



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE TEATRO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**HÉCTOR ANDRÉS BRIONES VÁSQUEZ**

**A CENA COMO SABER DA PERDA:**  
*traços alegóricos e políticos no teatro latino-americano contemporâneo*

Salvador  
2011



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE TEATRO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**HÉCTOR ANDRÉS BRIONES VÁSQUEZ**

**A CENA COMO SABER DA PERDA:**  
*traços alegóricos e políticos no teatro latino-americano contemporâneo*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Angela de Castro Reis

Salvador  
2011

Ficha catalográfica elaborada por Maristela Rangel de Freitas, CRB/5-759

Vásquez, Héctor Andrés Briones

A cena como saber da perda: traços alegóricos e políticos no teatro latino -americano contemporâneo [manuscrito] / Héctor Andrés Briones Vásquez. - 2011.

204 f: il.

Cópia de computador (*printout* (s)).

Tese (doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, 2011

Orientador: Professora Doutora Ângela de Castro Reis.

1. Teatro Latino-Americano. 2. Teatro Contemporâneo. 3. Política. 4. Alegoria. 5. Cena - composição. 6. Walter Benjamin. 7. Franz Kafka. 8. Antonin Artaud. 9. Jorge Luis Borges. I. Título.

CDD: 792028

TERMO DE APROVAÇÃO

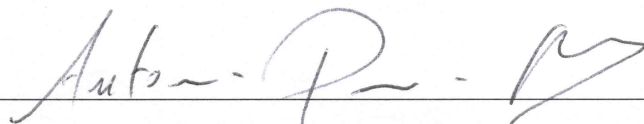
HÉCTOR ANDRÉS BRIONES VÁSQUEZ

**“A cena como saber da perda: traços alegóricos e políticos no teatro latino-americano contemporâneo”.**

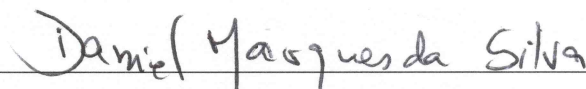
Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutor em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Pela Seguinte Banca Examinadora:



Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Angela de Castro Reis (Orientadora)



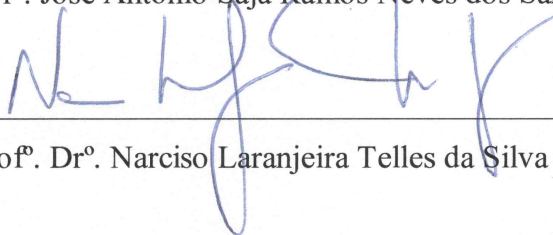
Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Antonia Pereira Bezerra (PPGAC)



Prof.<sup>o</sup>. Dr.<sup>o</sup>. Daniel Marques da Silva (PPGAC)



Prof.<sup>o</sup>. Dr.<sup>o</sup>. José Antônio Saja Ramos Neves dos Santos (FFCH)



Prof.<sup>o</sup>. Dr.<sup>o</sup>. Narciso Laranjeira Telles da Silva (UFU)

Salvador, 31 de outubro de 2011.

*para Juliana*

## Agradecimento

Meus sinceros agradecimentos a todos os que contribuíram para a realização desta pesquisa.

À professora orientadora Angela de Castro Reis, divino e elegante nome que para minha felicidade me acompanhou todos estes anos de estudo acadêmico, já antes no mestrado, agora no doutorado, com suas inteligentes palavras e recomendações, em apoio e estímulo constante à meu processo de pesquisa sobre o teatro que acontece deste lado do mundo.

Aos professores da banca da qualificação, Prof. Dr. Raimundo Matos de Leão e ao Prof. Dr. Daniel Marques, que contribuíram com suas críticas construtivas, com sugestões bibliográficas, as quais foram de capital importância para o desenvolvimento desta pesquisa.

À Prof. Dr<sup>a</sup> Antonia Pereira, ao Prof. Dr. Antonio Saja, ao Prof. Dr. Narciso Telles e ao Prof. Dr. Daniel Marques pela gentileza e presteza com que aceitaram o convite para fazer parte da banca de avaliação desta tese.

Aos meus amigos pesquisadores de diversas partes deste continente, com os quais organizamos e realizamos um seminário acerca do teatro latino-americano contemporâneo. Agradeço então a Manuel Guerreiro, Leo Sebiani, Paula Fernandes, Inés Pérez-Wilke, Consuelo Maldonado e Milagros Díaz, assim como a Angela e Raimundo que também fizeram parte do seminário.

Aos meus queridos parceiros e amigos sudacas, Cacilda Povoas e Luis Alberto Alonso, os que mantêm os olhos atentos ao que está acontecendo no panorama cênico teatral latino-americano atual. E com quem mantemos discussões e reflexões intermináveis sobre a arte, a vida, os nossos desejos, levando assim a nossa amizade.

Ao Teatro Vila Velha, essa usina de criação cênica e de pensamentos estéticos, políticos e éticos, onde a arte tem um lugar crucial. Agradeço a todos os seus grupos residentes com os quais compartilhei anos desse sonho quixotesco.

A Cacilda também, pelo nosso trabalho conjunto na Companhia Teatro dos Novos, do Teatro Vila Velha, levando adiante projetos artísticos e acadêmicos, querendo com isso refletir acerca de nossa cidade, como do nosso espaço de vida.

Aos professores do Curso de Teatro-Licenciatura do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa concedida durante o doutorado.

A Deolinda Vilhena pela sua generosidade acadêmica.

A Iara Colina pelo trabalho na Cia. Teatro dos Novos e pela ajuda nos vídeos.

Ao Teatro da Vertigem e o grupo La Troppa por disponibilizar generosamente material a esta pesquisa.

Agradecimento especial a minha mãe, pelo carinho, e porque desde o Chile me lia trechos bíblicos, para acalmar a vida, mas que inusitadamente foram cruamente instigando parte da pesquisa, pela relação que tinham com um desgarrado e abismo existencial barroco com o qual me fui me deparando no teatro aqui abordado; ou seja, nada, mas nada de calmo nesta minha inesperada co-orientação.

Ao meu pai, por todo o carinho, o cuidado, a confiança e o constante estímulo, pela sua sensível percepção do que e quando algo deve ser feito, abrindo as possibilidades.

À família Muñoz, pela amizade, pelo apoio constante, pelo carinho à distância.

À Jacyan pela sua postura artística e pela sua tese, *una hermana!*

Ao meu amigo, sempre amigo, Pedro Orellana.

A minha querida Juliana Rangel, pelo apoio incondicional, pelas nossas conversas, por suas reflexões, por todo o carinho, compartilhando este mundo e esta vida juntos agora a Nina Juana, quem nos abre uma dimensão existencial incrível, tudo em suave, sério e doce andamento, constantemente.

Ninguém recorda essa comunhão com a noite

Enrique Lihn



## RESUMO

A presente pesquisa reflete sobre o fluxo teatral latino-americano, chamado aqui 'da virada', que vai se diferenciar do teatro latino-americano de esquerda, que o antecedeu. Este último, muito importante nas décadas de 1960 e 1970, teve seu eixo na luta de classes e na promoção e defesa de um projeto utópico de sociedade, anulado, em sua maior parte, pelas ditaduras que assolaram o continente nas décadas de 1960 a 1980. Abandonado em meados dos anos de 1980, sua apelação política direta começará a dar lugar a outras nuances artísticas no teatro contemporâneo do continente, operando com óticas mais subjetivas, intimistas e tratando de articular o social, o histórico e o contingente em um âmbito cênico que vai deslocar seu sentido político doutrinário. Surgem espetáculos que dão especial atenção a composição espacial e sonora da cena, à corporeidade dos intérpretes, ao trabalho da imagem no palco, o que vai possibilitar pensar nos alcances poéticos e políticos da sua teatralidade. Um olhar a partir da alegoria permitirá dar visibilidade a esses alcances, a teoria do alegórico de Walter Benjamin se torna chave para pensar na cena e na sua materialidade, sendo a base teórica desta pesquisa. O que se indaga aqui é como o teatro latino-americano contemporâneo 'da virada' se lança em uma viagem à teatralidade, gerando cenas cujo status crítico tangencia, sobretudo, nosso tempo democrático neoliberal, radiografando o que nele há de perda.

Palavras-Chave: Teatro Latino-Americano, Teatro Contemporâneo, Política, Alegoria e Perda.

## RESUMEN

*Este estudio trata sobre el flujo teatral latinoamericano, llamado aquí de teatro 'del giro', que se va a diferenciar del teatro latino-americano de izquierda, que lo antecedió. Este último, muy importante en las décadas de 1960 y 1970, tuvo como eje la lucha de clases y la promoción y defensa de un proyecto utópico de sociedad, anulado, en su mayor parte, por las dictaduras que asolaron al continente en las décadas de 1960 a 1980. Abandonado a mediados de los años de 1980, su apelación política directa empezará a dar lugar a otros matices artísticos en el teatro contemporáneo del continente, operando con ópticas más subjetivas, intimistas y tratando de articular lo social, lo histórico y lo contingente en un ámbito escénico que va a modificar su sentido político doctrinario. Surgen espectáculos que dan especial atención a la composición espacial y sonora de la escena, a la corporalidad de los intérpretes, al trabajo de la imagen, siendo esto lo que va a posibilitar pensar en los alcances poéticos y políticos de su teatralidad. Una mirada a partir de la alegoría permitirá ver esos alcances, la teoría de lo alegórico de Walter Benjamin se toma aquí como una llave para pensar en la escena, en su materialidad, siendo la base teórica de este estudio. Lo que se indaga aquí es como el teatro latinoamericano contemporáneo 'del giro', se lanza en un viaje a la teatralidad, generando escenas cuyo status crítico tiene relación, sobretudo, con nuestro tiempo democrático neoliberal, radiografiando lo que en él hay de pérdida.*

*Palabras-clave: Teatro Latinoamericano, Teatro Contemporáneo, Política, Alegoría y Pérdida.*

<b>SUMÁRIO</b>		f.
1	<b>POSTAL 1 – Introdução</b>	11
	<b>POSTAL 2 – Marionete &amp; Merdra:</b>	
	A urdidura cênica do dramaturgo Alfred Jarry.	25
2.1	Do esboroamento do Drama Clássico	27
2.2	Da ironia romântica	33
2.3	De uma teatralidade ‘patafísica	36
3	<b>POSTAL 3 – Cena e reminiscência:</b>	
	Por um olhar alegórico sobre o teatro contemporâneo.	45
3.1	Da cena em fluxo	45
3.2	Da visão borgeana do aleph	48
3.3	Da alegoria	56
3.3.1	Da força presente de um termo arcaico	56
3.3.2	Da noção benjaminiana da experiência	60
3.3.3	Do tempo barroco	64
3.3.4	De fragmentos cênicos	67
3.3.5	Da ausência no símbolo e na alegoria	70
4	<b>POSTAL 4 – Teatro de esquerda/Teatro da virada:</b>	
	Tensões político-cênicas no teatro latino-americano contemporâneo.	77
4.1	Da virada	77
4.2	Do dobramento político	83
4.2.1	Da ponderação: tensões entre teatro de esquerda – teatro(s) da virada	86
4.2.2	Da problemática do didatismo em <i>Lo que está em el aire</i>	94
4.2.3	Da linguagem em perda – Kafka	97
4.3	Da preeminência da cena	102
4.3.1	Corpo-luz	102
4.3.2	Da presença/diferença pura da cena – Artaud	109
5	<b>POSTAL 5 – Perplexidade e a cena possível:</b>	
	Teatralidade e perda no teatro latino-americano contemporâneo.	121
5.1	Curto-circuito	121
5.1.1	Do estalo em mil pedaços	128
5.1.2	Do colosso que ficou esquizofrênico	131
5.1.3	Da autoria cênica como abdicação de si própria	141
5.2	Corpo-noite	147
5.2.1	Do depoimento pessoal	150
5.2.2	“Não falo, sou falado”	155
5.2.3	Caveiras e anjos cênicos	161
6	<b>Aspectos conclusivos</b>	184
	<b>Referências</b>	189

## 1. Postal I - Introdução

*A cena como saber da perda. E me perguntei, em um jogo de palavras, como a cena pode ser um saber? Que saber é preciso para falar da cena? Que modo de cena processa os meandros de uma perda? Que perda é essa que encontra lugar na cena? E a cena acaso não faz o saber se perder? A cena como a perda do saber? A perda como saber da cena?... Abriu-se o labirinto.*

*Nos rodeios desse labirinto, onde habitam também minhas lembranças, encontrei duas montagens que me impactaram pela sua ousadia artística. Uma delas foi Gemelos do grupo de teatro chileno La Troppa, vista no Chile, no ano de 2004; a outra foi BR-3, do grupo brasileiro Teatro da Vertigem, vista no Brasil, no ano de 2007. No jogo cênico delas percebi o labirinto, em uma melancólica face de noite, de ausência. Mas ausência que se dava justamente pelo fato de se tratar de teatro, como jogo, como artifício cênico; assim pude entrever alguns dos alcances da tremenda potência poética da teatralidade. E mais ainda, ao querer estudar essas montagens, seus contextos histórico e artísticos, me deparei com diversos estudos acerca do teatro latino-americano que vinham destacando justamente a preeminência cênica das práticas teatrais contemporâneas no continente. Me pareceu, então, estar falando de um entendimento da cena que ia além dos países dessas peças, e não somente isso, e aqui está o que me chamou a atenção para pensar neste teatro: eram práticas que se configuravam e se pensavam como completamente diferentes do teatro que imediatamente lhe antecedeu, o qual ficou conhecido como teatro político de esquerda e que foi muito importante no nosso continente. Este teatro de esquerda, já praticamente tipificado, pelos estudos existentes, de 'teatro político', parecia deixar escasso legado da força crítica e social desta arte para o teatro que lhe veio depois, que foi considerado por alguns críticos, os mais radicais, como eminentemente poético.*

*O que me deram a entender de forma inicial esses dois espetáculos, e que se foi ampliando como outras montagens com as quais fui delineando o que neste estudo se chamará de perda, dá sinais para refletir sobre a teatralidade neste panorama artístico posterior ao teatro de esquerda, mostrando-a como uma sensível provocação para nosso tempo e também para o mesmo teatro. Esta pesquisa se sabe, então, como uma reflexão sobre a teatralidade dentro do panorama cênico contemporâneo latino-americano. Trata-se menos*

*de pensar a prática continental como um todo, mas sim de pensar certas práticas que nos permitam indagar em um entre poético-político. Isto permitirá delinear alguns fluxos poéticos deste panorama onde é possível refletir acerca da tríade: cena, saber e perda. Vale dizer que foi a partir dessas práticas teatrais, do entrelaçamento de suas poéticas com a singularidade de seus contextos histórico-sociais, que surgiu esta possibilidade de pensar na teatralidade, que é também uma inquietação.*

\*

Como pensar a potência poética do jogo cênico ressaltando o status da sua materialidade como um saber? E que tipo de saber? Vale referir brevemente aqui a passagem que se deu, dentro do panorama teatral do continente, de um teatro político de esquerda latino-americano (sobretudo, das décadas de 1960 e 1970), para um modo teatral que será denominado pelos teóricos deste campo de estudo como teatro pós-moderno, ou da ‘subjetividade’, ou ‘micro-poético’, entre outros. Estes termos serão explanados no corpo desta pesquisa. O mais evidente deste panorama é que a apelação política doutrinária e didática do teatro de esquerda começará a dar lugar a outras nuances artísticas no teatro latino-americano. Dá-se passo a um tipo de teatro, ou de poéticas teatrais,<sup>1</sup> que operam com óticas mais subjetivas; que tratam de articular o social e o contingente num âmbito mais artístico do que necessariamente político-partidário. Isto pode ser confirmado pela prática de diversos grupos teatrais do continente, como, por exemplo, os artistas teatrais porto-riquenhos Rosa Luisa Márquez e Antonio Martorel, que em 1988, cansados dos piquetes e de gritar os mesmos chavões políticos declaram:

“Estamos ante a disjuntiva de (...) nos manifestar politicamente também de um modo estabelecido, normativo e chato que não tem nada a ver com as nossas inquietudes na arte, ou de buscar alternativa integradoras de nossa pessoa artística e política (...) Primeiro o prazer (...) o prazer de imaginar, de sonhar, e conceber algo que ainda não tem falhas, perfeito na sua realidade ideal (...) o de se reunir, jogar, descobrir

---

<sup>1</sup> Neste contexto, a noção de poética dada por Pareyson é pertinente. Ele a distingue da noção de estética, sendo esta mais abrangente e de teor filosófico, que pensa as relações e tensões entre as poéticas, as diversas críticas, as teorias artísticas, entre outras. Assim, se a estética tem um caráter filosófico e especulativo, a poética é de corte programático e operativo (2001, p. 15), e é assim que pode ser entendida esta última. Contudo, no que diz respeito ao tom programático da poética, no caso destes grupos, estes não são necessariamente beligerantes, como ocorria nas vanguardas históricas, são mais propositivas (será esta talvez a singularidade do micro-poético?). O que se ressalta aqui é o caráter operativo, como metodologias de articulação entre todos os elementos da cena, ainda que mutantes, dizem dos modos destes grupos de construir as suas montagens, das suas premissas diferenciadas de encenação.

elementos e situações que nem sequer tínhamos sonhado, melhores e piores que o ideal, que vem a nós pelas nossas mãos, pelos pés, por todo o nosso corpo e o de nossos companheiros de jogo.” (apud. MUGUERCIA, 1990-91, p. 93, “tradução nossa”)<sup>2</sup>

Também Miguel Rubio, diretor do destacado grupo teatral peruano Yuyachkani, fundado em 1971 e cuja atividade se estende até os dias de hoje, comenta em 1989 sobre o seu espetáculo *Encuentro de Zorros*: “Nós não procuramos uma leitura documental da peça, por isso nos propomos uma narração deliberadamente de pesadelo, para evitar os limites do teatro didático” (apud. Muguercia, 1990-91, p. 97, “tradução nossa”).<sup>3</sup> O dramaturgo e diretor de teatro Ramón Griffero, cuja atividade começa em plena época ditatorial no Chile, em 1982 – impactando o teatro desse país por meio de montagens intimistas que davam relevância à imagem –, comenta em 1998: “talvez o teatro tenha sido criado para sonhar, e os sonhos para poder ver, desvelar o que a cotidianidade nos esconde, [...] e para levar-nos a realizar o que já não imaginamos.” (GRIFFERO, 1998, p.129, “tradução nossa”).<sup>4</sup> Rafael Spregelburd, dramaturgo, ator e diretor argentino, já em 2002, ressalta que o teatro “nos enfrenta com as coisas do mundo sem orientar sua significação [...] se afasta da tarefa didática de transmitir mensagens, como se os artistas fossem iluminados conhecedores da verdade” (2002, “tradução nossa”).<sup>5</sup> Spregelburd também cita o dramaturgo argentino Javier Daulte, para quem “Não se pode ensinar o que é a liberdade escrevendo uma obra teatral sobre isso. Somente se pode ser *livre* no momento de escrever, [...] a partir da loucura, ou do desejo.” (apud. SPREGELBURD, 2002, “tradução nossa”).<sup>6</sup>

O que Jorge Dubatti (1999 e 1999a), pesquisador de teatro argentino, pensa sobre o teatro contemporâneo alternativo de seu país se aplica também a este contexto teatral. Para o

---

<sup>2</sup> Do original em espanhol: “Estamos ante la disyuntiva de (...) manifestarnos políticamente también de un modo establecido, normativo y aburrido que no tiene que ver con nuestras inquietudes en el arte, o de buscar alternativa integradoras de nuestra persona artística y política (...) Primero el placer (...) el placer de imaginar, de soñar, y concebir algo que todavía no tiene fallas, perfecto en su realidad ideal (...) el de reunirse, jugar, descubrir elementos y situaciones que ni siquiera habíamos soñado, mejores y peores que el ideal, que nos vienen por las manos, por los pies, por todo nuestro cuerpo y el de nuestros compañeros de juego.” (apud. MUGUERCIA, 1990-91, p. 93)

<sup>3</sup> Do original em espanhol: “Nosotros no buscamos una lectura documental sociológica o documental de la obra, por eso nos planteamos una narración deliberadamente de pesadilla, para evitar los límites del teatro didáctico.” (apud. MUGUERCIA, 1990-91, p. 97)

<sup>4</sup> Do original em espanhol: “tal vez el teatro ha sido creado para soñar, y los sueños para poder ver, develar lo que la cotidianidad nos esconde, señalar advertencias, guías, imposibilidades, para crearnos dudas y para llevarnos a hacer lo que ya no imaginamos.” (GRIFFERO, 1998, p. 129).

