisa do movimento corporal e das tradições teatrais organizada por Lecoq.

O grande volume de espetáculos apresentados desde 1983 nos leva a pensar o Complicite não apenas como um grupo de teatro, mas uma central de produção. Se considerarmos ainda as atividades pedagógicas que seus integrantes coordenam em paralelo aos espetáculos (e ampliam ainda mais a influência do grupo sobre outros coletivos e artistas), é notável a capacidade de organização do *ensemble* e o intenso engajamento de seus artistas na atividade teatral.

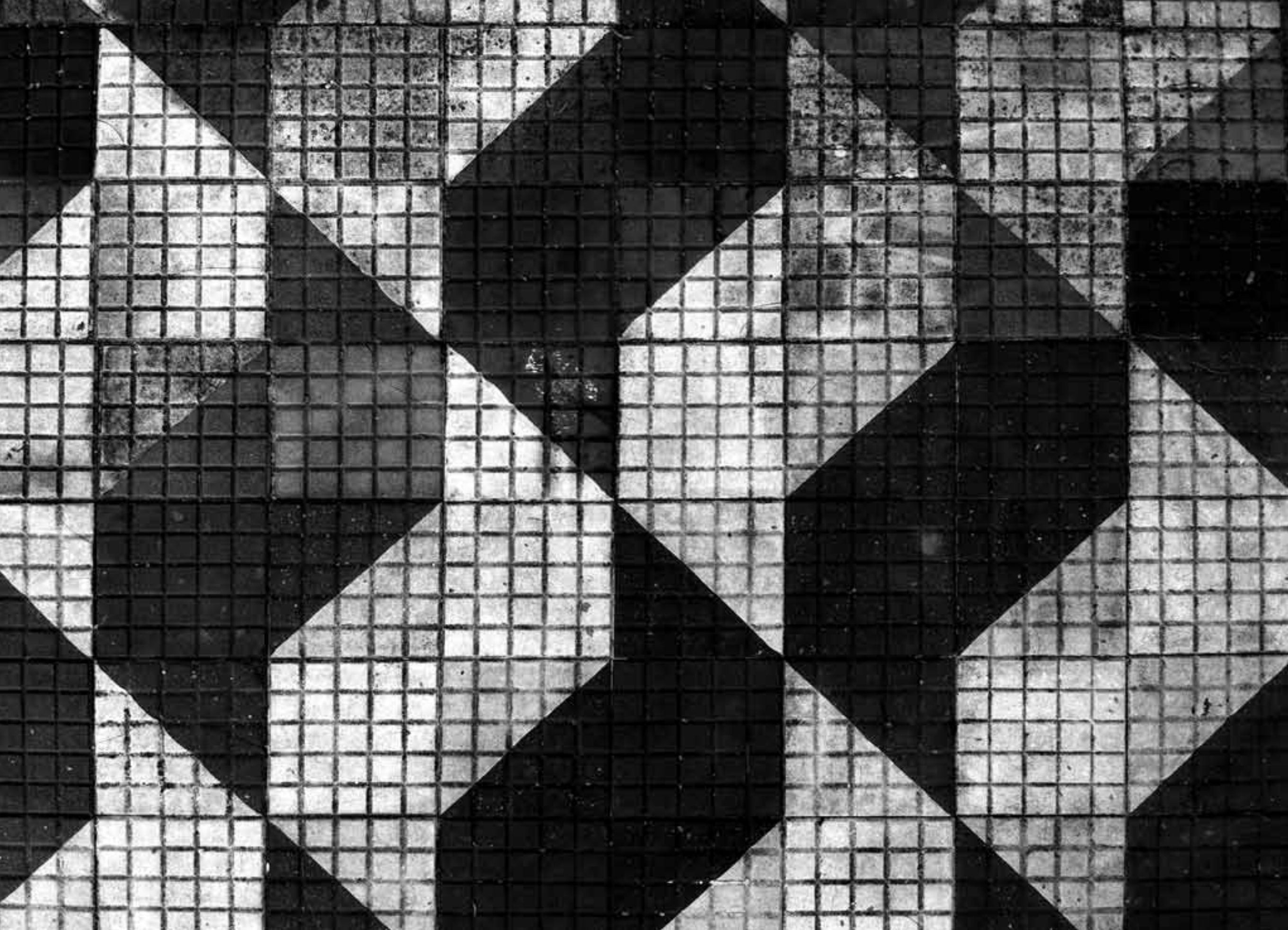
Trinta anos após a fundação do grupo, a obra de Simon MacBurney mistura-se à história do Complicite, mas também a ultrapassa. Com incursões como ator (em *The manchurian candidate*, de Jonathan Demme, *The reckoning*, de Paul McGuigan, *The last king of Scotland*, de Peter Morgan, e na série *The vicar of Dibley*, entre outras experiências na televisão e cinema), diretor de ópera (*A flauta mágica*, de Mozart), escritor e produtor-executivo (como no popular *Mr. Bean*) e encenador em produções fora do grupo (*Todos eram meus filhos*, de Arthur Miller, e *A resistível ascensão de Arturo Ui*, de Brecht, ambas na Broadway), mantém a marca de “experimental”. Embora seja uma sumidade, parece não se comprometer com as expectativas do mercado, sustentando o interesse na investigação da “imaginação coletiva”. Descrito na mídia como “iconoclasta”, surpreende os jornalistas que o entrevistam com uma mistura particular de vacuidade filosófica e simplicidade clownesca.

Em suas encenações, fundem-se projeções em vídeo, texto, poesia, música, luz, cenografia, sonoridades, movimento expressivo e tudo o que permita levar para a cena aspectos limítrofes da experiência humana. Para a crítica teatral, os espetáculos de McBurney, com o passar do tempo, superaram o conceito de “teatro físico” para merecer a definição de “obra pós-moderna”. Suas criações são consideradas eventos multimídia, pelo intenso uso de tecnologia (como em *Mnemonic*, de 1999). No entanto, esse emprego vem articulado à fábula, o que torna as peças impactantes em termos visuais e eficientes na comunicação com o espectador.

Contra a acusação de “formalista”, o encenador reage defendendo o lugar do jogo, onde a materialidade dos elementos adquire outros níveis de sentido, menos convencionais, através do acontecimento cênico. A literalidade de suas criações nada tem a ver com a mimese realista e ajusta-se mais a uma literalidade poética, para além da intencionalidade inerente ao contrato de comunicação e da própria operação de apreensão de sentido.

A presença sensível dos objetos e corpos na obra de Simon McBurney não busca a representação, mas o resgate de uma teatralidade a ser decifrada, que convida os espectadores a estarem igualmente vivos e presentes na criação. Talvez, através da busca por cumplicidade (que dá nome ao grupo) e pela dimensão emocional e lúdica que o treino na técnica do *clown* proporciona, McBurney tenha encontrado, a seu modo, um novo pacto entre materialidade e transparência, eloquência e silêncio, ficção e tempo presente, acento crítico e suspensão poética.

A subversão da forma dramática tradicional já conformou para o encenador um “território habitável”. Entretanto, seu desafio, como um bom *clown*, reside em amar o fiasco: abandonar lugares conhecidos e manter atado o único elo realmente importante – entre a humanidade e o humano em sua pessoa. Suas insistentes e vitoriosas tentativas de desenhar no palco nossa natureza suavemente cômica, enquanto isso, nos divertem e inquietam. Que a graça do ofício não lhe escape e ele possa continuar *jogando o jogo de verdade*. •



Sobre o conceito de rosto no filho de Deus



ITÁLIA	08.03 Sábado 21h	09.03 Domingo 19h	onde: Auditório Ibirapuera	1h	SEM LEGENDA
					12 PARA MAIORES DE 12 ANOS

Encenação Romeo Castellucci
Companhia Societas Raffaello Sanzio

FICHA TÉCNICA

Concepção e Direção Romeo Castellucci
Trilha Sonora original Scott Gibbons
Elenco Gianni Plazzi, Sergio Scarlatella, com participação de Dario Boldrini, Vito Matera e Silvano Voltolina
Assistência de Direção Giacomo Strada
Objetos Istvan Zimmermann, Giovanna Amoroso
Técnicos de Som Matteo Braglia, Marco Canali
Técnicos de Luz Fabio Berselli, Luciano Trebbi
Adereços Vito Matera
Gestão Gilda Biasini, Benedetta Briglia, Cosetta Nicolini, Valentina Bertolino
Administração Michela Medri, Elisa Bruno, Simona Barducci
Consultoria Econômica Massimiliano Coli
Produção Executiva Societas Raffaello Sanzio
Produção da turnê na América do Sul Aldo Miguel Grompone d.i.
Coordenadora de turnê Sandra Ghetti

