

4.

Apropriações: a cena carioca contemporânea

Ao contrário do modernismo, que propunha uma ruptura com o passado e se pautava na ideia de progresso, além do experimentalismo e uso da tecnologia, o entendimento do contemporâneo nesse estudo é, em lugar de ruptura, uma tomada de empréstimo do passado, inclusive do próprio modernismo. O diálogo do contemporâneo com o passado tem sido detectado, conforme visto no segundo capítulo, por vários teóricos, seja pela sobrevivência do passado no presente por meio da metáfora dos vagalumes de Didi-Huberman, pelos sinais fracos que herdamos do modernismo, segundo Boris Groys, ou o contemporâneo como um arquivo de momentos passados revisitados, conforme sugeriu David Román.

Embora Terry Smith veja uma arte dialogando com o passado como uma das manifestações artísticas, dentre outras diversas, ele aponta para a heterogeneidade da arte contemporânea. A questão da contemporaneidade, principalmente nas artes plásticas, tem sido tão debatida e há tantas visões variadas, que podemos falar, inclusive, na heterogeneidade das concepções do contemporâneo.

Enquanto filósofos e pesquisadores da arte vêm travando essa discussão acerca do contemporâneo, o tema ainda não tem sido exaustivamente debatido entre pesquisadores do teatro. Há, de fato, pesquisas e teorias sobre fazeres teatrais contemporâneos, como as noções de teatro pós-moderno, pós-dramático, performativo, intermídia e pós-cinemático, para mencionar os mais conhecidos.

Podemos, contudo, verificar em alguns estudiosos das artes cênicas o entendimento do contemporâneo no teatro como uma prática heterogênea. Nesse sentido, apontam para a mesma direção dos teóricos das artes. Béatrice Picon-

Vallin esclarece: “Considero que o teatro existe sob formas múltiplas; atualmente sua característica essencial é de ser completamente estilizado, de ser uma paisagem que está totalmente à procura” (PICON-VALLIN, 2011, p. 194). Essa multiplicidade de formas, de um teatro estilizado, para Picon-Vallin, definiria o teatro de hoje como um “teatro híbrido”, um “teatro múltiplo”.

Também no Brasil alguns pesquisadores vêm se debruçando quanto a questão do contemporâneo nas artes visuais e na literatura. Em diversos livros, ensaios e artigos, Beatriz Resende identifica na literatura produzida neste século XXI uma multiplicidade e heterogeneidade de estilos, sem uma tendência clara que possa categorizá-la. No entanto, ela aponta algumas questões recorrentes, principalmente entre os novos escritores: a presentificação, o retorno do trágico e a tematização da violência (RESENDE, 2012).

Em seu estudo sobre a ficção brasileira contemporânea, Karl Erik Schøllhammer fala de uma “falta de homogeneidade entre os estreantes desta década, da ‘Geração 00’” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 19), de uma grande diversidade de temas e da aceitação “de um certo ecletismo que cruza fronteiras, línguas e tradições literárias” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 147).

O livro *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*, organizado por Lilia Moritz Schwarz e André Botelho reúne ensaios que refletem sobre as mais variadas questões da atualidade, dentre elas as manifestações artísticas. Ismail Xavier, por exemplo, vê no cinema brasileiro contemporâneo, ou “Cinema da Retomada” formas variadas, identificando um “cinema de autor”, baseado na experimentação de linguagens, os cineastas com experiência na televisão e propaganda, os “filmes de redenção”, as comédias românticas, os documentários, novas formas realistas, além da tematização da violência e o diálogo com a literatura.

Em um outro ensaio nesse mesmo livro, Luiz Camillo Osório sugere uma multiplicação nas formas de arte contemporânea, uma diversificação de genealogias poéticas e uma “produção artística vibrante e complexa que se insere no circuito internacional com voz própria” (OSÓRIO, 2011)

Podemos falar dessa mesma heterogeneidade e multiplicidade de estilos, ou de um “teatro múltiplo”, conforme expressão de Picon-Vallin na cena brasileira ou, mais especificamente, na cena carioca.

Vemos nos palcos cariocas, além das montagens mais tradicionais, um crescimento, desde a década de 90, de comédias *standup*, versões de musicais da Broadway e musicais biográficos de cantores e compositores. Foi também a partir dos anos 90 que houve um crescimento no número de dramaturgos e companhias cariocas.

Impulsionados pelo projeto “Nova Dramaturgia Carioca”, organizado pelo autor e diretor Roberto Alvim, surgiram novos dramaturgos e esse número vem crescendo recentemente. Trata-se de autores teatrais que vêm assinando, ao longo dos últimos anos, um número substancial de peças, as quais também são marcadas pela diversidade de gêneros e estilos. Dentre esses dramaturgos, podemos citar Jô Bilac, Daniela Pereira de Carvalho, Julia Spadaccini, Renata Mizrahi, Marcia Zanelatto, Walter Daguerre, Diogo Liberano e Pedro Brício.

Das companhias teatrais, salvo exceções como o Tá na rua, várias surgiram desde final da década de 80 e algumas bem recentemente. Seus processos criativos e linguagens são bastante diversificados. A Companhia Ensaio Aberto, fundada em 1992, tem uma marca forte de seu diretor e fundador, Luiz Fernando Lobo, e toda sua trajetória é caracterizada por um teor político através de um diálogo com o teatro épico e Brecht. Seu Armazém da Utopia já sediou inúmeros eventos e oficinas.

Outras companhias também realizam oficinas, além de espetáculos, visando a difundir métodos de trabalho. O Teatro do Anônimo, de 1986, dedica-se à pesquisa de teatro-circo, especialmente acrobacias e palhaços, e realizam um trabalho de criação coletiva. O Armazém Companhia de Teatro, sediado no Rio de Janeiro desde 1998, tem em seu diretor, Paulo Moraes, a figura catalizadora do trabalho de pesquisa de linguagens. Seus espetáculos variam de montagens de Beckett (*Esperando Godot*), Brecht (*Mãe coragem*), Nelson Rodrigues (*Toda nudez será castigada*), a adaptações de livros, como a peça itinerante *Alice através do espelho*, releitura da obra de Lewis Carroll e *Casca de noz*, baseada

nos contos de *As cosmicômicas*, de Ítalo Calvino, ou de quadrinhos, como *Pessoas invisíveis*, baseada no trabalho de Will Eisner.

Ainda na linha das companhias que oferecem oficinas paralelamente a espetáculos, o Amok Teatro, fundado em 1998 e dirigido por Ana Teixeira e Stephane Brodt, realiza pesquisa de linguagem física. As peças do Amok são baseadas em depoimentos, livros e imagens, como na *Trilogia da guerra (Dragão, Kabul e Histórias de família)* e em clássicos, como *Macbeth*. A última peça da companhia, em 2015, foi concebida a partir de um projeto de pesquisa sobre culturas de raiz africana. O Grupo Teatral Moitará, de 1988, desenvolve pesquisas sobre a máscara teatral e divulga, através de cursos e palestras, sua própria metodologia, utilizada em espetáculos como *Imagens da quimera* e *Quiprocó*. O Nós do Morro, fundado em 1986 e liderado por Gutí Fraga, desenvolve projetos de integração com a comunidade do Vidigal, com oficinas e montagens de peças que variam de adaptações de clássicos, como *Sonhos de uma noite de verão*, de Shakespeare; de autores brasileiros, como Martins Pena e Ariano Suassuna, até aquelas criadas por trabalho de pesquisa, como *Noites do Vidigal*.

Os Atores de Laura também vêm, desde 1992, apresentando um panorama diversificado. Já realizaram trabalho de criação coletiva, como *Enxoval*, inspirado em duas senhoras do interior mineiro; adaptaram textos clássicos, como *Contos do Inverno*, de Shakespeare, e *Artimanhas de Scapino*, de Molière; e textos de autores brasileiros, como *O Filho Eterno*, de Cristóvão Tezza. Outras peças foram elaboradas a partir do universo de autores, caso de *Decote*, inspirado em Nelson Rodrigues, *Pessoas*, adaptado de textos de Fernando Pessoa, *O Pena Carioca*, a partir de Martins Pena e *Absurdo*, com inspiração nos dramaturgos do Teatro do Absurdo.

Os Fodidos Privilegiados, fundados em 1991, embora com uma produção mais tímida nos últimos anos, já adaptaram Nelson Rodrigues, como a peça *A Serpente*, o romance *O Casamento* e o folhetim *Escravas do Amor*; montaram *Comédia Russa*, com texto de Pedro Brício, e também levaram ao palco suas versões de *O Casamento do Pequeno Burguês* e *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Brecht, além de terem feito releituras de clássicos como *Édipo Unplugged* e *Um Certo Hamlet*.

A Companhia do Pequeno Gesto, formada em 1991, dedicou alguns anos à pesquisa do movimento em adaptações de grandes autores, como em *Medeia*, *A Serpente*, *Henrique IV* e *Peer Gynt*. Mais recentemente fez um trabalho de performance com Angela Leite Lopes inspirado em Valère Novarina.

Além das companhias criadas desde a década de 90, tem surgido, desde 2000, novas companhias voltadas à pesquisa de linguagem e pautadas no trabalho colaborativo, como a Cia. Teatro Independente, que vem desde 2006 montando os textos de seu membro fundador, Jô Bilac, o Teatro Inominável, dirigido por Diogo Liberano desde 2008 e a Probástica Companhia de Teatro, criada em 2011.

Em um movimento diferente das companhias que mantêm um núcleo estável de atores, a Cia. Vértice de Teatro foi fundada em 2006 por Christiane Jatahy visando a dar continuidade ao seu projeto de pesquisa de linguagem teatral atravessada pela linguagem cinematográfica e espacial. Apesar de contar com a colaboração dos atores e artistas envolvidos, a marca da diretora está destacada em todos os espetáculos. Nesse sentido, Christiane Jatahy pode ser descrita como a “diretora-auteur”⁸⁴ da Vértice. A pesquisa deu início em 2004 com a trilogia *Uma cadeira para a solidão, duas para o diálogo e três para a sociedade* composta pelas peças *Conjugado*, *A falta que nos move* e *Corte seco*. Com os espetáculos *Julia*, baseado em *Senhorita Julia*, de Strindberg, *E se elas fossem para Moscou*, a partir de *As três irmãs*, de Tchekov, Jatahy procurou uma hibridização de teatro e cinema. Essa última, por exemplo, foi apresentada paralelamente como peça e como filme em duas salas separadas, mas no mesmo

⁸⁴ Tal expressão foi traduzida aqui do inglês *director-auteur* a partir do livro *Authoring performance: the Director in contemporary theatre*. De acordo com Avra Sidiropoulou, o termo foi cunhado tomando de empréstimo a crítica fílmica francesa: “o termo descritivo auterismo pode ser aplicado ao processo criativo daqueles diretores que adaptam/interferem no/desconstroem o texto original do dramaturgo ou constroem os seus próprios, desenvolvendo um estilo singular, uma marca registrada que caracteriza o seu trabalho” (SIDIROPOULOU, 2011, 1). “the descriptive term *auteurism* can be applied to the creative process of those directors who adapt/interfere with/deconstruct the playwright’s original script or construct their own, having developed a unique style, a trademark that characterizes their work” (tradução nossa). A autora ressalta que o termo *auteur* foi utilizado, pela primeira vez, por François Truffaut em artigo publicado no *Cahiers du cinéma*, em 1954, sob o título “Une certaine tendance du cinéma français” (“Uma certa tendência no cinema francês”). Nele, Truffaut teria escrito sobre “la politique des auteurs” (“a política dos *auteurs*”), a qual “celebrava o controle total dos diretores sobre o produto artístico e delegava a eles autoridade, assim como responsabilidade por todas as escolhas artísticas”. (SIDIROPOULOU, 2011, 2. “celebrated directors’ total control over the artistic product and delegated to them authority as well as responsibility for all aesthetic choices”. (tradução nossa). Seriam, por exemplo, *directores-auteurs*, Bob Wilson, Peter Brook e Gerald Thomas.

edifício teatral. O filme era a projeção da peça filmada e editada ao vivo e, dessa forma, a plateia poderia escolher se assistia a um ou ao outro.

4.1.

Os Dezequilibrados e a *Trilogia do amor*

Os Dezequilibrados surgiram, em um primeiro momento, em 1996, com a união de Ivan Sugahara, Bruce Gomlevsky, Paula Delecave, Rodrigo Maia e Ana Couto, durante o curso profissionalizante de Teatro da Casa de Artes de Laranjeiras (CAL)⁸⁵. A ideia do nome do grupo se deu a partir do entendimento dos seus membros de que o artista deveria buscar o desequilíbrio, o que foi sedimentado a partir do conhecimento dos atores de um exercício teatral trabalhado pelo encenador Antunes Filho no qual o ator deveria se colocar em desequilíbrio, em situações difíceis em cena. Com a sugestão de Bruce Gomlevsky de substituir o “s” da palavra desequilíbrio por “z”, caso fossem dez membros que integrassem a companhia, seus membros optaram então por Os Dezequilibrados.

Após a montagem de sua primeira peça *Uma noite de Sade*, baseada no gênero teatral *Grand Guignol* e no universo de Marquês de Sade, os membros de Os Dezequilibrados, insatisfeitos com o resultado da peça, se desentenderam e decidiram não dar prosseguimento ao grupo.

Ao dirigir Cristina Flores e Ângela Câmara⁸⁶ no espetáculo *Quarto de crime e castigo*, baseado no romance *Crime e castigo*, de Dostoievski, encenado em um apartamento para cinco espectadores em cada sessão, Ivan, Cristina e Ângela foram estimulados a dar início a uma pesquisa sobre uso de espaços não-convencionais, subversão do palco italiano e, conseqüentemente, sobre outras

⁸⁵ Os cinco membros do grupo já se conheciam desde a época do curso de teatro que faziam no Colégio Andrews.

⁸⁶ O espetáculo contou também com a participação de outros atores, Lucas Gouvea e Joelson Gusson, mas que não viriam a fazer parte da companhia.

relações entre ator e plateia. Esses elementos, portanto, norteiam o trabalho da companhia desde esse seu renascimento, em 1999. No ano seguinte Saulo Rodrigues e José Karini se juntam ao grupo, seguido por Letícia Isnard, em 2001, e essa tem sido a conformação da companhia até os dias de hoje.

Seguindo a linha de investigação espacial proposta, Os Dezequilibrados apresentaram *Bonitinha, mas ordinária*⁸⁷, sua versão da peça de Nelson Rodrigues, e *I*⁸⁸, baseado no conto *O grande inquisidor*, de Dostoievski, ambos na Casa da Matriz, em 2001. Em 2002, *Vida, o filme*, inspirada no livro homônimo do jornalista Neal Gabler, foi encenada no saguão do cinema Estação Unibanco. No ano seguinte, montam (*How to play*) *The love games*, escrita por Daniela Pereira de Carvalho a partir do romance *Moby Dick*, de Herman Melville, e *Combinado*, baseado no conto policial *O crime quase perfeito*, de Robert Arlt, ambos em teatros, embora não houvesse distinção espacial entre público e plateia.

Devido ao sucesso de *Combinado*, foi aberto um caminho para a trilogia *Assassinato em série*, com *Cena do crime* e *outro combinado*, naquele mesmo ano de 2003. Em 2004 a companhia montou *Dilacerado*, baseado em fatos e depoimentos pessoais dos seus membros; em 2005, *Lady Lazaro*, inspirada na vida e obra de Sylvia Plath; *Quero ser Romeu e Julieta*, inspirada na peça de Shakespeare, foi apresentada em 2006; *Últimos remorsos antes do esquecimento*, do dramaturgo Jean-Luc Lagarce, teve temporada em 2007, seguido de *Memória afetiva de um amor esquecido*, inspirada no filme *Brilho eterno de uma mente sem lembranças*, no Espaço Oi Futuro, em 2008. Nos anos de 2011 e 2012 Os Dezequilibrados encenaram, respectivamente, *A estupidez*, do autor argentino Rafael Spregelburd, e *A serpente*, última peça de Nelson Rodrigues.

Em 2014, deu-se início à *Trilogia do amor*, com a peça *Amores*, de Domingos Oliveira, no teatro da Sede das cias, seguida de *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*, de Tennessee Williams, encenada no mesmo ano na Casa da Glória, e finalizada com *Beija-me como nos livros*, em 2015, que estreou no teatro do CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil), no Rio de Janeiro.

⁸⁷ A ação da peça se desenrolava de forma itinerante pelos três andares e cômodos da casa noturna.

⁸⁸ A peça tinha duração de quinze minutos, era apresentada a um espectador por vez e tinha várias sessões por dia.

A maneira pela qual Os Dezequilibrados trabalham colaborativamente, exploram espaços convencionais e não-convencionais e a utilização da linguagem cinematográfica na construção cênica serão aqui analisadas por meio, principalmente, dessas duas últimas peças encenadas pela companhia.



Fig. 1 Cena da peça *Amores*

Um grupo de classe média urbana do final do século XX. Em volta de uma mesa se encontram um escritor da TV Globo prestes a perder o emprego, sua filha, com quem tem problemas por querer controlar sua liberdade, que acha excessiva; um casal de amigos cujo casamento está por um fio, pois quer ter filhos, mas a mulher não consegue engravidar; e a irmã desta última, uma atriz que se sente fracassada e é apaixonada por um pintor, que se revela soropositivo.

Estamos diante de uma peça com personagens claramente delineados, assim como sua estrutura dramática. *Amores* foi escrito por Domingos de Oliveira em 1997, ganhou uma versão cinematográfica em 2001 e só veio a ser encenado pela segunda vez pelos Dezequilibrados, abrindo a *Trilogia do amor*.

Ao contrário das montagens da companhia que costuma fazer um trabalho de pesquisa no qual todos os artistas envolvidos decupam o texto dramático –

quando há um – exploram o seu universo temático por meio de outros textos, imagens, filmes e músicas com vistas a um novo texto e uma elaborada partitura física, Os Dezequilibrados optaram aqui por uma abordagem realista. Desse modo, o texto de Domingos de Oliveira foi mantido integralmente, inclusive as referências contidas nele da década de 90: governo de Fernando Henrique Cardoso, TELERJ, Lilian Witte Fibe no Jornal da Globo, filmes como *Filadélfia* e *Thelma e Louise*, além de elementos como a secretária eletrônica. O cenário, objetos de cena, figurino e trilha sonora seguiram a linha realista a fim de ambientar a peça nos anos 90.