<sup>5</sup> Do original em espanhol: “nos enfrenta con las cosas del mundo sin orientar su significación [...] que se aleja de la tarea didáctica de transmitir mensajes, como si los artistas fueran iluminados conocedores de la verdad” (SPREGELBURD, 2002). Trecho do prólogo escrito pelo autor para sua peça *Um Momento Argentino*, encomendada pelo Royal Court Theatre de Londres. Cópia do texto, sem editar.

<sup>6</sup> Do original em espanhol: “No se puede enseñar lo que es la libertad escribiendo una obra teatral sobre ello. Solo se puede ser *libre* en el momento de escribir, y luego mostrarle a un pueblo ese acto de libertad, ejercido desde la locura, o el deseo” (apud. SPREGELBURD, 2002).

autor o teatro argentino pode ser entendido a partir do “cânone da multiplicidade”: a atomização, a diversidade e a coexistência pacífica, não de poéticas, mas de ‘micro-poéticas’ que configuram a característica multifacetada desse teatro na atualidade. Segundo o próprio autor, tomando como exemplo a dramaturgia – e que pode ser estendido à encenação –,

“A nova dramaturgia manifesta uma franca diversidade de motivações, mundos e estilos coexistentes. A grandes certezas se quebraram e, como consequência, tudo está permitido para a nova dramaturgia. Há uma absoluta liberdade estética, uma espécie de molecularização, de estalo em mil pedaços, a tona com a necessidade de dar conta, de múltiplas maneiras, de um estado de perplexidade frente à realidade argentina e internacional.” (1999a, p. 34)<sup>7</sup>

Com o termo ‘multiplicidade’ pode-se delinear, na realidade, algo constitutivo não somente ao teatro do continente e sim ao teatro ocidental contemporâneo de forma geral. Um dos termos para tentar definir este último é ‘teatro pós-dramático’, forjado pelo teórico teatral alemão Hans-Thies Lehmann<sup>8</sup>, e que, segundo a investigadora teatral brasileira Sílvia Fernandes,<sup>9</sup> esse é uma tentativa de lidar com a ‘plethora de linguagens’ cênicas existentes na contemporaneidade. Para esta pesquisadora, “o conceito pós-dramático vem juntar-se a uma série de nomeações que, há pelo menos três décadas, tenta dar conta da pluralidade fragmentária da cena contemporânea” (2010, p. 43). Isto se deve a que “a síntese desse teatro é tão problemática quanto a aspiração a uma exegese sintética, demonstra[ndo], no trato com seu objeto, que apenas as perspectivas parciais são possíveis [...]” (2010, p. 49). É este tipo de perspectiva que se quer aplicar neste estudo, pensando como a materialidade cênica pode ser pensada como um saber da perda. Vale também dizer que este saber não configura uma norma poética e sim uma condição de possibilidade para a ruptura do normativo. Por quê? Por ora se está mapeando o contexto teatral onde se pode dar este saber, e neste sentido, é

---

<sup>7</sup> Do original em espanhol: “La nueva dramaturgia manifiesta una franca diversidad de motivaciones, mundos y estilos coexistentes. Las grandes certezas se han quebrado y, como consecuencia, todo está permitido para la nueva dramaturgia. Hay una absoluta libertad estética, una suerte de molecularización, de estallido en mil pedazos, acorde con la necesidad de dar cuenta, de múltiples maneras, de un estado de perplejidad frente a la realidad argentina e internacional.” (DUBATTI, 1999a, p. 34)

<sup>8</sup> Lehmann lança um livro em 1999, na Alemanha, chamado *Postdramatisches Theater*. O livro foi lançado em português como *Teatro Pós-dramático* em 2007.

<sup>9</sup> Fernandes, ainda que ressalte a importância e contribuição que o termo pós-dramático traz ao pensamento teatral contemporâneo, também destaca seus pontos polêmicos, por exemplo, no que diz respeito a seu entendimento cênico do que seja o teatro dramático e/ou pós-dramático. Se o dramático é referido a uma cena ilusionista-reprodutora da realidade e o pós-dramático não está sujeito a essa ‘lógica de representação’, Fernandes questiona a restrição dessa diferenciação porque não leva em conta “as maneiras distintas como a forma dramática foi encenada no decorrer da história, do palco convencional de Racine às turbulências do naturalismo de Antoine” (2010, p. 45). Questionar isto é não só questionar a mesma dicotomia do dramático e o pós-dramático, mas também notar a ausência de um tratamento mais minucioso à diversidade cênica constitutiva da história do teatro, abrindo espaço aos seus lugares diferenciados e negados por discursos centralizadores de opinião. De alguma forma, ela relativiza a força do termo pós-dramático e o re-enfoca como uma possível via (e não “A Via”) de acesso, entre outras, ao multifacetado mundo da cena contemporânea.

significativo que Dubatti utilize o termo ‘teatro labirinto’, para refletir acerca do teatro do seu país. Ainda que se refira especificamente à dramaturgia argentina contemporânea, esse termo pode ser expandido ao teatro atual do continente, já que com ele se quer levantar uma leitura de um panorama cênico definitivamente plural, denotado também por Fernandes. Para Dubatti, este teatro pode ser considerado um “autêntico labirinto, em cuja descrição é difícil de orientar-se sem se perder [...] Fica nas mãos do leitor [espectador] a tentativa de integrá-los, com o conseguinte efeito de cruzamentos, superposições, mesclas, que acentuam a percepção da heterogeneidade.<sup>10</sup>” (DUBATTI, 1999, p. 15, “tradução nossa”).<sup>11</sup>

Dubatti argumenta que a heterogeneidade do teatro deve ser pensada não só a partir do teatro e sim de um território mais amplo como o da cultura, no sentido de uma ‘dimensão integral da vida em sociedade’ (1999, p. 10). Destaca que na contemporaneidade, diferente do que acontecia nos anos de 1960, já não são mais válidas “as polêmicas de oposições fechadas (realismo-absurdo, tradição-vanguarda, esquerda-direita) nem se pensa dentro dos limites fechados de um rígido discurso ideológico (o comunismo, o socialismo, o capitalismo)” (1999, p. 16, “tradução nossa”).<sup>12</sup> É dentro deste contexto que Dubatti atende à diversidade do panorama teatral argentino, com diversos registros de produção (comercial, folclórico, alternativo, autobiográfico, entre outros) que implicam, segundo ele, diversos registros de imaginário social (nacional, internacional, micro-social).<sup>13</sup> É aqui que ele diz que o cânone da

---

<sup>10</sup> Aqui Dubatti deriva a heterogeneidade das práticas teatrais argentinas para uma heterogeneidade dentro do mesmo fazer teatral, dentro de cada uma dessas peças, onde é o leitor quem deve tentar se localizar dentro delas para encontrar algum sentido ou alguns sentidos. Esta multiplicidade não das cenas, mas na cena será comentado mais adiante.

<sup>11</sup> Do original em espanhol: “autêntico laberinto, en cuya descripción es difícil orientar-se sin perder-se [...] Queda en manos del lector [espectador] el intento de integrarlos, con el consiguiente efecto de cruces, superposiciones, mezclas, que acentúan la percepción de la heterogeneidad.” (DUBATTI, 1999, p. 15)

<sup>12</sup> Do original em espanhol: “las polémicas de posiciones cerradas (realismo-absurdismo, tradición-vanguardia, izquierda-derecha) ni se piensa dentro de los límites de un rígido discurso ideológico (el comunismo, el socialismo, el capitalismo)” (DUBATTI, 1999, p. 16)

<sup>13</sup> O pesquisador argentino parte dos teóricos latino-americanos García Canclini e José Joaquim Brunner (chileno). Estes dois teóricos apontam para os diversos modos de hibridizações culturais dos países latino-americanos em tempos globalizados, como é o caso emblemático, segundo Canclini, da cidade mexicana, Tijuana: cidade no entre da cultura mexicana e norte-americana, no entre da língua espanhola, do inglês e das línguas indígenas, no entre das simulações culturais (burros pintados de zebras) para atrair turistas, enfim, uma cidade de identidade indefinida (ou definida como indefinida) em um mundo de fronteiras móveis (GARCIA CANCLINI, 1990, p. 288-305). Canclini aponta para a hibridização ocorrida no continente, sobretudo nas últimas décadas, entre o erudito e o popular, entre o tecnológico e o folclore, entre tradição e modernidade. Com a noção de ‘heterogeneidade cultural’, Dubatti cita a Brunner, concordando com ele que esta não se refere necessariamente a uma diversidade cultural (de etnias, classes sociais, grupos ou regiões) e sim, e de forma significativa, à “participación segmentada y diferencial en un mercado internacional de mensajes que ‘penetra’ por todos lados y de maneras inesperadas en el entramado local de la cultura, llevando a una verdadera implosión de sentidos” (BRUNNER apud. DUBATTI, 1999, p. 17)



multiplicidade “se caracteriza pela atomização, pela diversidade e coexistência pacífica, não beligerante, de micro-poéticas e micro-concepções estéticas” (1999, p. 13).<sup>14</sup>

O que está aqui em jogo? Justamente a ‘perda’ de um centro poético normativo onde estas micro-poéticas já não se filiam mais a um modelo – seja Stanislavski ou Brecht (artistas e teóricos teatrais muito caros ao teatro de esquerda) –. Já se anuncia aqui uma das faces do saber da perda, talvez a mais visível. Isto é aqui importante porque permite evitar, desde já, o possível equívoco de que esta pesquisa se proponha a uma comparação dos espetáculos com o fim de descobrir características próprias e que definam em molduras estáveis o teatro latino-americano. O teatro de cada um de seus países é tão vasto e contraditório nas suas posturas estéticas – como se pode perceber com Dubatti – que se torna impossível sintetizar uma identidade poética do que seja o teatro do continente. E mais ainda, definir o que é a identidade artística do teatro brasileiro, chileno, peruano, argentino, mexicano, entre outros, se torna um ato redutor da diversificada potência teatral desses países.<sup>15</sup> Basta pensar nas diferenças poético-cênicas existentes entre – considerando o caso do Brasil – o teatro de Antunes Filho, o Teatro Oficina de Zé Celso Martinez, ambos de São Paulo, a Cia. Dos Atores do Rio de Janeiro, o Grupo Dimenti da Bahia, entre outros; do mesmo modo se poderia citar exemplos de cada um dos países latino-americanos. Inclusive, o mesmo acontece dentro da trajetória de cada grupo ou artista de teatro, como expõe Dubatti no contexto argentino: “A diversidade se instala inclusive dentro da mesma produção de um autor: ao analisar, por exemplo, a totalidade da produção dramaturgica de Veronese ou de Spregelburd, é impossível distinguir uma poética homogênea, sem quebras, uniforme.” (1999a, p. 34)<sup>16</sup> Desta maneira, o que Dubatti chama de cânone da multiplicidade indica, na realidade, a ruptura com uma visão modelar do teatro, a partir da qual cada diretor ou grupo procura delinear a sua própria poética da cena.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Do original em espanhol: “Dicho canon se caracteriza por la atomización, la diversidad y la coexistencia pacífica, no beligerante, de micropoéticas y microconcepciones estéticas” (DUBATTI, 1999, p. 13)

<sup>15</sup> Fernando de Toro, investigador de teatro latino-americano, ainda em meados dos anos noventa critica essa pretensão de identidade, catalogando-a de patológica, já que ressurgia a cada encontro ou festival de teatro latino-americano de sua época; o autor inclusive faz ironia acerca de um livro publicado em 1988, chamado *El Teatro Latinoamericano en Busca de su Identidad Cultural*, de María Bonilla e Stoyan Vladich: “Sin restarle mérito al libro [...] después de 327 páginas terminamos sin enterarnos si hay una identidad o no, pero sin duda, la “búsqueda” continúa.” (F. DE TORO, 1996, p. 12).

<sup>16</sup> Do original em espanhol: “La diversidad se instala incluso dentro de La misma producción de un autor: si se analiza, por ejemplo, la totalidad de la producción dramaturgica de Veronese o de Spregelburd, es imposible discernir una poética homogénea, sin quebras, uniforme.” (DUBATTI, 1999a, p. 34)

<sup>17</sup> Também Nikos Stangos, estudioso grego/norte-americano da arte, vai comentar que no terreno das artes plásticas – já a início dos anos 80, que é quando re-edita seu estudo sobre as vanguardas históricas – não é possível falar mais em movimentos artísticos já que “se observa atualmente tal pluralidade de conceitos paralelos

Deste modo, é voltando-se sobre a própria materialidade cênica que as micro-poéticas teatrais habitam o mundo, havendo nestas práticas uma preeminência dos aspectos formais do teatro, do jogo cênico. Lola Proaño, investigadora teatral equatoriana cujas reflexões se debruçam sobre o teatro contemporâneo do continente, destaca esta preeminência em seu livro *Poéticas de La Globalización en el Teatro Latinoamericano* (2007). Ela também ressalta, justamente, a diferença destes modos teatrais em relação ao teatro de esquerda das décadas de 1960 e 1970, nos quais a “referencialidade não é tão direta como nos momentos do teatro realista dos sessenta e setenta” (2007, p. 31, “tradução nossa”).<sup>18</sup> Fernando De Toro, também investigador do teatro deste continente, vai ser mais radical, já que nega ao teatro de esquerda a possibilidade de ser arte, visão importante de descrever para perceber os alcances da preeminência da cena pensada por Proaño:

“O teatro latino-americano dos 60 e 70 se caracterizou, por razões sem dúvida compreensíveis, por um excesso de compromisso com a mensagem política mas com escasso compromisso com o teatro como arte. A dimensão ideológica permeou tudo, esquecendo que o teatro, diante de qualquer outra consideração, é arte, um artefato [...] A prática teatral de estas duas décadas se centrou quase exclusivamente em dois paradigmas teatrais: por uma parte em um ‘realismo’ mecânico e tresnoitado, e por outra parte em Brecht.” (1996, p. 10, “tradução nossa”)<sup>19</sup>

É frente a este panorama que Proaño comenta acerca das práticas teatrais do continente, que abandonando toda intenção didática e inclusive panfletária, começa a se caracterizar pela sua preeminência cênica (nem realista, nem brechtiana, e sim micro-poética), e aqui se destaca a corporeidade da cena acima do discurso político direto. Também Magaly Muguercia, investigadora teatral cubana, vai comentar que estas tendências teatrais do continente vão sair do enfoque eminentemente ‘sociológico’ do teatro de esquerda (doutrinário e racionalista), para passar a um enfoque ‘antropológico’ – que ela chama de “viagem à subjetividade” – que dá muito mais atenção “ao existencial, vivencial, humano e pessoal” (1991, “tradução nossa”).<sup>20</sup> E aqui se está em um ponto chave da pesquisa, a partir do qual se quer pensar a cena como saber da perda. Que tipo de cena? Que tipo de perda? No

---

que fica difícil pensar a arte de qualquer outra maneira que não nos termos de cada artista ou mesmo de cada obra” (2000, p. 9).

<sup>18</sup> Do original em espanhol: “referencialidad no es tan directa como em los momentos del teatro realista de los sesenta y setenta.” (PROAÑO, 2007, p. 31)

<sup>19</sup> Do original em espanhol: “El teatro latino-americano de los 60 e 70 se caracterizó, por razones sin duda comprensibles, por un exceso de compromiso con el mensaje político pero con escaso compromiso con el teatro como arte. La dimensión ideológica lo permeó todo, olvidando que el teatro, ante cualquier otra consideración, es arte, un artefacto [...] La práctica teatral de estas dos décadas se centró casi exclusivamente en dos paradigmas teatrales: por una parte en un ‘realismo’ mecánico y trasnochado, y por otra en Brecht.” (DE TORO, F. 1996, p. 10)

<sup>20</sup> Do original em espanhol: “a lo existencial, vivencial, humano, personal.” (MUGERCIA, 1991)

corpo do estudo se verá o problemático desta situação oscilante entre um sentido poético e um sentido político do teatro no continente, principalmente porque este teatro das micro-poéticas se insurge contra a visão política do teatro de esquerda, movimento que praticamente lhe antecede. Contudo, acredita-se nesta pesquisa que não houve necessariamente uma ruptura radical entre este teatro micro-poético em relação ao teatro de esquerda, mas sim o dobramento<sup>21</sup> de um entendimento poético-político desse teatro. Inclusive, devido a esta opção por pensar esse teatro micro-poético como dobramento do teatro político, serão estas práticas teatrais aqui denominadas de ‘teatro da virada’ ou ‘teatro(s) da virada’. E é somente a partir de uma reflexão acerca do dobramento aqui referido que será possível ver o que está em jogo, do ponto de vista político, na potência poética destes teatro(s) da virada. Na realidade, somente assim se poderá perceber a face abissal do saber da perda implicado na cena, sendo este o campo de indagação deste estudo.

Que ferramentas teóricas ajudarão a pensar a materialidade cênica no sentido desta perda? Por quê a atenção focada na teatralidade do teatro? Aqui se torna significativo o livro de Proaño, no qual, no capítulo intitulado “*¿Hibridización Cultural? ¿Desaparición del teatro político latinoamericano?*” (2007, p. 49), a autora aponta algumas práticas teatrais do continente, cuja cena lança mão não de um discurso direto e sim oblíquo, por meio do hibridismo de gêneros e estilos teatrais, pela fragmentação e pela não linearidade da sua narrativa. O que é transmitido ao espectador nestas peças são sobretudo

“sensações, golpes e vivências que o disparam, muitas vezes apesar dele, para um âmbito impreciso [...] produz vazios, presenças, ausências ou silêncio frente ao qual o espectador se pergunta intelectualmente pelo seu significado, muitas vezes sem encontrar uma resposta fácil. No entanto, no âmbito sensorial, desperta nele angústias e sentimentos que o levam, em última instância e com certo otimismo, a se interrogar sobre o seu papel no presente e no futuro” (2007, p. 8, “tradução nossa”)<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Na trilha de Deleuze, que em seu estudo sobre a dobra, onde relaciona este conceito de Leibniz com a arte do séculos XX, vai dizer que ela opera em uma duplicidade oscilante, onde “A ‘duplicidade’ da dobra reproduz-se necessariamente dos dois lados que ela distingue, lados que ela relaciona um ao outro ao distingui-los: cisão em que cada termo relança o outro, tensão em que cada dobra é distendida na outra.” (DELEUZE, 2007, p. 58 e 59). Também Perniola vai dizer que o pensamento em dobra vai permitir perceber os micro-movimentos sócio-históricos, não caindo em ideologia fixas, nem em fundamentalismo, nem em uma visão pessimista do pensar. A partir daqui, se diz dobramento e não ruptura, para não encapsular a força política do teatro de esquerda como algo estanque e passado e sim dobrado no presente, derivando a outros alcances críticos, como se verá nos postais quatro e cinco. Ao dizer ‘dobramento’, também está implicado nesse movimento um ‘desdobramento’, já que nesta lógica, segundo Perniola (2009, p. 32), cada dobra é também uma desdobra e vice-versa, em um trânsito constante.