Em coprodução com Theater der Welt 2010 | deSingel international arts campus / Antwerp | Théâtre National de Bretagne / Rennes | The National Theatre / Oslo Norway | Barbican London and SPILL Festival of Performance | Chekhov International Theatre Festival / Moscow | Holland Festival / Amsterdam | Athens Festival | GREC 2011 Festival de Barcelona | Festival d'Avignon | International Theatre Festival DIALOG Wroclaw / Poland | BITEF (Belgrade International Theatre Festival) | spielzeit"europa | Berliner Festspiele | Théâtre de la Ville-Paris | Romaeuropa Festival | Theatre festival SPIELART München (Spielmotor München e.V.) | Le-Maillon, Théâtre de Strasbourg / Scène Européenne | TAP Théâtre Auditorium de Poitiers- Scène Nationale | Peak Performances @ Montclair State-USA

Em colaboração com Centrale Fies/Dro

SINOPSE

Com um cenário que apresenta uma enorme imagem da face de Cristo, criada pelo pintor italiano Antonello de Messina (1430–1479), *Sobre o conceito de rosto no filho de Deus* desdobra-se em três cenas independentes. Na primeira, um filho cuida do pai que sofre de incontinência fecal; na segunda, crianças interagem com a figura de Cristo; já na última, a imensa imagem do filho de Deus se transforma. Criado pelo diretor italiano Romeo Castellucci, o espetáculo integra um ciclo de pesquisas cênicas dedicadas ao rosto humano. * O espetáculo não será legendado por determinação da própria companhia.

HISTÓRICO

Criada em 1981 por Romeo Castellucci, Chiara Guidi e Claudia Castellucci, a companhia italiana Societas Raffaello Sanzio partilha a ideia de um teatro baseado numa dimensão predominantemente plástica e sonora. Autor e diretor do grupo, Romeo Castellucci é também responsável pela encenação, figurinos e iluminação; já Chiara Guidi tem trabalhado a parte sonora das produções, enquanto Claudia Castellucci é professora e autora de textos dramáticos e teóricos. A Societas Raffaello Sanzio já produziu espetáculos que foram apresentados ao redor do mundo nos principais festivais e teatros internacionais. Entre eles, *Santa Sofia* (1986); *Oresteia (una commediaorganica?)* (1995); *Giulio Cesare* (1997); *Genesi* (1999) e *Voyage au bout de la nuit* (1999). Em 2002, criou a *Tragedia endogonidia* (2002–2004), um ciclo composto por 11 episódios que examinam a tragédia na realidade ocidental. Após esse trabalho de intensa participação, a Societas Raffaello Sanzio passou a investir em trabalhos individuais e específicos dos artistas fundadores. Nesse período, o diretor Romeo Castellucci criou obras impactantes e premiadas, como *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*, a partir da *Divina comédia*, reconhecidas como o melhor trabalho cênico da década 2000–2010 pelo jornal Le Monde. Entre 2010 e 2011, ele embarcou em um ciclo dedicado ao rosto humano, culminando em *The minister's black veil*, *History of África. Vol. II* e *Sobre o conceito de rosto no filho de Deus*. Em 2012, o ciclo dedicado à face se completa com a criação de *The Four Seasons Restaurant*.

Bem-vindo a casa



URUGUAI	EPISÓDIO 01					EPISÓDIO 02				onde: TUSP Teatro da USP	EP.01: 1h05m EP.02: 1h45m	COM LEGENDA	14 PARA MAIORES DE 14 ANOS
	09.03 Domingo 21h	10.03 Segunda 22h	11.03 Terça 21h	12.03 Quarta 21h	13.03 Quinta 19h	10.03 Segunda 21h35	11.03 Terça 20h35	12.03 Quarta 20h35	13.03 Quinta 18h35				

Encenação Roberto Suárez
Companhia Pequeño Teatro de Morondanga

FICHA TÉCNICA

Texto Pequeño Teatro de Morondanga
Direção Roberto Suárez
Trilha sonora e direção musical Nicolás Rodríguez
Cenografia Francisco Garay
Iluminação Pablo Caballero
Figurino Ana González
Produção Ignacio Fumero Ayo
Atores Sergio Gorfain, Chiara Hourcade, Soledad Pelayo, Oscar Pernas, Mariano Prince, Mario Rodríguez, Gustavo Suárez, Rafael Soliwoda
Operadores técnicos Inés Cruces, Luis Fernández, Nicolás Rodríguez

SINOPSE

Dividido em dois episódios, o espetáculo é uma tragicomédia de humor negro que gira em torno do destino do incrível homem elefante. Em um difuso jogo entre realidade e ficção, os atores agem quase sempre como se estivessem num estado-limite. A obra é exposta ao olhar do espectador como um vitral, onde todos são julgados por suas características: a exposição da miséria, a inveja, aquilo de que não se fala. Tudo demarcado por uma história delirante, que ri de sua própria condição e convida o público a fazer o mesmo. * O espetáculo é dividido em dois episódios, realizados em dias/horários diferentes. Recomenda-se que os espectadores assistam aos dois episódios, seguindo a ordem proposta pelo grupo. O episódio 2 não será legendado por determinação da própria companhia.

HISTÓRICO

Roberto Suárez (Montevideu, 1970) é ator, diretor, professor e autor. Com uma extensa trajetória, se destaca por seu olhar singular sobre o trabalho artístico. No teatro, escreveu e dirigiu *La estrategia del comediante*, *El hombre inventado*, *El bosque de Sasha*, além de ser autor de *Ulrich*, obra em que também atuou, entre outras. Recebeu o Premio Florencio Sánchez, dado pela Associação de Críticos do Uruguai, como autor, diretor e ator. No cinema, trabalhou como intérprete em filmes como *Circular*, de Alison Muritiva (Brasil); *Norberto apenas tarde*, de Daniel Hendler; *Matrioshka*, de Germán Tejeira; *La espera*, de Aldo Garay; *25 Watts*, de Pablo Stoll e Juan Pablo Rebella, e *Plata quemada (Dinheiro queimado)*, de Marcelo Piñeyro. Atualmente, trabalha na pós-produção de seu primeiro longa-metragem como roteirista e diretor, intitulado *Ojos de madera*. A companhia El Pequeño Teatro de Morondanga foi fundada em 1991 e se caracteriza por seu espírito nômade, sua entrega à investigação e pela ruptura com os códigos teatrais. O grupo realizou os seguintes espetáculos: *La estrategia del comediante*, *El hombre inventado*, *El bosque de Sasha*, *Ulrich*, *Las fuentes del abismo*, *Kapeluz* e *Rococó kitsch*.

“Nós somos semelhantes a esses sapos...” + Ali



Christophe Reynaud De Lage

FRANÇA	09.03 Domingo 19h30	10.03 Segunda 19h	11.03 Terça 21h	onde Sala Jardel Filho - CCSP Centro Cultural São Paulo	1h15m com intervalo	SEM LEGENDA
				14 PARA MAIORES DE 14 ANOS		

Encenação

“Nós somos semelhantes a esses sapos...”: Ali e Hedi Thabet
Ali: Mathurin Bolze e Hedi Thabet
Companhia MPTA - Les Mains, les Pieds et la Tête Aussi

FICHA TÉCNICA

“Nós somos semelhantes a esses sapos...”

Concepção: Ali e Hedi Thabet

Criação e Atuação: Artémis Stavridi, Mathurin Bolze e Hedi Thabet

Direção Musical Sofyann Bem Youssef

Músicos Stefanos Filos, Giannis Niarcho, Nidhal Yahyaoui

Trilha Sonora Jérôme Fèvre

Iluminação Ana Samoilovich

Ali

Criação e Atuação: Mathurin Bolze e Hedi Thabet

Trilha Sonora: Jérôme Fèvre

Iluminação: Ana Samoilovich

SINOPSE

“Nós somos semelhantes a esses sapos...”: uma mulher e dois homens evocam o simbolismo do casamento com se estivessem experimentando diversas roupas. Uma gramática de movimentos surpreendentes é construída em cena, especialmente pelo performer Hedi Thabet, que perdeu uma das pernas em decorrência de um câncer nos ossos. Uma orquestra está diante deles: dois cantores gregos e tunisianos vêm e vão entre repertório clássico grego do chamado *rembético* e a

música popular tunisiana do Cheik e do Afrit.