Ivan Sugahara afirma que o objetivo do grupo nesse momento era mesmo de manter o texto fechado e, mesmo que ele tenha referências muito claras a duas décadas atrás, entende que há questões na peça que ainda dialogam com os tempos atuais. Embora Os Dezequilibrados tenham aberto mão da pesquisa de linguagem, uma prática que atravessa a trajetória da companhia, a exploração do espaço cênico, foi realizada, de certo modo, em *Amores*.

A peça foi encenada no espaço teatral da *Sede das cias*. Ali, Sugahara optou por trazer o público para dentro do espetáculo evitando, assim, o palco italiano. O cenário se assemelhava a um apartamento ou loft, onde se sobrepunham as três moradias dos personagens e o público estava, portanto, dentro delas, junto aos atores. Se a companhia quis iniciar a *Trilogia dos amores* com uma montagem mais tradicional, o mesmo não ocorreria com as que se sucederam.

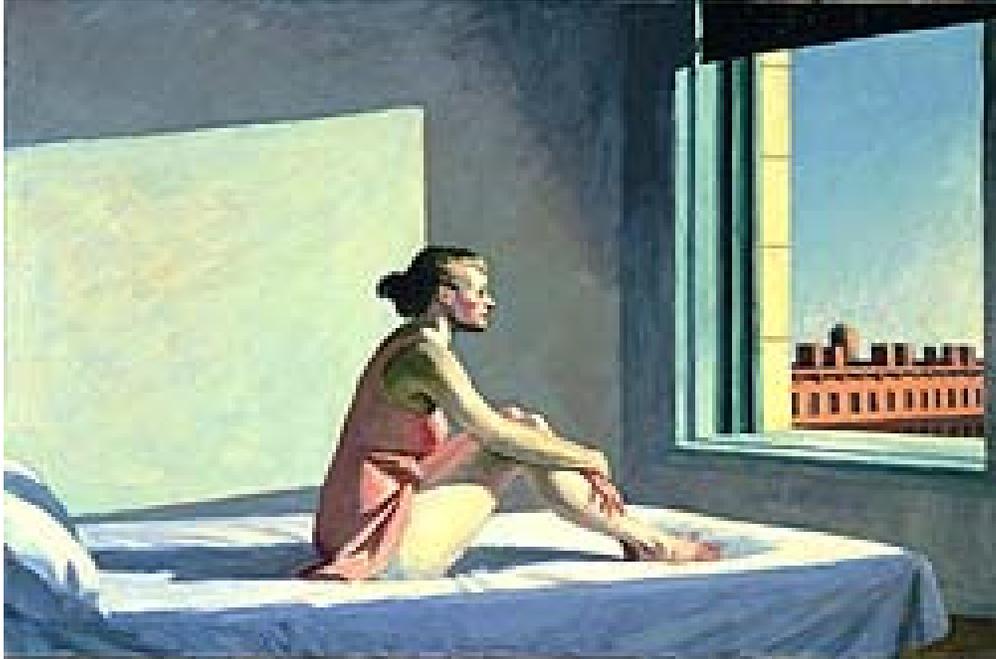


Fig.2 HOPPER, Edward. *Morning sun*. 1952. Óleo sobre tela. 71.4 x 101.9 cm.⁸⁹



Fig. 3 Cena da peça *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*.⁹⁰

⁸⁹ Disponível em: <http://www.culture24.org.uk/art/painting-and-drawing/art22134>. Acesso em: 10 de junho de 2016.

⁹⁰ Essa imagem foi feita através de captura de tela, no computador, de uma cena da filmagem da peça em DVD disponibilizada a mim por Ivan Sugahara.

Em *Morning sun* (figura 2), assim como na maioria de suas telas, o pintor nova-iorquino Edward Hopper retratava figuras solitárias e reflexivas, com olhares distantes. Mesmo quando havia casais nas pinturas, estavam geralmente absortos em seus próprios silêncios. O ar de melancolia, desencanto e desilusão atravessava esses quadros que, segundo diversos críticos de arte, pareciam um fragmento fílmico.

Uma reprodução de *Morning sun* está parede de uma cena de *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir* (figura 3). Tal como no quadro de Hopper, a luz solar entra no quarto pela janela, enquanto a *Esposa*, personagem de Ângela Câmara, está olhando para o lado de fora, pensativa e com feições melancólicas. O *Marido*, interpretado por Saulo Rodrigues, acabara de entrar no quarto, sem dialogar com a mulher, deita, bêbado, e adormece na cama.

Além dessa cena, muitas outras foram inspiradas nos quadros de Edward Hopper, tanto no que diz respeito ao clima de solidão e melancolia quanto aos enquadramentos e luz das pinturas. Quando, por exemplo, a *Esposa* chama o público para a cozinha da casa, momento em que faz um ovo mexido para o casal, o *Marido* se encontra fumando, sentado na janela da cozinha, pensativo (figura 4). Ela, em frente à janela, por onde entra uma luminosidade externa, prepara o alimento, também pensativa e angustiada. Entretanto, eles não se olham, não se falam e nem comem juntos.



Fig. 4 Cena da peça *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*⁹¹

Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir é uma peça curta escrita por Tennessee Williams em 1953, um ano após o *Morning sun*, de Edward Hopper. Assim como em outras obras, a pintura de Hopper e a peça de Williams podem ser localizadas no clima trazido pelo pós-guerra, apesar de não haver nenhuma menção a questões políticas nesses trabalhos. A intenção de *Os Dezequilibrados* era tratar de uma das facetas dos relacionamentos amorosos, o da crise conjugal, nesse caso. A peça não é contextualizada em nenhum período histórico pois, como narra a *Esposa* logo no início, ela pode acontecer em qualquer lugar, em qualquer momento.

Conforme explicado por Ivan Sugahara durante a entrevista, inicialmente a ideia do grupo para a segunda peça da *Trilogia do amor* partiu de Ângela Câmara, disposta a montar *Um bonde chamado desejo*. Ângela faria o papel de *Blanche*, Saulo de *Stanley*, e dois outros artistas convidados completariam o elenco⁹². Após edital aprovado pela Prefeitura do Rio de Janeiro, a companhia teve um problema

⁹¹ Essa imagem foi feita através de captura de tela, no computador, de uma cena da filmagem da peça em DVD disponibilizada a mim por Ivan Sugahara.

⁹² A peça só contaria mesmo com os quatro atores, sendo uma adaptação do texto de Williams.

com os direitos autorais e, a solução encontrada, foi montar outra peça do dramaturgo, mantendo o projeto inicial de ser uma peça baseada na pesquisa de linguagem cinematográfica e espacial. Assim, após intensa pesquisa e leituras, Ivan sugeriu *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*, mantendo os dois atores da companhia para a montagem.

Como ocorre nos demais trabalhos de *Os Dezequilibrados*, essa peça foi criada colaborativamente com os atores do espetáculo e com Samuel Toledo e Livia Paiva, membros da Probástica Companhia de Teatro e convidados para fazerem a assistência de direção. Apesar de Ivan e Livia assinarem a dramaturgia do espetáculo, a criação cênica foi feita por meio de colaboração de todos os envolvidos através de um trabalho de composição⁹³, utilizado pela companhia em diversos trabalhos. Como explica Ivan Sugahara, inicialmente o texto foi dividido por ele e Livia em algumas unidades, decupado e discutido. A partir daí, procederam às composições, assim explicadas pelo diretor:

Temos a parte A, todo mundo vai fazer uma composição da parte A. Então, por exemplo, o Saulo faz uma parte. Ele escala o elenco, ele pode só dirigir a composição dele, ou ele pode fazer com dois atores, com um ator, ele vai fazer do jeito que ele quiser. Porque, no caso do processo, a Livia e o Samuel também participaram como atores. Então o Saulo escala quem vai fazer, ele cria a dramaturgia, ele cria a cena, escolhe o espaço, a relação com o público.

Esse processo de composição foi feito a partir da peça original e de outros textos que, de alguma forma, dialogavam com ela. Um deles foi “O Quarto de Hotel de Hopper em Madri”, do livro de crônicas *A última madrugada*, de João Paulo Cuenca. Foi, inclusive, por causa dessa crônica que a companhia chegou aos quadros do pintor. Embora esse texto de Cuenca tenha sido utilizado como estímulo para composições e tenha levado os membros da companhia a explorar cenicamente as pinturas de Hopper, um outro texto do escritor, extraído da crônica “5 Segundos”, é utilizado em uma narração em *off* ao final do espetáculo.

⁹³ O trabalho de composição tem sido difundido através do método de *viewpoints* e *compositions*, desenvolvido por Anne Bogart, e consiste na elaboração de uma linguagem teatral por meio de uma pesquisa que explore possibilidades para além do texto teatral. Nas composições são utilizados os mais variados estímulos como vídeos, filmes, música, e sons e os atores experimentam gestos, movimentos e fala.

Como pode ser constatado no histórico de Os Dezequilibrados, alguns espetáculos são baseados em textos dramáticos, em outros foram utilizados romance e contos, e há aqueles inspirados em obras e vida de escritores. No entanto, salvo raras exceções, como no espetáculo *Amores*⁹⁴, os textos são trabalhados de forma colaborativa, como nas composições realizadas em *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir* e, dessa forma, outros textos e outras referências são explorados.

Ao tratar da questão do estatuto do texto no pós-dramático, Lehmann discorda da oposição “teatro vanguardista” e “teatro de texto”, para ele uma “contraposição muito em voga, mas irrefletida” (Lehmann, 2007, p. 246), preferindo, inspirado nas reflexões de Julia Kristeva, a ideia de um texto no qual “o que se visa não é o diálogo, mas multiplicidade de vozes, polígono” (LEHMANN, 2007, p. 247). Esse texto polissêmico pode, portanto, ser percebido nos espetáculos dos Dezequilibrados. Não se trata aqui, no entanto, de uma estrutura completamente fragmentária como percebemos em diversas companhias e encenadores comentados por Lehmann e muito em voga até a década de 80.

Por meio das pesquisas e experimentações realizadas durante os trabalhos de composições, os atores acabam por produzir o que Patrice Pavis explica, baseando-se nas análises levadas a cabo por Chris Balme sobre o teatro de Robert Lepage, uma escritura cênica. A esse respeito, explica Pavis,

Aquilo que se constitui no decorrer dos ensaios são acontecimentos cênicos e textos. Esses textos são fixados no processo dos ensaios. (...) Nesse contexto, poderíamos falar de escritura cênica, na qual o objetivo não é realizar sem sutura um texto pré-fabricado, nem desconstruí-lo como um corpo estranho. O texto é um produto necessário no trabalho da encenação e é continuamente modificado. O palco está, neste caso, portanto, na origem da produção textual. Esse texto é uma verbalização de ações cênicas, varia de acordo com as improvisações cênicas (...). A encenação não é uma execução do texto, mas sua descoberta. (PAVIS, 2010, p. 384).

Os estímulos utilizados pelos Dezequilibrados durante os processos de composição e de pesquisa durante os ensaios compõem essa escritura cênica sobre

⁹⁴ Conforme assinala Ivan Sugaraha, “A gente montou *Amores*, por exemplo. Pegou o texto e fez ele como está, sem criar uma dramaturgia colaborativa”.

a qual Pavis comenta. Além da peça de Tennessee Williams, do trecho do conto de João Paulo Cuenca, das pinturas de Hopper e de músicas, os membros da companhia trabalharam bastante com a referência do elemento da água presente no texto do dramaturgo. Dessa forma, a água, no espetáculo, não está apenas presente na chuva, como explicitado no título da peça e em uma cena que o casal está em um banco sob a chuva, mas na piscina, onde ocorre uma cena, no momento que a personagem *Esposa*, mostrando-se angustiada na cozinha enquanto prepara o ovo mexido, abre a torneira e mergulha a cabeça na pia. Há também a presença não física da água através de sons de mar e da chuva.

As composições foram feitas, desde o início, na Casa da Glória, onde a peça foi encenada. Vários cômodos da casa são utilizados. Quando o portão é aberto, o público, assim como o personagem *Marido*, sobem uma escada com muitas garrafas vazias no chão até chegar em um jardim na entrada. Ali o Marido, bebendo uma cerveja, entra em uma banheira. Fica subentendido que ela havia passado a noite bebendo. Ao sair da banheira, o ator chama o público para entrar na casa. Há cenas em um cômodo cujo cenário remete a um quarto (conforme a figura 3), em um outro cômodo que representa a sala de jantar, e a cozinha. Dali o público é chamado para sair da casa e sentar ao redor da piscina e nela entram os atores para uma outra cena. Da piscina, vão para uma outra área do jardim onde há duas cenas, uma no banco e outra em um sofá.

A pesquisa de espaços não convencionais foi iniciada pelos Dezequilibrados a partir da montagem de *Quarto de crime e castigo*. Como a companhia vinha ensaiando no apartamento da atriz Ângela Câmara na Urca⁹⁵ e não conseguia pauta em teatros, resolveu experimentar encená-la no próprio apartamento. A peça teve uma recepção positiva principalmente pelo fato de ser encenada ali. A diretora teatral Celina Sodré, com quem Ivan Sugahara havia trabalhado como assistente de direção, e uma de suas principais referências artísticas, sublinhou que o melhor do espetáculo era mesmo ser feita em um

⁹⁵ Como explicado por Ivan Sugahara, “... a gente estava ensaiando lá, não tinha dinheiro, um monte de moleques, a gente ensaiava nas nossas casas, não tinha dinheiro para pagar sala de ensaio. Ensaiávamos um tempo na minha casa, na casa da Ângela. Depois de muito tempo de ensaio, jovens, sem patrocínio, a gente ficava lá ensaiando, ensaiando, pesquisando. Dez meses eram muito tempo de ensaio, então eu falei: ‘Gente, tá pronto!’. Não tinha nada, não tinha teatro, péssimos produtores, começando a vida. Mas tinha uma peça pronta já, com cenário, figurino.”

apartamento. Assim, sucederam-se espetáculos da companhia em espaços não convencionais, como na Casa da Matriz, nos oito andares do Oi Futuro Flamengo, no saguão do Estação Unibanco e *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*, na Casa da Glória.

O surgimento de trabalhos nas artes cênicas voltados para a intervenção no espaço urbano se deu graças à renovação na estética teatral ocorrida no século XX. Encenadores tais como Brecht, Grotowski e Artaud propunham um novo tipo de fazer teatral, procurando romper com o Naturalismo e com a ilusão da quarta parede. Dessa forma, esses encenadores questionaram o modelo europeu de espaço teatral, caracterizado pela relação frontal e distanciada do ator e plateia. Nesse contexto, o espaço urbano exterior ao edifício teatral convencional passa a ser espaço de pesquisa e experimentação e não apenas outros espaços fechados são utilizados, como também as ruas voltam a ser locais de teatralização, como fora, outrora, nas praças medievais. A aproximação do ator com a plateia, principalmente em espaços que não são inicialmente tidos como teatrais, torna tênue a linha que separa o real do ficcional⁹⁶.

A concepção de um espetáculo que leva em consideração a escolha de um espaço de encenação que foge ao palco tradicional é fruto, portanto, das transformações levadas a cabo pelo teatro contemporâneo. Segundo Hans-Thies Lehmann, enquanto o teatro dramático prefere o espaço “mediano” em detrimento do espaço mais íntimo ou ao mais amplo, o teatro pós-dramático se vale de qualquer dimensão de espaço. Lehmann assinala que

... o espaço dramático é sempre símbolo isolado de um mundo como totalidade, por mais que ele seja mostrado de maneira fragmentária. Já no teatro pós-dramático o espaço se torna uma parte do mundo (...) pensada como algo que permanece no *continuum* do real: um recorte delimitado no tempo e no espaço, mas ao mesmo tempo continuação e por isso fragmento de realidade de vida. (LEHMANN: 2007, 268).

⁹⁶ Isso se mostra ainda mais evidente quando a encenação é realizada na rua, uma vez que conta com o público da cidade que não se encontra ali com uma intenção prévia de assistir a um espetáculo. Conforme assinala André Carreira, “... a silhueta da cidade pode ser compreendida como uma estrutura dramática que propõe ao teatro sempre uma relação de fruição de ambiente como significante fundamental do acontecimento cênico” (CARREIRA, p. 3) e como essa relação não se dá necessariamente de forma amistosa, uma vez que o acontecimento teatral é imposto no espaço público, Carreira prefere utilizar o termo “teatro de invasão”, ao considerar que se trata do teatro invadindo a rua.

Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir é como esse “*continuum* do real” e “fragmento de realidade de vida” mencionado por Lehmann. Ao nos deslocarmos nos variados cômodos da Casa da Glória, um espaço de uma casa real, onde os atores realizam ações valendo-se de coisas reais – Saulo fuma cigarro, Ângela acende o fogão, mistura ovos em um prato, cozinha e come o alimento, lava a louça utilizada - somos as testemunhas da solidão e melancolia vivida por um casal em crise. Embora não haja uma intervenção direta do público na peça, os atores sempre se dirigem aos espectadores para acompanhá-los em seus trajetos, estabelecendo, portanto, uma relação de proximidade. Ao sairmos da posição passiva da cadeira do teatro convencional e nos deslocarmos, juntos dos atores, pelos cômodos da casa, nos colocamos dentro da ação. O modo pelo qual os atores chamam o público para segui-los, mudando de ambiente, já sugere um convite para testemunharmos a intimidade do casal.

Para Lehmann, o espaço pós-dramático diz respeito a uma “experiência essencialmente imagético-espacial” (LEHMANN: 2007, 272), podendo variar desde palcos que separam os atores da plateia até os interativos ou integrados, ou mesmo os heterogêneos, embora a carga simbólica visual sempre esteja presente em todos esses tipos de palco. Lehmann também nos lembra que a produção e utilização de ambientes, conforme vemos nas artes plásticas contemporâneas, fazem parte do teatro pós-dramático: “Em muitos desses trabalhos revela-se a intenção de propiciar uma determinada experiência temporal por meio de concepções espaciais específicas, da escolha de localidades historicamente significativas ou da construção de instalações” (LEHMANN: 2007, 277).