<sup>22</sup> Do original em espanhol: “sensaciones, golpes y vivencias que lo disparan, muchas veces a pesar suyo, hacia un ámbito que [...] produce vacíos, presencias, ausencias o silencio frente a los cuales el espectador se pregunta intelectualmente por su significado, muchas veces sin encontrar respuesta fácil. Sin embargo, en el ámbito sensorial, despierta en él angustias y sentimientos que lo llevan, en última instancia y con cierto optimismo, a interrogarse acerca de su rol en el presente y en el futuro” (PROAÑO, 2007, p. 8)

O interessante é que é a partir desta ausência de significado direto que Proaño quer pensar em um sentido definitivamente político para este teatro. Seu estudo, neste sentido, é ímpar dentro do panorama teatral latino-americano, atribuindo sentido crítico a encenações muitas vezes consideradas herméticas ou crípticas (2007, p. 7 – 29), o que lhes valeu, de fato, a crítica de serem tidas negativamente como formalistas, principalmente pelos artistas de esquerda. A partir das ciências políticas, a autora faz a distinção entre ‘a política’ (o institucional, o ato da profissão administrativa da *polis*) e ‘o político’, que emerge ‘nos vazios da representação política’ (quando esta se vê desacreditada), afetando os imaginários sociais que vão operar simbolicamente nesse vazio, como, por exemplo, as minorias, os artistas, entre outros (2007, p. 7).<sup>23</sup> É neste vazio de representação política que operam muitos destes grupos das micro-poéticas, é isto que os leva a questionar e por isso a experimentar também no teatro diversos modos de configuração cênica. Isto será crucial para pensar no teatro da virada. Deste modo, o hermetismo cênico que estas montagens muitas vezes propõem é lido por Proaño, devido a dificuldade de dar-lhe um significado direto, como um Outro. Nessas peças há, segundo a autora, “como pano de fundo a sensação de absurda vulnerabilidade frente ao Outro, que neste caso seria o inflexível sistema legal global” (2007, p. 25, “tradução nossa”).<sup>24</sup> Nesta última frase a autora dá a chave para entender essa ausência, o críptico, e que vai cruzar praticamente toda a análise das peças latino-americanas privilegiadas por ela. Mas, há outras formas de se pensar este Outro?

As contribuições de Proaño ao estudo do teatro latino-americano são valiosas para esta pesquisa, e esta mesma se pretende como um desdobramento desse estudo. Contudo, menos para explorar uma visão crítica do sistema global que realizam estas práticas teatrais da virada – esta é a leitura de Proaño – e mais para perceber outras faces dessa radical alteridade que é o Outro. Acontece que esse outro implica também, pelo vazio que provoca na representação, como um constante perguntar-se sobre os procedimentos cênicos, um afundamento abissal do próprio fazer teatral. Esta é mais outra face da perda. Como pode ser pensado isto? É isto o que modificará todo o proceder cênico destes artistas da virada, o dobramento poético-político antes comentado derivará em um deslocamento de todas as acostumadas noções em jogo em um processo de montagem. É o que se poderá perceber ao revisar processos de criação, noções de autoria e as mesmas configurações cênicas (as micro-

---

<sup>23</sup> A visão diferenciada das noções de ‘política’ e ‘político’ Proaño a toma do pensador francês Jacques Rancière, de suas “*Ten theses on politics*”, publicada em 2001. (PROAÑO, 2007, p. 220)

<sup>24</sup> Do original em espanhol: “como trasfondo la sensación de absurda vulnerabilidad frente al Otro, que en este caso sería el inflexible sistema legal global.”

poéticas). Mas como tudo isto está implicado no Outro antes comentado? De que tipo de teatro se está falando?

O certo é que se, segundo Proaño, essa preeminência da cena, tal como descrita acima, vai permitir ao espectador ‘se interrogar sobre o seu papel no presente e no futuro’, esta pesquisa pretende indagar a partir de outro parâmetro temporal, que põe em vórtice os outros dois: o passado – já se verá o quanto de reminiscência barroca há nisto –. Mas não se trata necessariamente de considerar o passado como Outro, senão o Outro do passado, da memória. O chamado do Outro (AVELAR, 2003, p. 264). Nelly Richard, pensadora da crítica cultural latino-americana, ao refletir sobre os estudos da sociologia que tratam da memória recente do Chile, comenta: “O saber das ciências sociais organizou os sintomas da crise [social pós-ditatorial] por meio de uma língua reconstituente de processos e de sujeitos: uma língua, portanto, incompatível – em sua vontade de recomposição normativa – com o quebrado, o desagregado, o cindido” (2001, p. 49, “tradução nossa”)<sup>25</sup> da memória. Que linguagem utilizar, neste sentido, para falar do sofrido, do abandonado e do sombrio do nosso tempo? Certamente estes correspondem a um Outro irredutível do social, cruzado pela dor, pela ausência.

Há que se aplicar sobre nossa época um olhar político, diz Richard, no sentido de poder potencializar

“o coeficiente minoritário de certos desvios ou quebras de significação virtualmente capazes de fazer saltar o calço satisfeito mediante o qual a realidade se reconcilia permanentemente consigo mesma a preço de ter que borrar de sua superfície a inadequação e o desacerto, o mal-estar, como suspeitas marcas de um deslize que cai fora do equilíbrio da conformidade.” (RICHARD, 2001, p. 23, “tradução nossa”).<sup>26</sup>

Esta é a visão política com a qual se pensará aqui a cena como saber da perda, pelo menos, é esta com a qual algumas das práticas teatrais do continente podem dialogar. E aqui há uma noção chave para este estudo, a *alegoria*, que condensa toda a problemática que aqui quer se discutir. Etimologicamente o termo significa ‘dizer o outro’ (*allós – augorein*), e é neste Outro que se quer pensar aqui com o teatro latino-americano, destarte, este aqui não será visto como o poder – tal como o pensa Proaño – e sim a ausência, a própria perda. O que

---

<sup>25</sup> Do original em espanhol: “El saber de las ciencias sociales ordenó los síntomas de la crisis mediante una lengua reconstituyente de procesos y de sujetos: una lengua, por lo tanto, incompatible – en su voluntad de recomposición normativa – con lo roto, lo disgregado, lo escindido” (RICHARD, 2001, p. 49)

<sup>26</sup> Do original em espanhol: “el coeficiente minoritario de ciertos desvíos o quiebres de significación virtualmente capaces de hacer saltar el calce satisfeito mediante el cual la realidad se reconcilia permanentemente consigo misma al precio de tener que borrar de su superficie la inadecuación y el desacerto, el malestar, como sospechosas marcas de un deslize que cae fuera del equilibrio de la conformidad” (RICHARD, 2001, p. 23)

significa isto? Foi muito comum durante a ditadura na Argentina, no Brasil, no Chile, no Uruguai, entre outros países latino-americanos, a utilização de recursos alegóricos na arte, para ocultar uma mensagem contra o poder dominante sob condições de extrema violência, medo e censura. Os artistas diziam uma coisa quando na realidade estavam dizendo ‘outra’. Isto foi visto como um eficaz estratagema dos artistas, principalmente da esquerda política, para burlar o poder opressivo; um ágil saber para esquivar a censura ou talvez, uma forma de ganhar estrategicamente em alguns flancos dessa batalha. Esta é uma leitura correta, mas que empobrece o intenso e difícil potencial do procedimento alegórico na arte, que é o de revelar uma realidade radicalmente ‘outra’ (*allós – augorein*). De revelar que o que está em questão é a evidência de um radical fracasso, no caso das ditaduras latino-americanas, um aniquilamento utópico cujos canais de expressão não existem mais, pois foram totalmente anulados, perdidos. Vale lembrar que é sobre esta aniquilação que se instalaram os estados neoliberais da atualidade. O uso de alegorias na arte, neste sentido, adquire todo o seu potencial poético e político porque funciona como vestígios de uma perda traumática, cuja linguagem, por essa mesma situação nos é inacessível. Esse ‘outro’ da alegoria é também o ‘outro’ negado de uma época, que questiona o que ela tem de estabelecido. Isto insere a alegoria, e, portanto, a arte alegórica, nos fluxos da história, da memória. É esta relação que se quer aqui pensar com a teatralidade, pensando-a no sentido de uma corporeidade cênica.

Se tornou necessário também, em vistas de perceber o que está implicado nesta leitura do teatro, entrar em uma discussão atual na cena contemporânea em que se toma a noção de ‘presença’ como um basilar questionamento à cena no que esta tem de ‘representação’. Neste contexto serão valiosos tanto os estudos sobre esta figura retórica arcaica do ocidente, a alegoria, onde se ‘diz a para dizer b’, como as reflexões do pensador alemão Walter Benjamin (1892 – 1940), sobretudo do seu livro acerca do barroco, a partir do qual vai levantar toda uma teoria do alegórico. Aqui se poderá pensar a existência de uma ‘frágil’ força política dentro do teatro latino-americano. Isto delimita o campo teórico no qual se baseia esta pesquisa, e que permite por em diálogo algumas teorias do teatro contemporâneo, história do teatro moderno, os estudos de teatro latino-americano contemporâneo, entre outros. Isto faz desta uma pesquisa de caráter qualitativo, de suporte e embasamento bibliográfico, assim como documental: a partir de vídeos de montagens do teatro latino-americano, com suas respectivas fortunas críticas; também foram analisadas peças a partir de fotografias e também de textos (dando a mesma importância a diálogos como rubricas cênicas). Entre os grupos e artistas do continente que mais instigaram esta pesquisa se encontram, além dos dois já

nomeados, Ramón Griffero, Federico León, Rafael Srpegelburd, Yuyachkani, Teatro Oficina e Teatro Buendía.

Também vale ressaltar alguns autores que serão chave para esta pesquisa. Da crítica cultural latino-americana, destacam-se os estudos de Idelber Avelar e de Nelly Richard. O primeiro se debruça sobre a literatura contemporânea do Chile, da Argentina e do Brasil, examinando os fantasmas pós-ditatoriais em tempos neoliberais, em estudo que despertou minha atenção acerca do tema da perda no teatro latino-americano. Também a obra de Nelly Richard, pensadora da crítica cultural latino-americana, contribuiu de modo muito significativo, em especial a partir do conceito ‘saber da perda’ e assim como seu reverso, ‘a perda do saber’ (2001b, p. 103 – 114).<sup>27</sup> Jorge Luis Borges, escritor argentino, também é aqui um importante ponto de referência, sobretudo seus contos *O Aleph* e *A Biblioteca de Babel*. Dos estudos do teatro latino-americano (seja pensado de forma global ou de forma particular em cada país), foram também significativas as pesquisas de Alfonso De Toro, que se debruça sobre o teatro pós-moderno latino-americano, Edécio Mostaço e Gustavo Geirola, os que vão levantar uma visão crítica para com o teatro político de esquerda no Brasil, no caso do primeiro e no continente, no caso do segundo, entre outros pensadores; todos ainda atuantes no contexto teatral do continente. Da história e teoria do teatro e da arte, foram utilizados os estudos de José Sánchez, Hans-Thies Lehmann, Juan Antonio Hormigón, Antonin Artaud, Vsevolod Meyerhold, entre outros. Da filosofia, além de Benjamin, se encontra Mario Perniola, Pablo Oyarzún, Jeanne Marie Gagnebin, Jacques Derrida, entre outros.

O contexto onde se dá o diálogo entre as noções, imagens e cenas desta pesquisa é a ‘paisagem’ já referida no título – a cena como saber da perda –, a qual pode ser delineada nos espetáculos aqui privilegiados a partir de um olhar alegórico. O termo paisagem é usado no sentido etimológico de *pay-sage* (sábio país),<sup>28</sup> como o saber de um território - neste caso a cena teatral latino-americana contemporânea. Os postais (expostos no sumário) são alguns enquadramentos desse saber, dessa paisagem, enviados ao leitor. A divisão do corpo do estudo a partir dos postais é uma opção metodológica, já que o caráter fragmentário destes é condizente com o que aqui vem se chamando de micro-poética. Estes postais não estão sujeitos a um plano central que os regule, mas, por seu caráter reversível (frente-verso), cada um é como uma dobra da paisagem já mencionada. Vale lembrar que o postal opera entre o público e o privado, já que se trata de uma imagem ou grafia pública que é enviada a alguém

---

<sup>27</sup> Richard não o pensa em termos cênicos, contudo, foi uma inspiração para estudar esta perda como um dos fluxos da cena latino-americana atual. (RICHARD; MOREIRAS, 2001)

<sup>28</sup> Notas do editor Francisco Zegers ao livro *Cartografías del Deseo*. (GUATTARI, 1989, p.11).

em privado, singular, até mesmo íntimo. Mas esta intimidade não está só no destinatário, mas também no remetente, já que este diálogo pessoal começa na escolha do postal que vai se enviar e continua até o destino que foi enviado. O íntimo está no mesmo postal, cuja marca pública, que é a dobra da paisagem, revela na realidade sua carga de cifra. O postal é uma cifra, rastro da paisagem, é dessa forma (desviante e silenciosa) que ele comunica e é isto o que é enviado ao leitor na sua intimidade, no seu imaginário. Desta forma, por meio de postais, trata-se de pensar em um dos múltiplos fluxos cênicos do teatro latino-americano atual. O percurso proposto, por meio de cinco postais, dos quais esta introdução é o primeiro, vai se configurar como um mosaico de ensaios, cada um abordando um ângulo distinto desta paisagem, como fragmentos da mesma, sem pretensão de acabamento, no sentido de pretender totalizar qualquer visão acerca deste campo de estudo.

Se há um artista de teatro, neste caso dramaturgo, que tenha contribuído para a explosão de modos cênicos diversificados na atualidade, por meio da retomada no teatro moderno do que Roubine chamou de “alarde da teatralidade” (1998, p. 35), este é Alfred Jarry. O postal dois trata de suas contribuições teóricas e dramáticas, que no fim do século XIX, a partir de referências do teatro popular, começa a re-pensar a cena como um saber, pondo em cheque uma visão textocêntrica do fazer teatral. No intuito de pensar nesta materialidade cênica, nos seus alcances poéticos e críticos, como já foi explicitado acima, encontrou-se a figura da alegoria. Assim o postal três, a partir do Aleph borgeano, vai permitir delinear características da cena contemporânea que se deixam ler por meio de um olhar alegórico, assim como pensar nas implicações estéticas da alegoria na temporalidade histórica, na experiência, e que repercutem em um status crítico da teatralidade. Aqui se trazem a tona espetáculos do teatro contemporâneo, dando a entender que esta preeminência da teatralidade é de alguma ou outra forma mundial, o que insere também o teatro deste continente dentro de um panorama globalizado. Mas esta teatralidade do continente tem também, dentro desse contexto globalizado, suas singularidades poéticas e políticas, de fato, o postal quatro trata de retomada da cena como um saber na América Latina. Nele se falará da virada do teatro contemporâneo do continente em relação ao teatro de esquerda, detalhando o dobramento poético-político aqui já referido. Aqui se começa a se perceber no teatro do continente um pensamento e prática que valorizam, sobretudo, a corporeidade cênica, advinda da percepção intensa de uma perda, tanto teatral como histórica. Contudo, estas práticas ainda não se deixam ler exatamente em termos alegóricos, tema que será tratado no postal seguinte. É no postal cinco que se explanará acerca de um saber alegórico que permeia a cena teatral,



comentando acerca do afundamento abissal da linguagem teatral e de seus alcances críticos para a contemporaneidade. Com estas práticas se perceberá um nexo entre cena e política dos mais instigantes, levantado pela cena atual deste continente, o que será explanado principalmente através dos espetáculos *Gemelos* e *BR-3*, molas propulsoras para o início desta pesquisa. O estudo se encerra com alguns aspectos conclusivos e possíveis desdobramentos do mesmo.

## 2. Postal 2 - **Marionete & Merdra:**

A urdidura cênica do dramaturgo Alfred Jarry

penso que não existe nenhuma classe de razão para escrever uma obra em forma dramática, a não ser que se tenha tido a visão de um personagem do qual resulte mais cômodo soltá-lo sobre um palco do que analisá-lo em um livro.

Alfred Jarry<sup>1</sup>

A palavra não necessariamente prenuncia a cena. Esta é uma só de suas possibilidades: a palavra é cena, a palavra é criada a partir dela, inspirada nela, é uma espécie de ator também. Pode-se pensar isto da palavra no trabalho do dramaturgo, do seu ato de escolhê-las e de utilizá-las? O que está em jogo, para a arte teatral atual, nesta visão da palavra ou da escrita dramática em relação à cena? O trabalho dramaturgico e as reflexões sobre a arte teatral do dramaturgo francês Alfred Jarry (1873–1907) poderão servir de estímulos para abordar estas questões. Importa pensar o estatuto da palavra e da cena no teatro, de suas possíveis ou impossíveis interligações, em uma época onde se está tentando validar cada vez mais a autonomia da cena em contraposição às implicações estéticas do ‘textocentrismo’.<sup>2</sup> Mas, porque a escolha de Jarry, um dramaturgo (que não é encenador) do século XIX, para pensar questões cênicas atuais (séc. XXI)?

Certamente, trata-se menos de validar a obra de Jarry como contemporânea do que ler Jarry a partir do hoje, para pensar o hoje da arte teatral, já que há na sua obra uma força poética instigante. Quer-se, então, levantar com Jarry algumas reflexões que apontem à cena como um lugar de saber e não apenas como um lugar subalterno ao texto nem a qualquer outra idéia extra-teatral (seja metafísica ou política). Onde isto pode ser localizado, dentro da história do teatro ocidental? Na estréia, em dezembro de 1896, de *Ubu Rei*, uma peça capital

---

<sup>1</sup> Comentário de Jarry no seu artigo “Questões de Teatro”, aparecido na *La Revue Blanche* em 1º de janeiro de 1987. Da versão em espanhol: “pienso que no hay ninguna clase de razón para escribir una obra en forma dramática, a menos que se haya tenido la visión de un personaje que resulte más cómodo soltar sobre un escenario que analizar en un libro” (JARRY, 1980, p 115).

<sup>2</sup> Ver por exemplo: “A Linguagem da Encenação Teatral” do francês Jean Jaques Roubine (1980); “Dramaturgias de la Imagem” do espanhol José A. Sánchez (1994); “El Análisis de los Espectáculos”, do francês Patrice Pavis (1996); “Teatro Pós-Dramático” do Alemão Hans-Thies Lehmann (1999); há também estudos neste sentido no teatro latino-americano com as investigações de Alfonso De Toro (2001), Ferando de Toro (1996), Juan Villegas (2005), Ramón Griffero (1985), Jorge Dubatti (1999), principalmente a partir dos anos 90, entre vários outros. Todas estas obras constam com suas respectivas referências bibliográficas no final do texto; os anos de edição entre parêntesis correspondem às edições originais.

dentro da obra deste autor francês, dirigida por Aurelien Lugné-Poe (1869 – 1940) e estreada no Théâtre de l'Œuvre, em Paris. Nesta estréia, a primeira palavra proclamada no palco, motivo de espanto na sua época, sendo também um dos grandes escândalos da história do teatro moderno, foi MERDRA! Hoje, seguramente, essa palavra escandalizaria a muito poucos ou a ninguém. Contudo, ela pode ser tomada como um dos impulsos mais estimulantes para pensar a problemática cênica já enunciada. Impulso conectado fortemente a um outro gesto artístico de Jarry, o fato dele ter escrito inicialmente *Ubu Rei* para teatro de guinhol.<sup>3</sup> De fato, a montagem de Lugné-Poe foi executada, em comum acordo entre o autor e o diretor, em tom de guinhol: atores com máscaras, modificando suas vozes de forma extremamente artificial, atuando como se fossem marionetes.

O que chama a atenção, neste contexto, é tanto o jogo que Jarry faz com a primeira palavra do seu texto (em vez de escrever ‘Merda!’ –*Merde!* em francês– escreve Merdra! –*Merdre!* em francês), como também sua predileção pelo teatro de marionete. Tomam-se aqui estes, a palavra e a marionete, como dois elementos chave na proposta teatral do autor francês, ambos permitindo desenvolver a relação que aqui se quer discutir entre texto e cena. A relevância desta relação consiste em pensar o teatro atual nos alcances de sua especificidade formal, já que nela se entrevê outro entendimento teatral que, quando assume sua potência cênica, abre espaço a um sentido sinestésico dessa arte. Isto lhe outorga um potencial desviante de um sentido fixo, o abre à polissemia. Esta é, na realidade, uma carga do teatro que não obedece à ordem de uma tese (teatro de tese<sup>4</sup>), mas justamente vai partir do esboroamento dessa intenção.