Ali, um ato longo ou uma peça curta, significa dizer coisas sem palavras a respeito de nossos encontros, nos quais um se torna dois, dois tornam-se um e separam-se, duplos um do outro, projeção de um sobre o outro, um terceiro tipo de encontro.

HISTÓRICO

Desde sua criação, a companhia Les Mains, les Pieds et la Tête Aussi (MPTA) desenvolve uma pesquisa sensível, inventiva e exigente. Seu repertório é constantemente apresentado na França e no exterior.

Entre fases de pesquisa e criação, projetos de turnês e orientações artísticas, o diretor artístico da companhia, Mathurin Bolze – um artista de circo e da dança –, examina a arte do movimento e do palco. Afinidades artísticas e desejos comuns são sempre o norte que motiva a investigação da companhia.

O MPTA tem nove trabalhos em seu repertório, sendo o primeiro deles *La Cabane aux fenêtres*, de 2001. Desde 2011, a companhia assumiu a direção artística de um festival bienal dedicado à arte do circo, nomeado *utoPistes*, em conjunto com o Les Célestins – Théâtre de Lyon.

De repente fica tudo preto de gente



Sérgio Caddah

BRASIL HOLANDA	11.03 Terça 19h	12.03 Quarta 19h	13.03 Quinta 19h	onde Espaço Ademar Guerra - CCSP Centro Cultural São Paulo	55m	SEM LEGENDA
				18 PARA MAIORES DE 18 ANOS		

Encenação Marcelo Evelin
Companhia Demolition Inc.

FICHA TÉCNICA

Criado e performado por Andrez Lean Ghizze, Daniel Barra, Elielson Pacheco, Hitomi Nagasu, Jell Carone, Loes Van der Pligt, Marcelo Evelin, Marcio Nonato, Regina Veloso, Rosângela Sulidade, Sérgio Caddah, Show Takigushi, Tamar Blom, Wilfred Loopstra.

Co-produzido por Festival Panorama (Brasil), Kyoto Experiment, com apoio de Saison Foundation (Japão) e Kunstenfestivaldesarts (Bélgica), com o apoio do Theater Instituut Nederland | TIN e Performing Arts Fund NL. Contemplado pelo Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna 2011.

SINOPSE

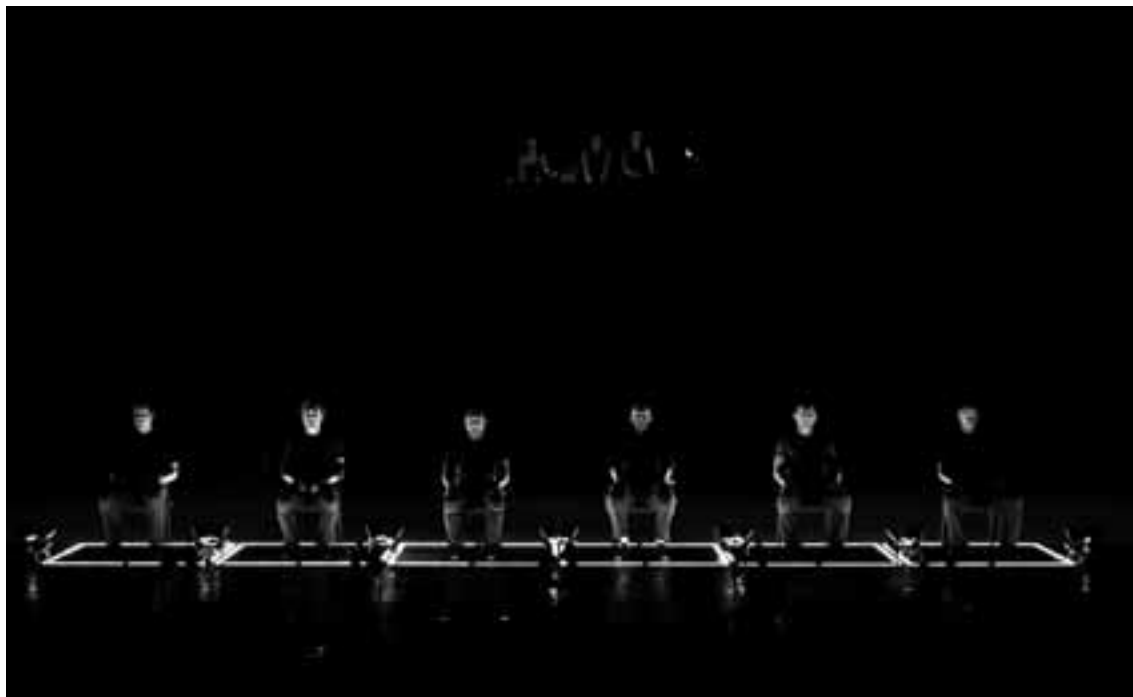
O espetáculo investiga o conceito de massa a partir do livro de Elias Canetti *Massa e Poder* (1960), que a descreve como fenômeno enigmático e universal. O espectador divide o espaço com o intérprete, um buraco negro, horizonte de eventos para a massa que busca o ponto mais negro, o pretume, lá onde se está tão próximo do outro quanto de si mesmo. A criação de Marcelo Evelin foi feita para cinco jovens performers de diferentes partes do mundo: Teresina, Kyoto, São Paulo, Ipatinga, Amsterdam.

HISTÓRICO

Marcelo Evelin nasceu no Piauí, é coreógrafo, pesquisador e intérprete, com atuação na área de dança e teatro físico. Vive e trabalha em Teresina e

Amsterdam. Foi para a Europa em 1986, onde estudou dança e coreografia na França e, posteriormente, radicou-se na Holanda. Lá, foi aluno na Universidade de Nova Dança (SNDO) e integrou a Companhia de Dança-Teatro The Meekers, de Arthur Rosenfeld. Foi estagiário da Companhia de Pina Bausch, em Wuppertal, na Alemanha, antes de iniciar sua carreira como coreógrafo profissional, ao criar a Companhia Demolition Inc. Desde então, já assinou mais de 25 espetáculos com roteiro, direção e coreografia de sua autoria. Atualmente, ensina na Escola Superior de Mímica de Amsterdam (Holanda), onde também orienta estudantes em processos criativos. Desde 2006, vem atuando também como gestor e curador, tendo implantado em Teresina (Piauí) o Núcleo do Dirceu, uma plataforma de artistas independentes voltados à pesquisa e ao desenvolvimento das artes performáticas contemporâneas, o qual coordenou até julho de 2013. Seus dois mais recentes espetáculos, *Matadouro* (2010) e *De repente fica tudo preto de gente* (2012), estão sendo apresentados atualmente em teatros e festivais no Brasil e exterior.

Anti-Prometeu



Ellen Barknessel

TURQUIA	12.03 Quarta 21h	13.03 Quinta 21h	14.03 Sexta 21h	onde Sesc Santana	1h	COM LEGENDA
						14 PARA MAIORES DE 14 ANOS

Encenação: Şahika Tekand
Companhia: Studio Oyunculari

FICHA TÉCNICA

Texto e Direção Şahika Tekand
Cenário Esat Tekand
Iluminação Şahika Tekand
Figurino Esat Tekand
Diretores Assistentes Ayşe Draz, Nagihan Gürkan, Verda Habif, Selen Kartay, Nilgün Kurtar
Performers Ahmet Sarıcan, Cem Bender, Mehmet Okuroğlu, Nedim Zakuto, Nihat Maça, Onur Berk Arslanoğlu, Selen Kartay.
Operadores de Som e Luz Nagihan Gürkan, Selen Kartay, Özgür Özcan

SINOPSE

O espetáculo discute a tragédia do homem contemporâneo preso em seu pequeno mundo pessoal, alguém que abandonou a capacidade de interferir no mundo. A obra cria oposição ao mito de Prometeu, conhecido por sacrificar-se para dar à humanidade o poder do fogo. Com uso de cadeiras e espaços criados pela iluminação, *Anti-Prometeu* é construído como um jogo performativo, cujas regras desafiam atores e público. De inspiração beckettiana, a montagem explora a fragmentação para criar uma polifonia cênica de caráter plástico e abstrato, colocando em embate texto, luz, som e movimento.

