UNIVERSIDADE CANDIDO MENDES

CURSO DE TEATRO

“TEM ALGUÉM NA PORTA”:
Nos interstícios da linguagem, um humano. Em demasia.

LUIZA PIZARRO

ESTUDOS DA CRIAÇÃO
TEATRO CONTEMPORÂNEO

EDUARDO VACCARI
DANIEL SCHENKER

Rio de Janeiro

2015

Uma prática em que não existem limites claros entre o domínio estético e o não estético, já que seu processo não pode ser separado da materialidade real, extraestética, dos meios produtivos. Essa materialidade é ressaltada no teatro pós-dramático, que vive da oscilação entre presença e representação, performance e mimese, real sensorial e ficção, processo criativo e produto representado. É no vai-e-vem dessas polaridades que se estrutura a percepção do espectador desse novo teatro, colocado na posição instável de responder esteticamente ao que se passa em cena, como se assistisse a uma ficção teatral e, ao mesmo tempo, fosse obrigado a reagir a ações extremas, reais, que exigem dele uma resposta moral.

Sílvia Fernandes

“Tem alguém na porta”:
Nos interstícios da linguagem, um humano. Em demasia.

LUIZA PIZARRO

Trabalho realizado para as disciplinas *Estudos da Criação* e *Teatro Contemporâneo* – Prof. Eduardo Vaccari e Prof. Daniel Schenker – 2015.2

TEM ALGUÉM NA PORTA

Uma mulher está deitada sobre a mesa. Sua carne é comentário. A mesma língua que degusta suas partes serve-se de um banquete bíblico, ancestral, ritual. A fábula foi estilhaçada e seus apreciadores salivam o início do fim. Salivam enquanto empenham o cutelo. Salivam a morte da linguagem. Cai o cânone. Proliferam-se vozes rastejantes. Eles, ela. [A voz]. Colocam-se sem se colocar. Em [co]moção. Em [co]movimento. A voz que insinua quer sangue. Quer triunfar sobre o humano e, em cada caso, apresentar a vítima estrangulada. Eu sou a vítima estrangulada? Vamos por partes. A mutilação é uma delas. Para melhor ingestão, retroalimentação e vômito, insinuemos. Ser a nova arte uma arte inumana: não por lhe faltar o humano demasiado humano, senão por consistir ativamente na operação de desumanizar. Ser próprio do jovem artista habitar quadros em movimento, instalações provisórias, sem qualquer indício de retorno ao lar. Ser a “obra-prima” um ato canibal. E só. As palavras não são minhas, não são suas. Apenas as abocanhamos em qualquer esquina para defecá-las, em seguida, num único jorro. E do *voyeur* escorre um fio de prazer. Uma espécie de gosto nascido da falta de gosto da língua decepada. Mas não curve seu olhar em tempo algum. Há vísceras entre os ladrilhos de uma arte outrora adornada... Espatifada no chão. E sangue entre os dedos. Seus dedos.

Criação coletiva, sob a coordenação de Samuel MacDowell. Elenco: Alice Petry, Andrew Costa, Eduardo Rodrigues, Luiza Pizarro, Luke Alencar, Nádia Mangini e Samuel MacDowell. **III Mostra Investigações em Companhia**. Orientação: Eduardo Vaccari. Assistência: Pedro Emanuel. Dias 18, 19 e 20 de dezembro de 2015. **Teatro Candido Mendes**.

UM PASSEIO PICTÓRICO

Ainda que não tenha ação no sentido de desenvolvimento de uma fábula, o teatro desses artistas ativa sua dinâmica por meio da mutação das situações cênicas, espécies de quadros em movimento e instalações provisórias que viabilizam o encadeamento do espetáculo.

Sílvia Fernandes[1]

Do primeiro ao último quadro, interessa aos artistas-pesquisadores não estabelecer um ponto de chegada, um enredo cuja resolução seja estável, coerente, conclusiva. Ao contrário, as próprias personagens (inclusive, há quem duvide de suas existências e assumo ser desta posição) precipitam-se como num lance de dados, à sorte de destinos borrados, maquiavelicamente interrompidos, calculadamente desbotados, eliminados do mapa para todo o sempre.

Restam figuras desprovidas de face que, nascidas de um aborto prematuro e sob a pena do desencaixe social, escoram-se nas mais improváveis máscaras suspensas na superfície: suas deformidades metamorfoseiam-se em fluxo contínuo, como se a dor do enjeitamento tornasse seus dejetos feitos de uma humanidade indizível, sensível e poética, ainda mais árdua de suportar.