Essa contribuição das artes plásticas para o teatro de uma nova concepção espacial é conhecida como *site-specific*⁹⁷. Introduzidas no final da década de 60, tal manifestação artística tomou a cidade de São Paulo com o projeto Arte/Cidade, concebido por Nelson Brissac Peixoto a partir de 1994. Trata-se de um projeto de intervenção urbana que partiu da ideia de que em uma metrópole contemporânea como São Paulo, o urbanismo e a arquitetura são frequentemente redesenhados.

⁹⁷ Diversos teóricos e artistas brasileiros preferem utilizar a expressão em inglês mesmo. Alguns poucos optam pela tradução “teatro específico ao local”, como é o caso da edição brasileira do livro de Lehmann, ou então apenas “sítio específico” ao se falar dessa estética nas artes plásticas.

Essas intervenções procuraram problematizar o estatuto da obra de arte e da arquitetura, questionando sua autonomia e considerando todo o seu espaço circundante como parte constitutiva das criações. As obras foram criadas em espaços já carregados de valor histórico ou simbólico e tentavam provocar novas visões da cidade. O espectador, portanto, como afirma Nelson Brissac Peixoto, “passa de uma contemplação deambulatória de objetos autônomos, apresentados num contexto neutro, para viver uma experiência estética, proporcionada pelo lugar investido artisticamente” (PEIXOTO: 2002, 11).

Algo análogo aconteceu com o teatro. O espectador saiu do edifício teatral onde contemplava uma peça na estaticidade de uma poltrona, semelhante à maneira descrita acima por Brissac Peixoto a respeito da contemplação de uma obra de arte em um museu, e passou a viver uma nova experiência estética dentro de um espaço urbano repleto de significações, mas apto a ser ressignificado pela obra de arte que ali se impõe e pelas diferentes formas de recepção da obra. Brissac Peixoto procurou diferenciar o Arte/Cidade de outros projetos de *site-specific*, por acreditar que

enquanto as obras convencionais para o sítio específico tendiam a se acomodar às condições formais dos espaços, presas a uma abordagem puramente estética, eles [artistas do Arte/Cidade] passam a conflitar com a arquitetura e a disposição dos lugares. São intervenções na cidade que reequacionam o espaço urbano. (PEIXOTO: 2002, 11)

Com relação à maneira pela qual o teatro absorveu os elementos estéticos do *site-specific*, diz Hans- Thies Lehmann: “O teatro procura uma arquitetura ou então uma localidade não tanto porque o “local” corresponda particularmente bem a um determinado texto, mas sobretudo porque se visa que o próprio local seja trazido à fala por meio do teatro” (LEHMANN: 2007, 281). A partir dessa análise de Lehmann, pode-se inferir que o teatro *site-specific* diz respeito ao teatro que é concebido a partir de ou considerando-se, essencialmente, o caráter simbólico do espaço da encenação, tal como Nelson Brissac concebeu o projeto Arte/Cidade.

No entanto, há um tipo teatro *site-specific* em que uma peça é montada em um espaço que remete ao texto escolhido, como uma encenação de *Sonhos de uma*

noite de verão em uma floresta ou *Hamlet* em um castelo⁹⁸. Nesse fazer teatral haveria, nas palavras de Lehmann, duas variantes:

Por um lado, o local específico pode ser utilizado em sua própria configuração: os atores simplesmente atuam em meio às máquinas e equipamentos do galpão de uma fábrica ou da oficina de manutenção de uma estrada de ferro e o público simplesmente é posicionado ali – pode-se dispor cadeiras ou arquibancadas, sem que esse caráter básico da espacialidade projetada como cena seja alterado. A segunda variante é a montagem de uma cena com a disposição de decorações e objetos no local. Nesse caso, introduz-se uma cena dentro da cena e cria-se uma relação entre ambas que pode sugerir, de modo mais ou menos claro, contradições, espelhamentos e correspondências. (LEHMANN, 2007, p. 281).

Dessa forma, segundo Lehmann, tanto atores quanto espectadores são “estrangeiros” nesse espaço o qual também se torna um coparticipante. Mais uma vez, assim como ocorre nas artes plásticas, no teatro pós-dramático também surgem projetos “motivados por uma *ativação de espaços públicos*” (LEHMANN, 2007, p. 282), onde a premissa básica é pensar e utilizar o espaço urbano em conexão com o cotidiano e com suas significações na atualidade.

Nos trabalhos realizados pelos Dezequilibrados, onde a encenação acontece fora do teatro tradicional, o espaço escolhido não tem necessariamente uma significação histórica ou simbólica precisa, como aquela do projeto Arte/Cidade de Nelson Brissac, trazida à fala pela encenação e em conexão com o cotidiano e a realidade circundante, como aponta Lehmann⁹⁹. A Casa da Glória, onde foi encenado *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*, é um sobrado histórico do século XVIII, próximo ao Outeiro da Glória, mas sua significação histórica não é contemplada pela encenação da peça. Não obstante, como a casa foi utilizada desde o início dos ensaios, os artistas se valeram não só dos espaços físicos, como da luz do dia que invadia as janelas quando as cenas ocorriam no interior da casa, ou nas áreas abertas, perto do jardim, da piscina, ou na sacada do segundo andar. Assim, criou-se uma iluminação cênica artificial que dialogasse

⁹⁸ A esse respeito, alguns encenadores e teóricos preferem o termo *site-generic* ou *site-responsive*.

⁹⁹ Como é o caso, por exemplo, da peça *Apocalypse, 1, 11*, terceira parte da *Trilogia Bíblica* do Teatro da Vertigem, encenada em espaços que já continham uma carga simbólica e histórica, como no Presídio do Hipódromo, em São Paulo, e no prédio do antigo DOPS, no Rio de Janeiro, ambos centros de detenções políticas e de tortura durante a ditadura militar.

com a natural. Portanto, a casa não foi utilizada como um mero cenário, mas toda a construção dramática levou em conta suas características.

Muito do que Lehmann considera sobre peças encenadas em locais públicos, assim como o fez Richard Schechner ao elaborar seu conceito de *Environmental theatre*, diz respeito a uma prática teatral relacionada a uma agenda política que surgiu desde os anos 60 e 70 com, por exemplo, o Performance Group e o The Living Theatre. Embora esse tipo de fazer teatral em espaços públicos ainda possa ser observado há na cena nacional e internacional contemporânea, desde início da década de 90, peças itinerantes e que, tal como *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*, não estão necessariamente ligadas à uma pauta política¹⁰⁰.

Nessa peça, a escrita dramática elaborada colaborativamente pelos membros da companhia e seus artistas convidados se pautou, além do estudo do texto dramático, de outros textos e estímulos e da experimentação com o espaço escolhido para a encenação, com a pesquisa de linguagem cinematográfica que permeia seus trabalhos.

A interseção de mídias com o teatro vem ganhando diversas conceituações, tais como intermídia, transmídia e multimídia, além de um recente pós-cinematográfico¹⁰¹. Fora algumas especificações de cada termo, trata-se, como assinala Philip Auslander, de

formas artísticas ou culturais que reúnem diferentes mídias em uma mesma plataforma, um desenvolvimento impulsionado em parte pela capacidade da tecnologia digital de combinar som, vídeo, imagens gráficas, animação e outras mídias em um mesmo artefato. (AUSLANDER, 2016, p. 217).

Se as vanguardas históricas criaram as condições para que inovações tecnológicas pudessem interagir com as artes em geral, o teatro vem apresentando

¹⁰⁰ *Tony and Tina's wedding* estreou em uma igreja metodista em Greenwich Village, Nova Iorque, se apresentando em outras igrejas durante turnês. O grupo inglês Punchdrunk, voltado a experimentações em espaços não convencionais, encenou nos últimos anos a peça *Sleep no more*, baseada em *Macbeth*, no The McKittrick Hotel, em Nova Iorque.

¹⁰¹ Esse termo foi cunhado pelo pesquisador e professor de teatro Piotr Woycicki a partir do conceito de pós-dramático, para se referir a um ramo do teatro intermídia.

novas estratégias dramáticas que podem ser percebidas nas imagens projetadas, nas relações com o tempo e na movimentação dos corpos no espaço.

Como pode ser identificado nas análises do teatro contemporâneo, estamos diante de uma expressão artística que nasceu da influência das mídias na sociedade contemporânea e um paralelo com a noção de “artemídia”, concebida por Arlindo Machado, pode ser traçado aqui. Machado, identifica na "artemídia" "formas de expressão artística que se apropriam de recursos tecnológicos das mídias e da indústria do entretenimento em geral, ou intervêm em seus canais de difusão, para propor alternativas qualitativas" (MACHADO, 2010, p. 12). Entretanto, ele ressalta que a "artemídia" não se baseia apenas na utilização de câmeras, computadores e sintetizadores ou busque a inserção da arte na televisão ou na internet, mas trata-se de uma perspectiva artística que procura se afastar "do projeto tecnológico originalmente imprimido às máquinas e programas que equivale a uma completa *reinvenção* dos meios" (MACHADO, 2010, p. 13).

Desse modo, Arlindo Machado sugere que as novas linguagens artísticas devam reinventar a maneira de se apropriar a tecnologia e propõe pensarmos os meios não individualmente, mas a partir das passagens que se operam entre as expressões artísticas e as mídias digitais. Embora reconhecendo que a arte não é estática, Machado defende os processos de interseção e hibridização dos meios artísticos e digitais.

A esse novo teatro específico que se vale de recursos tecnológicos digitais, alguns se referem como "teatro virtual", outros como "teatro tecnológico"; há os que preferiam utilizar a expressão "teatro digital" ou então "teatro intermídia". No entanto, afora nomenclaturas, faz-se mais importante identificar as formas pelas quais a cena contemporânea vem experimentando e utilizando os recursos tecnológicos digitais.

Embora Os Dezequilibrados já tenham usado projeções em diversos espetáculos¹⁰², em *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir* o empréstimo da linguagem cinematográfica é percebido na paisagem sonora, com narrações em

¹⁰² *Vida, o Filme* é um exemplo notório, pois foi encenada no saguão de um cinema (Estação Unibanco), discutia a influência de filmes e da televisão no comportamento humano e utilizava vídeos e imagens filmadas ao vivo.

off, desde monólogos na voz gravada pelos atores até o trecho final da crônica de Cuenca, músicas que ora ambientam as cenas, ora são tocadas para os atores dançarem em diversos momentos, sons do mar e da chuva. Todos esses sons, além dos próprios diálogos dos atores, são entremeados por longas pausas e períodos de silêncio, de modo análogo ao cinema, no qual essa paisagem influencia dramática e narrativamente na compreensão do filme.

Além dessa paisagem sonora, a linguagem cinematográfica também está presente na construção dramatúrgica e no movimento dos atores. Enquanto no texto de Tennessee Williams a peça inicia no quarto, na montagem dos Dezequilibrados ela começa no jardim, com o *Marido* na banheira e muitas garrafas de bebida espalhadas. Essa cena, explicada logo no início do texto original, é encenada em *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir* bem mais adiante, como em um *flashback*.

Embora o recurso do *flashback* já seja muito comum no teatro, a linguagem cinematográfica fica mais evidente na peça através do movimento dos atores. Em um registro semelhante ao do *rewind*, os atores, em diversos momentos, se deslocam para trás, como uma fita rebobinada. Algumas vezes, inclusive, o som da fita desenrolando ressalta o andar para trás dos atores. Além disso, a exploração das pinturas de Edward Hopper já aponta para a hibridização da companhia do teatro, artes plásticas e cinema. Assim como nos quadros de Hopper, em *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir* cada cena parecia um enquadramento, um detalhe captado e ampliado, como uma câmera cinematográfica, o que foi possibilitado pela proximidade do público com os atores e pela maneira como fomos posicionados em cada cena.

A utilização da intermedialidade dos Dezequilibrados também pode ser percebida em sua mais recente montagem. Na figura a seguir, o personagem de Ângela Câmara lê na tela do celular a descrição da cena que acontece ao seu lado. Esse recurso foi utilizado durante toda a peça de modo a romper com o ilusionismo das cenas. Embora essa quebra que o uso do celular faz com o ilusionismo teatral remeta ao efeito de estranhamento brechtiano, ele não tem, na montagem, o caráter de distanciamento crítico do teatro épico, sendo mais uma das opções estéticas da companhia para aproximar a plateia para um real.

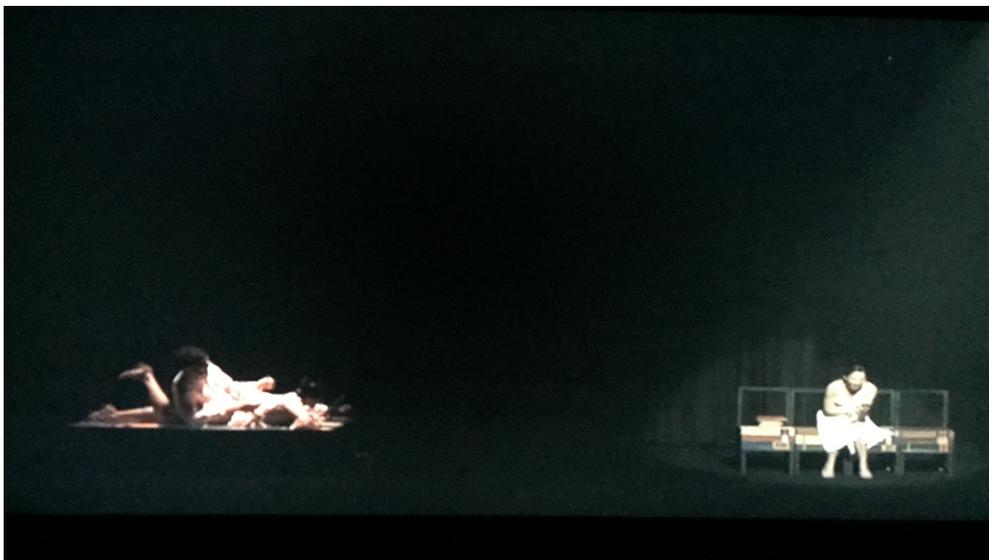


Fig. 5 Cena da peça *Beija-me como nos livros*¹⁰³

Beija-me como nos livros, aborda o processo histórico de construção do amor romântico através de quatro mitos literários: *Tristão e Isolda*, *Romeu e Julieta*, *Don Juan* e *Werther*. Assim como em outras peças, *Os Dezequilibrados* também se basearam na pesquisa e processo de criação cênica através das composições. A fonte inicial utilizada para pesquisa pelos artistas foi *O Livro do Amor*, de Regina Navarro Lins, além de *História do Amor no Ocidente*, do historiador Denis de Rougemont. Como essa peça encerraria a *Trilogia do Amor*, o objetivo do grupo, a princípio, era encenar a história do amor. No entanto, conforme afirma Ivan Sugarahara,

O livro começa lá na pré-história, fizemos improvisações, todo mundo de quatro, como macaco, depois bacanaís romanos. Mas chegou um momento que eu falei: “Isso é uma loucura, impossível fazer a história do amor, é muita coisa, tudo muito amplo”. Senão a gente ia enlouquecer, não ia dar conta, não ia ficar bom isso. Então teve uma readequação do projeto. Porque a ideia inicial era a história do sentimento amoroso, mudamos quando surgiu a ideia do amor romântico. Hoje em dia quando falamos amor estamos pensando geralmente no amor romântico, uma ideia específica de amor, ocidental, que se consolidou há duzentos anos. A ideia de amor romântico começa a ser fomentada na Idade Média, com o amor cortês e todo o desdobramento disso até chegar no romantismo alemão, consolidação de um determinado modo de amar, muito forte até hoje. Aí surgiu a

¹⁰³ Essa imagem foi feita através de captura de tela, no computador, de uma cena da filmagem da peça em DVD disponibilizada a mim por Ivan Sugarahara.

ideia da gente falar dos mitos para contar o amor romântico. Esse foi um caminho, porque há um mundo de possibilidades.

Embora a peça trate de mitos amorosos de momentos históricos diversos, ou seja, da Idade Média (Tristão e Isolda), Renascença (Romeu e Julieta), Iluminismo francês (Don Juan) e Romantismo alemão (Werther), a companhia quis dar um caráter contemporâneo à encenação, Havia um entendimento dos membros de que o nosso modo de amar, a forma que entendemos o amor romântico é, em grande parte, tributária dessa construção do amor romântico, conforme explica Sugahara:

A gente teve essa ideia de dramaturgia, de ter uma trama contemporânea, do real, entre aspas, e o tempo inteiro esse vínculo dos mitos com o que a gente vive porque, na verdade, a gente vive a mesma coisa. É essa ideia de que a nossa forma de amar foi pautada por esses mitos, por essa construção romântica, e a gente é refém disso, nas nossas vidas, no nosso modo de amar, para o bem e para o mal.

Desse modo, além do uso do celular, o elemento do real e do contemporâneo aparece na peça quando os atores se chamam pelos seus próprios nomes, pois o público se distancia, nesse momento, dos personagens históricos, e se vê perante os próprios atores. As cenas dos mitos surgem sempre a partir do livro que um dos atores lê, sugerindo que estão lendo aquela história encenada. Portanto há, paralelamente no palco¹⁰⁴, o mito encenado e o presente de quem o lê.

Beija-me como nos livros deu prosseguimento à pesquisa da linguagem cinematográfica realizada pela companhia. Como em *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*, em diversos momentos os atores se movimentam em *rewind*, em uma coreografia ressaltada pelo efeito de luz *strobo* e pelo som de fita rebobinada. Há, também, elementos do cinema mudo, conforme visto na última cena da peça.

¹⁰⁴ A peça tem sido encenada, desde sua estreia em 2015 no CCBB, em palco italiano. Os Dezequilibrados não pretendiam montá-la em um espaço não convencional por entenderem, segundo Ivan Sugahara, que “A peça falava de teatro, dos mitos. A ideia ali era falar de amor romântico, da idealização do outro, da romantização do outro, você vê o que você quer ver. Então tem um certo ilusionismo do palco italiano, que está ligado à própria ideia da perspectiva, na pintura, no cinema. Tem quadro que você entra dentro dele. Tem uma ideia de projeção que é muito forte, a ideia do amor romântico, a ideia do teatro do palco italiano, uma ideia de simulacro. Então eu achava que a ideia do palco italiano era apropriada”.