HISTÓRICO

Atriz, diretora de teatro e cineasta, a turca Şahika Tekand iniciou sua carreira em 1984. É formada pelo

Department of Theatre/Acting da Fine Arts Faculty, na Eylul University, onde também realizou seus estudos de doutorado. Em 1990, criou a própria companhia teatral, o Studio Oyunculari (The Studio Players). Já dirigiu diversos espetáculos, incluindo sete peças teatrais escritas por ela. Ao longo de sua carreira, desenvolveu um método de atuação e encenação chamado *performative staging and acting*, que tem sido ensinado na Turquia e no exterior por meio de workshops. Com seu grupo, já participou de diversos festivais nacionais e internacionais, além de ter recebido prêmios ao longo da carreira tanto como diretora quanto como atriz. Atuou em 19 filmes entre 1982 e 1997. Atualmente, Şahika parou de fazer cinema e tem se dedicado exclusivamente ao teatro. Entre suas peças de destaque estão *(Player)*, *Oedipus in exile* e a recente *Anti-Prometeu*. Como forma de dar continuidade ao seu engajamento artístico e pedagógico no Studio Players, ela treina atores e diretores e dá aulas em diversas universidades.

Eu não sou bonita



Francesca Paraguaí

ESPANHA	13.03 Quinta 21h	15.03 Sábado 23h	16.03 Domingo 20h	onde Teatro Cacilda Becker	1h10m	COM LEGENDA
						18 PARA MAIORES DE 18 ANOS

Encenação Angélica Liddell
Companhia Atra BÍlis Teatro

FICHA TÉCNICA

Direção e Atuação Angélica Liddell
Iluminação Carlos Marquerie
Técnico de Som Antonio Navarro
Técnico de Iluminação Octavio Gómez
Vídeo Vicente Rubio
Direção de Palco África Rodríguez
Direção Técnica Marc Bartoló
Assistente de Produção Mamen Adeva
Produção Executiva Gumersindo Puche

SINOPSE

Criada a partir de uma experiência de abuso sexual sofrido por Angélica Liddell, a performance *Eu não sou bonita* apresenta uma crítica à sociedade patriarcal e aos papéis que ela impõe às mulheres desde o nascimento. Em diálogo com a estética gótica da encenação, que inclui um cavalo branco vivo em cena, a performer executa breves e intensos atos, através dos quais busca exorcizar a dor e elaborar de forma poética a violência social.

HISTÓRICO

Nos anos 80, Angélica Liddell, pseudônimo de Angélica González (Figueres, 1966), iniciou sua trajetória artística como autora dramática. Depois de cursar estudos de psicologia e arte dramática, formou, em 1993, a companhia Atra BÍlis Teatro. Com ela, leva à cena os próprios textos, iniciando-se, assim, na direção, cenografia e interpretação.

Ao mesmo tempo em que transita por outros gêneros literários, como a poesia, Liddell desliza para o mundo da performance e da instalação, dimensões com as quais sua obra teatral está estreitamente ligada. Tanto sua escritura dramática quanto sua poética cênica levam um selo peculiar, que as torna facilmente distinguíveis. Suas produções se caracterizam pela crítica social, por um expressionismo pungente, pela pureza e busca de significados através da dor e da subversão. Com mais de 20 espetáculos na bagagem, Liddell já conquistou diversos prêmios, entre eles o Premio Nacional de Literatura Dramática, em 2012, pela obra *La casa de la fuerza*.

Gólgota Picnic



David Ruano

ESPAÑA	13.03 Quinta 21h	14.03 Sexta 21h	15.03 Sábado 20h	onde Sesc Vila Mariana	2h20m	COM LEGENDA	18 PARA MAIORES DE 18 ANOS
--------	------------------------	-----------------------	------------------------	---------------------------	-------	-------------	----------------------------

Encenação Rodrigo García
Companhia La Carnicería

FICHA TÉCNICA

Criação Rodrigo García
Pianista Marino Formenti
Elenco Gonzalo Cunill, Nuria Lloansi, Juan Loriente, Juan Navarro, Jean-Benoît Ugeux
Diretor Técnico Roberto Cafaggini
Assistente de Direção John Romao
Figurinos Nelen Montoliu
Iluminação Carlos Marquerie
Criação de Vídeo Ramon Diago
Produção Théâtre Garonne

SINOPSE

O espetáculo revisita o calvário de Jesus Cristo sob uma perspectiva crítica aos valores de adoração e mercantilização da fé. Para isso, propõe uma catarse no palco: um piquenique no Gólgota, local de suplício, que inclui a "crucificação" de uma atriz, além de um cenário composto por cerca de 25 mil pães de hambúrguer, sobre os quais os atores pisam ao se deslocar, moem carne e se relacionam de forma agressiva e sensual.

HISTÓRICO

Nascido em Buenos Aires, em 1964, Rodrigo García vive desde 1986 na Espanha, onde desenvolveu grande parte da sua atividade profissional. É autor, cenógrafo, videoartista e diretor de cena. Em 1989, fundou sua atual companhia, La Carnicería Teatro. Seu trabalho teatral caracteriza-se por uma contínua

experimentação, na qual é visível seu interesse pelas artes visuais, especialmente a instalação, assim como pela função da música e da gestualidade dos atores na encenação de suas peças. Textos seus, como *Notas de cocina* (1994) e *Carnicero español* (1995), ganharam vários prêmios, foram traduzidos em vários idiomas e representados na Europa e na América Latina, tanto pela Carnicería Teatro quanto por outras companhias.

Cineastas



Bas Bongers

ARGENTINA	14.03 Sexta 21h	15.03 Sábado 20h	16.03 Domingo 20h	onde Auditório Ibirapuera	1h45m	COM LEGENDA	14 PARA MAIORES DE 14 ANOS
-----------	-----------------------	------------------------	-------------------------	------------------------------	-------	-------------	----------------------------

Encenação Mariano Pensotti
Companhia Marea

FICHA TÉCNICA

Autor e diretor Mariano Pensotti
Atores Elisa Carricajo, Javier Lorenzo, Horacio Acosta, Marcelo Subiotto, Valeria Lois
Cenário e figurino Mariana Tirante
Iluminação Alejandro Le Roux
Trilha Sonora Diego Vainer
Assistente de Palco Leandro Orellano
Assistente de Direção Gabriel Zayat
Coreografia Luciana Acuña
Vídeo Agustín Mendilaharsu
Fotos Nora Lezano
Produção Grupo Marea
Coprodução Kunstenfestivaldesarts, Complejo Teatral de Buenos Aires, Wiener Festwochen, HAU, Holland Festival, Theaterformen, Festival de Automme Paris.

SINOPSE

Um diretor de filmes comerciais descobre que tem uma doença incurável e modifica a comédia que está realizando para incluir acontecimentos de sua vida pessoal. Uma diretora experimental se separa do marido enquanto realiza um documentário sobre a separação da União Soviética. Uma diretora independente, filha de um desaparecido, recebe o encargo de fazer um filme sobre um desaparecido que surpreendentemente retorna vivo em 2013 e desequilibra a vida burguesa dos seus filhos. Um cineasta muito pobre que trabalha no McDonald's para

viver rouba dinheiro para rodar um filme que pretende ridicularizar as multinacionais e seu imaginário. De maneira simultânea, o espetáculo representa, por um lado, as vidas pessoais dos cineastas, e por outro, os filmes que eles realizam. O espaço cênico da montagem apresenta dois cenários simultâneos, um para as vidas e outro para as ficções, permitindo contrastar esses dois planos que se narram ao mesmo tempo.

HISTÓRICO

O argentino Mariano Pensotti (Buenos Aires, 1973) é autor e diretor de teatro. Formado em cinema, teatro e artes visuais em Buenos Aires, Espanha e Itália, possui no repertório mais de 15 obras, entre as quais se destacam *El pasado es un animal grotesco* (2010/2013), *A veces creo que te veo* (2010/2013), *La marea* (2005/2013) e *Enciclopedia de vidas no vividas* (2010). Seus trabalhos já circularam por mais de 20 festivais internacionais e renderam diversos prêmios ao diretor, como o Rozenmacher, o Clarin e o Premio F. Junto à cenógrafa Mariana Tirante, forma o Grupo Marea, que conta também com a colaboração do músico Diego Vainer. Alguns dos trabalhos de Pensotti se baseiam no desenvolvimento de uma dramaturgia muito pessoal e no trabalho com os atores; já em outros casos, ele investe em intervenções urbanas concebidas para espaços públicos. Em suas obras, é frequente o entrecruzamento entre o teatro, a literatura e as artes visuais.