Inspirada na colagem, na *estética sampler* e na mixagem, a criação coletiva *Tem alguém na porta* propõe uma releitura de referências oriundas da literatura, do cinema, das artes plásticas, da música, dos *games*, das mídias virtuais e até mesmo de gêneros teatrais, convidando o espectador a participar de um jogo, cujo percurso sinuoso remete a pinturas em movimento. Durante o passeio sugestivamente pictórico, em que a palavra é quase inteiramente desprezada, as cenas materializam-se no palco como imagem sensorial, sensitiva e sensual, um "texto" aberto, do qual o espectador é também cúmplice: nem inocente, nem criminoso, mas agente produtor de sentido.

Não se trata, portanto, da primazia da imagem em detrimento do verbo, posto que, inegavelmente, há escritura. Uma escritura sem ação dramática, contudo, mais próxima da situação: de uma brincadeira infantil despretensiosa, da criança que vai até as últimas consequências e se diverte; do artista que, despido do tom austero da

[1] FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. Dir.: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2010 (Estudos; 277), p. 50. Neste fragmento, a autora faz alusão à radicalização de procedimentos teatrais pós-dramáticos presente na obra de três artistas: Tadeusz Kantor, Klauss Michael Grüber e Robert Wilson.

autoridade, se ocupa com a “obra de arte” e com as grandes placas de pensamento para desconstruí-los sob o gesto da criação. Permanece a escritura como teia, tessitura digressiva e aporética, repleta de abismos, de encavalamentos e de fendas. Disposta por pequenas explosões ou acontecimentos, sobrepostos e justapostos, que se pronunciam nos interstícios da linguagem. Manifesto/não-manifesto, legibilidade/ilegibilidade, clássico/popular, original/cópia, ator/personagem, palco/plateia: são apenas alguns binômios que, no referido processo, são tencionados, não com o intuito de reforçar suas arestas, mas, justamente, com o desejo de se debruçar sobre o caminho do meio, sem medidas afirmativas, reducionistas ou monogâmicas.

NÃO HÁ METÁFORA, MAS METAMORFOSE

Desde sua formação inicial, quando o grupo era constituído apenas por Luiza Pizarro e por Samuel MacDowell, os pesquisadores aspiravam romper com a estrutura tradicional da ação por meio da metamorfose. Sendo assim, sob a luz das obras de Robert Wilson e de Gerald Thomas, pretendíamos explorar jogos-surpresa, com a forte assinatura da iluminação, ilusionismo sugerido pela aparição e desaparição de objetos e silhuetas, produzindo um espaço cênico marcado pela paisagem em movimento.

Mais do que um apelo estilístico, desejávamos provocar a perceptibilidade do espectador, instigando-o a novos processos de produção de sentido, tendo por base suas travas de segurança eliminadas. A encenação deslocaria, portanto, o espectador para um universo multifocal, de modo a situar as figuras e suas transições em diferentes profundidades, permitindo a leitura combinada ou autônoma, conforme a mutabilidade de situações.

Ainda a respeito do espectador, almejávamos a sua desestabilização. Para tanto, investimos no “teatro concreto”: contato corporal direto entre palco e plateia, com o intuito de provocar reações físicas imediatas por meio de coros agressivos e de ações deselegantes por parte do elenco.

> Usa o termo "teatro concreto" para referir-se ao imediatismo dos corpos humanos, das matérias e das formas nas produções pós-dramáticas. Exige do espectador um novo tipo de "perceptibilidade concreta e intensificada", pois seus dados sensoriais são extremados, mas incompletos enquanto significado, e permanecem à espera de resolução. Ao sublinhar o inacabado, o teatro pós-dramático realiza

> sua própria fenomenologia da percepção. Consegue ultrapassar os princípios da mimese e da ficção exatamente por manter-se em constante estado de potência, sem apoio numa ordem representativa (FERNANDES, p. 57).

Neste espaço cênico sem separações, o público partilharia o esforço, o suor e as dores destas figuras despidas de persona, que se tornaram, por fim, o objeto da nossa pesquisa: Os Inumanos.

OS INUMANOS

> *Até a frieza formalista de certas imagens dessa dramaturgia pode funcionar como provocação, e é compensada pela corporeidade intensiva do ator, que se torna absoluta quando a substância física dos corpos e seu potencial gestual são o centro de gravidade da cena. Pode-se incluir, nessa tendência, a presença de corpos desviantes no teatro contemporâneo que, pela doença, pela deficiência, pela alteração da normalidade, podem chegar a formas trágicas de expressão.*
>
> **Sílvia Fernandes**

Distante ficou a opção por manipular títeres, adornar sujeitos plenamente constituídos. Queríamos radicalizar a investida sobre o material humano ainda que precisássemos abalar seus rasgos de verossimilhança: condicionamentos, automatismos comportamentais, entorpecentes sociais, sonambulismos psicológicos. Dito de outro modo: retira-se o homem para dar espaço ao humano em cena. O demasiado humano.