---

<sup>3</sup> Laurent Mourguet, mais ou menos em 1808 em Lyon, na França, cria o um boneco chamado *Guinhol* ou *Guignol*, cujo nome surge da expressão própria do criador: *C'est guignolant* ; a qual significa *c'est drôle* (engraçado, estranho). A outra versão, é que Guinhol dá continuidade a uma tradição de teatro de bonecos advinda da Itália com o boneco Pulcinella (XVI e XVII), o qual era um personagem da *comédia dell'arte*. Este boneco influenciou praticamente todo o teatro de bonecos europeu e inclusive o latino-americano na época da colônia. *Pulcinella*, que na França deu passagem à sua versão francesa *Polichinelle*, posteriormente, da mão de Mourguet, passou a se chamar Guinhol. Com esta tradição, mesclada também ao fato de Guinhol significar engraçado e estranho, esse termo foi ficando como um denominador genérico do teatro de bonecos, marionetes ou fantoches (AMARAL, 1996, p. 101 – 124).

<sup>4</sup> São obras que se caracterizam por querer convencer ao público a partir da apresentação didática em cena de teses acerca da política, da moral, da existência, entre outros, para conseguir um determinado fim, por exemplo, mudar a sociedade. Estas peças caíram, diz Pavis, em uma espécie de lição moralista que tomava o público como se este fosse uma criança e se esquecendo de investigar de forma mais ampla e complexa os próprios procedimentos dramaturgicos e/ou cênicos. (PAVIS, 1998, p. 449)

## 2.1 Do esboroamento do Drama Clássico

O ideal do Drama clássico era justamente criar em cena um ilusionismo eficiente, em um conflito muito bem elaborado de princípio, meio e fim, em um minucioso jogo de diversas tensões. Queria representar em cena um mundo como se este fosse autônomo: ato presente e contínuo que se “engendra a si mesmo no exato momento de sua revelação” (GARCIA, 1997, p13); no palco se daria a sensação de um mundo real, necessário e verdadeiro. Trata-se da cena como espelho do mundo, do mundo burguês (séc. XIX), das suas relações subjetivas, ou melhor, inter-subjetivas, sendo o diálogo um canal extremamente eficiente para refletir essa inter-subjetividade, esse emaranhado de relações sociais. A quarta parede constituía o limite fechado daquele cosmos; a cena era uma bolha, nada existindo fora de seus limites, tudo sujeito a uma “rigorosa causalidade” onde:

[...] tudo é articulado de modo a desvendar um presente contínuo, uma presentidade, que engendra a si mesmo [...] em um ato único e original. [...] Seu caráter absoluto implica a fusão e conseqüente obliteração de todos os bastidores do drama, que transpõem a dimensão literária e alcançam a cena (GARCIA, 1997, p 13)

Porque é nela que se completa a obra. É importante perceber que esse alcançar à cena não consiste na sua afirmação, se poderia inclusive dizer ‘dominar à cena’, isto em termos absolutos, utilizando todos os seus recursos para negá-la. Como diz a citação acima: obliteram-se todos os bastidores do drama; assim se afirma a sua causalidade em detrimento da sua teatralidade. A quarta parede não é somente um isolamento fictício entre o palco e a platéia, é a própria dinâmica de exclusão do mesmo teatro: os atores se ocultam e negam como atores para serem críveis como personagens; o autor se oculta como escritor, a sua dramaturgia se torna orgânica, vive por ela mesma, não dá indícios de nenhum narrador (manipulador da ação); o teatro ignora sua condição de teatro. Este é o ideal do Drama clássico: criar a ilusão de que o que o espectador está vendo no palco não se trata de atores, figurinos, cenário, adereços, entre outros, senão de um mundo fechado, coeso e autônomo que vive por ele mesmo. A cena é aquele mundo, inclusive os espectadores, devido à evidente presença da quarta parede, devem ser desconsiderados como tais, já que os atores atuam como se eles não existissem, em um efeito que Pavis chama de ‘efeito de realidade’ (PAVIS, 1998, p. 156).<sup>5</sup> Nestas peças são apagados os artifícios com os quais se montam o espetáculo,

---

<sup>5</sup> Expressão que Pavis toma do pensador francês Roland Barthes (*Communication*, n 11, 1968)

camuflados em favor do dito efeito (paradoxalmente este é um luxo de artifício); pode-se dizer que a ficção se pretende tão forte que nega sua mesma ficcionalidade, nega sua qualidade artificial de construção teatral.

O que a atitude de Jarry, de inserir um ‘r’ na palavra ‘Merdra’ e de seu pendor pela marionete, permite pensar a partir daqui? Em um Drama puro ideal, – portanto inexistente, segundo Rosenfeld (2006, p. 30), porém útil para abordar a problemática desse caráter absoluto e autônomo da cena –, a inserção de um traço épico (um narrador que mude os tempos da narração, voltando no decorrer de uma história a acontecimentos passados, ou falando de diversos acontecimentos em diversos tempos que influenciem a trama principal), vai romper essa pureza. Esta seria a evidência de que há alguém manipulando essa história; ela apresentaria os traços de sua manufatura, evidenciaria a sua qualidade ficcional. Foi de alguma forma o que começou a acontecer a fins do século XIX com o surgir concomitante tanto do naturalismo como do simbolismo. O Drama clássico começa a sofrer algumas rupturas.

O naturalismo, que quer retratar a vida em cena, opera tal ruptura ao não estar mais interessado na construção de um drama regido rigorosamente pela causalidade. Para o diretor de teatro francês André Antoine (1859–1943), influenciado pelas idéias naturalistas de Émile Zola (1840 – 1902), o meio social e histórico, o ‘*milieu*’, determinava as atitudes dos personagens. A cena não responde mais então a um ideal lógico de arte, sendo agora a época (os acontecimentos sociais, suas tensões) que devem ser recriadas em cena; os personagens são determinados por estas situações. Se estes fossem sintetizados em proveito de uma lógica causal, conseguiriam alcançar a normatividade do Drama clássico, porém, assim anulariam sua intenção poético-naturalista (GARCIA, 1997, p. 14). Antoine vai escolher para suas montagens textos<sup>6</sup> que de alguma forma acionam uma ‘desdramatização’ em favor da recriação do ‘*milieu*’, para alcançar uma “reprodução exata da vida” (ZOLA apud BERTHOLD, 2004, p. 454). Segundo Garcia (1997), entre outras coisas, isto possibilitou a entrada no teatro das classes baixas, não mais no até então habitual lugar comum de personagens cômicos, mas agora com intenção de retratar as lutas sociais. Artistas, que seguramente pertenciam à classe burguesa, se colocam como observadores daquela realidade. Daqui se depreende que os conflitos intersubjetivos apresentados no texto, justamente pela

---

<sup>6</sup> Algumas das peças montadas por André Antoine foram: uma dramatização do relato “Jaques Damour” de Zola, “O Pato Selvagem” de Ibsen, “Os Tecelões” de Hauptmann, entre outras.

intenção poética (e cientificista) de retratar o *milieu*,<sup>7</sup> provocaram a ampliação do quadro espaço-temporal da dramaturgia. Esta se vê sujeita a um marco mais amplo, o sócio-histórico, que tem como consequência um tipo de cena que não pode mais se considerar como autônoma. Estes dramaturgos, ao tentar captar um recorte do fluxo histórico, ressaltam a existência de um articulador desse recorte, de tal modo que “a realidade assim tratada pressupõe um narrador” (GARCIA, 1997, p. 14), sendo este um traço épico do naturalismo incompatível com o Drama clássico.

O simbolismo vai contestar a tendência fotográfica do naturalismo, ou seja, o seu cerne. Essa aspiração por retratar o meio é vista pelos simbolistas como um empecilho que impede o naturalismo de penetrar em zonas mais profundas da existência. Há outros planos do viver – cósmicos, misteriosos e místicos – que o naturalismo não percebe por estarem ocultos ao seu olhar, que se nega a ver além das aparências do cotidiano. Este é o âmbito poético do simbolismo, havendo certamente uma espécie de neoplatonismo que o anima. O mundo concreto é o das ‘aparências’; o mundo ‘verdadeiro’ é o da alma, dos sonhos e a cena deve ser capaz de ascender a esse mundo espiritual. Em relação à dramaturgia, a ruptura com o drama clássico é mais radical, já que o conflito, a curva dramática (a concatenação da ação em princípio, meio e fim) não interessa ao simbolismo – movimento iniciado por poetas (Paul Fort, Maeterlinck, Mallarmé, entre outros), que partiram de outros parâmetros de entendimento do que é um texto dramático. De fato, primam nos textos simbolistas um lirismo associado ao onírico, ao incorpóreo, expressados em diálogos “[...] plenos de redundâncias, hesitações, pensamentos fragmentados e expressões monossilábicas [...]”; sua verdadeira natureza é monológica.” (GARCIA, 1997, p. 15). Trata-se de uma dramaturgia que se manifesta na concepção de seus autores,<sup>8</sup> na força das palavras. Este foi um movimento que sendo, sobretudo, textocentrista, foi um dos primeiros que começou a apostar em uma cena que negasse a representação mimética do real, ou como diz Roubine, eles “preconizam... a supressão da representação” (2000, p.125). No entanto, este paradoxo servirá para delinear o *locus* poético do teatro de Alfred Jarry, que pertencia, de forma não muito fiel, a este movimento.

Esta infidelidade será chave para destacar a diferença de Jarry não só para com o simbolismo, senão também com o naturalismo e o drama clássico, já que o radicalismo deste

---

<sup>7</sup> O ‘*milieu*’ e a ‘hereditariedade’ são dois aspectos centrais do naturalismo; tanto os fatores biológico/hereditários e o meio social influenciam os personagens naturalistas. (ZOLA, 1982, p. 87 - 136)

<sup>8</sup> Entre eles Maurice Maeterlinck, Henry Purcell, algumas peças de Ibsen e de Hauptmann, entre outros autores.

autor – em um simbolismo levado ao extremo, chegando à sua paródia – teve como consequência o esfacelamento de todo esse conhecimento teatral. Conhecimento que diz da relação que estes três movimentos mantinham fortemente ainda com o ‘textocentrismo’. É no gesto artístico de Jarry onde este estudo quer denotar o mais efetivo questionamento anti-textocentrista na relação texto e cena – está-se falando em termos contemporâneos – que nenhum desses três movimentos antes nomeados conseguiu levar a cabo. Podem-se destacar principalmente dois motivos desta ‘supressão da representação’ e que serão basilares para compreender a proposta de Jarry. O primeiro motivo, a negação da intenção fotográfica do naturalismo, que queria realmente levar a vida cotidiana à cena. Assim, era muito comum ver em uma peça de Antoine, por exemplo, “[...] uma caixa cênica mostrando aposentos com portas, praticáveis e janelas, tetos de madeira sustentados por pesadas vigas, troncos de árvores naturais, gesso de verdade caindo das paredes”. (BERTHOLD, 2004, p 454)

Os simbolistas combateram radicalmente este naturalismo contrapondo-lhe uma negação dos seus modos de representação cênica. Esta negação se entrelaça com um segundo motivo, pois para os simbolistas a representação corporal cênica era um atentado contra a poesia da palavra. A cena, sua materialidade, sua carga mimética do real, que influenciaria o espectador, não condizia com a espiritualidade que eles queriam alcançar. Nem sequer o ator se vê livre desta crítica, ele é um dos principais culpados de deturpar a beleza, o sublime, da palavra poética. Um teatro sem representação, sem atores, sem corporeidade cênica, sem palco, sem nada, seria o ideal do simbolismo. Os ambientes onde ocorriam estas peças eram sempre em épocas distantes (geralmente a Idade Média), muitas vezes sem referencia real, na busca de um ambiente que remetesse a um espaço-tempo mítico. Nessa lógica teatral, se trata de fazer vibrar no espectador a força da palavra poética para que ele possa, a partir da escuta do texto, entrar na sua própria imaginação, nos seus próprios sonhos. Sonhos que deveriam remeter, esta é sua utopia, aos “grandes arquétipos [...] que ultrapassam a escala humana comum” (ROUBINE, 2004, p. 121), residindo aqui o verdadeiro potencial da palavra simbolista. Isto é exemplificado em um ensaio do poeta Pierre Quillard (1864 – 1912), intitulado – note-se o nome do título – *Da Absoluta inutilidade da encenação teatral*: “Em lugar de cenários exatos [...] basta que a encenação não perturbe a ilusão. A palavra cria o cenário, assim como todo o resto.” (apud. ROUBINE, 2004, p. 122). Nisto reside o textocentrismo deste movimento, não mais na busca da causalidade e sim da poesia, o que

nega à representação sua qualidade material, esta deve ser translúcida aos estados da alma – *état de l'âme* – (BERTHOLD, 2005, p. 469).

Contudo, vai ser essa mesma negação da cena que leva os simbolistas a procurar outros recursos teatrais para fortalecer, sobretudo, as palavras dos textos, onde reside a força poético-espiritual. Interessante, como exemplo, é a utilização da noção de cor da qual eles lançam mão, que em vez de uma função naturalista agora assume uma função simbólica (ROUBINE, 1998, p. 33-35). Veja-se a descrição, a modo de exemplo, de um cenário simbolista – comentado por Denis Bablet, a partir da utilização da cor em “Peléias e Melisanda”, de Maeterlinck –, ele diz: “Todo o valor desse cenário reside na harmonia dos seus tons nevoentos, reflexos do mistério e da melancolia que o drama exala: azul-escuro, violeta-claro, laranja, e uma gama de diferentes verdes: verde-musgo, verde-água” (apud. ROUBINE, 1998, p. 33)

Também a música era considerada de um modo análogo ao da cor, sendo este elemento considerado chave para fazer com que o espectador entrasse em um diferente estado de alma (extra-sensorial?). Ainda que os simbolistas neguem a corporeidade cênica, é interessante e curioso que se preocupem especialmente na sensação que uma determinada cor, em conjunto com uma música, possa provocar no espectador, porque são estímulos que vão dirigidos ao corpo dele; isto será chave para o que se quer pensar aqui com Jarry. O certo é que a cena simbolista se torna sugestiva e não mais mimética, exigindo do espectador um olhar ativo-imaginativo para entrar naquele ‘jogo formal’ (noção que certamente seria deplorado por estes artistas) proposto a partir da cena. Desta maneira, é assim que esta negação da cena seria uma das contribuições mais frutíferas do simbolismo ao teatro do séc. XX, principalmente pela sua, ainda que oblíqua e não assumida, atenção à teatralidade.

Abordando especificamente o trabalho do ator no simbolismo, como já foi dito, este era um estorvo; sua presença incômoda impedia que as palavras viessem como de um lugar além, ou que flutuassem no ar como se fossem autônomas e vivas. Uma ‘saída cênica’ a este problema foi fazer que os atores pronunciassem as palavras sem nenhum tipo de inflexão sonora, salmodiando os seus textos (algo impensável no naturalismo, que explorava as inflexões ao máximo para dar a sensação de realidade). Muitas vezes os atores, no momento de suas cenas, ficavam quase que impassíveis, à beira do palco, falando de forma monótona; assim acontecia com todos os diálogos e monólogos da peça. Isto iria provocar, na visão simbolista, que os espectadores escutassem meramente as palavras, como se estivessem livres



não só do corpo de ator, senão de sua humanidade mundana, obliterando do mesmo modo a carga nociva derivada da realidade concreta do palco, da sala de teatro. Deste modo, a energia espiritual que deveria emanar das palavras dificilmente seria rompida e os espectadores se deparariam com aspectos sublimes da existência a partir daquela cena pretensamente imaterial. Para evitar a corporeidade do ator, e aqui Jarry também segue esses preceitos poéticos, se achou por bem utilizar máscaras e/ou marionetes, ou aspectos guinholescos nos atores. Veja-se o comentário de Jarry neste sentido, no seu discurso antes da primeira apresentação de *Ubu Rei*, em 1896: “os atores optaram pela impessoalidade e quiseram representar cobertos com máscaras, com o fim de dar o mais exatamente possível o homem interior e a alma das grandes marionetes que vocês irão ver” (JARRY, 1980, p. 24, “tradução nossa”).<sup>9</sup>

No ensaio *Da Inutilidade do Teatro no Teatro*, Jarry dá continuidade também à preferência do simbolismo por uma recitação monótona do texto, sendo a utilização de máscaras uma opção pertinente para esse fim:

“o mais vistoso é a impassibilidade da máscara, que continua sendo a mesma ainda quando através dela se expressem palavras hilariantes ou sérias. [...] Ocioso seria indicar a necessidade de o ator dispor de uma voz especial – a voz do seu personagem –, como se a cavidade vocal da máscara não estivesse emitindo mais do que o que ela mesma diria no caso em que os seus lábios fossem flexíveis. Ainda quando é mais valioso que não o sejam e que o recitado resulte ser monótono ao longo de toda a peça” (JARRY, 1980, p. 107, “tradução nossa”).<sup>10</sup>

Os traços simbolistas presentes em Jarry também se encontram em outros importantes autores desse movimento, como Maurice Maeterlink (1862 – 1949): este aconselhava a utilização de máscaras, marionetes e sombras no teatro para tenta solucionar a tensão, desfavorável ao simbolismo, entre a visão espiritual do poeta e a realidade física do ator (CARLSON, 1997, p. 287-288). A preferência pelo guinhol pode ser pensada em relação ao Romantismo, que também dava a marionete um alto valor na sua poética teatral, como se verá de forma mais ampla em postal posterior. Segundo os românticos, com a marionete o teatro

---

<sup>9</sup> Da versão em espanhol: “a los actores les ha placido hacerse impersonales y representar cubiertos con máscaras, a fin de dar lo más exactamente posible el hombre interior y el alma de las grandes marionetas que ustedes van a ver” (JARRY, 1980, p. 24)

<sup>10</sup> Da versão em espanhol: “lo más vistoso es la impassibilidad de la máscara, que sigue siendo la misma a pesar de que a través suyo se expelan palabras hilarantes o serias. [...] Ocioso resultaría indicar que es preciso que el actor disponga de una voz especial – la voz de su personaje –, como si la cavidad bucal de la máscara no estuviera emitiendo más que lo que ella misma diría en el caso de que sus labios fueran flexibles. Aunque más vale que no lo sean y que el recitado resulte monótono a lo largo de toda la pieza.” (JARRY, 1980, p. 107)

tinha a possibilidade de mergulhar nas esferas mais puras da vida, pois, devido à sua falta de autoconsciência, seus movimentos e gestos poderiam alcançar um verdadeiro estado de graça. A essencialidade da marionete reside em que ela está, na realidade, “a mercê de um titereiro superior” (BERTHOLD, 2004, p. 440); esta é outra explicação para sua íntima relação com a verdade, como o absoluto. Acaso não se pode pensar algo equivalente na relação do simbolismo com as palavras? Acaso sua contraposição ao naturalismo não advinha do fato dele não alcançar, pela sua intenção realista fotográfica, as dimensões ocultas e essenciais da existência? Aqui uma analogia com o Romantismo se torna pertinente para pensar a ruptura poética operada por Jarry, não só pela afinidade de ambos com – cada um ao seu modo – uma visão espiritualista da arte, como porquê o Romantismo apresenta outro aspecto valioso para ler o ato/golpe de Jarry: a ironia.