Escola



Valentino Saldívar

CHILE	14.03 Sexta 18h	14.03 Sexta 21h	15.03 Sábado 19h	onde Itaú Cultural	1h30m	COM LEGENDA	14 PARA MAIORES DE 14 ANOS
-------	-----------------------	-----------------------	------------------------	-----------------------	-------	-------------	-------------------------------

Encenação Guillermo Calderón

FICHA TÉCNICA

Autor e diretor Guillermo Calderón

Assistente de direção María Paz Gonzalez

Elenco Luis Cerda, Francisca Lewin, Camila González, Carlos Ugarte, Trinidad González

Cenário Loreto Martínez

Trilha Sonora Felipe Bórquez

Produção Fundación Teatro a Mil

Fotos Valentino Saldívar

SINOPSE

Durante os anos 80, um grupo de militantes de esquerda recebe treinamento paramilitar para resistir e derrubar a ditadura militar no Chile. Os conteúdos que são ensinados traçam um retrato da atividade e das aspirações de uma geração que fez tudo o que estava ao seu alcance para conquistar justiça e liberdade. O espetáculo, ainda que localizado num determinado período histórico chileno, ecoa os recentes atos públicos de resistência política e o espírito das manifestações que vêm tomando as ruas em diferentes países.

HISTÓRICO

Guillermo Calderón é diretor e dramaturgo, reconhecido como um dos nomes mais expressivos do teatro latino-americano, especialmente pela complexa abordagem política de seus trabalhos. Estudou Teatro e Artes da Performance na Universidad de Chile e na Dell'Arte School of Physical Theater, na Califórnia. Tem também mestrado em cinema pela New York University. É autor

e diretor de diversas peças, entre elas *Neva*, *Diciembre*, *Clase* e *Villa + discurso*, todas elas aclamadas pela crítica e pelo público. Em 2013, apresentou uma versão americana de *Neva* no Public Theater, em Nova Iorque, que colheu elogios de publicações como *The New York Times* e *The New Yorker*. Em março de 2014, estreia sua nova obra *Kuss* no Dusseldorfer Schauspielhaus.

Hamlet



Dmitrijus Matvejevas

LITUÂNIA	14.03 Sexta 20h30	15.03 Sábado 20h30	16.03 Domingo 19h30	onde Sala Jardel Filho - CCSP Centro Cultural São Paulo	3h15m com intervalo	COM LEGENDA	14 PARA MAIORES DE 14 ANOS
----------	-------------------------	--------------------------	---------------------------	---	------------------------	-------------	-------------------------------

Encenação Oskaras Koršunovas
Companhia OKT

FICHA TÉCNICA

Direção Oskaras Koršunovas

Cenografia Oskaras Koršunovas e Agne Kuzmickaite

Figurinos Agne Kuzmickaite

Composição Sonora Antanas Jasenka

Iluminação Eugenijus Sabaliauskas

Engenheiro de Som Ignas Juzokas

Diretor Técnico Mindaugas Repsys

Costureira e Aderecista Edita Martinavičiute

Diretora de Palco Malvina Matickiene

Legendas Akvile Melkunaite

Coordenador de turnê Audra Zukaityte

Elenco Tomas Zaibus, Julius Zalakevicius, Dainius Gavenonis, Darius Gumauskas, Jonas Verseckas, Giedrius Savickas, Rasa Samuolyte, Vaidotas Martinaitis, Darius Meskauskas, Nele Savicenko

SINOPSE

Na versão do diretor lituano Oskaras Koršunovas, o clássico texto de Shakespeare é transposto para o espaço de um camarim, com seus espelhos de maquiagem que, pouco a pouco, se transformam no reino da Dinamarca. Reflexões sobre a vida e o teatro aparecem nas entrelinhas da encenação, que investiga o jogo de representação sobre o "ser ou não ser" do teatro. A cenografia de espelhos também direciona essas questões ao espectador, ao colocá-lo refletido em cena.

HISTÓRICO

Oskaras Koršunovas nasceu em 1969, em Vilnius, capital da Lituânia. Em 1993, se formou na Vilnius Music Academy, e fez seu mestrado em direção teatral. Quando ainda era estudante, o jovem diretor obteve destaque por sua linguagem cênica incomum, ao montar peças como *P.S. File OK*, de Sigita Parulskis, e *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès. Em 1998, o diretor, junto a outros companheiros com preocupações semelhantes, fundou um teatro independente, chamado Oskaras Koršunovas Theatre (OKT). Auxiliado por diretores convidados, Koršunovas construiu um sólido repertório. A crença do diretor na encenação de clássicos como peças contemporâneas – num reconhecimento sobre o que é relevante no tempo presente – e de peças contemporâneas como clássicos – transmitindo o que é universal e atemporal – tornou-se um princípio paradigmático desse período criativo. A cada ano, as produções do OKT circulam em diversas cidades do mundo. Em sua carreira, Koršunovas já obteve importantes prêmios, como o Europe Theatre Prize for New Realities, recebido em 2006, e o de Cavaleiro da Ordem Francesa de Literatura e Artes (Chevalier of the French Order of Literature and Arts), em 2009. Koršunovas também dá aulas de atuação na Lithuanian Music and Theatre Academy.

Ubu e a Comissão da Verdade



Frederico Pedrotti

ÁFRICA DO SUL	15.03 Sábado 16h	16.03 Domingo 17h	onde Teatro João Caetano	1h30m	COM LEGENDA
					14 PARA MAIORES DE 14 ANOS

136

Encenação William Kentridge
Companhia Handspring Puppet Company

FICHA TÉCNICA

Produção Handspring Puppet Company
Direção William Kentridge
Texto Jane Taylor
Direção de bonecos Basil Jones
Animação William Kentridge
Assistentes de animação Tau Qwelane, Suzie Gable
Coreografia Robyn Orlin
Assistente de direção e criação de bonecos Adrian Kohler
Trilha sonora Warrick Sony, Brendan Jury
Pesquisa sobre a Comissão da Verdade e da Reconciliação Antjie Krog
Iluminação Wesley France
Design Sonoro Wilbert Schubel
Editor do Filme Catherine Meyburgh
Elenco Dawid Minnaar, Busi Zokufa, Gabriel Marchand, Mongi Mnthombeni, Mandiseli Maseti
Produtor Executivo Basil Jones
Diretor Associado Janni Younge
Assistente de Produção Executiva e Administrador da Companhia James Nilsen
Assistente de Administração Melanie Roberts
Diretor de Companhia Wesley France
Diretora de Palco Jessica Mias
Técnico de Som Simon Mahoney
Produção Handspring Puppet Company
Produtor Associado Quaternaire
Coprodução Edinburgh International Festival (Reino Unido), The Taipei Arts Festival and Taipei Culture Foundation (Taiwan), Festival de Marseille _ danse et arts multiples (França), Onassis Cultural Centre (Grécia), Cal Performances Berkeley (EUA), BOZAR Brussels (Bélgica).

SINOPSE

Ubu e a Comissão da Verdade une bonecos, atores, música, cenas de documentário e animação. O espetáculo é baseado em interrogatórios da Comissão de Verdade e Reconciliação da África do Sul e na peça *Ubu rei*, criada em 1888 pelo dramaturgo francês Alfred Jarry. Nessa produção, Ubu é um policial para quem tortura, assassinato, sexo e comida são variações de um singular apetite grosseiro.

HISTÓRICO

A Handspring Puppet Company foi fundada em 1981 e se desenvolveu sob a liderança do diretor artístico Adrian Kohler e do produtor-executivo Basil Jones ao longo desses 30 anos. Situada em Cape Town, na África do Sul, a companhia fornece residência artística e base profissional para um núcleo técnico e artístico. O trabalho da Handspring já foi apresentado em mais de 30 países. Nesse período, a companhia já trabalhou com artistas de outras partes do continente africano, como as companhias Sogolon Puppet Troupe, do Mali, e Koffi Koko, de Benin, e também com diretores estrangeiros, como Tom Morris e Neil Bartlett. Devido ao aumento da popularidade das marionetes tanto local quanto internacionalmente, a Handspring viu aumentar o nível de demanda da companhia. Atualmente, a equipe tem mais de 20 pessoas e é dirigida por Adrian Kohler, Basil Jones e Janni Younge. A Handspring Trust for Puppetry Arts, uma organização sem fins lucrativos, foi fundada em 2010. Seu programa identifica, orienta e promove a próxima geração de artistas bonequeiros através de workshops, engajamento acadêmico e suporte de projetos atuais em áreas rurais e municípios.

137

Olhares Críticos

139 - Olhares Críticos

A crítica teatral pode potencializar o encontro entre o espectador e a obra criativa, abrindo pistas, chaves, brechas, conexões. A MITsp propõe uma série de ações críticas e provocadoras na intenção de contribuir para a formação do olhar dos espectadores.