Outro recurso utilizado que remete à linguagem cinematográfica foi o trabalho com a ideia da perspectiva e dos ângulos do cinema.

O trabalho corporal dos atores, tanto na corporificação da linguagem cinematográfica quanto na partitura física de movimentos, gestos e dança se sobressai no espetáculo, posto que a intenção da companhia era apresentar os mitos pela ação, ao invés da palavra. Para algumas cenas, inclusive, foram encontradas dificuldades, conforme explicado por Ivan Sugahara a respeito da cena do balcão, de *Romeu e Julieta*:

A gente levou muito tempo pra conseguir resolver aquela cena porque ela não podia ficar de fora, pois é a cena de amor mais famosa de todos os tempos, mas é uma cena em que toda ela se resolve na palavra. Ela lá em cima, ele aqui embaixo, e ficam falando, basicamente isso. Tem coisas lindíssimas, mas realmente é uma cena que só se resolve pela palavra. Isso é totalmente diferente da cena do baile, pois ela tem uma coreografia, eles se veem de longe, se paqueram, dão um beijo. Tem a partitura das mãos que está descrita no texto. Na cena da morte, (...) você não precisa da palavra. A cena do balcão então foi um problema, tinha que estar, a gente demorou muito para resolver como se faz aquilo, como se transforma em ação, em uma ação expressiva.

O primeiro texto da peça foi escrito e memorizado pelos membros da companhia e artistas convidados a partir das pesquisas e composições experimentadas pelos atores. A única peça utilizada foi o *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Para os demais, o grupo trabalhou com diversos romances e peças dos mitos, como o *Don Juan*, de Molière, e *Werther*, de Goethe, e construíram um compósito de textos, dividindo cada mito em quatro cenas principais. Após a escrita das cenas, com a colaboração dos preparadores vocais, o texto inicial, em português, foi traduzido para uma língua inventada¹⁰⁵.

Embora essa língua tenha sido referida pela crítica da peça como *gromelô*, trata-se de um tipo de *gromelô* diferente do que conhecemos habitualmente, aquele do improvisado. Em *Beija-me como nos livros*, foi criada uma língua baseada no inglês para *Tristão e Isolda*, no alemão para *Werther*, no francês para o *Don*

¹⁰⁵ Ivan Sugahara explicou que foi necessário que os atores memorizassem primeiro o texto em português para depois aprenderem as falas na língua inventada para que soubessem exatamente o que falavam.

Juan, e no italiano para *Romeu e Julieta*. Segundo Sugahara, o processo de criação dessas línguas se deu do seguinte modo:

A gente criou essas línguas, no caso, o Ricardo, com fonemas de cada língua e ensinou aos atores a falarem. Alemão, por exemplo, foi o mais difícil, pois ninguém falava alemão ali. Inglês, francês e italiano já estão mais no nosso imaginário por conta da musicalidade.

Podemos perceber na maior parte dos espetáculos de *Os Dezequilibrados*, principalmente aqueles estudados aqui, aspectos do teatro pós-dramático e do performativo conforme propostos por Lehmann, Fischer-Lichte e Féral, ou seja, uma cena que se afasta do textocentrismo e que propõe uma relação igualitária entre uma colagem de textos, as distintas linguagens da cena e de outras artes, gerando uma dramaturgia visual. Seja por meio de uma peça itinerante, trazendo o público para o interior do espetáculo, ou no palco italiano, mas utilizando recursos que rompam com o ilusionismo e tragam o espectador para o presente em que a peça é encenada, esse teatro propõe um novo tipo de “real”.

Os teóricos do teatro pós-moderno, pós-dramático e performativo se mostraram bastante cautelosos ao tratar a questão do realismo no teatro, uma vez que a cena dos anos 60 a 80 não estavam preocupadas com essa questão. No entanto, alguns pesquisadores vêm percebendo um retorno do real no teatro a partir dos anos 90. Patrice Pavis, em livro publicado há poucos meses, comenta que o retorno do real tem se dado sem, contudo, “retornar a qualquer representação total, conforme Hegel, Marx e Lukács já reivindicaram¹⁰⁶” (PAVIS, 2016). Ao contrário do efeito do real, presente no teatro realista do século XIX e obtido a partir do enredo do texto teatral, para Pavis o que caracteriza esses teatros do real é “a habilidade de construir e explicar o real na base dos instrumentos artísticos nos trabalhos de arte” (PAVIS, 2016) e acrescenta “Isso significa que o outro lado do teatro não é ilusão, ficção ou teatralidade, mas vida social, política, luta de classes, sobrevivência econômica e vida cotidiana”¹⁰⁷ (PAVIS, 2016).

¹⁰⁶ “without returning to any total representation, as Hegel, Marx and Lukács once demanded” (tradução nossa).

¹⁰⁷ “This means that the other side of the theatre is not illusion, fiction or theatricality, but social life, politics, class struggle, economic survival and everyday life”. (tradução nossa).

Desse modo, Patrice Pavis afirma que o teatro do real tem tido um interesse renovado no mundo inteiro nos últimos anos.

Percebe-se, portanto, a partir dos trabalhos desenvolvidos pelos Dezequilibrados, esse retorno do real na cena contemporânea, seja de modo mais tradicional, como em *Amores*, mais físico como a peça itinerante de *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*, ou pelas quebras do ilusionismo de *Beija-me como nos livros*.

Além do elemento do real, tomado do passado, mas trabalhado de forma diferente na cena contemporânea, Os Dezequilibrados também se apropriam de movimentos artísticos passados, como o cinema mudo e analógico, a pintura do artista modernista Edward Hopper, e de textos clássicos e tradicionais, como de Shakespeare, Tennessee Williams, Molière e Goethe. Com isso, mostram uma forma de como a obra de arte pode ser relida e fazer-se contemporânea.

4.2.

Cia. dos Atores e *Ethos Carioca*

Em 1988, Enrique Diaz propôs aos amigos Susana Ribeiro, Marcelo Olinto e André Barros a realização de um workshop de um mês onde experimentariam formas de utilização do espaço e fisicalidade, através de materiais sobre teatro que compunham o repertório de cada um, principalmente o que conheciam sobre encenadores como Kantor, Robert Wilson e Meyerhold.

A partir dessas experimentações, os atores construíram e apresentaram o espetáculo *Marat/Sade*, uma livre adaptação de Diaz do livro homônimo de Peter Weiss. No ano seguinte, foram acrescentados ao texto, trechos de *A Missão* e *Mauser*, de Heiner Muller, e *A morte de Danton*, de Georg Büchner, dando origem ao segundo espetáculo, *Rua Cordelier – Tempo e Morte de Jean Paul Marat*.

Em 1990, juntos com Bel Garcia, Gustavo Gasparani, Marcelo Valle, Drica Moraes, Cesar Augusto, dentre outros, encenaram *A Bao A Qu – um lance de dados*, concebida a partir do conto de Jorge Luis Borges e da pesquisa sobre a

teoria da poesia concreta. A partir de então, os artistas entenderam que desejavam compor uma companhia. Assim, deram-se o nome de Cia. dos Atores pois, segundo Enrique Diaz, “por falta de outro nome, por ser o óbvio, porque até então era o único indício que podia caracterizar realmente aquele agrupamento de pessoas. Estar na companhia dos atores é o que fazemos, o que temos feito” (DIAZ, 2006, p. 23).

A *A Bao A Qu* seguiu-se inúmeras peças: *A morta*, em 1992, adaptação da peça homônima de Oswald de Andrade; *Só eles o sabem*, em 1993, a partir do texto de Jean Tardieu; *Campanha contra a fome*, também em 1993, concebida por Enrique Diaz. Em 1994 encenaram o *Projeto Arte/Cidade*, com roteiro de Diaz, *As cidades invisíveis*, adaptada da obra de Ítalo Calvino, e *A babá*, com texto de Denise Crispum. *Melodrama*, concebida por Diaz a partir de pesquisa sobre esse gênero teatral estreou em 1995, seguida de *João e o pé de feijão*, com texto de Marcelo Valle e *Tristão e Isolda*, adaptada por Filipe Miguez, ambas de 1996. Em 1997 encenam *O Enfermeiro/Coração Denunciador*, adaptada por César Augusto e *Branca como a neve*, com texto de Marcelo Valle.

No ano seguinte estreia *Cobaias de satã*, com texto de Filipe Miguez e, em 1999, é encenada uma nova versão de *Melodrama*, o *Melodrama de Bolso*. *O rei da vela*, adaptação do texto de Oswald de Andrade realizada pela companhia é encenado em 2000; *Meu destino é pecar*, adaptação de Gilberto Gawronski do folhetim escrito por Nelson Rodrigues sob o pseudônimo de Suzana Flag, em 2002; *Ensaio.Hamlet*, em 2004, inspirada na peça de Shakespeare; *Notícias Cariocas*, em 2004, escrita por Filipe Miguez; *O Bem Amado*, em 2007, baseado na peça de Dias Gomes.

Em 2008, como comemoração dos 20 anos da companhia, são encenadas cinco peças dentro do projeto intitulado *Autopeças*: o monólogo de Marcelo Olinto, *Bait Man*, com dramaturgia de Gerald Thomas; *Apropriação*®, concebida a partir do universo de Harold Pinter por Bel Garcia, em parceria com Marina Vianna, Leonardo Netto e Thierry Tremouroux; *Talvez*, dirigida por Cesar Augusto, com texto e atuação de Álamo Facó; *Os Vermes*, de Marcelo Valle e Vinicius Arneiro, baseado no livro de José Roberto Torero e Marcus Aurélio Pimenta; *A Ordem do Mundo*, de Patrícia Melo, com Drica Moraes e dirigida por Aderbal Freire Filho; *Esta Propriedade Está Condenada*, de Susana Ribeiro, a

partir da dramaturgia de Tennessee Williams; além da oficina e leitura de *Édipo Rei*, com direção de Gustavo Gasparani e Eduardo Wotzik.

Em 2010 estreia *Devassa*, adaptação de *Lulu-Caixa de Pandora*, de Frank Wedekind, seguida, em 2011, por *Autopeças 2: Peças de Encaixar*, dirigido por César Augusto e por Susana Ribeiro. Finalmente, em 2013, em comemoração aos 25 anos da companhia, estreia o projeto *Ethos Carioca*: a peça *Conselho de classe* e os monólogos *Como estou hoje* e *Laboratorial*.

Além de trabalhar colaborativamente, posto que os atores vêm se revezando nas diversas funções de direção, elaboração de cenário e figurino¹⁰⁸, produção, dentre outras, a companhia sempre contou com a participação de atores, diretores e dramaturgos convidados. Algumas mudanças importantes também ocorreram ao longo de sua trajetória, com alguns membros deixando a companhia, como foi o caso de Enrique Diaz e Drica Moraes, em 2012, e o falecimento de Bel Garcia, no final de 2015. Hoje, a companhia é composta por alguns membros que nela vêm trabalhando desde sua fundação: César Augusto, Gustavo Gasparani, Marcelo Olinto, Marcelo Valle e Susana Ribeiro.



Fig. 6 Cena da peça *Conselho de classe*.

¹⁰⁸ Importante ressaltar que Marcelo Olinto foi responsável pelo figurino da maior parte das peças da companhia desde a sua criação em 1998.



Fig. 7 Outra cena da peça *Conselho de classe*¹⁰⁹

Centro do Rio de Janeiro. Quadra da Escola Dias Gomes. Paredes pichadas. Alguém tenta se refrescar no ventilador que não funciona bem e exclama: “Ventilador velho. Está aqui desde 87” (Figura 1). Um som forte de moscas invade o ambiente. Todos se abanam com folhas de papel (Figura 2).

Conselho de classe estreou no Espaço SESC Copacabana em 2013. A peça gira em torno da reunião de alguns professores – ou melhor, professoras – no final do ano letivo. Há o personagem que está prestes a deixar a escola, outro que trabalha lá há muitos anos e deixou a sala de aula para se dedicar à biblioteca, o professor de Educação Física disciplinador e controlador e o de Artes que inspira os alunos, mas é tido pelos colegas como provocador. Há, também, um novo diretor, alheio à realidade daquele lugar.

Em um movimento oposto a muitos espetáculos da Cia. dos Atores que foram criados por meio de um processo de desconstrução de textos, como o de Shakespeare, em *Ensaio. Hamlet* e de Frank Wedekind, em *Devassa*, acenando

¹⁰⁹ As imagens das figuras 4 e 5 foram feitas através de captura de tela, no computador, da filmagem da peça em DVD disponibilizada a mim por Susana Ribeiro.

com elementos que poderiam localizá-los no pós-dramático, *Conselho de classe* é uma peça realista.

Quando os membros da Cia. dos Atores se reuniram, em 2012, para discutirem o projeto de comemoração pelos seus 25 anos¹¹⁰, concordaram que queriam tratar, segundo palavras de Susana Ribeiro, “muito sobre o comportamento específico da cidade, de um lugar nosso, aqui, que falasse um pouco também da gente, e que fosse comum para todo mundo”. A companhia vinha conversando com o dramaturgo Jô Bilac, pois ambos planejavam realizar um espetáculo juntos, e ele escreveria uma peça para esse projeto comemorativo. De acordo com Susana Ribeiro, como Jô Bilac vinha de escritas teatrais baseadas em processos de desconstrução, como *Savana Glacial*¹¹¹, havia uma intenção de escrever um texto mais realista sobre determinadas questões referentes à cidade do Rio de Janeiro. Como Susana Ribeiro assinala

Jô queria falar sobre o pequeno poder, ele estava com alguns assuntos na cabeça. Era o pequeno poder, a questão da educação, que para ele era muito forte, estava mobilizando muito ele, e ele queria fazer um texto realista, muito entre aspas. (...) ele queria fazer um texto com uma certa fluência, com psicologia.

Embora a companhia desse prosseguimento às conversas com o dramaturgo, se encontrava em um período em que alguns de seus membros estavam envolvidos em outros projetos, ou já estavam se desligando dela, como era o caso de Drica Moraes e Enrique Diaz¹¹². Quando chegou o momento de definição do *Ethos Carioca*, Marcelo Valle, Gustavo Gasparani e Susana Ribeiro decidiram por apoiar os trabalhos, mas não participariam dele. Desse modo, Bel Garcia ficaria encarregada da direção da peça, Cesar Augusto e Marcelo Olinto trabalhariam como atores junto a Paulo Verlings, membro da Companhia Independente com Jô Bilac, e dois outros convidados com quem a diretora já havia trabalhado anteriormente: Leonardo Netto e Thierry Trémourox. Entretanto,

¹¹⁰ A companhia ainda contava com o patrocínio da PETROBRÁS e deveria apresentar um espetáculo inédito.

¹¹¹ Essa peça foi escrita para o Grupo Físico de Teatro, em 2010, através de trabalho colaborativo com os atores e o diretor Renato Carrera.

¹¹² Segundo Susana Ribeiro, Enrique Diaz e Drica Moraes participavam ainda das reuniões, mas para fazer a transição dos trabalhos.

durante os ensaios, Bel Garcia adoeceu e Susana Ribeiro juntou-se a ela na direção.

O texto de Jô Bilac foi escrito durante o processo de ensaios¹¹³ e contava com uma consultoria de Clea Ferreira¹¹⁴, especialista em educação, sobretudo ensino público. Inicialmente o dramaturgo esboçou uns perfis de professores, “arquétipos”, segundo palavras de Susana Ribeiro e Marcelo Olinto, para os atores. Eram eles o professor de Educação Física, de Matemática, Ciências, Artes, e Literatura, além de um novo diretor da escola. Entretanto, houve um questionamento da consultora sobre esses perfis masculinos, posto que, conforme Susana Ribeiro assinala, no Ensino Fundamental “o corpo docente é majoritariamente feminino, é de um universo muito feminino”¹¹⁵. Após algumas especulações, Bel Garcia decidiu que todos os atores fariam papéis femininos.

A orientação da direção foi que o elemento feminino fosse aparente apenas em detalhes e não na atuação. Desse modo, além de se chamarem pelos nomes femininos, percebemos esses detalhes no creme para as mãos que um personagem vende e faz uma demonstração, no “falar de filho, falar de avó, bolsas, cafezinho que leva, cuidado de levar um biscoitinho”. Embora a escolha da direção por homens fazendo papéis femininos não tivesse se dado *a priori*, o efeito obtido foi de um distanciamento na acepção brechtiana do termo pois, na perspectiva da plateia, não víamos “mulheres” no palco, mas pontos de vista masculinos acerca do universo feminino¹¹⁶. Contudo, esse distanciamento foi assimilado já que, de acordo com Susana Ribeiro, “deu uma tarefa para a plateia (...) de complementar aquela figura; você vê aquela mulher, aquela personagem, na sua imaginação; você forma a mulher que você quer”.

¹¹³ Susana Ribeiro conta que o texto era elaborado a partir dos trabalhos de personagens desenvolvidos na sala de ensaio e a cada semana uma cena era entregue.

¹¹⁴ Foi ela, inclusive, que escreveu o relatório que o professor de arte teria enviado ao MEC reclamando de questões da escola.

¹¹⁵ Marcelo Olinto se recorda da consultora falando: “Galera, está tudo muito lindo, mas querem fazer uma peça realista? (...) Então vocês não vão fazer uma peça realista se não tiver mulher”.

¹¹⁶ A esse respeito, Cesar Augusto comentava que era mesmo uma perspectiva masculina sobre o universo feminino dentro do tema da educação. Essa observação foi feita também pelas professoras que participavam dos debates após algumas apresentações. Elas inclusive comentavam, como lembra Susana Ribeiro, que são os homens “os que estão ocupando os cargos de poder e de decisão nesse mundo”.

Durante o processo de escrita da peça Jô Bilac, com colaboração dos atores e das diretoras, absorveu diversos elementos do contexto em que se encontravam¹¹⁷. Como os protestos de junho daquele ano (2013) reverberavam na sala de ensaio na Lapa, conforme atesta Susana Ribeiro “a gente ensaiava com barulho de helicóptero na Glória, bala de borracha no centro, manifestação”, a companhia e o dramaturgo fizeram uma relação dos ruídos que ouviam com o filme *O som ao redor*. Assim, a direção optou por não fazer uso de uma trilha sonora no espetáculo. O único som utilizado, portanto, é o da invasão das moscas, além da voz em *off* de Drica Moraes que abre a peça.