## 2.2 Da ironia romântica

A ironia foi o modo pelo qual os românticos alemães conseguiram resolver o impasse que provocava sua aspiração ao absoluto. Como se poderia conciliar com ele o aspecto mundano e humano de suas obras? Como conciliar, em outros termos, o universal e o acidental? A ironia, como diz Carlson, “pode consumir-se na arte, numa obra que ao mesmo tempo propicia um vislumbre da realidade eterna e reconhece sua própria inadequação para corporificar essa realidade” (1997, p. 177). Esta foi a estratégia que lhes permitiu pensar a arte como simultaneidade do absoluto e do acidental, ao faltar-lhe um dos dois aspectos deixaria de ser tal. Mas o que começa a ficar evidente na ironia é justamente uma inadequação entre a forma concreta da obra e sua potencialidade espiritual, o que traz como consequência que ela começa a evidenciar sua qualidade de construção, com o autor operando um desnudamento do seu caráter ficcional. Desta maneira:

“Crítico e refletir sobre os próprios procedimentos criadores, submetê-los ao escrutínio público (que é compulsoriamente convocado a testemunhar a construção da obra), instaurar uma distância entre texto e leitor, romper a ilusão literária [o mesmo vale para a ilusão teatral]: tais são as manifestações mais evidentes da ironia” (LOUREIRO, 2002, p 80)

A ironia, na realidade, mais do que estratégia é a consciência dolorosa de uma inadequação entre a aspiração romântica de ordem universal e o acidental de suas construções

artísticas. Não há como realizar uma obra plena de absoluto, porém, também não há como negar essa necessidade do eterno, este é o dilema dos românticos implícito na ironia. O que está em jogo é um sentimento de perda destes artistas, uma inadequação entre seus sentimentos e intenções artísticas universalistas e a concretude inacessível do mundo. A ironia é a simultaneidade da consciência de que as palavras não estão preches de absoluto, mas que lhes é necessário lidar com esse inalcançável; daqui se depreende também a nostalgia romântica, havendo nos autores do período uma resistência a aceitar essa separação entre linguagem e mundo: “Mesmo nos autores mais críticos, céticos ou pessimistas, pode-se detectar, no fundo, uma secreta esperança de que seja possível (afinal e/ou em alguma instância) converter plenamente a experiência em linguagem, reunificar homem e natureza, aceder ao absoluto” (LOUREIRO, 2002, p. 83). Mas porque referir a ironia romântica para falar de Jarry? Porque é nela que se abre uma brecha para a arte se aceitar como tal, não respondendo mais a um ideal que se encontre fora dela, ou que a preencha; este obviamente é um olhar afastado de uma visão romântica.

A ironia vai operar então não somente uma resistência poética à incapacidade das palavras – em defesa delas – de dizerem a essência do mundo, mas também, vai operar uma afirmação da arte como forma, como jogo ficcional. Este ponto é crucial para pensar, ainda em referência ao século XIX, os movimentos artístico-teatrais posteriores ao Romantismo, como o Simbolismo e o Realismo, ambos fortes subvertedores do Drama clássico. Pode-se perguntar agora, até onde chega essa subversão? Através da ironia romântica vai-se perceber uma insistente continuidade, ainda que velada,<sup>11</sup> do Romantismo, do Realismo e do Simbolismo em relação ao Drama clássico. Aqui adquire coerência – e eloquência para este estudo – o fato de todos estes movimentos se caracterizarem por um agudo textocentrismo. Há neste uma implicação artística e filosófica crucial, que abre o campo do que Pavis chama de uma ‘posição logocêntrica’ na relação entre texto e cena (1998, p. 473).

Vale ressaltar que inclusive a visão romântica do guinhol, a qual poderia ser tomada na sua corporeidade, como cena, é negada quando a marionete é vista como a emblemática evidência de uma ‘verdade interior’. Esta posição é comparável ao fundamento do Drama Clássico, onde o texto – o *Logos* – é considerado a estrutura essencial do teatro. É o texto que comanda esta arte, nele se encontra a verdade que a cena, em um ato posterior, somente

---

<sup>11</sup> Se diz velada, pelo fato de que se trata de estéticas teatrais significativamente diferentes, inclusive umas se promovendo como ruptura das outras.

conseguirá representar, nunca alcançando a sua estatura de elemento originário. A cena torna-se subalterna devido à sua materialidade, a qual não pode alcançar a idealidade do *Logos*. A posição logocêntrica no teatro é uma posição metafísica, e se os românticos sentiam-se herdeiros do cristianismo – em contraposição aos classicistas, herdeiros dos gregos –, pode-se falar também de uma posição teológica; contudo, de uma teologia que foi um desdobramento da metafísica platônica.<sup>12</sup> Enfim, é esta exaltação da Idéia que vai fazer ver a cena como algo não só inferior, mas nocivo, porque se dirige aos sentidos, ao corpo do espectador, impedindo-o de alcançar a essência da obra. O que essa obra quer realmente dizer? Esta pergunta, cara ao textocentrismo, prova que na postura logocêntrica o que é valorizado sobremaneira é a voz do autor: Autor-Texto como deus do palco, como dono de uma mensagem a ser entregue ao público.<sup>13</sup> Na realidade, o que está em jogo nessa negação da materialidade cênica é a negação da sua teatralidade.

Drama Clássico, Romantismo, Realismo<sup>14</sup> e Simbolismo negaram a possibilidade de a cena se assumir como cena, ao submeter seus elementos em prol de uma Idéia superior existente na obra (mensagem ou sentido único). É aqui que Jarry marca uma diferença radical, chamando atenção na sua proposta artística o “alarde da teatralidade” (ROUBINE, 1998, p. 35). O recorte dos dois elementos já citados do trabalho deste autor, ‘Marionete & Merdra’, adquirem aqui relevância, sua conjunção permite oferecer uma leitura da ruptura realizada por Jarry, favorável, sobretudo, para refletir sobre o jogo cênico além dele, como uma contribuição poética que instiga à contemporaneidade teatral.

---

<sup>12</sup> Foi muito comum o embate entre Razão e Fé entre os pensadores cristãos durante a Idade Média, sendo alguns a favor da primeira, outros da segunda, e outros numa posição no entre essas duas posturas. Isto provocou que o pensamento teológico medieval se dividisse em termos gerais nos que estavam lendo a Bíblia a partir do pensamento platônico grego (portanto um desdobramento cristão do platonismo) ou os que partiam do judaísmo (desdobramento judaico do cristianismo). O cristianismo não necessariamente negou a importância do corpo na vida humana, a diferença da filosofia grega platônica, senão que valorizava o corpo tanto quanto a alma (MAMMI, 2003, p 109 – 122). Daí que possa se deduzir então que o cristianismo do *Romantismo* parte de um desdobramento teológico de influência platônica.

<sup>13</sup> É sobre esta posição logocêntrica e teocêntrica do teatro que o pensador francês Jacques Derrida, já em nossa época, vai pensar e questionar a partir do teatro da crueldade de Antonin Artaud; este inclusive criaria um grupo em 1930 ao qual chamaria de Teatro Alfred Jarry. Já se verá no postal quatro a dimensão que pode tomar dentro do teatro atual, mas focalizando o teatro latino-americano, esta discussão que delinea Derrida, e que na contemporaneidade se desloca para os termos de ‘presença’ e ‘representação’.

<sup>14</sup> O realismo, que por querer retratar o real em cena (e não uma verdade espiritual como os outros três movimentos) teria a possibilidade de assumir a corporeidade cênica pela utilização de elementos reais (paredes, mesas, cadeiras, etc.), não o é pela sua intenção mimética. O realismo deve negar a cena como cena para dar a ilusão de que o que se mostra no teatro é fielmente a vida real.

### 2.3 De uma teatralidade ‘patafísica

Historicamente, o esquecimento da teatralidade não corresponde aos espetáculos populares, de feira, circo, ou – em referência ao séc XIX – a opereta, ao melodrama, ao vaudeville, entre outros. Estes já operavam a partir do jogo cênico, do espetacular, sendo que esta característica foi motivo de terem sido consideradas inferiores; artes impuras e menores em relação ao teatro textocêntrico. É significativo então que Jarry, para elaborar suas peças, tenha se deixado influenciar pela arte popular, pelo guinhol, pela tabuleta elisabetana, que foram aspectos importantes na hoje lendária montagem de *Ubu Rei*, em 1896. Há na peça uma irreverente e intencional apropriação do título da clássica peça de Sófocles, *Édipo Rei*. Mas, sobretudo, *Ubu Rei* foi lido como uma paródia do *Macbeth* (obra shakespeariana), devido à infinidade de chantagens, traições, corrupções e crimes que de maneira gratuita, ridícula e sem remorsos comete o protagonista da peça – Pai Ubu – personagem caricatural, cada vez mais em busca de poder. Isto permitiu uma leitura da mesma como um ato profético do seu autor, vaticinando os totalitarismos fascistas europeus da primeira metade do século XX, mas não se deve esquecer a própria época de Jarry, ainda marcada, pode-se pensar, pela Comuna de Paris (1871) derivada da guerra franco-prussiana (1870-1871), entre outros.<sup>15</sup> A peça, em um tom grotesco e bufo, pode ser tomada como uma corrosiva reflexão sobre o poder totalitário, suas conseqüências absurdas e catastróficas. E esta reflexão, principalmente seu alto grau corrosivo, perpassa não apenas a trama da peça mas, sobretudo, a forma caricatural com a qual é escrita, sem psicologismos, em um dinamismo de cenas curtas, com soluções rudes e ridiculamente abruptas. Tendo sido escrita para guinhol, tanto o texto *Ubu Rei* quanto

---

<sup>15</sup> Alguns eventos políticos e bélicos assolaram a França de fins do século XIX, como por exemplo, a Guerra franco-prussiana (1870-1871) onde esse país, ao mando de Napoleão III, foi derrotado pelo Reino da Prússia. A população de Paris estava arruinada pela guerra, a desigualdade social era cada vez mais extrema, e o governo do país estava debilitado. Sendo Napoleão III derrotado (1870), o império francês é derrubado, mas se ergue a Terceira República que dá continuidade à guerra contra Prússia, porém, esta também seria derrotada e, por meio de seu presidente Louis Adolphe Thiers, França assinaria um armistício. Thiers dilui o exército francês, mas não consegue desarmar a Guarda Nacional, composta por cidadãos franceses da capital: Paris; a Guarda Nacional se une a um movimento proletário que estava defendendo essa cidade. Juntos atacam as tropas oficiais e Thiers e todos os membros de governo fogem e se transladam à Versalhes, deixando Paris sem nenhum tipo de comando político. Cria-se, então, a Comuna de Paris em março de 1871, formada por representantes do povo, baseada em ideais socialistas, abolem as execuções por guilhotina, terminam com a jornada de trabalho noturna, promovem a educação para todos, promovem a separação entre a Igreja e o Estado, entre outros. Frente a este levante popular, Thiers rearma as suas tropas, chega a um acordo com o mesmo Reino de Prússia quem libera seus presos militares franceses para que estes possam se somar às tropas de ataque à Comuna de Paris. Deste modo, em maio de 1871, a Comuna é atacada e milhares de pessoas são mortas no que ficou conhecida como a *semana sangrenta* (NUNES e SILVA, 2009; PONGE, 1997).

a montagem de Lugné-Poe fazem parte de uma intensa provocação para os dois movimentos mais fortes no teatro de sua época: o simbolismo e o naturalismo.

Dizer ‘Merdra’ e outras vulgaridades para um público acostumado às elevadas aspirações espirituais dos simbolistas era certamente provocá-lo. Também, como paródia à intenção simbolista de localizar suas peças em lugares intemporais, *Ubu Rei* está localizado em Lugar Nenhum. Mas Jarry continua esta troça, nunca inocente, já que explica no programa da peça – em 1896 – que esse lugar é Polônia, “país suficientemente lendário e desmembrado como para ser esse Lugar Nenhum... [e termina dizendo que] Lugar Nenhum está em todos e, em primeiro lugar, no país onde a gente se encontra.” (JARRY, 1980, p. 26, “tradução nossa”)<sup>16</sup>. Assim, de alguma forma Jarry localizou a peça em um referente mais que direto, já que o personagem *Ubu* falou em francês. E o cenário, nem realista, nem simbolista, ridiculariza tanto a objetividade sócio-histórica do primeiro quanto a subjetividade mística do segundo: “lareiras enfeitadas com pêndulos, rachando, a fim de servir de portas, e palmeiras verdejantes no pé das camas, para serem comidas pelos pequenos elefantes colocados nas estantes” (JARRY, 1980, p. 25, “tradução nossa”)<sup>17</sup>, sendo com razão considerado como o primeiro artefato teatral – dramatúrgico e cênico – das vanguardas. (SÁNCHEZ, 1994, p. 44)

A peça, no seu tom “guinholesco”, rompe com a intenção psicológica do naturalismo, esfacelando todo o seu escopo cênico-fotográfico. Para a realização da montagem de 1896, a utilização de máscaras, assim como a livre entrada não só de móveis (cadeiras e mesas) mas de janelas, portas, paredes, atores simulando ser uma porta, já era um atentado ao naturalismo. A isto se somam cavalos de papelão e tabuletas que indicavam na cena vazia os diversos lugares nos quais se passava a peça – referência ao teatro elisabetano –, junto com o fato de que um só ator representaria uma multidão; todo o prontuário naturalista estava desfeito.

O *alarde da teatralidade* operado por Jarry consiste em levar ao extremo o sugestionismo dos simbolistas, para quem os signos teatrais deveriam ser só indícios, deixando ao espectador a tarefa de completar a cena na sua imaginação. Aceitando a participação imaginativa do público, Jarry quer afirmar simultaneamente a materialidade da cena, em uma ruptura total com qualquer tendência espiritualista ou logocêntrica. A tabuleta elisabetana aqui é basilar – o exemplo é de Roubine –, porque frase “um campo coberto de

---

<sup>16</sup> Da versão em espanhol: “país suficientemente legendario y desmembrado como para ser esa Ninguna Parte [...] Ninguna Parte está en todas y, en primer lugar, en el país donde nos encontramos.” (JARRY, 1980, p. 26)

<sup>17</sup> Da versão em espanhol: “chimeneas adornadas con péndulos henderse para servir de puertas, y palmeras verdeando al pie de las camas para que puedan ramonearlas los elefantitos colocados en las estanterías” (JARRY, 1980, p. 25).

neve” (1998, p. 36) funciona para o espectador com a mesma eficácia, ou até melhor, do que se existisse uma pintura ou uma cenografia que figurasse realisticamente esse lugar. Contudo, mostrar a tabuleta é algo mais do que isso, é exhibir o próprio recurso que está sendo utilizado para estimular a imaginação. É lembrar ao espectador, “mesmo se na sua imaginação ele se transporta para ‘um campo coberto de neve’, que ele não deixa de assistir a uma representação teatral e de participar dela...” (ROUBINE, 1998, p. 36). Todos os recursos utilizados na lendária montagem tinham a particularidade de mostrar tanto a ficção como os procedimentos de construção da mesma. *Ubu Rei* explode um entendimento cênico que se sabe preenhe de ‘verdade interior’, seja pelos cavalos de papelão, as máscaras, ou mesmo o jogo dos atores, como denota o depoimento de Gérnier, ator que fazia o personagem Ubu:

“Para substituir a porta da prisão, um ator ficava parado no palco, com o braço esquerdo estendido. Eu colocava a chave na sua mão, como se fosse uma fechadura. Fazia o barulho da lingüeta, crique, craque, e girava o braço como se estivesse abrindo a porta” (ROBICHEZ apud. ROUBINE, 1998, p. 37).

Roubine corrobora com a idéia de Robichez de que sem dúvida *Ubu* responde a um “desejo de provocação, de negação e de destruição do teatro, por parte de Jarry. [...] Quando não existe mais nada no palco que tenha vestígio da figuração, da verossimilhança, da coerência... ainda assim existe algo para ser visto: a *teatralidade*” (1998, p. 37). Robichez, Roubine e até outros investigadores, como Sánchez, Kirby e Lehman vão entender a obra de Jarry como um ato destruidor do teatro,<sup>18</sup> obviamente de um ‘certo tipo de teatro’, do teatro burguês. Em um sentido mais amplo, essa destruição consiste na recusa de um entendimento representacional dessa arte; uma recusa da posição logocêntrica, metafísica e/ou teológica do teatro. Contudo, quando Roubine comenta que ‘ainda assim existe algo para ser visto: a *teatralidade*’, dá uma chave para pensar esta questão a partir de um ângulo que não somente o da destruição. Pensar *Ubu Rei* desta forma é somente focar a análise no que é demolido, sem

---

<sup>18</sup> Sánchez (1994, p. 43-44) compreende a estréia de *Ubu Rei* (em 1896) como um ato destruidor do teatro em três níveis: o ‘interno’, referente ao tema da peça, uma série de assassinatos gratuitos carentes de um sentido lógico; o ‘formal’, onde essa carência remete à ruptura com o drama realista-psicológico; o ‘institucional’ (do teatro e da literatura), porque a peça não é mais que um contínuo de provocações anárquicas ao público, em que o caráter revolucionário dessas artes se vê também em xeque. Já Lehman, num estudo mais recente (1999, p. 93-100), dá seguimento às idéias do teórico teatral norte-americano Michel Kirby (apud. LEHMANN, 1999, p. 93-96), para quem o precursor do teatro das vanguardas não é só Jarry – que comumente recebe esse mérito – mas sim os simbolistas. Kirby define a partir de sua postura ‘formalista’ duas linhas de ação: a ‘hermética’ dos simbolistas e a ‘antagonista’ de Jarry (seguida depois pelo futurismo, dadaísmo e surrealismo). Definindo-o como ‘antagonista’, Kirby confirma em Jarry também uma força destruidora do teatro, relacionada à provocação contra o teatro burguês. Neste contexto, sem negar as contribuições anteriores, propõe-se aqui outro ponto de vista, a partir da teatralidade.

referência ao princípio ativo dessa demolição, o singular entendimento que o dramaturgo francês tinha do seu ofício e que implica paradoxalmente em uma rotunda e violenta afirmação do teatro enquanto jogo cênico, no qual existem múltiplos e caóticos elementos, códigos, signos - materiais flexíveis e disponíveis para construir uma teatralidade.

Jarry foi um dramaturgo excêntrico (famoso por andar sempre de bicicleta e com duas armas no cinto) e maldito (morreu pobre e alcoólatra aos 34 anos de idade), que chegou até, em uma de suas obras, num ato iconoclasta e de um humor implacável, a criar uma ciência, a ‘patafísica (se escreve com um apóstrofo). *Ubu* foi o inventor dessa ciência, se auto-designando Doutor em ‘Patafísica (In: *Ubu Cornudo*, 1980, p. 161)<sup>19</sup>, que se caracteriza por estar tão longe da metafísica como a metafísica o está da física. Trata-se, segundo o próprio Jarry, de uma ciência das soluções imaginárias, que em vez de estudar as leis que regem o geral estuda as leis que regem as exceções. Esta singular ciência dá sinais de uma relação perturbadora com a metafísica, já que não aponta para nenhum Ideal – que, em sua opinião, não passa também de uma exceção, embora muito bem sucedida. Retomando a discussão antes empreendida a partir do conceito de ironia romântica, pode-se dizer que a ‘Patafísica consiste em uma ciência que em vez de estudar e valorizar normativamente o Universal dedica-se a estudar o acidental. Esta é a radical subversão realizada por Jarry: inverter o ângulo do olhar e querer entender o teatro a partir de sua própria materialidade, do acidental. O que há em Jarry, a partir deste ponto de vista, não é uma negação, mas sim uma intensa *afirmação* da teatralidade.

Jarry descreve no seu ensaio *Da Inutilidade do Teatro no Teatro* um “exemplo de gesto universal: a marionete testemunha estupor com um violento retrocesso e choque do crânio contra os bastidores” (JARRY, 1980, p. 107, “tradução nossa”).<sup>20</sup> Esta é uma declaração a favor da concretude material da cena, denotada na marionete, afastando-se o ‘gesto universal’ jarryano da idéia de uma suposta alma do espetáculo. Acontece com a marionete o mesmo já comentado em relação à tabuleta elisabetana: ela impulsiona o imaginário do espectador, que, quando vê nele um personagem (seja um rei, mendigo, cachorro, cantor, palhaço – uma salada de personagens possíveis), ao mesmo tempo percebe o

---

<sup>19</sup> Jarry faz com o seu personagem *Ubu* (*Pai Ubu* e *Mãe Ubu* são sempre os personagens principais) toda uma saga: *Ubu Rei*, *Ubu na Colina*, *Ubu Cornudo* e *Ubu Acorrentado*.