Curadoria: Fernando Mencarelli e Sílvia Fernandes
Organização, pesquisa e textos: Julia Guimaraães

138 - Olhares Críticos

DIÁLOGOS TRANSVERSAIS

Críticas realizadas por artistas e pensadores sobre os espetáculos da mostra, logo após uma de suas apresentações. A ideia é trazer olhares de profissionais provenientes, em sua maioria, de fora do campo teatral, para ampliar as fronteiras de leitura dos espetáculos.

Alejandro Ahmed » *Hamlet*, de Oskaras Koršunovas

Felipe Hirsch » *“Nós somos semelhantes a esses sapos...” + Ali*, de MPTA

Frei Betto » *Escola*, de Guillermo Calderón

Ismail Xavier » *Cineastas*, de Mariano Pensotti

Laymert Garcia dos Santos » *Sobre o conceito de rosto no filho de Deus*, de Romeo Castellucci

Lisette Lagnado » *Anti-Prometeu*, de Şahika Tekand

Pedro Cesarino » *De repente fica tudo preto de gente*, de Marcelo Evelin

Peter Pal Pélbart » *Gólgota Picnic*, de Rodrigo García

Suely Rolnik » *Eu não sou bonita*, de Angélica Liddell

Tales Ab’Sáber » *Bem-vindo a casa*, de Roberto Suárez

Vladimir Safatle » *Ubu e a Comissão da Verdade*, de William Kentridge e Handspring Puppet Company

Mediação: Beth Néspoli

137 - Olhares Críticos

PERCURSOS EM PERSPECTIVA

Pesquisadores de diversas universidades brasileiras apresentam a trajetória criativa dos artistas convidados, explorando pistas de leitura dos trabalhos. Excetos de vídeos de espetáculos farão parte das apresentações e poderão ser assistidos na íntegra na Biblioteca do Itaú Cultural no período da Mostra.

Andre Carreira (Universidade do Estado de Santa Catarina – Udesc) » Roberto Suárez

Clovis Massa (Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS) » Şahika Tekand

136 - Olhares Críticos

Fernando Villar (Universidade de Brasília – UnB) » Mariano Pensotti

Helena Katz (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP) » MPTA

José Da Costa (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- Unirio) » William Kentridge

Lúcia Romano (Universidade Estadual Paulista – Unesp) Simon McBurney

Luiz Fernando Ramos (Universidade de São Paulo – USP) » Romeo Castellucci

Narciso Telles (Universidade Federal de Uberlândia – UFU) » Guillermo Calderón

Nina Caetano (Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP) » Marcelo Evelin

Renato Ferracini (Universidade Estadual de Campinas – Unicamp) » Oskaras Koršunovas

Sara Rojo (Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG) » Angélica Liddell

Stephan Baumgärtel (Universidade do Estado de Santa Catarina – Udesc) » Rodrigo García

Mediação: Beth Néspoli

PENSAMENTO-EM-PROCESSO

Artistas da mostra falam sobre seus processos de criação, com **Cecília Almeida Salles**, especialista no estudo de processos criativos, fazendo a mediação das apresentações.

Angélica Liddell e Gumersindo Puche (Atra BÍlis Teatro/*Eu não sou bonita*)

Gianni Plazi e Sergio Scarlatella (Societas Raffaello Sanzio/*Sobre o conceito de rosto no filho de Deus*)

Guillermo Calderón (via videoconferência), **Maria Paz Gonzales, Luis Cerda, Camila González, Trinidad González, Francisca Lewin** e **Carlos Ugarte** (*Escola*)

Janny Young e Adrian Kohler (Handspring Puppet Company/*Ubu e a Comissão da Verdade*)

Marcelo Evelin (Demolition Inc./*De repente fica tudo preto de gente*)

Mariano Pensotti (Marea/*Cineastas*)

Mathurin Bolze e Hedi Thabet (MPTA/ *“Nós somos semelhantes a esses sapos...” + Ali*)

Oskaras Koršunovas, Darius Meskauskas, Dainius Gavenonis e Rasa Samuolyte (OKT/*Hamlet*)

Mediação: Beth Néspoli

135 - Olhares Críticos

Roberto Suárez (Pequeno Teatro de Morondanga/*Bem-vindo a casa*)

Rodrigo García e John Romao (Carnicería Teatro/*Gólgota Picnic*)

Simon McBurney (Complicite)

Mediação: Cecília Almeida Salles

134 - Olhares Críticos

PRÁTICA DA CRÍTICA

Ao longo da MITsp, o **Coletivo de Críticos** produzirá críticas dos trabalhos apresentados, distribuídas nos teatros no dia seguinte às estreias. Em seus formatos eletrônicos, serão postadas nos blogs da MITsp e do Coletivo.

Mediação: Cecília Almeida Salles

133 - Olhares Críticos

Mediação: Cecília Almeida Salles

Mediação: Cecília Almeida Salles

Mediação: Cecília Almeida Salles

Mediação: Cecília Almeida Salles

ESPAÇO DE ENSAIOS

Textos produzidos por pesquisadores analisam o trabalho dos artistas participantes da mostra e compõem este programa - *cartografias.mitsp_01*.

Mediação: Cecília Almeida Salles

Mediação: Cecília Almeida Salles

Mediação: Cecília Almeida Salles

Mediação: Cecília Almeida Salles

Mediação: Cecília Almeida Salles

Mediação: Cecília Almeida Salles

Mediação: Cecília Almeida Salles

Mediação: Cecília Almeida Salles

As ações de *Diálogos Transversais* serão realizadas depois de uma das apresentações do espetáculo e abertas ao público em geral, desde que haja lugares disponíveis no teatro; as ações de *Percursos em Perspectiva, Pensamento-em-Processo* e *Crítica da Crítica* serão realizadas no Itaú Cultural.

Exercício de metacrítica e criação de textos coletivos

132 - Olhares Críticos

Além da criação de textos críticos autorais acerca dos trabalhos que integram a mostra e da participação em seminário com outros profissionais com atuação na área, esse coletivo mobilizou-se para pensar uma maneira de problematizar seu próprio lugar e desestabilizar, interna e publicamente, questões como autoria, verdade, ponto de vista. Para isso, propomos uma ação com dois desdobramentos, que nos parecem complementares: o exercício da metacrítica e, a partir dele, a criação de textos coletivos.

Os textos produzidos diariamente pelos integrantes do coletivo durante a cobertura do evento, publicados no cartão do jornal, são o ponto de partida para que, a partir das observações trazidas pelos outros críticos, cada um possa reavaliar suas ideias e conclusões. Não para julgar a percepção crítica do outro, mas para dialogar e encontrar aquilo que não percebeu ou com que não concordou, criando assim uma trama de argumentos e pensamentos.

Preocupados com o crescente esvaziamento dos debates críticos, palestras e ateliês, e por fazermos da internet nosso suporte e meio de divulgação, propomos que o exercício crítico se dê também na rede, por meio de uma página no Facebook, em que, após a leitura dos textos dos colegas e a partir deles, postaremos nossos “comentários críticos”, que poderão ser acompanhados por qualquer pessoa.

A nossa proposta é fazer com que esses comentários influenciem e sejam influenciados pela escrita do outro e que, juntos, ao fim, constituam uma rede de pensamentos críticos, uma escritura polifônica, sem hierarquia e, por isso mesmo, multifocal. Uma criação crítica compartilhada, em processo, que nasce, já a priori, impossibilitada de constituir-se como um discurso unívoco.

Ao fim desse exercício na internet, os autores dos textos que detonaram o exercício crítico escreverão, considerando as questões levantadas na rede social, um novo texto. A dinâmica prevê que a discussão seja aberta ao público, que, ao fim, será um dos autores do texto coletivo “gerido” pela dupla inicial. No final do processo, esse texto não será mais da autoria dessa dupla, mas sim resultado de um encontro de pontos de vista, cuja assinatura assume caráter coletivo.

Mediação: Cecília Almeida Salles

Mediação: Cecília Almeida Salles

Mediação: Cecília Almeida Salles

Mediação: Cecília Almeida Salles

Mediação: Cecília Almeida Salles

Mediação: Cecília Almeida Salles

Mediação: Cecília Almeida Salles

Mediação: Cecília Almeida Salles

Mediação: Cecília Almeida Salles

Colaboradores

André Carreira é professor da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado - Doutorado). Licenciado em Artes Visuais pela UnB e doutorado pela Universidad de Buenos Aires (1994), é diretor dos grupos Experiência Subterrânea (Florianópolis) e Teatro que Roda (Goiânia). É autor do livro *Teatro de Rua: uma paixão no asfalto* (Hucitec). Pesquisador do CNPq desde 1997, coordena o Núcleo de Pesquisa sobre Processos de Criação Artística (ÁQIS-UDESC) com um projeto sobre “Interpretação a partir de estados”.