Além disso, Bel Garcia, ainda que continuasse ativa na direção da peça, estava em tratamento de quimioterapia e teve uma convulsão durante os ensaios. Após conversa com os membros da companhia e com concordância dela, Jô Bilac acrescentou ao personagem professora de Literatura (Marcelo Olinto) uma convulsão. Isso veio, inclusive, a definir o final da peça, quando o conflito e tensão entre os personagens já havia crescido exponencialmente.

Segundo Susana Ribeiro, com o trabalho desenvolvido por Bel Garcia em *Apropriação*¹¹⁸, havia um entendimento e desejo “de se apropriar de tudo e absolutamente tudo o que viesse e de, alguma forma, colocar aquilo em cena”. Isto posto, embora *Conselho de classe* tenha sido definido como uma peça realista, o cenário, objetos de cena e figurino sejam realistas e os atores tenham construído seus personagens por um viés naturalista¹¹⁹, há um hibridismo de linguagens e gêneros teatrais que se afasta totalmente do realismo do século XIX ou de suas correntes teatrais do século XX.

¹¹⁷ Como lembra Marcelo Olinto, foram absorvidos, inclusive, elementos do universo privado dos atores, como uma tartaruga que pertencia à família de Cesar Augusto.

¹¹⁸ O título da peça foi pensado como uma “apropriação” do universo de Harold Pinter e da própria companhia, pois foram utilizadas peças, entrevistas e declarações do dramaturgo, além de uma cena de *Cobaias de Satã* que foi projetada em vídeo e ilustrava discussões dos personagens.

¹¹⁹ Susana Ribeiro explicou que uma das tarefas que a direção deu aos atores foi que criassem todo um universo para seus personagens, inclusive com pesquisa iconográfica: “eles traziam informações como ‘minha comida preferida’, ‘foto do marido’, ‘foto da família’, ‘o carro que tem’. Eu pedi gênese, bem voltando aos primórdios, eu queria saber pai e mãe, quantos anos cada um tinha”. A partir dessa pesquisa, os atores realizaram várias improvisações em situações diferentes da peça a fim de comporem seus personagens.

Além da colagem de textos, da absorção de diversas referências conforme já mencionado, há uma apropriação de elementos cinematográficos na direção da peça, como a voz em *off* do início e o uso do espaço como uma peça-filme que remete a *Dogville*¹²⁰, de Lars Von Trier. Susana Ribeiro assinala que havia essa intenção de diálogo com o cinema: “acho que *Conselho de Classe* é extremamente cinematográfico, o jogo dos atores fortalecido entre eles. Nós, na plateia, estamos assistindo escondidos a uma cena íntima, como no cinema”.

Há também na peça uma certa inspiração no Teatro do Absurdo, como aqueles personagens que tal como Winnie, de *Dias Felizes*, de Samuel Beckett, vão se enterrando até o pescoço, restando-lhes a fala, muita fala. E parece que serão aniquilados pelo que os cercam¹²¹. Desse modo, a Cia. dos Atores ao se valer, ou melhor, se apropriar de aspectos naturalistas de construção de personagem, do distanciamento brechtiano, do Teatro do Absurdo e da linguagem cinematográfica, se distancia do realismo teatral tradicional, acenando com ou outro tipo de realismo.

Não se trata, contudo, do “realismo traumático” conforme proposto por Hal Foster em *Retorno do real*, ou seja, a passagem do real enquanto “efeito de representação” para o entendimento do real como “evento de trauma”. O realismo ensejado em *Conselho de classe* tangencia o que Jean-Pierre Ryngaert elaborou em *Ler o teatro contemporâneo*, no qual o teatro fala do momento e espaço em que se inscreve e o limite da ficção passada e o presente da representação se borra, ao invés do teatro realista que falava de outrora.

Também podem ser retomadas aqui as observações de Patrice Pavis (PAVIS, 2016), utilizadas anteriormente para tratar do realismo em peça de Os Dezequilibrados. Segundo o teórico, esses novos teatros do real constroem e explicam o real “na base dos instrumentos artísticos nos trabalhos de arte¹²²” (PAVIS, 2016) sendo, portanto, um teatro que não é “ilusão, ficção ou

¹²⁰ Susana Ribeiro confirmou a inspiração no filme.

¹²¹ Tomei aqui, a nível de ilustração, a liberdade de relacionar certo aspecto da peça àquela escrita por Beckett. No entanto, Susana Ribeiro havia confirmado também uma inspiração no Teatro do Absurdo.

¹²² “on the basis of the artistic devices in works of art” (tradução nossa).

teatralidade, mas vida social, política, luta de classes, sobrevivência econômica e vida cotidiana”¹²³ (PAVIS, 2016).

Ainda, segundo Pavis, com o surgimento da *mise en scène* e do modernismo, o teatro reforçou seu caráter representacional, fechando-se em si mesmo, sem fazer uma relação direta com o real, algo também evitado pelo pós-modernismo e pelo pós-dramático. Para o teórico, foi a partir da década de 90 que o teatro fez ressurgir o real, embora sem se pautar na representação total. Assim, como afirma, esse retorno do real “é até certo ponto o retorno do reprimido¹²⁴” (PAVIS, 2016). Essa repressão teria se dado com uma preocupação cultural, bem mais do que política ou social, dos Estudos da Performance, e com um virtuosismo no teatro até os anos 80. Estaríamos agora, de acordo com Pavis, frente a um realismo que pretende falar de um mundo externo e familiar ao público.

É possível, portanto, identificar em *Conselho de classe* esse novo realismo discutido por Patrice Pavis. A peça aborda os pequenos poderes do qual falava Jô Bilac, a sociedade patriarcal, onde até na microesfera de uma escola, decisões são tomadas por homens, além, claro, das próprias questões referentes à cidade do Rio de Janeiro e familiares à plateia, como o calor do verão, as péssimas condições e salários aos quais os professores, especialmente os estaduais, estão submetidos e as manifestações de 2013.

O projeto *Ethos Carioca*, pensado inicialmente para ser uma peça, acabou desmembrado em três. Por conta do impasse frente ao problema que a diretora Bel Garcia passava, Marcelo Olinto decidiu fazer um espetáculo solo, assim como Marcelo Valle e Cesar Augusto (esse último dirigiria Valle a partir de uma pesquisa que vinham realizando). Assim, o *Ethos Carioca* foi concebido como um projeto de ocupação do Espaço SESC, onde as três peças se alternavam na mesma temporada.

Laboratorial, uma dessas peças que compunham o *Ethos*, também abordava a questão do real, embora de forma bem diversa daquela apresentada em *Conselho de classe*.

¹²³ “This means that the other side of the theatre is not illusion, fiction or theatricality, but social life, politics, class struggle, economic survival and everyday life”. (tradução nossa).

¹²⁴ “is to a certain extent, the return of the repressed”. (tradução nossa).



Fig. 8 Cena da peça *Laboratorial*.



Fig.9 Outra cena da peça *Laboratorial*¹²⁵

Vemos na figura 6 o ator Marcelo Valle dividindo ao meio a imagem de seu corpo projetada em dois monitores. Na figura seguinte ele dialoga e filma a

¹²⁵ As imagens das figuras 6 e 7 foram feitas através de captura de tela, no computador, do link da filmagem da peça disponibilizada a mim por Cesar Augusto.

plateia, cuja imagem vai aparecendo em um telão, atrás dos monitores. Marcelo Valle é o nome do ator e do personagem de *LaborAtorial*. Esse personagem diz respeito não apenas ao ator ali presente, como também a diversas pessoas reais com esse mesmo nome. Conforme explicitado em uma cena, o ator diz que Marcelos Valles são o “marido traído, bandido, jornalista, animador de navio, papai noel, delegado, policial corrupto que toma tiro”.

Assim que a porta da sala preta onde a peça é encenada¹²⁶ se abre, o ator aponta para o público um espaço vazio no chão e fala: “Tem um corpo deitado no chão”. Após mostrar um documento que parece ser sua identidade, acrescenta: “Marcelo Valle está morto”. Desse modo, é estabelecida, desde o início da peça, a relação de proximidade entre ator e plateia e esse prelúdio é uma forma do ator convidar os presentes a participarem de suas reflexões sobre sua identidade, carreira e existência. Assim, mais do que ator, podemos falar no trabalho de um *performer*, entendido como o artista que não está representando um papel, mas atuando em seu próprio nome, dando seu testemunho sobre si e discutindo seu lugar no mundo como artista e pessoa.

LaborAtorial é fruto de uma das características da Cia. dos Atores: a unicidade do grupo não se sobrepõe aos interesses artísticos individuais daqueles que fazem parte dela¹²⁷. Essa característica, segundo os membros da companhia, sempre esteve presente, mas foi ainda mais reforçada com o projeto *Autopeças*, de 2010, comemorativo dos seus vinte anos de existência, que reunia peças, uma leitura dramatizada e um vídeo, realizadas de acordo com o interesse de cada membro e, como na maioria dos trabalhos, contando com artistas convidados.

¹²⁶ *LaborAtorial* estreou no Espaço SESC durante o projeto de ocupação do Ethos Carioca, mas já foi encenado em outros espaços, como no Teatro SESC da Esquina, durante o Festival de Curitiba em 2014.

¹²⁷ Os três membros da Cia. dos Atores consultados nessa pesquisa, Susana Ribeiro, Marcelo Olinto e Cesar Augusto ressaltaram essa característica da companhia ao comentarem seus projetos para o Ethos Carioca. Conforme disse, por exemplo, Cesar Augusto, “Marcelo Valle e o Olinto queriam desenvolver um projeto particular. Eles estavam muito com essa ideia do desejo de cada um, dos indivíduos da companhia (...) Então vem a vontade do indivíduo que vem de fato a ser que cada um trabalha o seu desejo artístico e isso aparece muito no nosso coletivo, que aí a gente não fica nesse maldito imperativo que vem a ser o grupo, o que todo mundo quer, o que quer a maioria, que são discussões que às vezes acabam tirando o caráter importante que é a personalidade, que é a vontade de cada um, o fato da gente se esforçar para realizar o desejo de cada um. É bastante poético mas, ao mesmo tempo, muito completo”.

Desse modo, Cesar Augusto, um dos diretores de *LaborAtorial*, vinha elaborando um projeto com Marcelo Valle que conjugava o interesse de se trabalhar com tecnologias na construção cênica e o desejo de Valle de explorar questões que lhe afligiam naquele momento. Conforme explicado por Cesar Augusto,

Ele estava numa fase de crise. Tinha acabado de fazer televisão, fazer cinema, queria voltar para o teatro, tentando entender a situação onde o ator tem que ser produtor para conseguir trabalhar, queria fazer uma comédia, mas ao mesmo tempo achava que comédia não era de fato o que ele queria, era uma relação mais mercadológica. Ele tinha feito uma peça com dois atores, acho que *Uma história de amor*, com a Alessandra Richter, que ele produziu com uma grana. E ele falou: “Não é isso que eu quero fazer, estou nessa Faixa de Gaza.

Deu-se início, portanto, a um processo de pesquisa do ator e do diretor no qual logo se juntaram Simon Will, membro do coletivo teatral inglês germânico *Gob Squad*¹²⁸, convidado para dirigir a peça junto com Cesar Augusto, e Diogo Liberano, encarregado da dramaturgia. O texto de Liberano, elaborado ao longo desse processo de pesquisa, sofreu algumas alterações, de modo a encurtá-lo para que as imagens também compusessem boa parte do espetáculo.

As pesquisas realizadas para a concepção da peça variaram de uma busca no *google* e *facebook* pelos Marcelo Valles que existem – daí o marido traído, jornalista, policial, bandido, etc. mencionados anteriormente – à física quântica. Os trabalhos multimídia de artistas como William Kentridge, Bruce Nauman e Rafael França em que há uma interseção do vídeo com outras artes como fotografia, animação, desenho, escultura e pintura, também serviram de inspiração para os trabalhos de composições realizados durante os ensaios.

¹²⁸ O convite a Simon Will foi feito pelo entendimento de Cesar Augusto de que a maneira pela qual o Gob Squad faz uso das tecnologias contribuiria com a visão que tinha para o espetáculo. O Gob Squad trabalha com elementos do cotidiano em suas performances, peças, vídeos e instalações. A companhia vem realizando intervenções em espaços públicos como estações de trem, espaços mais fechados como escritórios e lojas, além de teatros e galerias. Uma de suas mais recentes montagens, *Before your very eyes*, contava com crianças e adolescentes (essa foi a primeira vez em que os membros do coletivo não participaram como atores) representando a si mesmos e, em um movimento de *flashback* e *flashforward*, obtido através do uso de vídeos e de caracterizações, mostravam os processos de transformação do indivíduo da fase infantil à adulta. Ao contrário de muitos encenadores e companhias que fazem uso de alta tecnologia em seus espetáculos, o Gob Squad explora, de uma maneira praticamente caseira, os recursos de câmera e vídeo, mostrando, inclusive, os procedimentos em cena.

Segundo Cesar Augusto, além de improvisações, essas composições, embora fossem procedimentos performáticos¹²⁹ que se aproximavam da noção de performance, eram bastante estruturadas:

Tinha respirar com o olho fechado, abrir o olho, sentir a mão, juntar as mãos, sentir a pressão que existe do ar. Suou?, tente não suar, fale o texto agora. A gente foi percebendo que esses procedimentos ajudavam a colocá-lo no lugar da experimentação, mas com foco, com foco específico para tal coisa.

Esse trabalho com o corpo do ator durante as composições foi bastante explorado durante a peça, inclusive com a utilização de vídeos. Há diversos momentos em que o ator se aproxima da câmera que se encontra à sua disposição e foca em um de seus olhos, queixo, orelha, boca, dentes e língua. Enquanto se filma, as imagens são projetadas no telão e nos monitores.

O uso de vídeos no teatro contemporâneo varia desde projeções que servem para ambientar, localizar a cena, tal como um cenário virtual, até um total amálgama, no qual teatro, performance e cinema constituem um híbrido que procura alterar as percepções críticas dos espectadores. A partir da análise do uso de recursos cinematográficos por encenadores e companhias, tais como Robert Lepage, Wooster Group, *imitating the dog*, além do filme *Dogville*, o pesquisador Piotr Woycicki concebeu o termo “pós-cinemático”, cujas características podem ser identificadas na linguagem cênica de *LaborAtorial*, especialmente no que se refere a como o uso da tecnologia leva a uma nova concepção do real.

Segundo Woycicki, “nossa noção de cinema – como também até certo ponto a paisagem cultural mais ampla – é fortemente influenciada pelas convenções cinemáticas realistas¹³⁰” (WOYCICKI, 2014, p. 2), o que geralmente, como afirma, induz a plateia a se colocar de maneira mais passiva frente ao que assiste. O que o pesquisador entende como ‘pós-cinemático’ é a tendência de determinadas práticas teatrais e fílmicas de interrogar e desconstruir essas

¹²⁹ Os procedimentos elaborados durante o processo de criação de *LaborAtorial* também foram experimentados em uma oficina que Cesar Augusto e Marcelo Valle deram para outros atores na Fundação Calouste Gulbekian. Essa oficina acabou dando origem à formação de uma companhia.

¹³⁰ “Our notion of cinema – but also to an extent the broader cultural landscape – is heavily influenced by realist cinematic conventions”. (tradução nossa).

convenções e as expectativas associadas a elas (WOYCICKI, 2014, p. 5). Fazendo uma analogia ao pensamento de Lyotard do pós-modernismo como uma incredulidade perante as metanarrativas, Piotr Woycicki afirma que o

pós-cinema pode ser definido como exemplo de ‘incredulidade’ perante as grandes narrativas do filme realista clássico, mas também como extensão dessa incredulidade às convenções e formas cinemáticas através das quais essas narrativas foram construídas, formas que estão cada vez mais dominantes na nossa cultura contemporânea¹³¹. (WOYCICKI, 2014, p. 16)

Além de se inspirar em algumas considerações tecidas por Lyotard e Hans-Thies Lehmann, Woycicki também pegou de empréstimo observações feitas por Stephen Heath no ensaio “Lições de Brecht”, em que se propõe que filmes revolucionários seriam aqueles que estimulariam um posicionamento mais ativo do espectador através do emprego do recurso de distanciamento brechtiano. Woycicki afirma, portanto, que “ a noção de ir além da moldura ou do espelho ilusionista do cinema a fim de expor os funcionamentos internos do aparato cinemático está claramente evidente no teatro pós-cinemático, assim como em um filme pós cinemático como *Dogville*.¹³²” (WOYCICKI, 2014, p. 25). Dessa forma, o filme de Lars Von Trier seria, para o pesquisador, um exemplo de filme revolucionário conforme proposto por Heath.

Essa observação de Woycicki pode ser percebida em *Laboratorial*, uma vez que as imagens e vídeos projetados na tela e nos monitores não são apenas ilustrativos ou previamente construídas. Embora algumas imagens tenham de fato sido elaboradas para o espetáculo, a maior parte delas é construída perante a plateia, como quando Marcelo Valle filma partes de seu corpo em tempo real, em frente ao público, e as imagens são projetadas nas telas, assim como as imagens da própria plateia filmada pelo ator.

¹³¹ “post-cinema can be defined as exemplifying ‘incredulity’ towards the great narratives of classical realist film, but also as stretching that incredulity to cinematic conventions and forms through which these narratives were constructed, forms that are increasingly dominant in our contemporary culture”. (tradução nossa)

¹³² “the notion of going beyond the illusionary frame or mirror of cinema to expose the inner workings of the cinematic apparatus is clearly apparent in post-cinematic theatre and also in a post-cinematic film such as *Dogville*” (tradução nossa).

Além do elemento do distanciamento, pego de empréstimo de Brecht e presente nesse híbrido de teatro e cinema que expõe os aparatos técnicos, se afastando dos efeitos de ilusão, Piotr Woycicki também aponta para uma “teatralização do processo fílmico” (WOYCICKI, 2014, p. 30) no teatro pós-cinematográfico. Essa consideração é feita a partir de sua leitura de Lehmann no que diz respeito às relações do texto com a performance. Para Lehmann, conforme explicitado no segundo capítulo desse estudo, o texto transposto do original escrito, do *script*, para o texto encenado, não mais enfatiza o produto final no teatro pós-dramático, fazendo com que esse esteja voltado mais para o processo do que para o resultado. Assim Woycicki percebe, no que chama de pós-cinema, que os processos de pré-produção (*storyboard*, roteiro), produção (performances dos atores e das câmeras, iluminação, cenografia) e pós-produção (montagem, edição, efeito visual, tratamento de imagem) não são mais os processos que levam a um produto final a ser mostrado para o público. Desse modo, há uma teatralização desses processos que é levada ao palco por encenadores e companhias contemporâneas como, por exemplo, as peças do Wooster Group.