<sup>20</sup> Da versão em espanhol: “Ejemplo de gesto universal: la marioneta testimonia estupor con un violento retroceso y choque del cráneo contra los bastidores” (Jarry, 1980, p. 107)



material, o objeto ou artefato que configura a ficção.<sup>21</sup> Não existe uma correspondência obrigatória e essencial entre a marionete e o personagem – seria voltar ao naturalismo –, mas, dependendo de como seja estabelecida a convenção, qualquer objeto pode realizar qualquer personagem. A marionete permite pensar a arte teatral na força de sua liberdade e reversibilidade cênica, na qual não há mais uma verdade a defender: tudo é jogo, tudo não passa de uma organização cênica convencional, artificial. A marionete é eminentemente artifício cênico, material disponível e disposto ao jogo teatral.

Esta concepção cênica da marionete está inteiramente emaranhada ao ato de inserir a letra ‘r’ na afamada palavra que dá início a *Ubu Rei*, aquela do escândalo no *Theatrê de l’OEuvre*. Esta inserção é de alguma forma um jogo com a palavra, opera um distúrbio, abre a possibilidade de mostrá-la não só como idéia mas também como crítica a essa idéia, como dissonância que desloca seu sentido único; a palavra perde sua estabilidade de sentido. Algo similar acontece quando Jarry delimita que a peça vai se desenvolver em Lugar Nenhum, ou seja, na Polônia (1980, p. 25). Há nesta escolha um jogo semântico: além de ser na época um país caracterizado pelo seu desmembramento (devido a guerras, invasões e pactos mal sucedidos), é também, segundo Cardoso (2005), um jogo entre sua sílaba ‘Po’ e o resto da palavra, ‘logne’. ‘Po’ indica dois advérbios gregos de lugar, um indefinido e outro definido; já ‘logne’ provêm do radical francês ‘loin’ (longe). Assim Jarry opta pelo indefinido do ‘Po’ que junto com ‘logne’ significa também Lugar Nenhum, Pologne (Polônia em francês). Trata-se de um jogo com a palavra que, tornando ambíguo seu sentido mais imediato, o multiplica em camadas de significados. Mas isto não é tudo: ao relacionar com a marionete a já referida inserção do ‘r’ na célebre palavra se torna possível perceber outros planos desse jogo.

A marionete, que na acepção jarryana evidencia sua própria materialidade, torna visível o que o ‘r’ opera: dá a entender que ele funciona como um pequeno, porém, insistente indício de que essa palavra não é só uma idéia, é também a articulação de um conjunto de letras. Assim, o distúrbio ocasionado no sentido dessa palavra ocorre não só pela modificação feita nela – “Merdra” em vez de “Merda” – mas porque essa mudança desperta a atenção para a palavra como palavra. Há aqui um insolente ataque ao logocentrismo, já que o ‘r’ desnaturaliza esse vocábulo, evidenciando-o como construção. Ou seja, é uma palavra que se comenta a si mesma, evidenciando o seu aspecto convencional, como uma tabuleta elisabetana inserida no texto dramaturgico de *Ubu Rei*. Do ponto de vista da cena isto é

---

<sup>21</sup> É o que mais tarde Brecht vai chamar distanciamento, outorgando um sentido crítico político a este recurso.

intensamente produtivo, podendo-se pensar esse ‘r’ como uma sinalização da palavra na sua materialidade escrita ou fonética, abrindo-a a outras camadas de sentidos não mais na ordem do discursivo, mas sim do material, do corporal. Tal operação se intensifica quando a palavra escolhida para tal jogo é conhecida por sua vulgaridade, o que lhe dá um atrevido grau de provocação.

A palavra se torna um elemento a mais dentro do jogo cênico, o que possibilita sua articulação de forma não hierárquica com o espaço, luz, música, gestos e os outros elementos teatrais. O texto vai flutuar livremente como um jogo de palavras, atendendo também à sua corporeidade, abrindo-se agora a múltiplos significados, a depender da sua articulação em cena. O ‘r’ passa a ser para o texto o que a marionete é para o espaço teatral, ambos incidindo na afirmação dessa arte como algo cênico e não como um derivado suplementar da hegemonia literária do Drama Clássico. Tem-se nesta concepção teatral jarryana uma subversão radical do textocentrismo, deslocando-o do centro, tornando-o periférico no fazer teatral. Tudo na peça constitui uma afirmação da sua *teatralidade*.

Tampouco existe um novo centro; ao contrário, a teatralidade afirma todos os seus componentes (espaço, luz, figurino, som, ator e inclusive o texto) como parte de um jogo de montagem (noção posterior a Jarry). O texto recupera o seu sentido etimológico de tecido, entrelaçamento, onde todos os componentes da cena são artefatos disponíveis para o jogo teatral, para serem articulados, entrecruzados, no espaço cênico, sem regras normativas. Não há mais uma verdade interior a ser alcançada, tudo se dá no fluxo de imagens e de pensamentos que a conjunção dos componentes cênicos produz no espectador. O teatro assume a sua pluralidade, seu hibridismo, que tinha sido ocultado por uma concepção metafísica do mesmo; há aqui um saber que será re-editado pela contemporaneidade e que permitirá refletir o teatro em termos micro-poéticos. *Ubu Rei* é uma peça ‘patafísica. Em relação à cena já não se pergunta o que ela quer dizer, mas sim qual é a leitura que cada espectador pode chegar a ter; ela se torna polissêmica.

Esta forma de conceber a arte teatral é expressa por Jarry em vários dos seus ensaios, nos quais analisa a relação do teatro com o público. Em *Doze argumentos sobre teatro* o autor se pergunta: “O que é uma peça de teatro? Uma festa cidadã? Uma lição? Um entretenimento?” (JARRY, 1980, p. 110, “tradução nossa”).<sup>22</sup> Jarry descreve a existência, na

---

<sup>22</sup> Da versão em espanhol: “¿Qué es una obra de teatro? ¿Una fiesta ciudadana? ¿Una lección? ¿Una distracción?” (JARRY, 1980, p. 110).

sua época, de um teatro para as ‘minorias inteligentes’ e outro para a ‘grande maioria’, sendo a última merecedora de sua total rejeição, revelando assim uma concepção aristocrática desta arte. Há que se considerar a proposta poético-cênica do autor francês para entender este elitismo, porque de alguma forma, faz parte de seu jogo ‘patafísico e anti-logocêntrico. No terceiro argumento do seu ensaio (1980, p.110-111) Jarry admite o teatro como uma festa cidadã (sendo feita por e para estes), pontuando contudo a existência de diversos tipos de público, dentro dos quais destaca os dois acima mencionados. Para a ‘grande maioria’ existe um teatro espetacular, cuja força reside nas decorações cênicas, danças e emoções primárias e acessíveis, sendo um teatro, sobretudo, de entretenimento e inclusive com um pouco de didatismo/moralismo. Uma lição de falso sentimentalismo e falsa estética, considerados por essa ‘grande maioria’ como verdadeiros. Já o teatro de ‘minorias’, mais próximo da sensibilidade artística de Jarry, “não é nem festa para o seu público, nem lição, nem entretenimento, mas sim *atividade* pura e simplesmente.” (JARRY, 1980, p. 111)<sup>23</sup>

A materialidade da cena está atrelada ao que Jarry chama de ‘*atividade* pura’, sinal da existência de fluxos sensíveis entre a cena (quando se mostra como material) e o público. Desta maneira a peça se torna, citando Benjamim, “atraente para o olhar e sedutor[a] para o ouvido”, afetando o espectador sobretudo na sua tateabilidade, ou seja, no seu corpo (1993, p. 191). Tal *atividade* abre ao espectador a possibilidade dele formular uma leitura do visto em cena a partir de suas próprias percepções, já que não se busca mais uma essência da obra. É por isso que a obra se torna polissêmica, porque cada um poderá entrar em contato com ela a partir de sua própria singularidade, captando significados que dizem respeito à sua própria experiência, assim como ao contexto cultural ao qual pertence. A *atividade* indica que o teatro, na versão jarryana, é eminentemente corporal e se dá no ‘entre’ do corpo da cena e do corpo do espectador. A força do artifício teatral é seu entendimento como construção material, corporal, portanto sinestésico. Aqui a cena, não mais subjugada a uma ideia externa, se entende a si mesma como um saber.

Alfonso De Toro, investigador de teatro latino-americano, pontua que nos dias atuais a cena teatral deixou de ser uma mera representação, algo subalterno no olhar logocêntrico, começando a se assumir como corpo no qual se inscrevem e são lidos – por parte do espectador – “processos culturais, produzindo ao mesmo tempo significação e disseminação.

---

<sup>23</sup> Da versão em espanhol: “ni es fiesta para su público, ni lección, ni entretenimiento, sino *actividad* pura y simplemente.” (JARRY, 1980, p. 111)

No texto dramaturgico, nos gestos, nas máscaras, no figurino e nos acessórios são traçados resíduos/rastros do corpo” (2001, p. 39, “tradução nossa”).<sup>24</sup> Para De Toro o corpo teatral é sobretudo a teatralidade; o uso da palavra “corpo” pelo autor não se refere somente ao do ator ou do espectador, mas refere-se à cena em toda a sua complexidade material. Segundo o autor, vários artistas e grupos teatrais da atualidade operam desta forma, como Bob Wilson, Eugenio Barba, Peter Brook, Bernard Marie Koltès, Heiner Müller; entre os latino-americanos De Toro destaca a Gerald Thomas, Antunes Filho, o grupo Periférico de Objetos, Eduardo Palovsky, Alberto Kurapel e Ramón Griffero, entre outros.

A. De Toro vai demonstrar como a visão cênica de Jarry encontra validade na cena teatral contemporânea, permitindo desdobrar esse saber-fazer artístico em outras concepções de cenas para os dias de hoje. Importa ressaltar que o que está em jogo nessa ‘atividade’ denotada pelo dramaturgo francês é uma concepção anti-homogeneizante do teatro. Neste contexto se pode perceber a estratégia teatral de Jarry em favor da minoria, porque um teatro homogeneizante vai operar a totalização do significado, um sentido consensual do mesmo, ou seja, para uma ‘maioria pouco inteligente’, para o estabelecido. Aqui se desloca a expressão ‘pouco inteligente’ para um âmbito teórico, e não mais como valorização de um grupo determinado de pessoas (ao modo de Jarry, que assim ironizava com o público burguês de sua época). Desta maneira a referida expressão vai indicar que o que é aceito como natural e/ou como verdade no teatro, o que seria ‘pouco inteligente’, iria negar qualquer modo de experimentação, provocando um estancamento da imaginação poética. Seria totalizar o pensamento e sentimento artístico, seria a ruína do mesmo teatro.

Já a *teatralidade* vai atender inevitavelmente a uma minoria porque ela é sinal da excepcionalidade do signo cênico, que atinge o espectador na sua intimidade (onde reside a minoria), na sua particular forma de ver o mundo. Cada um formulará sua leitura do visto, aceitando suas singulares percepções como legítimas ou não. É a brecha desestabilizadora do instituído, advindo daí uma carga política, que move o conhecido sem nunca formatá-lo fixamente, colocando-o em fluxo. Segundo Montes, em seu estudo sobre a ‘linguagem virulenta’ de Jarry, na obra deste artista “o signo é instável em essência, porque sobre ele atua

---

<sup>24</sup> Do original em espanhol: “procesos culturales, produciendo al mismo tiempo significación y diseminación. En la escritura, en los movimientos, en los gestos, en las máscaras, en la vestimenta y en los accesorios se inscriben residuos/huellas del cuerpo.” (DE TORO, 2001, p. 39).

a memória de tudo o que ele mesmo tem manifestado para se constituir em expressão do que quer mostrar. A estabilidade é o domínio das línguas mortas” (MONTES, 2005?).

Aquele Merdra! do Pai Ubu, lançado feroz e pateticamente na cortante e lancinante sonoridade da voz de Gémier, seria muito mais que uma mera provocação ao teatro de sua época. O intenso aspecto lúdico dessa peça – onde reside esse Merdra! –, gerou um incômodo maior do que aquele público podia prever; de fato, sua ruptura não foi algo apenas datado, específico a essa época. Sua ruptura, esquecida por certo teatro posterior a ele (salvo as vanguardas), retumba ainda de forma oblíqua. Não porque seja o suficientemente poderoso para cruzar as marejadas da história, mas porque conhece o lugar quebrado dessas ondas, cuja desarticulação lança ao presente seus destroços e continua produzindo outros. Esse lugar – onde também reside o Merdra! – não é mais que o perigoso fluxo histórico de toda uma nação, de Polônia, desse Lugar Nenhum. Com Jarry a cena se sabe artificial, vazia e aberta ao inusitado. O que implica isto, em termos contemporâneos, para o teatro? Esta pergunta serve como porta de entrada ao próximo postal, onde se indaga sobre os alcances dessa abertura em relação à memória e à história. Aqui, então, pode-se dizer que o teatro se tornou esse Lugar Nenhum, esse lugar de perdas, porque o mundo também se tornou Po-logne - havendo aqui uma enigmática reversibilidade entre teatro e mundo.

### 3. Postal 3 - Cena e reminiscência:

Por um olhar alegórico sobre o teatro contemporâneo

apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.  
(*Sobre o conceito de história*)

Walter Benjamin

#### 3.1 Da cena em fluxo

A cena teatral configura um lugar onde reminiscências encontram uma morada. Contudo, não se trata de uma residência fixa, nem de um endereço - ou endereços - onde elas habitam. A cena lhes dá uma acolhida momentânea, fugaz, até a peça acabar. Não é possível saber a maneira exata como o espectador dialoga com elas durante o espetáculo, nem se esse íntimo diálogo continua ou morre uma vez que a peça tenha finalizado (e se continua, não se pode saber se é por muito ou pouco tempo). No entanto, o que importa é notar a possibilidade desse íntimo diálogo aberto pela arte teatral. Considere-se, por exemplo, a fala do diretor Ramón Grifféro a respeito de sua encenação *99 La Morgue*: “quebra-cabeça de múltiplas dimensões, unidas pela lógica das associações, que podem ser levadas até o infinito na imaginação do espectador” (1986).<sup>1</sup> A peça, ambientada em um necrotério, foi montada em uma das épocas mais violentas da ditadura chilena, em 1986. O que imaginar da sensação e associações dos espectadores ao ver, quando começava o espetáculo, uma imagem onde alguns dos personagens, vestidos de médicos e com adereços de hospital, se movimentavam como um coro em câmera lenta, e em silêncio, durante aproximadamente dez minutos? Algo similar se pode dizer do espetáculo *O Livro de Jó*, montado em São Paulo-Brasil, em 1995, pelo Teatro da Vertigem, cujo espaço cênico consistiu em um hospital desativado. O que imaginar do impacto dessa peça no público ao considerar a peste do personagem bíblico Jó como metáfora de outra ‘peste’ contemporânea, a Aids, retratada por um ator nu e com o corpo ensangüentado, vagando pelos diversos espaços daquele hospital abandonado? Em outro registro, o que imaginar do espetáculo *Chuíá*, do grupo baiano Dimenti, montado em 2004, quando os atores realizam movimentos emperrados e ridículos ao modo de uma estranha dança de personagens dementes, sendo acompanhados por uma música infantil,

---

<sup>1</sup> Do original em espanhol: “puzzle de múltiples dimensiones, unidos aún por la lógica de las asociaciones, que se pueden llevar hasta el infinito de la imaginación del espectador” (GRIFFERO, 1986). O texto corresponde à introdução de sua peça *99 La Morgue*, escrita em 1986.

delicada e terna? Enfim, está-se falando de um tipo de teatro cujo procedimento espetacular passa pelo “fraturado, eclético, plurilíngüe, e [que] desborda as molduras de uma narrativa excessivamente reguladora do discurso” (MUGUERCIA, 1991, p. 98, “tradução nossa”).<sup>2</sup>

Pensar na relação entre teatro e reminiscência é pensar certamente em um fluxo indomável que atravessa a cena contemporânea e que possibilita perceber o jogo cênico, expondo a face vertiginosa da memória, vislumbrando nela um abismo caótico de referências – reminiscências – pessoais, históricas, estéticas, sociais, culturais, entre outras. Aqui começa a mescla, no teatro aqui estudado: memória e presente não são vistos como um antes e um depois do outro, nem tampouco um e outro, senão um no outro. E neste contexto, o que acontece com o futuro? O que se quer indagar ao relacionar teatro e reminiscência? Que relação se gera entre teatro e tempo ou - um dos seus desdobramentos - entre teatro e história? Aqui entra em jogo outro termo chave para este estudo: alegoria. Teatro, reminiscência e alegoria: tríade na qual vai se articular este postal, que traça um horizonte teórico de reflexão não somente acerca do campo teatral contemporâneo, mas como parte deste, também acerca dos modos de construção cênica e a teatralidade da cena latino-americana.

A cena teatral atual (na vertente que aqui se está estudando, cuja preeminência está no jogo cênico, que estimula sensações e associações, como dizia Griffero) é capaz de oferecer a possibilidade de vislumbrar o ‘inconcebível universo’, do modo como Borges (1988 – 1989) consegue ver no *Aleph*:

O que os meus olhos viram foi simultâneo: o transcreverei, sucessivo, pois a linguagem o é. [...] vi uma pequena esfera furta-cor, de um fulgor quase intolerável. No início julguei-a giratória; depois compreendi que esse movimento era uma ilusão produzida pelos vertiginosos espetáculos que encerrava. [...] Cada coisa (a lâmina do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. [...] vi o meu quarto sem ninguém, vi num escritório de Alkmaar um globo terrestre entre dois espelhos multiplicado infindavelmente, [...] vi tigres, êmbolos, bisões, marulhos e exércitos, vi todas as formigas que há na terra [...] vi a circulação do meu sangue escuro, vi a engrenagem do amor e a transformação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph e no Aleph a terra, vi o meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto, e senti vertigem e chorei, porque os meus olhos tinham visto esse objeto secreto e conjectural cujo nome os homens usurpam mas que nenhum homem contemplou: o inconcebível universo. (BORGES, 2008, p. 148-150).

O *Aleph* borgeano se toma aqui como uma valiosa figura que permite pensar o teatro atual, para refletir sobre modos de ação e construção cênica que passam pela simultaneidade e a heterogeneidade. O que se procura exercitar são modalidades de pensamento abertas pela

---

<sup>2</sup> Do original em espanhol: “...brota naturalmente fraturado, eclético, plurilingüe, y desborda los marcos de un relato excesivamente encauzador del discurso” (MUGUERCIA, 1991, p. 98).

arte, que operem sem estabelecer verdades absolutas, mas sim possibilitando inúmeras leituras. Se o *Aleph* fala do simultâneo, heterogêneo, fragmentário, inacabado, com suas implicações estéticas e filosóficas, é na alegoria que todos estes termos vão confluír para serem lançados ao terreno da história – onde o *Aleph* borgeano se mostrará como exemplo eminentemente alegórico. E da história no que esta tem de mais enigmático, na sua relação com o transitório, com o findável, enfim, com a morte. Trata-se, então, parafraseando Borges, da visão através do teatro de uma ‘inconcebível história’ e porque não, de uma ‘inconcebível política’. O que significa isso?