Verticalizamos, portanto, o estudo sobre suas deformidades, tendo como costura temática supostos desvios ao padrão dominante: pedofilia, violência doméstica, assédio moral, jogos de poder, prazeres recônditos, entre outras, não para naturalizá-las, mas, justamente, para colocá-las em questão. Em paralelo, investigamos o sublime que há nos esconderijos daquilo que a sociedade atribui como doença, patologia, loucura: mergulhamos no universo dos sonhos e deixamos emergir um ensaio sobre as nossas fragilidades mais íntimas, as mesmas que somos formatados a camuflar perante a sociedade.

Neste momento, verificamos que as errâncias destes seres nos eram familiares, mais profundas e dolorosas do que imaginávamos. E as palavras não davam conta. Reduziam, sublinhavam, fechavam a interpretação, construíam: temíamos a afirmação de discursos, quaisquer que fossem. A temática já era perigosa por si. Assumimos, então, a escritura dos corpos disformes, amorfos, incontornáveis no espaço. Escolhemos o recorte desbaratado e cubista para não conduzir o olhar para única direção. Esculpimos a mão autoral da iluminação. Descobrimos, portanto, outras fontes de enunciação que não a palavra: múltiplas escrituras cênicas.

> A ausência de hierarquização dos meios teatrais caminha paralela à dissolução das personagens enquanto seres individualizados e à perda dos contextos cênicos coerentes. As silhuetas desse teatro movem-se no palco como emblemas incompreensíveis e, auxiliadas por iluminações, cores e objetos disparatados, criam uma textura heterogênea e descontínua, que em lugar de garantir algum tipo de interpretação definitiva, cria uma esfera poética de conotações opacas, bastante distantes das denotações claras da narrativa dramática (FERNANDES, p. 53).

Após sucessivas conversas e experimentações no espaço, que nos instigavam a criar deslocados de uma dramaturgia central, mas a partir de polifônicos canais de enunciação cênica, identificamos do que se tratava a nossa utopia: eliminar a névoa que descansa sobre a retina do espectador. Um exercício político, desprovido de bandeiras ou panfletos; um exercício, antes de tudo, sensível e poético.

THOMASHYSTERICALLITERATURESTELARCSANTACEIATHEDOORS LYNCHVAREJÃORADIOHEADSIMBOLISMOREMBRANDTJOGOSMORTA ISTANKIANZOLARTEATROCONCRETOLOSMONSTRUOSDEMICASAPAN ESETCIRCENSESCASSAVETESWILSONARTAUDCARTOLACARROLLGR ANDGUIGNOLBUTOHPOLANSKISECOSEMOLHADOSRAMMSTEINMORT AISLIEBEISTFÜRALLEDAGROTESCOHUMANMEATBOSCHKAFKAIRMÃ SKARDASHUIANGOGHGREENAWAYOMARSDOTTIRCOMPAGNIAFINZIP ASCAKALOPSIAMAGRITTE

Para um desempenho que não imita um comportamento psicológico, deve-se mais ainda encontrar uma maneira inédita de "abrir" o texto ou a ação, uma maneira de

desconstruí-los, de comentá-los ao invés de ilustrá-los.

Patrice Pavis

Uma vez investigadas distintas camadas de enunciação cênica, notamos que possibilidades de escrituras poderiam ser exploradas durante o processo que, efetivamente, extrapolavam a palavra. Nem por este motivo, abandonamos o "texto". Ao contrário, rastreamos suas fendas, suas dobras, suas zonas de encantamento: aberturas nos interstícios da linguagem.

Segundo Patrice Pavis, no livro *Para onde vai a encenação?*, "nos seus primórdios", a encenação tinha a função de explicar a peça. Assegurar sua legibilidade, contudo, não lhe parece fundamentalmente ser a finalidade do trabalho teatral, sobretudo em tempos contemporâneos. O autor sugere o caminho do meio: entre a legibilidade e a ilegibilidade.

> Uma não cessa de converter-se na outra, e reciprocamente! Ousaríamos o compromisso? Não ser totalmente legível, nem totalmente ilegível: não é esse o objetivo da arte? Aplicado à encenação diremos: ela deve ser visível, porém discretamente, como convém ao "charme discreto da boa direção"! Não tem que se esconder, assume suas escolhas ou suas hipóteses, porém não ganha nada ao ostentar muito diretamente sua estratégia, pois o espectador desinteressa-se rápido daquilo que compreendeu (PAVIS, p. 364).

Tal perspectiva não entende a representação teatral como uma união estática de signos ou um metatexto. Ao contrário, denuncia os riscos de uma teoria e de uma representação fechados. Trata-se da encenação como uma produção autônoma de sentido e não como uma tradução ou uma ilustração do texto pré-existente: "Constatamos hoje uma emancipação progressiva dos elementos da representação, e nela vemos uma mudança da própria estrutura: a renúncia de uma unidade orgânica prescrita a priori e o reconhecimento do fato teatral enquanto polifonia significante, aberta sobre o espectador" (DORT, p. 178).