O que Woycicki se referiu como “teatralização do processo fílmico” pode ser também afirmado quanto a *LaborAtorial*, assim como o entendimento dos teóricos do pós-dramático, performativo ou da cena expandida. Nessa peça, o texto teatral tem a mesma importância do recurso fílmico. Como assinala Cesar Augusto, Simon Will e Diogo Liberano foram convidados para a codireção e escrita de *LaborAtorial* pelo fato do membro do Gob Squad e do dramaturgo possuírem “um aspecto dramaturgicamente muito poético” e poderem dialogar com o objetivo de Marcelo Valle e Cesar Augusto de realizarem um espetáculo que propunha uma

forma de ressignificar o poético de uma maneira mais concreta, aonde você pode absorver que não seja pela via de entendimento textual, que as imagens possam te ajudar e que de alguma forma consigam estabelecer um elo de comunicação que não seja *strictu sensu*, num texto falado.

Isto posto, em *LaborAtorial*, cabe à plateia, em um ato que Lehmann classificou como “response-ability¹³³”, perceber e reconstruir as conexões levadas à cena pelo performer Marcelo Valle, entre os aspectos biográficos do seu intérprete, os outros Marcelos Valles apresentados por ele, as menções à teoria quântica e ao trabalho do artista e as intervenções imagéticas que atravessam o espetáculo.

Se *LaborAtorial* propunha um diálogo do indivíduo e artista Marcelo Valle através da utilização de recursos multimídias, *Como estou hoje* tem premissa e processos criativos semelhantes, embora interseccionando teatro e performance com a dança.



Fig. 10 Cena da peça *Como estou hoje*¹³⁴

¹³³ Entende-se, por esse jogo de palavras, a responsabilidade, ou habilidade de reação, de resposta, da plateia em reconstruir o que lhe é apresentado por meio de fragmentos e elementos aparentemente desconexos.

¹³⁴ As imagens das figuras 8 e 9 foram feitas através de captura de tela, no computador, da filmagem da peça em DVD disponibilizada a mim por Marcelo Olinto.



Fig. 11 Cena da peça *Como estou hoje*.



Fig. 12 BACON, Francis. *Estudo segundo o retrato do Papa Inocêncio X de Velázquez*. 1953. Óleo sobre tela. 153x118 cm.¹³⁵

Como estou hoje encerra com a luz do teatro fechando no ator Marcelo Olinto, quase imóvel, como pode ser visto na figura 8, trazendo à cena uma imagem que remete ao estudo de Francis Bacon dos papas retratados por Velázquez (figura 10). A referência ao quadro de Bacon foi, segundo o ator, explícita, e essa escolha se deveu principalmente por nele perceber “essa coisa do pegando fogo, muita coisa parada, mas várias outras acontecendo, aquele quadro estático, mas que você vê coisas atravessando nele, é um grito parado no ar, um corpo pegando fogo, (...) são várias camadas”.

Quando a luz fecha ainda mais, focando o rosto do ator, conforme a figura 9, vemos, além do grito do papa de Bacon, esparadrapos que o ator colocou no seu próprio rosto em uma cena em que ele tece críticas, através do corpo, da vaidade desmedida das pessoas hoje na busca pela beleza relacionada à juventude.

É por meio não apenas do texto falado, mas também da fisicalidade, que Marcelo Olinto aborda questões como a história e indústria da moda, passando por momentos da história do Brasil, e do ser artista, inclusive membro de uma

¹³⁵Imagem disponível em: <http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/february/08/the-truth-behind-francis-bacons-screaming-popes> Acesso em: 10 de julho de 2016.

companhia. Devido ao seu desejo de trabalhar com dança contemporânea – e, como afirma, queria pesquisar o hibridismo do corpo e da palavra - convidou o coreógrafo João Santana para dirigi-lo¹³⁶ uma vez que, como afirma, “João apresenta sempre uma dramaturgia híbrida, pois a dramaturgia corporal se mostra híbrida a partir do momento que você pode colocar palavra, ou outros elementos”¹³⁷.

O trabalho de direção realizado por João Santana pode ser exemplificado pela cena final que remete ao quadro de Bacon e a explicação desse quadro, feita pelo ator, de que apesar da estaticidade do papa na pintura, muitas coisas atravessam o quadro. O diretor trabalhou corpo e voz do ator de modo que suavizasse ou até neutralizasse expressões faciais e deixasse “as palavras reverberarem no corpo”. Assim, há momentos na peça de imobilidade corporal, em que o ator observa a plateia, e outros de intensa fisicalidade. Como afirma Olinto:

Às vezes eu ficava ensaiando umas duas horas duas frases e eu sempre ouvia a seguinte frase: “Tá boquinha”, porque eu fazia boca, “Está mexendo muito a expressão, não mexe a sobrancelha. Então eu ficava literalmente em duas, três frases, por duas horas, porque estava boquinha, estava mexendo a sobrancelha, estava mexendo o rosto. Ele queria a imobilidade, a imobilidade total, radical. Mas, ao mesmo tempo, não era engessado, porque eu não podia ficar duro, não podia ficar um bloco de pedra, eu tinha que estar respirando, dialogando com aquela plateia que não existia, pois era só eu e ele durante dois meses, já que nós não queríamos chamar mais alguém.

¹³⁶ Marcelo Olinto explicou que além da Cia. dos Atores ter um trabalho físico forte, desde sua criação, ele pessoalmente também tem um referencial forte da dança por meio de diversos artistas e companhias como os brasileiros Cena 11 e Dani Lima, além de Pina Bausch, La La La Human Steps, Trisha Brown, Elizabeth Streb e Stephen Petrônio. Com esse último, inclusive, Olinto fez um workshop em Nova Iorque. Mas o convite a João Santana foi feito porque o ator havia visto um trabalho dele com sua Cia Atelier da Coreografia e, conforme assinalou, “O espetáculo, ao meu olhar, eram quatro monólogos, porque era um bailarino, depois três bailarinos, eles se sucediam em cena um depois do outro, e você assistia como se estivesse vendo, poderia ser um galinheiro, um espaço neutro, podia ser um limbo, tinham tantas leituras e possibilidades do que poderia ser aquele espaço. Era um quadrado, com uma tela, e você via por trás da tela, e só uma fileira de pessoas viam, uma fileira com um retângulo, como num mezanino. Tudo acontecia ali dentro, você assistia colado, porque a tela vinha até muito próximo do público. E o que acontecia lá dentro eles não viam, porque a luz fazia com que eles estivessem em um local fechado pra eles. Eles sabiam que tinha gente, mas eles não viam as pessoas. E nós víamos eles. Era uma coisa meio fetichista, meio voyeur, porque você vê eles, mas eles não te veem...”

¹³⁷ Essa seria a segunda vez que João Santana trabalharia com teatro; a primeira foi quando coreografou para a peça *Jacinta*, dirigida por Aderbal Freire Filho.

O uso da dança, não como colaboração de uma arte independente com um número coreográfico agregado ao espetáculo, mas como um dos mecanismos para criação cênica e composição atoral, vem ganhando força na cena artística contemporânea. André Lepecki, pesquisador e professor da New York University, discute esse assunto na introdução de sua antologia de textos sobre dança contemporânea. Segundo Lepecki, a utilização de elementos da dança nas artes visuais cresceu gradativamente desde 1960, mas foi intensificada desde meados dos anos 90, de modo que ela pode ser vista até em museus e galerias de arte contemporânea.

Lepecki assegura que isso se deve a determinadas características que constituem a dança, ou seja, a “efemeralidade, corporeidade, precariedade, partitura e performatividade¹³⁸” (LEPECKI, 2012, p. 15), já que se tratam de “qualidades ou traços (...) responsáveis pela capacidade da dança de mobilizar e ativar elementos críticos e composicionais cruciais à fusão da política e estética que caracteriza muito da cena e sensibilidade da arte contemporânea¹³⁹” (LEPECKI, 2012, p. 15). Se para as artes visuais aspectos como efemeralidade¹⁴⁰ e corporeidade podem ser relativamente novos, para o teatro são constitutivos. No entanto, as considerações do pesquisador a respeito da partitura e performatividade podem ser ressaltadas aqui em relação ao trabalho atoral em *Como estou hoje*.

André Lepecki assinala que a relação da dança com a partitura, ou coreografismo, “revela a formação de corpos obedientes, disciplinados e (pré)formatados – tecnicamente e subjetivamente capazes de produzir e (mais importante talvez) de reproduzir certas imagens encenadas expressadas por um

¹³⁸ “ephemerality, corporeality, precariousness, scoring and performativity” (tradução nossa).

¹³⁹ “qualities or traits (...) responsible for dance’s capacity to harness and activate critical and compositional elements crucial to the fusion of politics and aesthetics that characterizes so much of the contemporary art scene and sensibility” (tradução nossa).

¹⁴⁰ O pesquisador assinala, por exemplo, que como a dança não deixa um objeto após as apresentações, pode mostrar às artes plásticas a possibilidade de se criar um trabalho que se distancie da “fetichização de objetos tangíveis” (LEPECKI, 2012, p. 15). “fetishization of tangible objects” (tradução nossa).

desejo autoral¹⁴¹”. Nesse sentido, de acordo com Marcelo Olinto, o trabalho corporal realizado com João Saldanha contribuiu não só com as partituras físicas de seu personagem – com relação à percepção corporal de estaticidade e fisicalidade, expressão facial e sua neutralidade - em *Como estou hoje*, como também com a sua composição de Tia Paloma, ex-professora de Literatura e bibliotecária na escola de *Conselho de Classe*¹⁴².

Outro aspecto inerente à dança mencionado por Lepecki, mas também presente em *Como estou hoje* é o da performatividade. Conforme entendido por Erika Fischer-Lichte e Josette Ferál, o teatro não é mais necessariamente concebido como a representação de um mundo fictício e a experiência da plateia com o trabalho do ator é mais importante do que a produção de sentido de suas ações. Lepecki acrescenta um aspecto relativo ao caráter performativo da dança que pode ser também estendido ao teatro e a *Como estou hoje*, que é a multiplicidade de citações. Segundo Lepecki, a performatividade implementa e reproduz efeitos de citação e uma das pré-condições da dança seria a “interminável citação de uma fonte sempre singular, embora sempre dispersa (ou semi-ausente)”¹⁴³ (LEPECKI, 2012, p. 16).

A grosso modo, podemos identificar a citação na dança desde um conjunto de passos, posições, gestos, posturas e modos de andar existentes, mas ordenados de infinitas maneiras em danças mais tradicionais como o balé clássico, valsa, tango e bolero, até a releitura e desconstrução desses elementos na dança contemporânea. Igualmente, temos no teatro citações de um conjunto de técnicas como as de Stanislavski, Brecht, Grotowski e Meyerhold e suas também releituras e desconstruções no fazer contemporâneo. Assim, em *Como estou hoje*, há

¹⁴¹ “reveals the formation of obedient, disciplined and (pre) formatted bodies – technically and subjectively fit to produce and (more importantly perhaps) to reproduce certain staged images conveyed by an authorial will” (tradução nossa).

¹⁴² O ator revelou que o personagem foi uma homenagem ao pai, ex-maratonista, mas hoje com problemas físicos que afetaram seu modo de andar. Olinto, portanto, trouxe para seu personagem o modo de andar do pai, o que foi facilitado pelo trabalho físico desenvolvido com o coreógrafo e diretor de *Como estou hoje*.

¹⁴³ “endless citationality of an always singular yet always dispersed (or semi-absent source)” (tradução nossa).

citações da dança, do teatro, e de todas as referências artísticas e pessoais de Marcelo Olinto e João Saldanha.

No entanto, o monólogo também foi construído com citações para além da linguagem exclusivamente teatral ou da dança. Embora o convite feito por Marcelo Olinto a Saldanha tenha sido inicialmente para dirigir a peça, as conversas entre os dois sobre gostos, referências artísticas e experiências pessoais levaram o diretor a escrever um texto inicial que foi então discutido pelo ator, sofreu cortes e enxertos¹⁴⁴ até chegar à versão final usada nos ensaios e na peça. Esse texto se vale da experiência e leituras do diretor¹⁴⁵ assim como do ator como figurinista de peças e de seu conhecimento da moda – Olinto cursou faculdade de moda – e de suas considerações a respeito do ser artista de grupo hoje. Como assinala o ator:

Então tudo isso são as interfaces de onde nós viemos para o que somos hoje em dia e que se refletia nesse *Como estou hoje* (...) [a peça] é isso, de onde eu vim, a história da minha família, de avó, de avó paterno, chiquérrima, meu avô que mal conheci, mas também chiquérrimo. (...) tenho uma companhia de teatro, faço teatro...).

Desse modo, há no texto de *Como estou hoje* referências a nomes da moda como Zuzu Angel, Simon Azulay, Chanel, Givenchy, Balenciaga, Jean Patou, Christian Dior; artistas de cinema cujos figurinos fazem parte da história da moda, como Audrey Hepburn, Catherine Deneuve e Isabella Rosselini; e comentários sobre o prêt-à-porter e o modo como os períodos de guerra afetaram a moda. Há, também, referências explícitas a Oswald de Andrade, principalmente citações

¹⁴⁴ Olinto se vale de uma reflexão metafórica que explica, poeticamente, como o texto foi mexido e trabalhado durante os ensaios: “o texto é bem difícil, como não tem subtexto, que personagem era esse, era literalmente a sensação que a gente trabalhava como castelinho de areia da praia: você vinha, subia, vinha a água, ficava uma parte, porque era assim nos ensaios, a gente levantava uma coisa, daí a pouco essa coisa ia mudando, e ficava só o essencial ou o melhor daquilo, o que não era utilizado, era cortado, e assim por diante”.

¹⁴⁵ Conforme lembrado por Olinto, João Saldanha, além de ter formação familiar que lhe possibilitou leituras e contatos com intelectuais, vinha estudando sobre a história do Brasil: “O pai dele era João Saldanha, comunista, jornalista, de uma família burguesa riquíssima, só começou a trabalhar depois de uns 40 anos, enfim, burguesia carioca rica, era um homem muito culto, com uma malha de relacionamentos elevadíssima, Darci Ribeiro, pessoas nesse top, sociólogos, antropólogos. Então o João bebeu muito dessa fonte, e isso se refletia muito no trabalho, com todas essas influências de moda, povos ameríndios, muito fruto desses estudos de sociologia, de antropologia, que são a base do Brasil. Ele estava estudando nessa época o descobrimento e a fundação do Brasil, República, aqueles livros 1808 e 1822”.

diretas do *Manifesto Antropófago*, além do diálogo imagético com a pintura de Francis Bacon mencionada anteriormente.

Para quem não conhece a trajetória de Olinto, a autoreferência em questões relativas à moda podem passar despercebidas. No entanto, é ao tratar de si, como o homem que está ali presente e como artista que a autoferencialidade é explicitada. Em um momento da peça, Olinto fala dos artistas criadores que, como ele, se reúnem em coletivos e realizam trabalhos colaborativos em um movimento “contra a caretice”. Após dar início a uma atuação mais física, coreografada, comenta que pretende “substituir a perspectiva naturalista pela perspectiva intelectual, pessoal e ingênua”.

Marcelo Olinto não se apresenta como um personagem interpretando um papel, mas como um performer explorando a si mesmo artisticamente e convidando a plateia para entrar em seu jogo. Assim que a plateia entra no espaço onde a peça é encenada¹⁴⁶, o ator se encontra sentado em uma cadeira no espaço cênico, sem luz que o isole dos espectadores; ele observa a todos atentamente. Esse contato visual com o público acontece no decorrer de toda a peça. Já em sua primeira fala, comenta sobre si, esse homem que ali se encontra observando a todos e se dirige à plateia: “o encontro que proponho nesse momento está cheio de possibilidades (...) aqui, agora, em grupo.”

O monólogo de *Como estou hoje* tangencia a noção de performatividade no que diz respeito a uma peça que não pretende funcionar como representação de algo, mas é a produção de um acontecimento; o que lhe dá sentido não é algo externo, mas se desenrola naquele momento que é performado. Isso remete ao que Josette Ferál chamou de “estética da presença”. Segundo a pesquisadora,

no teatro performativo, o ator é chamado a “fazer” (doing), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. (FERÁL, 2008, p. 209).

¹⁴⁶ Embora a peça tenha estreado no Espaço SESC como o projeto de ocupação do Ethos Carioca em 2014, foi encenada em outras cidades como Curitiba, São Paulo e Porto Alegre, além de ter cumprido duas outras temporadas no Rio de Janeiro.

4.3.

O contemporâneo no contexto teatral carioca

No ensaio “The conservative avant-garde”, do livro *Performed Imaginaries*, lançado no ano passado, Richard Schechner tem uma visão crítica, em um sentido negativo, da cena contemporânea - o que já pode ser observado no título do ensaio – do que os teóricos analisados no segundo capítulo desse estudo.

Segundo Schechner, a vanguarda teatral iniciou em 1879, com *A Casa de Bonecas*, de Ibsen, e terminou com *LSD*, do Wooster Group. Esse espetáculo estreou em 1984 e gerou controvérsias com Arthur Miller pela maneira como o grupo trabalhou sua peça *As bruxas de Salém*, provocando o veto do dramaturgo e um manifesto escrito pelo grupo. Ademais, para o pesquisador, a vanguarda estava ligada a palavras como “novo”, “vivo”, “agressivo”, “anti”, que procuravam “destruir a ordem estética e cultural existente”¹⁴⁷ (SCHECHNER, 2015, p. 25).