Antonio Araujo é diretor artístico do Teatro da Vertigem e professor no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação (PPGAC) da ECA-USP. Encenou os seguintes espetáculos: *O Paraíso Perdido* (1992); *O Livro de Jó* (1995); *Apocalipse 1,11* (2000); *BR-3* (2006); *História de Amor: Últimos Capítulos* (2007); a ópera *Dido e Enéas* (2008); *Bom Retiro 958 metros* (2012), a ópera *Orfeo ed Euridice* (2012), entre outros. Ganhador do prêmio Golden Medal (Medalha de Ouro) de Melhor Espetáculo para a peça *BR-3*, na Quadrienal de Praga 2011. No âmbito curatorial, foi cocurador do Próximo Ato – Encontro Internacional de Teatro Contemporâneo; do Rumos Teatro e do Encontro Mundial de Artes Cênicas (ECUM).

Ciane Fernandes é performer, coreógrafa, e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), enfermeira e arte-educadora pela Universidade de Brasília, M.A. e Ph.D. em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University, pós-doutora pela Faculdade de Comunicação da UFBA, Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (New York), onde é pesquisadora associada, e diretora do A-FETO Grupo de Dança-Teatro da UFBA desde sua fundação em 1998.

Clóvis Massa é docente orientador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS no campo da teatralidade, da poética e da estética teatrais. É professor adjunto IV do Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS, na área de história do espetáculo, dramaturgia e teoria do teatro. Mestre pela ECA-USP e doutor em teoria da literatura pela PUC-RS, realizou estágio pós-doutoral na Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis.

Coletivo de Críticos é um ajuntamento temporário de críticos de teatro, com presença na internet e atuação em rede. Inclui integrantes dos sites-blogs-revistas eletrônicas *Antro Positivo* (SP), *Horizonte da Cena* (MG), *Questão de Crítica* (RJ), *Satisfeita, Yolanda?* (PE) e *Teatrojournal* (SP).

Eleonora Fabião é performer e PhD, pela New York University. Professora adjunta da UFRJ e professora visitante na NYU, trabalha nos entrecruzamentos da performance, teatro experimental e artes visuais.

Fernando Mencarelli é professor titular da UFMG, pesquisador do CNPq e diretor teatral. Pós-Doutoramento em Teatro na Universidade Sorbonne Nouvelle/Paris III. Professor na graduação em Teatro e na pós-graduação em Artes da Escola de Belas-Artes da UFMG. Membro do Comitê de Assessoramento do CNPq na área de Artes. Foi Presidente da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas). Diretor artístico associado do Centro Internacional de Teatro Ecum (CIT-Ecum).

Fernando Villar é autor, diretor, encenador e professor. Fundador dos grupos Vidas Erradas (1983-89), Teatro Universitário Candango (TUCAN, 1992-2004) e CHIA, LIIAA! (2007), é formado em Artes Plásticas pela UnB em 1983, pós-graduado em direção teatral pelo Drama Studio London em 1991 e Ph.D em teatro e performance pelo Queen Mary College, University of London, em 2001. É professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB) desde 1993.

Guilherme Marques é produtor, gestor cultural e ator. Diretor-geral e idealizador do Centro Internacional de Teatro Ecum – CIT Ecum, coordenador-geral do Encontro Mundial das Artes Cênicas (ECUM) e do Centro Internacional de Pesquisa sobre a Formação em Artes Cênicas. Realizou coordenação, produção e/ou consultoria artística de diversos festivais artísticos nacionais e internacionais, entre eles: Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte (FIT-BH); Festival Internacional de Dança de Belo Horizonte (FID); 1ª Bienal Internacional de Grafite de Belo Horizonte; Festival de Arte Negra de Belo Horizonte (FAN); Festival Internacional de Teatro do Mercosul (Argentina); Festival Internacional de Teatro de Caracas (Venezuela); Projeto Imagem dos Povos e Encontro de Artes Cênicas em Araxá.

Igor Dobricic é dramaturgo, nascido na Sérvia, com atuação no campo da dança contemporânea. Atualmente, vive em Berlim e desenvolve o projeto de pesquisa Table Talks.

José Da Costa é professor de história do teatro e pesquisador da UNIRIO desde 1992 e também pesquisador do CNPq. É doutor em Literatura Comparada pela UERJ (2003) e Mestre em Teatro pela UNIRIO (1997), instituição da qual é o Vice-Reitor desde 2011. Seus temas preferenciais de estudo estão ligados à dramaturgia e à cena contemporâneas, à intertextualidade e ao teatro brasileiro do presente, especialmente no que tange aos modos de subjetivação agenciados pelo teatro e ao teor político da cena atual. Publicou o livro *Teatro Contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*.

Julia Guimarães é jornalista, crítica e pesquisadora teatral. Doutoranda em Artes Cênicas na ECA-USP, foi repórter, redatora e crítica teatral nos jornais *O Tempo* e *Jornal Pampulha* (Belo Horizonte). Atualmente, integra a equipe de colaboradores do site *Teatrojournal* (SP) e colabora para os sites *Questão de Crítica* (RJ) e *Horizonte da Cena* (BH). Realizou mestrado em Artes Cênicas na UFMG, graduação em jornalismo na PUC-Minas e formação técnica como atriz pelo Centro de Formação Artística (CEFAR), da Fundação Clóvis Salgado – Palácio das Artes (BH).

Lucia Romano é atriz fundadora dos grupos Barca de Dionisos e Teatro da Vertigem, e atua hoje como intérprete e produtora na Cia Livre de Teatro e na Cia Mundana. É colaboradora da Cia 8 Nova Dança, no espetáculo *Xapiri Xapiripê*. É bacharel em teoria do teatro pela ECA-USP (1991), mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e doutora pela ECA-USP. É professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), SP.

Luiz Fernando Ramos é professor associado do Departamento de Artes Cênicas da USP, lecionando História e Teoria do Teatro desde 1998. É pesquisador do CNPq e coordena o GIDE – Grupo de Investigação do Desempenho Espetacular. Foi crítico de teatro da *Folha de São Paulo* entre 2008 e 2013 e atua como dramaturgo, encenador e documentarista.

Narciso Telles é ator e professor do Curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), pesquisador do CNPq, da FAPEMIG e do GEAC/UFU e membro do Coletivo Teatro da Margem.

Nina Caetano é pesquisadora da cena contemporânea, performer e dramaturga. Como dramaturga, atua junto a diversos grupos teatrais de Belo Horizonte. Doutora em artes cênicas pela ECA-USP, é professora do Departamento de Artes Cênicas da UFOP, no qual coordena o NINFEIAS - Núcleo de Investigações FEmInIstAS. É integrante, desde 2007, do Obscena - agrupamento independente de pesquisa cênica.

Renato Ferracini é ator, pesquisador e coordenador do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp. Também atua no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp. Tem quatro livros publicados, sendo o mais recente *Ensaíos de Atuação* (2013). Atua em cinco espetáculos do repertório do LUME, sendo o espetáculo mais recente *Os bem-intencionados*, de 2012, contemplado com o prêmio Shell 2013 na categoria especial pelos 25 anos de Pesquisa Continuada do LUME.

Ruy Cortez é sócio-fundador e diretor artístico-pedagógico do Centro Internacional de Teatro ECUM (CIT-Ecum). É diretor teatral e fundador da Companhia da Memória. Formado em direção teatral pela ECA-USP em 2003, e em interpretação teatral pelo Teatro-Escola Célia Helena, em 1992. Desde 1999, atua na área de pedagogia teatral e leciona nas seguintes instituições: Escola Superior de Artes Célia Helena, Teatro Escola Célia Helena e Escola de Atores Wolf Maya. É pesquisador do Teatro Russo – tendo já realizado três residências artísticas em Moscou – em 2006 no GITIS (Academia Russa de Arte Teatral), em 2009 no Teatro de Moscou e em 2011, no Teatro de Arte de Moscou (MXAT) e no Centro Meyerhold.

Sara Rojo é professora associada da UFMG e tem experiência na área de Artes, com ênfase em Crítica, Teoria e Direção Teatral. Seus últimos livros publicados são *La pulsión anárquica en el teatro latinoamericano: estudios teatrales en Brasil, Chile y Argentina* e *Por uma crítica política da literatura: três perspectivas latino-americanas*, em coautoria com G. Ravetti e G. Rojo. É fundadora do Mayombe Grupo de Teatro, com o qual dirigiu seu mais recente espetáculo, *Klássico (com K)*.