Há que se referir ao teatro aqui escolhido pensando-o a partir da figura literária do *Aleph*. Pense-se, por exemplo, em um dos aspectos das peças que instigaram o início desta pesquisa, tanto *BR-3* (do grupo brasileiro Teatro da Vertigem) como *Gemelos* (do grupo chileno La Troppa), o fato de ambas possuírem uma vertiginosa mobilidade cênica: 1) os bonecos de diferentes tamanhos que vão aparecendo em *Gemelos* ou suas rápidas mudanças de cenário frente ao espectador; 2) o deslocamento dos espectadores em um rio, em barco, na peça *BR-3*, levando-os de um cenário a outro, às vezes muito próximo ou muito distante dos atores. Nesses espetáculos, diferentes imagens teatrais vão se mostrando ao público, em uma espécie de caleidoscópio cênico, maravilhando o olhar, o ouvir e o sentir. Esta mobilidade cênica,<sup>3</sup> na realidade, é característica não só destes espetáculos, mas sim de qualquer teatro que maneje uma linguagem cênica não textocêntrica, que valoriza as imagens, os sons, as formas corporais, os ritmos, de modo igual ao do texto dramático. Pense-se, também, em outro tipo de poética, no espetáculo *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack* (1999), por exemplo, do diretor e dramaturgo argentino Federico León,<sup>4</sup> no qual se podia ver uma atriz de idade, dentro de uma banheira que não deixava de derramar água. Ela, na narrativa da peça, era uma mãe já idosa cujo marido tinha desaparecido embaixo do mar, e que não sairia dali até ele voltar. Devido a esta única imagem, a peça, ainda que não conte com a mobilidade de imagens dos dois espetáculos anteriores, permite da mesma maneira uma série de associações por parte do espectador, sem fechá-la em um significado único. Quem é o marido? Um sonho perdido da mãe? Um desaparecido político que foi jogado ao mar? Quem é essa mãe que não quer sair dessa água? O que pode significar essa água que desborda da banheira,

---

<sup>3</sup> Esta mobilidade cênica constitui um aspecto caro não só ao teatro atual, de fato seus referentes podem ser encontrados na história do teatro ocidental. Tanto para o teatro medieval, o barroco e o romântico, entre outros, esta mobilidade cênica era de extrema importância. Contudo, uma singularidade contemporânea desta valorização de todos os aspectos cênicos, consiste na sua carga crítica dirigida a todo teatro que valorizava – ou valoriza ainda – o discurso das idéias (políticas, morais, religiosas, etc.) por sobre o discurso imagético e sonoro da cena, em uma espécie de logocentrismo teatral, como foi discutido no postal número dois.

<sup>4</sup> Esta peça será comentada de forma mais detalhada no postal cinco.



chegando até os pés dos espectadores? O importante aqui é ressaltar que estes modos cênicos podem ser lidos ao extremo, no enigma da sua vertiginosidade poética, por meio do *Aleph*, na versão borgeana dessa figura do misticismo judaico.

Vale clarificar que a opção por teorizar sobre a cena teatral a partir de Borges não significa necessariamente que ele foi a inspiração dos grupos aqui nomeados. O interesse pelo conto do autor argentino é a percepção de que ali há um pensamento que opera em fluxo, evidenciando a potência da ficção que desestabiliza muitas vezes um pensamento normativo, de pretensões dominantes.

### 3.2 Da visão borgeana do aleph

No conto O Aleph (2008, p. 136 – 153), Borges, feito personagem, discute com Carlos Argentino (outro personagem) sobre um poema capaz de descrever toda a Terra. Também comentam sobre outro poema de quatro versos, onde foram acumuladas alusões eruditas que abrangem trinta séculos de literatura. Há no texto um jogo de tamanhos, uma mobilidade literária similar a descrita acima com o teatro, onde também são justapostos múltiplos elementos, imagens, sentimentos e associações das mais inusitadas. A intenção borgeana é ver quais são as possibilidades de praticar na escrita a simultaneidade: “O que os meus olhos viram foi simultâneo; o transcreverei, de modo sucessivo, pois a linguagem o é.” Aqui se encontram importantes elementos que podem ser tomados como características basilares do teatro aqui estudado. Vários pensadores do teatro contemporâneo ocidental,<sup>5</sup> ainda sabendo de sua profícua e inabordável diversidade, concordam que a noção de simultaneidade (entendendo-se por isto uma justaposição de elementos diversos, hibridismo, trans-textualidade, pluri-medialidade) é preciosa para pensar acerca do trabalho artístico de vários dos encenadores e/ou grupos de teatro da atualidade.

Um aspecto basilar para a emergência desta simultaneidade foi o fato deste teatro ser concebido a partir de todos os elementos da cena (luz, figurino, som, espaço, ator, entre outros), sem hierarquização entre eles. A hierarquia vai depender de cada encenador, de acordo com cada processo de montagem, o que traz como consequência a existência de múltiplas micro-poéticas (DUBATTI, 1999) teatrais na cena atual. Esta é uma ‘virada

---

<sup>5</sup> Entre eles: o espanhol José Sánchez, o francês Patrice Pavis, o alemão Hans-Thies Lehmann, o norte americano Marvin Carlson, o italiano Marco de Marinis, o chileno Alfonso de Toro, os brasileiros Renato Cohen, José Da Costa, a cubana Magaly Muguercia, entre outros

corpernicana' (PAVIS, 1998, p. 474) que a arte teatral vem dando desde finais do século XIX, afastando-se de uma posição logocêntrica cujas referências são aristotélicas. Como não há modelo único, todos os elementos teatrais estão disponíveis como materiais a serem articulados da maneira desejada por cada artista. Contudo, esta disponibilidade não depende só do comando do encenador, que não domina a cena de forma plena; o diretor é um jogador e o jogo teatral se dá entre ele e os elementos da cena.

O encenador norte americano Richard Foreman (1937-),<sup>6</sup> refletindo sobre a relação arte e sociedade, comenta: “A sociedade nos ensina a representar as nossas vidas, ante nós mesmos, dentro do marco de uma narrativa coerente, mas sob essa condicionante, nós sentimos nossas vidas como séries de impulsos e colisões multi-direcionais.” (FOREMAN apud. SÁNCHEZ, 1994, p. 117, “tradução nossa”).<sup>7</sup> Esta visão de mundo alimenta as peças de Foreman, levando-o a construir encenações caracterizadas pela presença de tvs, telões de cinema, microfones, sons diversos, bonecos, brinquedos; nessas montagens o trabalho dos atores não remete mais a nenhum estilo pré-existente (nem realismo, nem simbolismo, nem expressionismo, nem melodrama, nem grotesco, entre outros) mas sim a uma mistura de todos eles. O trabalho dos atores, no caso da peça *What to wear*, dirigida por Foreman em 2006, por exemplo, consiste, em algumas de suas cenas, na execução de diversas coreografias e cantos, citando e parodiando uma ópera, de maneira muito precisa. Foreman utiliza nessa peça todos os planos espaciais do teatro, onde múltiplos movimentos corporais dos atores e dos bonecos acontecem ao mesmo tempo, num ritmo constante, ao som de um tambor que remete a uma música de guerra. Trata-se de uma crua, lírica e caoticamente organizada paródia sobre a guerra. Rodeado de arames, o cenário emula um campo de concentração. O palco está cheio de elementos que remetem tanto a um conto de guerra como a um conto infantil; no centro uma enorme cabeça de pato, de olhos em cruz, como nos desenhos animados, está colocada sobre um ator que marcha constantemente. No espaço cênico, soldados como os de um desenho infantil, ou soldados medievais, junto com cantoras de ópera vestidas com uniformes militares femininos que lembram os uniformes nazistas – sendo uma delas um ator travestido– deambulam por todos os lados.

---

<sup>6</sup> Dos encenadores e grupos que tratam as investigações atuais, que refletem esta ruptura com um modelo único e normativo a ser seguido, destacam: Robert Wilson, Wooster Group, Spalding Gray, Tadeusz Kantor, Peter Brook, La Fura dels Baus, DV 8, Tadashi Suzuki, Wole Soyinka, entre outros. Dos artistas latino-americanos destacam: Griselda Gambaro, El Periférico de Objetos, Alejandro Tantanian, Yuyachkani, Malayerba, Rio Teatro Caribe, Ramón Griffero, Gerald Thomas, Antunes Filho, Zé Celso, entre outros.

<sup>7</sup> Do original em espanhol: “La sociedad nos enseña a representar nuestras vidas ante nosotros dentro del marco de una narrativa coherente, pero debajo de ese condicionante, nosotros sentimos nuestras vidas como series de impulsos y colisiones multidireccionales” (FOREMAN apud SÁNCHEZ, 1994, p. 117)

Em *What to wear* é como se o espectador estivesse frente a um caleidoscópio cênico cujo tema é a guerra, mas ao mesmo tempo um musical infantil, uma peça coreográfica da Bauhaus,<sup>8</sup> um desenho animado, um jogo de xadrez e de baralho, entre outros. O espectador se vê livre para articular cada um dos elementos presentes na cena, estimulado pelo constante ritmo militar de um tambor de guerra. Foreman fala de um ‘teatro polifônico’, no qual os elementos funcionam fragmentando-se entre si, numa constante contaminação de gêneros teatrais. Aqui o teatro, mais do que oferecer um significado único, se torna uma ‘caixa de ressonâncias’ na qual o espectador pode descobrir, como se a cena fosse um poderoso microscópio, que sua sólida figura não é mais do que um conjunto fragmentado de partículas (FOREMAN apud SÁNCHEZ, p. 117-133). O que implica para o encenador, como criador, como sujeito, como formatador (autor?) do espetáculo, esta simultaneidade cênica? Para essa reflexão, é preciso voltar ao *Aleph* borgeano.

O conto de Borges consiste em um “jogo literário” (CORDUA, 1997, p. 115) com a primeira letra do alfabeto judaico (notando que o diretor teatral também foi referido aqui como um jogador da cena). Isto é significativo para localizar o ponto de vista a partir do qual se pensa aqui a relação entre teatro e reminiscência. O *Aleph* é a primeira letra do alfabeto judaico, contendo na sua essência, segundo os estudos cabalísticos, todas as outras letras desse alfabeto. Deste modo contém também todas as expressões da linguagem, sendo ilimitada e enigmática. Aqui o todo não é maior que as partes: existe uma multiplicidade em cada uma delas que as assemelham ao todo, assim como este também pode ser tomado como uma parte na qual por sua vez se vê esse todo, como em um jogo de espelhos, um *mise in abyme*. Nessa letra - este é o seu enigma - está contido todo o mundo. Mais ainda, para a Cabala, essa letra significa o *En-Soph*, a ilimitada e pura divindade, tratando-se de uma letra sagrada. No mesmo conto Borges faz esta aclaração, dizendo que também o *Aleph* pode ser visto como um homem que assinala o céu e a terra, para dar a entender que a terra é espelho e mapa do mundo superior. Para os cabalistas o mundo secreto do divino é feito de linguagem, nele as letras pertencem a um alfabeto sagrado; não sendo apenas meios convencionais de comunicação, concentram diversos sentidos que são na sua infinidade impossíveis de traduzir de forma inteira e acabada à linguagem humana (WOSCOBOINIK, 1996). Trata-se de um modo de pensar infinito, multifacetado, que não é possível dominar dentro de parâmetros racionais estáveis.

---

<sup>8</sup> Escola de arquitetura alemã que mantinha um centro de investigação teatral. As coreografias citadas remetem ao Ballet Triádico de Oskar Schlemmer, que foi diretor da escola de teatro da Bauhaus. A escola funcionou de 1919 até 1933, quando foi fechada pelo nazismo.

Vale ressaltar que Borges não se interessa pela carga religiosa ou metafísica que possa estar contida no *Aleph*. No epílogo do livro *Otras Inquisiciones*, o autor declara que tinha descoberto no seu fazer de escritor a intenção de “estimar as idéias religiosas ou filosóficas pelo seu valor estético” (BORGES, 1974, p. 775, “tradução nossa”).<sup>9</sup> A metafísica ou o pensamento religioso provocava assombro e fascinação em Borges, pela capacidade desses conhecimentos em estimular a imaginação literária e por sua força poética. Deste modo, o que chama a atenção em Borges, segundo Cordua<sup>10</sup>, é “o radicalismo com que [esse escritor] arranca certas proposições metafísicas do seu contexto e as usa como elementos isolados. Este tratamento as priva imediatamente de sua função teórica” (1997, p. 122).<sup>11</sup> Cordua vai entender essa função teórica da filosofia como constituída de argumentações lógicas e contextuais dentro de um discurso, que delimitam o seu sentido com o fim de demonstrar, sobretudo, o seu grau de verdade. A teoria, segundo ela, caminha para a verdade, o essencial, o absoluto. Quando Borges retira as proposições metafísicas do seu contexto filosófico e as transpõe ao literário, as transforma em uma representação, uma imagem, que sugere diversas leituras, abertas à imaginação.

Acaso não é isto o que opera a arte teatral quando se afasta do realismo? Neste os elementos da cena estão obrigados a responder a uma matriz que é seu paradigma de perfeição – neste caso, a realidade.<sup>12</sup> Quando não respondem mais a essa matriz, ou outra qualquer, os objetos de cena se adensam em possibilidade de significação, havendo um constante deslizar de sentidos em cada objeto e nas relações entre eles em cena. Os objetos cênicos se tornam dramaturgia.

Exemplo emblemático desta operação em um contexto teatral mais recente é a obra *A Geladeira*, escrita, dirigida e interpretada pelo dramaturgo e ator argentino-francês Copi em 1983. A peça se apresenta como um jorro de falas, delirantes e surrealistas, que partem de

---

<sup>9</sup> “Estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético” (BORGES, 1974, 775)

<sup>10</sup> Pensadora chilena que vai refletir acerca da literatura do escritor argentino no seu ensaio *La Imaginería Metafísica de Borges* (1997, p. 115). O dismantelamento da metafísica operada pela literatura borgeana, pontuado por Cordua, é explicitado pelo mesmo Borges em vários dos seus livros (*Otras Inquisiciones*, *El Aleph*, *El Libro de Arena*, entre outros). O que interessa aqui é que Cordua, sendo filósofa, vai se interessar por este pensamento advindo da literatura, como filósofa e não somente como amante da literatura. Ela mesma comenta que a lucidez de Borges é instrutiva para os filósofos. Qual é o desdobramento que realiza Borges na filosofia? Certamente dar a categoria estética uma importância tão significativa quanto o de qualquer pensamento, seja metafísica, teológico, científico, sistemático, entre outros. E mais ainda, uma categoria que vai desvelar o caráter de ficção, e não de verdade, desses conhecimentos antes nomeados. Se há verdade, esta é contextual, histórica, mutante e não foge à subjetividade e/ou à contradição.

<sup>11</sup> “la radicalidad con que arranca ciertas proposiciones metafísicas de su contexto y las usa como elementos aislados. Este trato las priva inmediatamente de su función teórica.” (CORDUA, 1997, p. 122)

<sup>12</sup> Roubine vai, a partir do teatro realista de André Antoine, onde se tratava “sem dúvida, de produzir um efeito *mais verdadeiro*. Ou, melhor ainda, *totalmente verdadeiro*.” (1998, p. 29), para refletir que esse artista revelou ao século XX a teatralidade do real.

um ponto chave: a chegada do protagonista *L.* ao seu apartamento e o encontro com uma geladeira deixada ali pela sua mãe. Os diálogos de todos os personagens da peça – que por sugestão do autor devem de ser realizados por um só ator, em um constante jogo de disfarces e de teatro – giram em torno desse elemento doméstico, que vai se tornando uma metáfora da casa, da cidade, de um túmulo, ou de sensações como o vazio, a solidão, e até mesmo, no seu extremo, da morte – sem, no entanto, jamais deixar de ser uma geladeira no palco, como comenta a criada de *L.* acerca da extravagância de sua ‘patroazinha’: “Ela está louca, uma geladeira no meio da cena!” (COPI, 2007, p. 85). Pode-se dizer, a partir da reflexão de Cordua sobre a literatura de Borges, que a geladeira na obra de Copi se torna imagem, cifra, o que vai derivar em um questionamento da autoria na arte, no sentido de quem é o dono de seu significado. Cordua tem como hipótese que o gesto de Borges é o de deter o raciocínio quando arranca as frases do seu contexto filosófico, tornando-as imagens.

Esta pensadora ressalta o caráter central da imagem na literatura de Borges, podendo ser tomada como cifra que foge a uma razão instrumental, que quer delimitar técnica e univocamente o seu significado. A imagem como linguagem cifrada, para ser decifrada pelo leitor, abre a literatura e a arte em geral a uma ‘multiplicidade flutuante’ de interpretações, cabendo ao próprio leitor uma receptividade ativa da obra, para lidar (ler, interpretar, se deliciar, torcer, cortar, dialogar, relacionar, inventar...) com a escrita de outro, neste caso de Borges. A imagem, desta maneira, possui uma “álgebra singular e secreta, em cujo ambíguo território uma coisa pode ser muitas coisas” (BORGES, 1974, p. 683, “tradução nossa”).<sup>13</sup> A imagem está aberta às reminiscências.

A opção borgeana pelo modo de construção pela imagem deriva em uma visão múltipla do que é a autoria, onde se anula o dono da obra. A obra como significado deixa de ser para poucos e torna-se social, com todos podendo ler e aceder (interpretar) as suas palavras. Do mesmo modo, uma leitura pessoal, uma interpretação particular, por mais íntima que seja, vai denotar sua face coletiva, pelo fato de se tratar, de uma forma ou de outra, de um pensar e sentir acerca do mundo. A obra literária é um espaço de diálogos entre letra e leitura, e nesse movimento pode ser tomada como um espelho em que se duplica (ou multiplica) o sujeito e a leitura. Estranho espelho onde a obra deixa de habitar “na solidão de si mesma, ela convive e convida outras vozes. Um livro remete a outro livro, a onda do mar não vem sozinha, ela dobra e desdobra, e não se sabe bem onde começa e onde termina” (C. LOPES, 1999, p. 36). Este momento, segundo C. Lopes, implica uma ruptura do ‘eu’ do escritor,

---

<sup>13</sup> “álgebra singular y secreta, y en cuyo ambiguo territorio una cosa puede ser muchas cosas” (BORGES, 1974, p. 683)

entendendo este eu como uma carga centralizadora da personalidade do autor para com sua obra, como dono absoluto do sentido do texto. Borges, em uma entrevista, declara que “a idéia da pluralidade do eu, de que o eu é mutante, de que somos o mesmo e somos outro; isso tem sido aplicado por mim muitas vezes” (BORGES apud. CORDUA, 1997, p. 121, “tradução nossa”).<sup>14</sup> Se há um eu, diz C. Lopes (1999, p. 47-54), este está se olhando no espelho, na multiplicidade, numa duplicação *ad infinitum* que o abre ao outro, à alteridade.