De acordo com Schechner, portanto, a vanguarda atual deve ser entendida como um *niche-garde*, no sentido de encenadores e companhias que se caracterizam como um nicho teatral, no qual seus nomes já são uma marca reconhecida, um produto, e se inserem no mercado da empresa teatral capitalista, daí um de seus aspectos conservadores¹⁴⁸. Isso, no entanto, pode dizer respeito a vários encenadores e companhias dos Estados Unidos e de alguns países da Europa¹⁴⁹, mas não às companhias brasileiras, conforme mencionado no terceiro capítulo, uma vez que ainda fazem parte de um circuito dito alternativo no meio cultural e teatral.

¹⁴⁷ “to destroy both the existing aesthetic and sociopolitical order”. (tradução nossa)

¹⁴⁸ Nesse sentido, a visão de Schechner se aproxima com aquela de Terry Smith sobre determinados artistas contemporâneos que expõem em grandes museus e galerias.

¹⁴⁹ Companhias americanas como Wooster Group, Elevator Repair Service, Mabou Mines e New York City Players, inglesas como Station House Opera, DV8 Physical Theatre, Complicite, imitating the dog, Gob Squad e Forced Entertainment; La Fura dels Baus, de Barcelona; Societàs Raffaello Sanzio, da Itália e Théâtre du Soleil, da França, podem ser enquadradas nesse *niche-garde* identificado por Schechner. Apesar de continuarem se pautando em trabalhos de pesquisa e experimentando linguagens, tem uma marca reconhecida que as inserem no mercado cultural do qual fala o pesquisador.

A despeito desse olhar mais negativo para o que considera como *niche-garde*, algumas observações de Schechner são bastante relevantes aqui. Ele nota que assim como ocorre nos movimentos de conservação ecológica, o teatro atual

recicla e circula técnicas, textos e performances. A tendência a conservar e reciclar é imensamente ajudada pela fácil disponibilidade do que corresponde a um arquivo infinito, preservado digitalmente. A explosão do acesso à informação e a facilidade com a qual essa informação pode ser processada, criou um respeito pelo passado¹⁵⁰(SCHECHNER, 2015, p. 23).

Enquanto Schechner vê o olhar do teatro contemporâneo para o passado, o respeito ao passado em suas palavras, como algo conservador, em detrimento da vanguarda teatral interessada em destruir ordens estéticas vigentes, os teóricos estudados no segundo capítulo apontam em uma outra direção. Esses teóricos levantam a possibilidade da contemporaneidade coexistir junto a outros momentos, artistas e objetos passados. Boris Groys, por exemplo, entende que a vanguarda emitiu sinais fracos que devem ser repetidos no presente. De todo modo, a relação que esses estudiosos identificam do passado com o presente é a de um arquivo que tem ou precisa ser retomado, seja como citação ou releitura.

Assim, vemos que o processo de trabalho colaborativo realizado pelas companhias Os Dezequilibrados e Cia. dos Atores tem elementos das criações coletivas das décadas de 60 e 70 e do teatro do encenador da década de 80. Nas companhias atuais, o ator volta a ser o elemento fundamental da criação, mas a figura do encenador como figura catalizadora do processo criativo é também percebida, seja com um único diretor, como no caso de Ivan Sugahara nos Dezequilibrados ou com uma diversificação deles na Cia dos Atores, inclusive com diretores convidados.

Outro elemento do passado presente na cena contemporânea é a figura do autor teatral. Há desde a montagem de um texto teatral tal como ele foi escrito anteriormente, como *Amores*, de Domingos de Oliveira, encenado pelos Dezequilibrados, o uso desse texto teatral previamente escrito, mas cotejado com

¹⁵⁰ “recycles and circulates techniques, texts and performances. The tendency to conserve and recycle is hugely helped by the easy availability of what amounts to an infinite archive, digitally preserved. The explosion of access to information and the ease with which this information can be processed creates a respect for the past.” (tradução nossa).

vários outros textos, como no caso de *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*, ou o texto escrito especialmente para uma determinada montagem, o que ocorreu nas três peças do projeto Ethos Carioca, da Cia dos Atores.

No caso específico da Cia dos Atores¹⁵¹, apesar do retorno dessa figura do autor teatral, não se trata mais daquela pessoa que escreve isoladamente em seu escritório e apresenta uma peça pronta. Agora, a peça é assinada pelo dramaturgo, mas é elaborada a partir de um trabalho coletivo que acontece por meio de discussões e na sala de ensaio, e que reverbera interesses e experiências múltiplas dos dramaturgos, diretores e atores. Mesmo onde não há essa figura do dramaturgo que escreve uma peça para um projeto específico da companhia, o trabalho de dramaturgia é assinado por determinadas pessoas, como Ivan Sugahara pelos Dezequilibrados em parceria com algum artista envolvido na montagem, mas é construído junto aos atores.

A presença desses dramaturgos nos trabalhos das companhias contemporâneas, como Jô Bilac em *Conselho de classe* e Diogo Liberano em *LaborAtorial* é um sintoma do movimento e êxito da *Nova Dramaturgia Carioca* mencionado anteriormente. Apesar de muitos desses novos dramaturgos terem suas próprias companhias e escreverem para elas, dialogam também com outros grupos.

Com o retorno da figura do autor, embora agora escrevendo textos que ressoam em uma multiplicidade de vozes, é possível identificar na cena contemporânea, portanto, um retorno ao texto teatral. Enquanto na década de 70 muitos dos textos teatrais eram essencialmente construídos pelos coletivos, agora parte-se, em muitos casos, do texto escrito. No entanto, esses textos podem até não sofrerem um processo intenso de desconstrução, como muitas peças de Gerald Thomas na década de 80, mas são realizadas colagens, sofrem intervenções, como percebido em *Fala como a chuva e me deixa ouvir* e *Beija-me como nos livros*, de Os Dezequilibrados. Conforme assinalava Jean Pierre Ryngaert, não se trata somente do texto escrito, mas de uma variedade de textos que formam um mosaico ou um caleidoscópio, desenhado através do olhar unificador do diretor da peça e da contribuição dos diversos atores e equipe técnica.

¹⁵¹ Os Dezequilibrados já tiveram um dramaturgo, Daniela pereira de Carvalho, que escrevia as peças para o grupo.

O processo de criação dos Dezequilibrados e da Cia. dos Atores é realizado de modo semelhante, através das pesquisas e composições desenvolvidas durante os ensaios. É interessante notar que, apesar da natureza coletiva dos trabalhos, não há uma preocupação de que todos os membros das companhias estejam envolvidos ou se direcionem para o mesmo projeto. Em ambas as companhias há sempre a presença de outros artistas convidados, inclusive de outros grupos. Percebe-se, também, a participação desses membros em outras peças avulsas, ou seja, peças que não fazem parte de projetos de coletivos, além de trabalhos em cinema e televisão.

No entanto, uma diferença essencial entre Os Dezequilibrados e a Cia. dos Atores e que repercute no resultado estético do repertório das companhias diz respeito à direção. Enquanto o primeiro conta sempre com a direção de Ivan Sughara, a Cia. dos Atores varia de diretores que podem ser atores do grupo ou outros convidados. Certamente a saída de Enrique Diaz em 2012 contribuiu para isso pois, apesar de peças da companhia terem sido dirigidas por outros, os trabalhos considerados mais marcantes, como *A bao a qu* e *Melodrama*, foram dirigidos por Diaz.

A interseção do teatro com outras linguagens artísticas também caracteriza a heterogeneidade estética da cena contemporânea e pode ser notada nos trabalhos de Os Dezequilibrados e da Cia. dos Atores. Nesse sentido, é com a linguagem das artes plásticas, do cinema e da dança que essas companhias dialogam mais e de diversas maneiras. Assim, vemos como a pintura de Edward Hopper foi trabalhada em *Fala comigo* e os quadros de Francis Bacon foram assimilados em *Como estou hoje*. Momentos de dança também estavam presentes em *Fala comigo*, mas em *Beija-me como nos livros* foi realizado um trabalho específico de movimento e coreográfico para que toda a ideia do espetáculo e dos personagens que abordavam o amor romântico fosse transmitida pela ação e não pela palavra, conforme objetivo de Os Dezequilibrados. A Cia. dos Atores, por seu turno, sempre teve um trabalho voltado para a fisicalidade, mas o diálogo com a dança foi mais explicitado em *Como estou hoje*.

No que diz respeito à linguagem cinematográfica, a Cia dos Atores trabalha desde referências a filmes, por meio de uma citação estética, como a de *O som ao redor* e *Dogville*, em *Conselho de classe*, até a total integração dos

recursos de câmera, vídeo e projeção, como em *LaborAtorial*. Já para *Os Dezequilibrados*, a pesquisa de linguagem sempre se pautou no cinema, além da exploração de espaços não-convencionais. Assim, utilizam o recurso da voz em *off* que atravessa toda a encenação de *Fala comigo*, o *rewind* executado corporalmente e realçado pelo som de fita rebobinando, e a ideia de edição de filme como, por exemplo, nas duas últimas peças da companhia remetiam ao plano cinematográfico em que o movimento e circulação dos personagens pareciam uma sucessão de imagens contínuas.

O modo pelo qual as companhias dialogam na cena com a linguagem cinematográfica implica em outro elemento revisto pelo teatro contemporâneo, o real. Isso se deve, em grande parte, a um empréstimo do distanciamento brechtiano, pois a intermedialidade é usada nas duas peças de *Os Dezequilibrados* e em *LaborAtorial* de forma que qualquer perspectiva de ilusão seja quebrada. O recurso do distanciamento também pode ser identificado nos atores masculinos fazendo papéis femininos em *Conselho de classe* e na quebra do passado com o presente em *Beija-me como nos livros*, com atores se referindo aos personagens pelos nomes destes e usando seus próprios nomes no momento em que a cena se quer no presente. É válido ressaltar, contudo, que esse uso do distanciamento brechtiano não se refere literalmente ao teatro épico de um caráter mais ideológico.

Como estou hoje também tangencia a questão do real na total quebra da quarta parede do ator Marcelo Olinto, além de estar em cena falando de si e como ator, o que também ocorre em *LaborAtorial*. A esse respeito, estamos diante do que Josette Ferál conceituou como a “estética da presença” instaurada em cena. Em todas as peças da *Trilogia do Amor* e de *Ethos Carioca* há, de alguma forma, um desejo de se falar do e no presente, de subjetividades e do mundo que nos cerca. Assim, *Os Dezequilibrados*, apresentam conflitos de uma classe média carioca em *Amores*, a crise conjugal de um casal comum em *Fala comigo* e o amor romântico visto hoje em *Beija-me como nos livros*. A Cia. dos Atores encenou um microcosmo do Rio de Janeiro em *Conselho de classe* e os questionamentos pessoais e artísticos de Marcelo Valle em *LaborAtorial* e de Marcelo Olinto em *Como estou hoje*.

Ainda em relação ao retorno do real na cena contemporânea, vale retomar

aqui uma análise efetuada por Jean Pierre Ryngaert (1998). Segundo o teórico, o presente tem sido constantemente convocado e revivido nos palcos. Ao contrário da narrativa dramática tradicional baseada na unidade e continuidade, há uma preocupação hoje em se abordar o presente, o “aqui e agora”, apresentados como fragmentos de uma realidade complexa. Assim, o real da cena contemporânea não almeja falar de uma realidade possível ou verossímil, mas do real de seu emissor, ator ou performer, dramaturgo e diretor.

O falar do presente, desse “aqui e agora”, contudo, não incorre em um apagamento ou ruptura com o passado. As múltiplas referências de Os Dezequilibrados e da Cia. dos atores convergem passado com o presente, cinema mudo com novas tecnologias, construção de personagens em moldes naturalistas com elementos do teatro do absurdo, encenações em espaços não convencionais com palco italiano.

Esse hibridismo de tempos, gêneros e estilos pode também ser observado no entendimento dos membros da companhia acerca de conceitos do contemporâneo, tais como pós-dramático e performativo e de como esses conceitos atravessam seus trabalhos. Na entrevista com Susana Ribeiro, quando perguntada sobre isso, respondeu:

Me identifico sempre em trânsito. Claro que usando de alguns conceitos da performance e do pós-dramático, mas também aproveitando o realismo psicológico e até o conceito de gênese do personagem. Essa mistura do que a desconstrução permite com uma recomposição posterior é o que mais me atrai. Pra mim não há nada mais revolucionário do que o personagem falando através das conexões encontradas pelo ator no processo criativo. Essas conexões muitas vezes são consequência de uma aproximação performativa com o tema mas, no fim, gosto de ter o contorno de quem fala muito bem desenhado, deslocado.

Marcelo Olinto respondeu nessa mesma linha, mostrando que a contemporaneidade de seu teatro está na conjunção de todos esses conceitos, como visto na pesquisa realizada em *Como estou hoje* para a hibridização de corpo e palavra, teatro e dança. Ivan Sugahara também tem entendimento semelhante, afirmando que todos os Dezequilibrados leram e estudaram esses conceitos, mas seus trabalhos não se pautam neles, ou seja, os conceitos não surgem *a priori*.

Além das referências internacionais de teóricos, conceitos, métodos¹⁵², encenadores¹⁵³ e companhias teatrais, há também aquelas nacionais. Embora Zé Celso Martinez Correa com seu Oficina e Antunes Filho com o Macunaíma e o CPT tenham exercido grande influência nas companhias que surgiram após a década de 90, arrisco aqui a afirmar que, dos nomes locais, o que mais marcas imprimiu na cena carioca que abarca pelo menos as companhias aqui estudadas foi Gerald Thomas. Ivan Sugahara e Marcelo Olinto, inclusive, tomaram a iniciativa de mencionar nas entrevistas esse encenador como grande referência. Marcelo Olinto citou peças como *O império das meias verdades*, *Carmem com filtro dois e meio*, *Flash and crash days* e *O processo* como marcantes para seu pensamento teatral. Além disso, Gerald Thomas ainda veio a dirigi-lo no monólogo *Bait man*, em 2008. Sugahara foi assistente de direção de Thomas na década de 90 nas peças *Ventriloquist* e *Tragédia rave*, além de ter estudado sobre sua estética teatral. No entanto, como afirma Ivan Sugahara sobre as referências teatrais, incluindo a de Gerald Thomas, “o quanto eu levei isso para a cena, não sei nem dizer, nunca parei para pensar”.

A esse respeito cabe aqui refletir acerca da ideia de apropriação. Susana Ribeiro, ao falar sobre o processo de criação de *Conselho de classe*, utilizou o termo para explicar como foram absorvidos na peça elementos como os sons vindos dos protestos de junho de 2013 e a convulsão de Bel Garcia levada para um dos personagens. Segundo Susana, essa inspiração veio da colega da companhia: “Bel é uma das maiores defensoras da apropriação no sentido radical”. Com a mesma conotação de apropriação, Marcelo Olinto se refere a seu processo artístico e o da Cia. dos Atores como “ventosa”, em que as histórias e experiências pessoais, assim como elementos do passado, são absorvidos.

A historiadora de arte moderna e contemporânea, professora da University of California Berkeley, Winnie Wong, ao se debruçar sobre a noção de apropriação, mostra que o conceito foi, na crítica cultural do capitalismo,

¹⁵² As composições e *viewpoints* de Anne Bogart foram assimiladas em trabalhos tanto dos Dezequilibrados como da Cia. dos Atores.

¹⁵³ Bob Wilson é provavelmente uma dessas maiores referências e sua presença em palcos brasileiros é constante, assim como, até certo ponto, a de Peter Brook.

relacionado ao trabalho e à ideia marxista de alienação. A partir dos estudos de teoria política de Bertell Ollman, ela assinala que o conceito de Marx de apropriação está

implicitamente vislumbrado na figura do artista; por exemplo, Marx equipara a apropriação pessoal e total à apropriação de um pintor de um pôr-do-sol. Assim, o artista é irrefutavelmente vislumbrado como um indivíduo completo, autoconsciente, auto-expressivo e autenticamente produtivo, o artista e sua apropriação do mundo material contrasta com o trabalho alienado¹⁵⁴... (WONG, 2016, p. 57)

Wong entende que essa consideração marxista de apropriação compõe um dos pilares teóricos do trabalho do artista no século XX. Mesmo que, segundo ela, os modernistas tenham reivindicado uma criação original, teria havido sempre uma referência a fontes anteriores. Desse modo, a pesquisadora assinala que na história mais recente,

Apropriação veio a significar praticamente qualquer reutilização de objetos, imagens, gestos, formas, ideias, trabalhos e propriedades intelectuais de qualquer fonte artística, política, institucional ou comercial pré-existente. Ademais, apropriação é considerado um ato performativo, uma tática ou um gesto assumido para intencionalmente levar a uma crítica das instituições, corporações e valores cruciais à valorização ocidental de originalidade e propriedade individual¹⁵⁵ (Wong, 2016, p. 57).

Seguindo por esse caminho, é possível identificar nos espetáculos e processos criativos da Cia. dos Atores e dos Dezequilibrados, a apropriação de textos, de linguagens visuais, de práticas e gêneros teatrais diversos, além das experiências e questões individuais dos seus membros. Essas companhias se apropriam também do seu próprio passado. Conforme sublinha Susana Ribeiro, o trabalho da Cia. dos Atores “é feito de trás pra frente, a gente só consegue olhar

¹⁵⁴ “implicitly envisioned in the figure of the artist; for example, Marx likens full and personal appropriation to the painter’s appropriation of a sunset. Thus the artist is compellingly envisioned as a full, self-conscious, self-expressive and authentically productive individual, the artist and his appropriation of the material world contrasts with alienated labor...” (tradução nossa).

¹⁵⁵ “appropriation has come to signify nearly any reuse of objects, images, gestures, forms, ideas, works and intellectual properties from any pre-existing artistic, political, institutional or commercial source. Moreover, appropriation is considered a performative act, a tactic, or a gesture assumed to intentionally mount a critique of the institutions, corporations and values crucial to the western valorization of originality and individual property” (tradução nossa).

daqui para trás”. (DIAZ; OLINTO; CORDEIRO: 2006, p. 116). Essa observação também é feita por Fabio Cordeiro: “A cara da Cia. dos Atores foi sendo traçada na sucessão de seus processos criativos. Procedimentos foram retomados, conceitos foram reelaborados, referências estéticas foram revisitadas” (DIAZ; OLINTO; CORDEIRO: 2006, 126).