Sílvia Fernandes é professora titular do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da mesma escola. É pesquisadora do CNPq e coeditora da revista *Sala Preta*. Seu último livro, *Teatralidades contemporâneas*, foi publicado pela Editora Perspectiva em 2010.

Stephan Baumgärtel é professor adjunto da UDESC, na área de história do teatro, estética teatral e dramaturgia. Possui mestrado em Letras (Inglês) pela Ludwig-Maximilians-Universität München (1995), doutorado em Literaturas da Língua Inglesa pela UFSC (2005), e pós-doutorado na ECA-USP (2009-2010), com estudos sobre a dramaturgia brasileira contemporânea. A tese de doutoramento recebeu o Prêmio CAPES 2005. Como professor convidado, administrou aulas na pós-graduação da USP e da UNICAMP.

Fontes bibliográficas dos excertos de entrevistas

Angélica Liddell. Entrevista concedida a Fernando Mencarelli em janeiro de 2014.

Guillermo Calderón. “*Escuela va más allá de lo técnico de la actuación, pasa por hacerse cargo de las ideas*”. Santiago, 2013. Disponível em: <http://www.fitam.cl/201309/portada/guillermo-calderon-escuela-va-mas-alla-de-lo-tecnico-de-la-actuacion-pasa-por-hacerse-cargo-de-las-ideas>. Acesso em 4/02/2014.

Marcelo Evelin. *Programa de mão*. Disponível em <http://www.nucleododirceu.com.br/programa-de-mao/>. Acesso em 4/02/2014.

Mariano Pensotti. *Cineastas*. Disponível em <http://www.marianopensotti.com/cineastas.html>. Acesso em 21/01/2014.

(MPTA) Mathurin Bolze. Entrevista concedida a Julia Guimarães em janeiro de 2014.

Oskaras Koršunovas. Entrevista sobre *Hamlet*. Disponível em http://www.premio-europa.org/open_page.php?id=109. Acesso em 25/01/2014.

Roberto Suárez. “El ego nos mata” - Entrevista. *Fósforo Revista Digital*. Montevideu. Acesso em 19/7/2013.

Rodrigo García. Entretien d’Espinaredo – Espagne (janvier 2005). In TACKELS, Bruno. *Rodrigo García*. Paris: Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.88-89.

Romeo Castellucci. Entrevista concedida a Hortense Archambault. In *Conversation pour le Festival d’Avignon 2008*. Avignon: P.O.L., 2008, p. 25-27.

Şahika Tekand. Entrevista. “O teatro faz o ser humano valioso”. 28/01/2012. Disponível em <http://www.art-core.tv/index/content/683/ANTI-PROMETHIADE-#sthash.czQXNnCa.dpuf>. Acesso em 21/01/2014.

Simon McBurney. In “Stage Coach: Simon McBurney”, Port Magazine-1. Disponível em <http://www.port-magazine.com/commentary/stage-coach-simon-mcburney/>. Acesso em 07/02/2014.

William Kentridge. In TONE, Lilian (org). *William Kentridge: fortuna*. Trad. José Rubens Siqueira, Rafael Montovani. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Pinacoteca do Estado; Porto Alegre, RS: Fundação Iberê Camargo, 2012, p. 303.

1ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo – MITsp

Idealização e Direção Artística **Antonio Araujo**
Idealização e Direção Geral de Produção **Guilherme Marques**
Relações Internacionais (Brasil) **Natália Machiaveli**
Relações Internacionais (Exterior) **Jenia Kolesnikova**
Relações Institucionais **Rafael Steinhauser**
Coordenação Executiva de Produção **Érica Teodoro e Gabi Gonçalves**
Coordenação Técnica **Guilherme Bonfanti**
Coordenação de Logística **Géssica Arjona**
Curadoria Olhares Críticos **Silvia Fernandes e Fernando Mencarelli**
Curadoria Fórum de Encontros **Eleonora Fabião e Igor Dobricic**
Coordenação Intercâmbio Artístico **Ruy Cortez**
Coordenação Financeira **Ana Soares**
Elaboração e supervisão dos textos do site, catálogo e jornal tabloide **Julia Guimarães**
Assessoria de Comunicação **Márcia Marques / Canal Aberto**
Assessoria jurídica **Rodrigo e Cresostomos Sociedade de Advogados**
Assessoria contábil **MCosta Contabilidade (BH) e Affinity Consultoria Contábil (SP)**
Secretaria **Danielle Lara**
Produção Executiva **Rodrigo Fidelis e Bruno Lelis**
Áudio **Kako Guirado**
Técnico de áudio **Alan Yamamoto Escajadillo**
Técnica de áudio **Lilla Stipp**
Iluminação e vídeo **Grissel Piguillim**
Coordenação de montagem de iluminação **Camilo Bonfanti, Claudio Gutierrez, Fernanda Almeida, Fernanda Carvalho, Pamola Cidrack, Pedro Melão, Roberto Paiva**
Assistente de logística **Jhaíra**
Assistente de Coordenação Financeira **Vera Marques**
Assistentes de Assessoria de Comunicação **Aurea Karpur e Daniele Valério**
Relações Públicas **Henrique Carsalade**
Produção dos grupos **Ana Carolina Guedes, Carol Vidotti, Fernanda Guedella, Fernanda Campoy, Fernando Braul, Marcela Katzin, Marcelo Lapuente, Maya Mecoze e Rodrigo Pereira**
Revisão de textos do catálogo **Elvira Santos**
Registro fotográfico **Lígia Jardim**
Projeto gráfico **André Cortez, Regina Cassimiro / Catavento Design Gráfico, Linke**
Website **Linke**

Agradecimentos:

Alba Roque, Alexandre Caputo, Alexandre Roit, Ana Tomé, Ana Veloso, André Cortez, André Sturm, Andrea Caruso Saturnino, Armênio Burbulhan, Arone Pianos, Associação Teat(r)o Oficina Uzuna, Camila Teodoro, Carol Bucék, Celso Curi, Centro Cultural São Paulo, Claudia Burbulhan, Cléria Oliveira Moura, Clotildes Avelar, Cooperativa Paulista de Teatro, Danilo Santos de Miranda, Débora Falabella, Eduardo Fragoaz, Efrém Colombani, Elena Vassina, Eliana Monteiro, Equipe do Corpo Rastreado, Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – ECAD, Eustáquio Gugliemelli, Everson Romito, Fafá Rennó, Família Teodoro, Fernanda Machiaveli, Funcionários da FUNARTE, Funcionários da Oficina Cultural Oswald de Andrade, Funcionários das Leis Estadual e Federal de Incentivo à Cultura, Funcionários do Auditório Ibirapuera, Funcionários do Centro Cultural São Paulo, Funcionários do Centro Internacional de Teatro Ecum – CIT Ecum, Funcionários do Estacionamento Century Park, Funcionários do Itaú Cultural, Funcionários do Ministério da Cultura, Funcionários do Sesc Vila Mariana, Funcionários do Teatro Cacilda Becker, Funcionários do Teatro João Caetano, Funcionários do TUSP, Funcionários dos Sesc Santana, Gabriel Fontes Paiva, Graci Diniz, Graciane Fiore, Grupo Galpão, Guilherme Varella, Gutí Fraga, Helena Bastos, Ieda Varejão, Izilda Maria Bernardes, Jeane Júlia, José Luiz Herencia, José Roberto Sadek, Ju Colombo, Juca Ferreira, Julia Gomes, Kil Abreu, Liliane Rebelo, Lourdes Steinhauser, Lucia Villalobos, Luciana Marques, Marcella Marques, Marcelo Araújo, Márcia Medeiros, Marcos Loureiro, Marcos Pedroso, Maria Thais, Marta Suplicy, Michel Huck, Osvaldo Piva, Otávio Frias Filho, Patricia Aranha, professores do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, Rafael Ferro, Roberta Val, Roberto Teixeira, Rodrigo Maia de Lorena Pires, Rodrigo Mathias, Ronaldo Robles, Rosana Cunha, SATED /SP – Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado de São Paulo, Sibeferreira, Sidnei Carvalho Martins, Sociedade Brasileira de Autores – SBAT, Vânia Lucia e Yara de Novaes.

Apresentação



Patrocínio



Correalização



centro internacional de teatro ecum

Proponentes



ECUM - Central de Produção



Parceria Institucional

Apoio Cultural



Apoio

Apoio Cultural



DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS/CAAC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS/PPGAC



Realização

Ministério da Cultura