Inseridos nesta investida polifônica, cuidamos da abertura do "texto" de *Tem alguém na porta* para que não se tornasse hermético ou mero exercício de estilo, mas que tampouco arredondasse demais qualquer ângulo. Resguardada certa opacidade sobre o legível, o teatro tornou-se, para nós, uma espécie de dança, em que o jogo se instaura entre os elementos da representação sem que seja preciso passar pela linguagem, ou mesmo, que a extrapole em silêncio.

> [...] Tornando-se dança e interpretação rítmica, a encenação da atualidade, de Wilson a Kantor, expulsa o significado muito bem compreendido para consagrar-se a imagens mudas e silenciosas, ou seja, à do significante recusando-se o mais longo tempo possível à interpretação e aos signos. Esta encenação considerada como dança pura nos conduz ao silêncio e ao espectador. Torna-se a arte de fazer emergir o não dito, o indizível até, como uma das vozes do silêncio. É, portanto (ou mais), a arte de exprimir alguma coisa, de perceber a mensagem e o barulho ao passar do textual para o visual. É a arte de fazer emergir o silêncio para um espectador à espera de sentido. A encenação é a colocação à vista do silêncio (PAVIS, p. 377).

Considerando-se tais observações, fomos tomados por uma estranha necessidade: tentar escavar no emudecer da linguagem uma poética do pensamento que se encerre sobre a concretude da escritura de um corpo e, simultaneamente, se abra para o indeterminado. Não se trata de fazer significar o corpo, mas de tocar este intocável, de modo que a cultura seja capaz de refazer o elo entre *o que é* e *o que não é*, recuperando, portanto, a sua poesia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Frente ao sonambulismo disseminado pela máquina midiática contemporânea, *Tem alguém na porta* busca abrir um clarão poético dentro dos novos cenários da produção artística universitária. Uma espécie de implosão dos sistemas de significação, para que o artista consiga enxergar saídas limites para o problema de criar no século XXI.

Afinal, é possível intervir numa situação cultural em que nada mais adere à vida? De que vale a noção sedimentada de criação, seu *valor* como propriedade e idolatria, se o saber tagarela apenas faz soterrar a magia inscrita na pele da palavra? No ponto de desgaste a que chegou a sensibilidade humana, é preciso questionar organicamente o próprio criador: suas ideias sobre a realidade e seu lugar poético na realidade.

Já não podemos reproduzir histórias relatando a vida de personagens exemplarmente constituídos, como cópia verossímil de experiências verdadeiras. Impossível manter o drama clássico diante de uma globalização em que a execução de milhões é apenas detalhe do sistema: um sistema que transforma as relações humanas

em cifras e torna irrelevante a autonomia da experiência subjetiva. Além disso, florear o teatro com moldes para armar enredos, compor fábulas, desenvolver situações narrativas, contar casos e descrever cenas nada mais é do que preencher espaços com algo é *isso*, algo é *aquilo*, quando o grave nascimento do novo se dá nos sismos da linguagem.

Por fim, fiquemos com as seguintes provocações: qual é o lugar do artista na produção cultural contemporânea? É possível arrastar a língua para fora de seus sulcos costumeiros, levando-a a delirar junto à criação de uma poética do pensamento? Ou o fazer artístico submete-se tão somente às fantasias galopantes e compensatórias das mídias, convertido em cotação na lógica do consumo cultural? Em que consiste, afinal, o problema de criar?

Criar não é propriamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. Criar não é relatar as próprias lembranças, amores e lutos, sonhos e fantasmas. Criar não é pecar por excesso de verossimilhança, tampouco contar com as próprias neuroses como cauda imaginária. A prática da criação é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se e, portanto, capaz de ir muito além de uma vulgar representação do real. Capaz de ir além, inclusive, de uma caligrafia organizada da esquerda para a direita, do alto para o baixo. Capaz de ir além da própria escrita. Uma criação nascida escritura fora da linguagem. Sobre seus escombros.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: o suicida da sociedade*. Trad.: Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

_____. *O teatro e seu duplo*. Trad.: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2013 (Estudos; 162).

COSTA FILHO, José da. "Escrituras contemporâneas". In: _____. *Teatro contemporâneo no Brasil*: criações compartilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica.* Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Diferença e Repetição*. Trad.: Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.

DORT, Bernard. *La Représentation émancipée*. Paris: Actes Sud, 1988.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. Dir.: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2010 (Estudos; 277).

PAVIS, Patrice. "Para onde vai a encenação?". In: _____. *A encenação contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2010 (Estudos; 279)

SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico*: a alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologías digitais. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

VITEZ, Antoine. *L'Art du théâtre*. N.1. Paris: Printemps, 1985.