No caso de Os Dezequilibrados, a própria pesquisa de linguagem da companhia que contempla elementos do cinema e a exploração de espaços não-convencionais é sempre revisitada, alguns procedimentos retrabalhados, outros descartados, para serem retomados posteriormente. Vemos isso, por exemplo, quando a companhia encenou *Quarto de crime e castigo*, em 1999, no apartamento de uma das atrizes, *Bonitinha, mas ordinária*, nos cômodos da Casa da Matriz, em 2001, e retomou a ideia de ocupação de uma casa em 2014, com *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*. Também a incorporação de elementos cinematográficos na dramaturgia pode ser identificada, por exemplo, em *Vida, o filme*, de 2002, em *Memória afetiva de um amor esquecido*, de 2008, e nas suas duas últimas peças.

Essa intertextualidade artística com o seu passado, com o “olhar para trás” a que se referia Susana Ribeiro, se aproxima daquilo que Marsha Kinder¹⁵⁶ conceituou como retrosserialidade. Embora a pesquisadora tivesse cunhado e utilizado o termo ao analisar a cinematografia de Pedro Almodóvar, a noção de retrosserialidade, uma vertente, por assim dizer, da intertextualidade, pode ser aplicada a essa identidade ou linguagem estética da Cia. dos atores e dos Dezequilibrados.

Marsha Kinder entende como retrosserialidade o conjunto de intertextos que formam um banco de dados ao qual todos os filmes de Almodóvar se referem, embora os temas que se encontram nesse banco de dados sejam geralmente retomados em diferença. Nesse sentido, afirma Fabio Cordeiro: “como modo coletivo de criação, a Cia. dos Atores, ao longo de seus processos criativos, foi gerando para si mesma um repertório de referências, um contexto variado de

¹⁵⁶ Uma análise mais aprofundada do conceito de retrosserialidade de Marsha Kinder é realizada na tese de Doutorado de Fabiana Crispino Santos, defendida da PUC-Rio, sob o título *Olhares em movimento: cidade e autoria no cinema de Pedro Almodóvar*.

códigos de linguagem, tanto do ator como da própria organização dos elementos da cena”. (DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. 128)

Dessa forma, o trabalho dos Cia. dos Atores e dos Dezequilibrados é retróserial no sentido em que há, em cada montagem, um trabalho de pesquisa voltado para aquele determinado projeto, mas no qual elementos e procedimentos já utilizados anteriormente são novamente empregados. É possível afirmar, contudo, que essa ideia de intertextualidade e de retróserialidade no conjunto da obra da Cia. dos atores e dos Dezequilibrados está relacionada ao fato de que, pelas companhias terem um núcleo estável, a despeito de algumas mudanças, mesmo que importantes, e realizar um trabalho sustentado pelo coletivo, apesar dos interesses diversos de seus membros, tenha conseguido imprimir um projeto artístico com uma marca própria, evidenciada em cada espetáculo e reconhecido pela plateia.

Essa retróserialidade concebida por Marsha Kinder, além da intertextualidade realizada pelas companhias com outros textos, gêneros e práticas teatrais, têm relação com a observação de Richard Schechner sobre a conservação e reciclagem de técnicas e textos que correspondem a um arquivo infinito. O sentido de arquivo utilizado por Schechner vem da distinção entre arquivo e repertório levada a cabo por Diana Taylor, pesquisadora e, assim como Schechner, professora da New York University.

De acordo com Taylor, a memória do arquivo “existe como documentos, mapas, textos literários, cartas, vestígios arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs – todos aqueles itens supostamente resistentes a mudanças¹⁵⁷” (TAYLOR, 2016, p. 104). Essa memória funciona no tempo, espaço e distância, mas o que mudaria ao longo do tempo seria a sua interpretação, ou a forma pela qual lhe é dado valor, relevância e significado. O repertório, no entanto, “encena a memória corporificada através de performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto – em suma, todos aqueles atos normalmente pensados como conhecimento

¹⁵⁷ “exists as documents, maps, literary texts, letters, archaeological remains, bones, videos, films, CDs – all those items supposedly resistant to change” (tradução nossa).

efêmero, não-reproduzível¹⁵⁸” (TAYLOR, 2016, p. 104). Ademais, a pesquisadora assinala que nesse repertório podem ser identificados indícios de tradições e influências, assim como podemos também afirmar que o repertório de uma determinada companhia é uma constante revisitação e ressignificação de elementos, linguagens e técnicas trabalhadas.

É possível afirmar que a organização de artistas em coletivos teatrais visando ao desenvolvimento de uma pesquisa própria de linguagem possibilita a elaboração desse repertório ao qual se refere Diana Taylor. No entanto, esse repertório é não só heterogêneo dentro de uma mesma companhia, como exemplificado pelo trabalho da Cia. dos Atores e dos Dezequilibrados, como também no conjunto das companhias cariocas. Há, por outro lado, alguns traços em comum, seja nas linguagens pesquisadas, no uso de determinadas técnicas, ou em procedimentos de criação artística. O retorno do texto dramaturgico e da figura do autor, de uma dramaturgia mais testemunhal ou biográfica, valorizando a experiência pessoal, e de uma dramaturgia que retoma a questão do real também podem ser identificados em trabalhos de outras companhias cariocas contemporâneas¹⁵⁹.

A Companhia Ensaio Aberto tem como características principais o teatro anti-ilusionista e a abordagem de temas sociais e políticos voltados à realidade brasileira, em um diálogo direto com o teatro épico. Sua pesquisa estética está pautada na frontalidade do ator com a plateia e na exploração de espaços não-convencionais. Em sua trajetória, já foram montados texto e colagens de texto de Brecht, como em *A mãe* e *Havana Café*, assim como adaptações de textos com conteúdo marcadamente social, como *João e Rosa*, a partir de *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, e *O cemitério dos vivos*, baseado na obra de Lima Barreto.

¹⁵⁸ “enacts embodied memory through performances, gestures, orality, movement, dance, singing – in short, all those acts usually thought of as ephemeral, non-reproducible knowledge” (tradução nossa).

¹⁵⁹ Dado o número vasto e crescente das companhias no Rio de Janeiro, serão mencionadas aqui algumas peças de algumas companhias citadas no início desse capítulo.

Os Fodidos e privilegiados encenaram diversos textos dramaturgicos e não dramaturgicos ao longo dos seus mais de 20 anos de existência. A influência do teatro brechtiano, principalmente no que diz respeito a poucos objetos de cena, quadros de dança e narrações e um certo mecanismo de distanciamento pode ser percebida nos trabalhos da companhia. Isso se deve, em muito, a Antonio Abujamra¹⁶⁰, seu fundador. Além de terem montado diversas peças de Brecht e de outros dramaturgos clássicos, os Fodidos recentemente também contaram com um autor vindo da “Nova Dramaturgia Carioca”, além de terem feito sua releitura de textos não-dramaturgicos de Nelson Rodrigues.

Desse modo o grupo encenou, *Comédia russa*, escrita por Pedro Brício, uma sátira sobre a burocracia do funcionalismo público. A montagem que antecedeu *Comédia russa* foi uma adaptação do folhetim rodrigueano *Escravas do amor*. Não se trata, nesse espetáculo, de uma transposição literal do texto ao palco – algo impossível por si só dada a natureza do texto *Escravas do amor* – mas de uma releitura do folhetim por meio de uma linguagem própria da companhia, sem perder de vista aquele aspecto que talvez seja o mais forte do texto: o elemento melodramático. Através dos temas recorrentes da obra rodrigueana, amor, adultério, incesto e morte, *Escravas do amor*, folhetim de quarenta capítulos que, reunidos em livro, comportam 530 páginas, mostra uma trama rocambolesca, com várias histórias que se intercalam, encenadas com ritmo ágil pelos Fodidos, através de marcas, direção e movimento dos atores.

Cada cena da montagem do folhetim é anunciada por um ator como capítulo, assim como ocorre no texto original. No entanto, os títulos e ordens dos capítulos da peça não necessariamente correspondem aos do folhetim. Ao trazer *Escravas do amor* para o palco, os Fodidos se valem de marcas e elementos cênicos próprios da estética da companhia, tais como economia de cenário¹⁶¹, poucos

¹⁶⁰ Abujamra dedicou muito da sua trajetória artística a estudos de Brecht chegando, inclusive, a fundar o Grupo Decisão, nos anos 60, cujo objetivo era pesquisar e disseminar o teatro político do dramaturgo alemão.

¹⁶¹ Ao invés de se valer de toda uma maquinaria cenográfica para a locação desses ambientes, os *Fodidos* privilegiam o espaço cênico quase nu, com cenário de Nello Marrese. Há somente uma composição de cadeiras no palco, onde os personagens observam a ação, esperam para “entrar em cena” ou se levantam para narrar as ações.

objetos cênicos utilizados simbolicamente, números coreografados¹⁶² que unem algumas cenas, para conferir um ritmo ágil à peça.

As várias narrações são feitas pelos personagens em terceira pessoa, um dos elementos brechtianos utilizados pela companhia, enquanto executam a ação narrada. Algumas vezes um personagem narra a ação do outro, por outras, é o próprio personagem que narra sua ação. A linguagem excessiva, carregada de adjetivações, do folhetim rodrigueano é sublinhada na encenação pela expressão, gestual e movimento corporal dos atores, quase como uma mímica.

Ao contrário de muitas montagens de Nelson que provocam um “esfriamento do drama” rodrigueano, parafraseando aqui a expressão utilizada por Victor Hugo Adler Pereira¹⁶³, na montagem dos Fodidos de *Escravos do amor*, a hipérbole, o *páthos*, o grotesco e o cômico, elementos inerentes aos textos rodrigueanos, são revisitados e relidos de acordo com as marcas e elementos cênicos característicos dos trabalhos da companhia. Essa releitura do texto e do universo rodrigueano é feita, como já mencionado, através de marcas da companhia que se valem de elementos brechtianos. Entretanto, essas marcas se aproximam mais daquelas utilizadas pela Cia. dos Atores em *Conselho de classe*, por exemplo, do que do teatro épico ou político da Companhia Ensaio Aberto, uma vez que as falas em terceira pessoa, as narrações, as músicas e números coreografados não se propõem ao distanciamento com fins críticos.

Enquanto as montagens dos Fodidos Privilegiados sempre tenham como ponto de partida um único texto, Os Atores de Laura propõem uma releitura de textos dramaturgicos e não-dramaturgicos. Em alguns casos, como na montagem de *O filho eterno*, foi mantido o caráter autobiográfico do texto de Cristóvão

¹⁶² Apesar de não propriamente mostrar um balé em cena, há momentos de números coreografados por Ana Beviláqua. Um número coreografado, um andar e movimento lento ao som de tango, composto pelos personagens femininos, abre a peça após a chamada do primeiro capítulo.

¹⁶³ Como argumenta Victor Hugo Adler Pereira, ao refletir sobre diversas montagens de textos rodrigueanos, “É possível sustentar o interesse pelo teatro de Nelson eliminando o clima tenso (e intenso) provocado pela hipérbole e o *páthos*, marcas características dele, ou ainda, descaracterizando os ingredientes populares do dito mau-gosto?” (PEREIRA, 1998, p. 7). Desse modo, Adler Pereira analisa tanto as montagens de peças rodrigueanas que operam “um esfriamento do drama original” (PEREIRA, 1998, p. 7) quanto aquelas em que os elementos que compõem a escrita rodrigueana são intensificados, conforme observado por ele na encenação dos *Fodidos Privilegiados* de *O casamento*, dirigido por Abujamra e João Fonseca.

Tezza. Em outros, textos são utilizados como estímulo para improvisações cotejadas com outros textos.

Na comédia *Adultério*, por exemplo, os *Atores de Laura* partiram da dramaturgia de Pirandello, principalmente da peça *Seis personagens em busca de um autor* e de uma manchete de jornal¹⁶⁴. Cada cena ou fragmento de cena do espetáculo dava origem a uma nova trama ao ponto que realidade e ficção se fundiam e em vários momentos não sabíamos se quem falava era o ator ou o personagem ou o que era real ou imaginário¹⁶⁵. No jogo cênico proposto pelos Atores de Laura, onde relações amorosas se defrontam com traições, as situações são retiradas do cotidiano de tantas histórias possíveis de casais. Ali se tematizava o presente temporal assim como a presença do autor, trazido à cena pelo personagem “Autor” que escreve a peça que é encenada¹⁶⁶. Os atores se desenvolviam em personagens diferentes, fazendo com que uma cena se desdobrasse em outra como em um *mise en abyme*, com narrativas que continham outras narrativas dentro de si, ou um teatro-dentro-do-teatro.

Embora os trabalhos realizados pelos Fodidos Privilegiados e pelos Atores de Laura se aproximem da tradição dramática ao não procurarem redefinir a relação ator-espectador, ou ao apresentarem uma lógica narrativa e realizarem a síntese e projeção de sentido de que o teatro pós-dramático e o performativo procuram se afastar, elas não se subordinam ao texto previamente escrito. Os trabalhos dos Fodidos Privilegiados e dos Atores de Laura não se restringem unicamente nem ao tradicional dramático, calcado no texto dramatúrgico e no realismo tradicional, nem se filiam totalmente ao pós-dramático ou performativo, mas se valem de muitos elementos de ambos.

¹⁶⁴ A manchete dizia: “Adultério não é crime, mas tem seu preço”.

¹⁶⁵ A questão acerca das formas de se representar a realidade têm sido uma tônica nos trabalhos mais recentes dos Atores de Laura. Além de “Adultério”, duas outras peças, “O enxoval” e “O Filho eterno”, procuraram abordar esse tensionamento entre “realidade e ficção”.

¹⁶⁶ *Adultério* faz um claro intertexto com *Seis personagens em busca de um autor*. Nessa peça, Pirandello mostra um ensaio de teatro invadido por seis personagens rejeitados por seu criador e, portanto, tentam convencer o diretor da companhia a encenar suas vidas. Dessa forma, personagens “fictícios” e personagens “reais” se relacionam diretamente. Entretanto, o intertexto com Pirandello se dá também através da exploração de temas recorrentes do universo do autor, como casamento e traição.

O trabalho de pesquisa realizado por Christiane Jatahy e sua Cia. Vértice, por outro lado, se aproxima mais dos conceitos contemporâneos de performatividade, intermedialidade e pós-cinemático, além de identificarmos no conjunto de sua obra a “estética da presença” a qual se refere Josette Ferál. Em *Conjugado*, construído a partir de depoimentos e entrevistas com mulheres anônimas que vivem sozinhas, borram-se as fronteiras entre vida e ficção. O público assiste a uma mulher em seu conjugado – uma grande caixa transparente no espaço cênico - executando tarefas cotidianas como afazeres domésticos, trocas de roupa, assistindo televisão e comendo bombons e tomando relaxantes para dormir. *Conjugado* é, portanto, um híbrido de teatro com performance.

A exploração do simples, do cotidiano e da linguagem da performance também foi levada a cabo na peça *A falta que nos move ou todas as histórias são ficção*, transposta posteriormente para o cinema sob o título *A falta que nos move*. Na peça, como no filme, a plateia não sabe ao certo se os atores estão representando um personagem ou improvisando como si mesmos, embora haja um roteiro a ser seguido.

Com a peça seguinte, *Corte seco*, Jatahy assume ainda mais sua pesquisa com a linguagem cinematográfica. Nessa peça, a diretora encontrava-se presente, ao lado do palco, e cortava e editava as cenas, ordenando personagens e cenas por números chamados ao microfone, tal qual as tomadas e edições e montagem de cena do cinema. Além disso, imagens das câmaras colocadas no camarim do teatro e captadas pelas câmeras de segurança na rua, no entorno do teatro, são projetadas em monitores de televisão posicionados no palco de modo que os atores interagem com esses registros.

Christiane Jatahy deu prosseguimento aos trabalhos de hibridização do teatro com cinema nas suas duas últimas montagens, agora partindo de textos dramaturgicos. *Julia*, baseada em *Senhorita Julia*, de Strindberg, e *E se elas fossem para Moscou*, a partir de *As três irmãs*, de Tchekov, são, contudo, atualizadas pela diretora. Em *E se elas fossem para Moscou*, por exemplo, as três personagens, Olga, Maria e Irina estão em casa, comemorando o aniversário dessa última, a irmã mais nova. Devido ao gosto de Irina por filmar, algo que vinha

praticando desde que ganhara uma câmera do pai, já falecido, a personagem decide registrar essa sua comemoração de aniversário.

Desse modo, as imagens da sua câmara de vídeo, editadas em tempo real, são projetadas na outra sala onde o público assiste à peça enquanto filme. Embora a experiência e percepção da plateia seja diferente no espaço onde a peça é encenada e no do filme há, nos dois, uma ruptura com a ideia de quarta parede e de ilusionismo. No espaço teatral, a plateia interage diretamente na peça, chegando inclusive a comer e beber durante a celebração do aniversário de Irina. Já no filme, além da entrada no final de uma das atrizes em uma cena que marca o encerramento do espetáculo, as atrizes falam diretamente e frontalmente às câmeras quando filmadas, de modo que a percepção dos espectadores é que as atrizes estão se dirigindo a eles.

A partir do estudo das últimas peças da Cia. dos Atores e dos Dezequilibrados e considerando o conjunto das suas obras, assim como essas observações sobre o trabalho de outras companhias teatrais cariocas, é possível afirmar que se trata de um panorama amplo e diversificado. No entanto, podemos perceber nesse conjunto de peças e companhias, cujos trabalhos vêm sendo desenvolvidos desde a década de 90, uma revalorização de determinados elementos do passado, embora agora relidos e ressignificados.

O trabalho colaborativo realizado por elas tem elementos das criações coletivas das décadas de 60 e 70, mas agora estão mais voltados ao desenvolvimento da pesquisa de linguagens artísticas do que com um compromisso ideológico de outrora o que, contudo, não significa um descompromisso com questões políticas ou sociais. A presença do diretor e do dramaturgista, como o artista que converge o projeto cênico, decerto tem suas raízes no teatro do diretor ou do encenador que marcou a década de 80, principalmente nos trabalhos desenvolvidos no Rio de Janeiro por Gerald Thomas e Bia Lessa, mas sua importância é dividida igualmente com o trabalho e participação dos atores nos processos criativos. Ademais, a cena teatral daquela década, muito pautada numa linguagem mais visual e sonora, vem, desde os anos 90 com os trabalhos das novas companhias, privilegiando, em certa medida, a palavra, o real, o testemunhal, o autor e o texto teatral.