Os encenadores contemporâneos Robert Wilson (norte-americano) e John Jesurun (porto-riquenho) rompem também com a força identificadora do eu ao jogar cenicamente com as vozes dos atores (descontextualizando-as dos seus corpos, por meio de dublagens ou multiplicando-as por meios tecnológicos no palco, in-definindo o falante de sua voz). Quem é que fala agora no palco? De onde vem essa voz ou essas vozes? Que sonoridade vocal é essa na boca dos atores, tão distante de uma fala normal? Essas são perguntas que podem ocorrer ao espectador ao ver um ator movimentar os lábios enquanto ouve sua voz em um vídeo projetado em uma tela suspensa no palco (LEHMAN, 2007, p. 260). O investigador teatral alemão Hans-Thies Lehman relaciona o trabalho destes encenadores bem como o jogo com a voz dos atores na cena atual com as experimentações de Antonin Artaud nos anos 40, referindo-se à gravação radiofônica *Para acabar com o julgamento de Deus*, realizada em 1947. Nesta gravação,

[...] mediante a distorção com timbres e frequências mais altos, depois novamente em alturas ‘humanas’, mediante a diversificação das vozes corporais individuais e sua combinação com ruídos e outras vozes, [foi possível] alcançar uma pluralidade sem um centro fixável, um destronamento do eu (LEHMAN, 2007, p. 258-259)

Este destronamento do eu não é algo específico do jogo sonoro-cênico descrito até aqui; algo similar ocorre também na obra *Os mansos*, escrita e dirigida em 2005 pelo dramaturgo e diretor argentino Alejandro Tantanian,<sup>15</sup> consistindo em uma trans-criação, ou (segundo o próprio autor) em uma “vampirização” do romance *O idiota*, do escritor russo Fiódor Dostoiévski. No texto Tantanian indica não apenas as falas dos personagens (por exemplo, Rogójin), como também indica quando é o ator que fala (por exemplo, Ator/Rogójin) – fazendo a fala do ator parte da narrativa da peça. Este recurso

---

<sup>14</sup> “La idea de la pluralidad del yo, de que el yo es cambiante, de que somos el mismo y somos otro; eso lo he aplicado muchas veces” (BORGES apud. CORDUA, 1997, p. 121)

<sup>15</sup> Alejandro Tantanian é um dos principais expoentes da dramaturgia e da cena contemporânea argentina. É integrante de uma geração de dramaturgos e diretores que transformaram a cena argentina destes últimos anos. A particularidade dessa geração é a proliferação das diversas micro-poéticas que eles criaram e continuam criando. Dentro dessa geração se encontram: Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Ricardo Bartís, Daniel Veronese, Vivi Tellas, entre outros.

ator/personagem vai se alternando durante toda a peça em um jogo de biografias fictícias e reais que se misturam, não sendo necessariamente efeitos de distanciamento de referência brechtiana. *Os mansos* começa com a narração de um ator, que faz uma breve introdução sobre o autor russo e seu já referido romance: “Gosto de pensar no mais russo dos escritores, escrevendo o mais russo dos romances, em uma cidade tão longe da Rússia como Florença” (TANTANIAN, 2010, p. 16). Na estréia da peça, este comentário foi feito por um ator argentino, o que evidencia uma operação de hibridismo da peça de Tantanian, no cruzamento entre Rússia, Florença e Argentina. Esse mesmo ator, logo em seguida, pergunta aos outros atores onde eles nasceram, os quais (estas são também rubricas do texto) respondem falando dos seus lugares de origem correspondentes. São três atores que na peça, intermitentemente, falam das suas próprias vidas e/ou das vidas dos personagens: Nastácia, Rogójin e Míchkin, protagonistas do romance *O idiota*. Estabelece-se aqui um constante deslizamento das identidades, como diz Tantanian em um prefácio poético de *Os mansos*:

Escrever uma obra de teatro a partir do eu pressupõe um trabalho impossível. [...] Eu escrevo agora como o fazia Fíodor Dostoiévski: colocando a própria vida como romance [...] Eu sou agora assim, sempre eu e a partir do eu anulo a ficção e a crio desta maneira: vampirizando a experiência do romance *O idiota* e me permitindo o desvio e a traição. (2010, p. 13)

Tantanian constrói *Os mansos* tecendo diálogos de histórias fragmentadas, de lembranças, onde se cruzam seus dados autobiográficos (ele é de ascendência russa) com os da biografia de Dostoiévski, assim como também com elementos da vida dos atores. Nunca fica claro, no decorrer da montagem, o que corresponde à vida dos atores, à vida dos personagens do romance, à vida do autor russo ou do mesmo dramaturgo-encenador argentino, existindo uma constante apropriação intertextual da intertextualidade já praticada por Dostoiévski no seu romance, uma vez que em *O idiota* o autor russo lança mão de sua biografia, da religião cristã (na via ortodoxa), de outras referências literárias (Cervantes, Charles Dickens, Victor Hugo, entre outros) e de referências pictóricas, como o quadro *O Cristo morto* de Hans Holbein (1497-1543). Tantanian, portanto, vampiriza uma vampirização, constituindo-se o desvio e a traição literária (e cênica) como estímulos criativos e configuradores de poéticas para cada criador.

Está-se falando de poéticas cujos processamentos se sabem híbridos, o que permite dizer que aquele espelhamento do eu, que C. Lopes leu em Borges, é também praticado, e anteriormente,<sup>16</sup> por Dostoiévski. Contudo, interessa perceber o modo como tal operação

---

<sup>16</sup> *O idiota* foi publicado em 1869, *O Aleph* em 1949.

ajuda a refletir acerca de práticas do teatro contemporâneo que também fazem desse eu algo deslizante, não fixo, descentrado. Desta maneira, tal como na obra de Borges, na cena contemporânea “O *eu* é pensado em um feixe de experiências, uma rede de pensamentos, uma confluência de vozes, é sempre *outro*” (C. LOPES, 1999, p. 54). Tantanian é consciente desta pluralidade de vozes e de biografias que operam no seu texto: as dele mesmo, as dos atores, as do autor russo, as biografias fictícias dos personagens do romance *O idiota*; são elas que configuram a dramaturgia e a teatralidade de sua peça. E por muito que esse dramaturgo jogue com dados biográficos reais, estes não deixam de se tornar textos dramáticos e cênicos; não deixam de ser ficção, teatro. Este é um ponto a partir do qual a arte levanta um saber – a ficção – que anula o sentido único, para entrar nos movimentos indomáveis.

George Steiner, pensador francês contemporâneo, comenta que a “irresponsabilidade ou, mais precisamente, a autonomia introjetada da invenção literária causa perplexidade [... assim...] a recuperação da *poiesis* [ficção] ao campo do saber sistemático e aos códigos sistemáticos de conduta racional [...] trai, com frequência, uma reação excessiva, uma ansiedade mal controlada por domesticá-la” (2001, p. 120). Neste contexto vai dizer também que “A literatura é uma fera voraz e anárquica” (2001, p. 120), justamente por se saber ficção e não teoria; pela derrisão que provoca a qualquer intenção social, moral ou política direta. Pense-se no *Aleph* descrito por Borges, ou na cena de Richard Foreman, ou qualquer outro artista teatral aqui nomeado: todos são monstros indomáveis (SEPREGELBURD, 2002), que vêm falar do mundo mas nunca de forma direta e muito menos objetiva. São peças que têm a capacidade de falar em uma linguagem próxima à dos sonhos, onde nada é estável, onde uma coisa pode significar outra e outra e outra.<sup>17</sup> Um entrecocar de elementos que estimulam no espectador diversas leituras, produzindo nele a emergência de reminiscências – íntimas e ao mesmo tempo coletivas –, que lhe permitam re-ver o seu presente. Ou mais precisamente, que permitam ao espectador “[...] apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.” (BENJAMIN, 1993, p. 224). Neste contexto, o jogo cênico tem a potência de provocar um abalo, fazendo sucumbir qualquer noção de equilíbrio do mundo, dando no seu jogo cênico indícios de uma alteridade onde a palavra de (des)ordem chama-se ruína.

---

<sup>17</sup> No postal cinco se explanará acerca dos riscos políticos que tem este deslocamento da autoria na interface teatro e sociedade no contexto cênico latino-americano. Onde serão revisados tantos seus perigos, sua face perversa, com outro conto do mesmo Borges: A Biblioteca de Babel, assim como a sua mesma condição de possibilidade nesse panorama desestabilizador do eu autoral.



### 3.3 Da Alegoria

“As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (1984, p. 200) diz Benjamin, em livro que analisa o Barroco,<sup>18</sup> no qual expõe a sua teoria do alegórico. Porque essa afinidade entre alegoria e ruína? Neste contexto, as reminiscências aqui referidas não são de referência platônica, lembranças vagas e insuficientes que remetem a um tempo e mundo Ideal. No âmbito filosófico platônico elas são vistas como inferiores em relação às idéias, donas do patamar mais alto na escala hierárquica do cosmos, o patamar do essencial. Não é este o campo onde elas – as reminiscências – são aqui estudadas; como já foi dito, elas têm a assombrosa capacidade de intrincar o passado com o presente e inclusive com o futuro; elas aqui estão inseridas no tempo, na memória e na história. O campo onde realizam esta junção de tempos é o da alegoria, a tal ponto que se pode dizer: se o teatro é a morada das reminiscências é porque esse teatro está atravessado por essa antiga figura da retórica.

#### 3.3.1 Da força presente de um termo arcaico

A alegoria é um termo que vem sendo teorizado desde a Antiguidade greco-latina, passando pela Idade Média, tendo uma transformação significativa no Renascimento (que no Barroco é levada ao extremo) e cuja continuidade é percebida até os tempos de hoje. A alegoria, portanto, é uma palavra que tem sido pensada praticamente durante toda a história da civilização ocidental. Certamente persistem nela traços arcaicos que se reúnem com elementos mais recentes desta civilização, gerando um fluxo em que tempos distantes entre si se cruzam vertiginosamente, como no *Aleph* borgeano (visto aqui como uma alegoria da alegoria). Etimologicamente, a palavra alegoria provém do grego *allós* = outro e *agourein* = falar, significando ‘dizer o outro’, ou dizer de forma outra; enfim, com ela se diz *b* para significar *a*. Por esta característica a alegoria foi considerada pela Retórica antiga (greco-romana) como um ornamento do discurso, um *ornatus*, tendo sido nomeada inicialmente como ‘alegoria dos poetas’. Posteriormente, na Idade Média, ao passar para o âmbito religioso cristão, assume uma qualidade interpretativa; por meio dela foi possível aos teólogos interpretar as coisas do mundo e do livro sagrado em relação ao divino, e ficou conhecida

---

<sup>18</sup> Trata-se do livro “Origem do drama barroco alemão”, escrito por Walter Benjamin em 1925.

como ‘alegoria dos teólogos’. Contudo, mais do que explicar o que significa cada um destes conceitos de alegoria (HANSEN, 2006),<sup>19</sup> interessa destacar um aspecto de cada um deles que, segundo este estudo, é chave para entender essa figura na contemporaneidade e para perceber o que ela movimenta no teatro atual.

Da alegoria dos poetas, no mundo grego e romano clássico, vale destacar o seu efeito desviante, como uma presença que enuncia uma ausência (*in absentia*). O outro da alegoria é algo inefável, somente possível de alcançar via figurada. Sem este ausente não é possível para a Antiguidade greco-latina nenhum *ornatus*; ele o justifica, ele é a sua substância – platônica –, é o seu sentido natural, e inclusive, transcendente. Diferente dos pensadores da Antiguidade greco-latina, os pensadores religiosos do medievo vão deslocar a reflexão sobre a alegoria para um conhecimento não somente da estrutura do discurso – Retórica – mas também da estrutura do universo e de sua ordem, em um sentido cristão.<sup>20</sup> Os padres cristãos começam a interpretar todo o universo a partir do Novo Testamento e o procedimento alegórico se torna, mais do que um *ornatus*, um poderoso procedimento hermenêutico em favor de sua religião. Também nisto estavam seguindo os gregos, porque ler um *ornatus* não deixa de ser, de algum modo, um ato interpretativo sobre um texto. O autor escrevia em *ornatus* para poder dizer outra coisa além do seu sentido próprio, já havendo na Antiguidade greco-latina, então, um desvio do ato de escrever para o ato de ler. Quem é o autor? Só o escritor, ou também o leitor; se poderia perguntar em termos modernos (ou pós-modernos). É este ato de ler que foi explorado posteriormente pelos padres cristãos, mas já com um sentido além do lingüístico, um sentido de justificação do universo e do homem à luz do Deus judaico.

O Novo Testamento começa a ser interpretado como a culminação divina do Velho Testamento, o que é aqui muito significativo, porque vai inaugurar na alegoria um sentido de

---

<sup>19</sup> Para um estudo mais acabado da alegoria, nos seus movimentos e mudanças através da história, na antiguidade greco-romana, na idade média e no Renascimento, com alguns apontamentos sobre sua vigência na atualidade, confira o livro “Alegoria: construção e interpretação da metáfora”, do brasileiro, pesquisador de literatura, João Adolfo Hansen (2006). Confira também o livro “A Alegoria” (1986), onde o crítico literário brasileiro Flávio Kothe discute essa figura da retórica na atualidade, em sua relação com a literatura, com ênfase em Proust, e com derivações críticas para com o mercado e o capitalismo.

<sup>20</sup> O papel principal da Patrística, doutrina dos primeiros padres cristãos (séc. II – séc VIII), foi defender e afirmar o cristianismo em um contexto filosófico de referências sobretudo gregas, não negando o pensamento grego, mas utilizando suas categorias filosóficas para argumentar em favor do cristianismo, como se este fosse a complementação necessária àquela filosofia, sobretudo a de sentido transcendente. Filón de Alexandria (25 a.C. – 50 d.C), o judeu, baseando-se na cosmovisão platônica, de que o mundo físico é um espelhamento embaçado do mundo ideal, vai re-ler o judaísmo a partir de uma visão transcendente já pouco valorizada nessa época, devolvendo-lhe seu status de pensamento. Filón vai re-ler tanto a tradição filosófica grega como a tradição religiosa judaica, inaugurando uma aliança entre razão e fé, ponto basilar que despertou o interesse da Patrística pelo pensamento grego, sobretudo o platônico. Assim começa a emergência do pensamento filosófico e religioso, de caráter transcendente, que predominou no medievo. (LARA, 1999, p. 15 – 64 e HANSEN, 2006, p. 91 – 138).

figuração do futuro. Por exemplo, Moisés, o profeta judeu do Antigo Testamento, é interpretado à luz da Patrística como a prefiguração de Cristo. Para os padres cristãos é em Cristo que se cumpre a promessa advinda do judaísmo, sendo ele a culminação do alento divino já presente nos patriarcas e profetas judaicos (Abraão, Isaac, Jacó, entre outros). Neste sentido, no exemplo de Moisés, ele é alegoricamente, segundo a tradição cristã, *Umbra Futurorum*: sombra das coisas futuras (HANSEN, 2006, p. 91-109). É como se no presente medieval houvesse uma sombra das coisas futuras, a promessa de Cristo, que foi também a promessa de Moisés, a de que o Messias iria irromper no tempo e no mundo como um “ladrão na noite” (1 Tessalonicense 5.2). Neste contexto se desenha a concepção de um tempo vertiginoso, que está intercalado de outros tempos, assim como está aberto ao inesperado; pense-se no *Aleph* borgeano e também na frase de Benjamin: “nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo” (1993, p. 223).

O interesse pelo messiânico foi o que permitiu a Benjamin perceber, segundo o pensador e crítico de arte chileno Pablo Oyarzún, “a vinda iminente do Messias como dinamismo essencial da historia” (2009, p. 7).<sup>21</sup> A experiência religiosa é fundamental no pensamento do filósofo, porém esta não está dirigida “à transcendência de uma divindade ultramundana, mas sim ao que deveria se chamar de a iminência: vórtice da temporalidade da experiência.” (OYARZÚN, 2009, p. 15).<sup>22</sup> Este vórtice agiria na experiência como um ‘acontecimento invasor’ (*Einfall*): “assaltado pela alteridade radical como aquilo que me tem determinado irrevogavelmente, subtraindo-se, no entanto, ao capital do meu saber presente” (OYARZÚN, 2009, p. 15).<sup>23</sup> Isto lembra a *intempestividade* nietzscheana, designando algo na experiência que se move a contra-corrente do presente, para poder “agir contra esta época, por conseguinte, sobre esta época e, esperamos nós, em benefício de uma época vindoura.” (NIETZSCHE, 2005, p. 70). Também Jeanne Marie Gagnebin, estudiosa de Benjamin, faz uma leitura da ‘frágil força messiânica’. Esta seria para ela não uma ‘lamentável impotência’ que nos pertence, como comumente é interpretada, mas sim “nossa *fraqueza* é messiânica, [e] que é em nossas hesitações, em nossas dúvidas, em nossos desvios, que pode ainda se insinuar

---

<sup>21</sup> Do original em espanhol: “el venir inminente del Mesías como dinamismo esencial de la historia” (OYARZÚN, 2009, p. 7). A diferença está em que para o povo judaico essa promessa ainda não foi cumprida, ainda se espera o Messias. Já para o mundo cristão essa promessa se cumpriu em Cristo, porém, a espera messiânica, de uma ou outra forma, se mantém pela promessa dele regressar à terra. Mas o que interessa aqui é a concepção de tempo e de história implicada nesta promessa.

<sup>22</sup> Do original em espanhol: “a la transcendencia de una divinidad ultramundana, sino, más bien, a lo que le habría que llamar la inminencia: vórtice de la temporalidad de la experiencia.” (OYARZÚN, 2009, p. 15)

<sup>23</sup> Do original em espanhol: “asaltado por la alteridad radical como aquello que me ha determinado irrevocablemente, sustrayéndose, sin embargo, al capital de mi saber presente. (OYARZÚN, 2009, p. 15)

o apelo messiânico, ali, enfim, onde renunciamos a tudo preencher para deixar que algo de outro possa dizer-se” (2007, p. 98).

Aqui pode-se ressaltar o trabalho do grupo chileno Teatro-Cinema, que em 2007 monta uma peça cujo título é *Sin sangre* (sem sangue). Baseada no livro homônimo do italiano Alessandro Baricco, a peça trata da história de uma menina que, escondida em um alçapão, é testemunha da morte do pai, assassinado devido a uma rixa entre bandos adversários de uma guerra civil recém acabada, em um país indefinido. Um dos assassinos vê a menina escondida, mas decide calar para que ela não seja violentada, o que a salva; décadas depois ela decide se encontrar com seu salvador, que foi também o assassino do seu pai. A montagem cria uma intensa fusão entre teatro e cinema (havendo no palco uma tela de projeção na qual o cenário é projetado), na qual, em mais de um momento, chega-se a confundir se os atores são reais - sobre o palco - ou virtuais - na filmagem. Neste jogo de ilusão cinematográfica, que configura a teatralidade deste espetáculo, se dão os acontecimentos da peça, em ritmo de suspense, ao modo de um thriller. Contudo, este jogo teatral, de parafernália tecnológica e de ritmo rápido, a partir do encontro entre a menina e o assassino do seu pai, em um bar, em uma pequena mesa com duas cadeiras, dá uma parada brusca.

Quase a metade da peça ocorre naquela mesa, onde o que se vê em imagens projetadas na tela são as lembranças e imaginações desses dois personagens. Lembranças de suas frustrações, de seus medos, da perplexidade perante a violência passada. Cria-se uma sensação intimista, silenciosa e dolorida, onde se dá tanto o diálogo entre esses personagens, como a relação de cada um deles com as suas próprias memórias. Zagal, diretor e ator da montagem, comenta sobre esta encenação: “É como se o público olhasse por um caleidoscópio, um túnel do tempo, onde 60 anos de história desses personagens se passam de forma instantânea, direta” (2009).<sup>24</sup> O que está em jogo é uma reflexão sobre uma memória sofrida, exposta na sua vertiginosidade; a cena final entre os dois personagens se torna um *Aleph* cênico, onde a menina, agora mulher, comenta com seu interlocutor a necessidade de cuidar das dores e das perdas sem que seja necessário verter mais sangue.

Com esta peça, Teatro Cinema quis levantar uma reflexão acerca também de seu país, do passado ditatorial e de como essas dores e perdas persistem no presente; os membros deste grupo falam das suas próprias histórias e experiências como artistas e cidadãos de um país. A noção de experiência, contudo, aqui não deve ser vista meramente como um acúmulo de

---

<sup>24</sup> Trecho de uma entrevista que Zagal deu à redação do Paraná Online, em Curitiba, cidade onde se apresentou este espetáculo em 2009.

informações pessoais, de memórias, de imagens de vida, organizadas em uma temporalidade linear, onde presente, passado e futuro são concatenados e sem interferência uns dos outros. A experiência aqui invocada certamente relaciona-se com as hesitações e dúvidas comentadas acima com Gagnebin, as quais geram espaços nas quais o outro, o perdido, o passado, possa ser de alguma maneira dito, re-pensado.

### 3.3.2 Da noção benjaminiana da experiência

O vórtice na temporalidade da experiência, comentado com Oyarzún, se torna aqui significativo, já que ele implica uma suspensão da sua linearidade temporal, na qual se dá abertura a uma radical alteridade por onde surge o inusitado (como um ladrão na noite), onde algo outro se deixa dizer no presente. O que é esse outro e como este permite refletir sobre o teatro? O que Gagnebin destaca na filosofia de Benjamin, pensando-a em termos de experiência e narração, é o perguntar-se, perante uma realidade catastrófica, quais tipos de experiências são em verdade factíveis de narrar e quais não, como a apresentada na peça acima referida. Benjamin, em sentido análogo, indaga pela possibilidade de narrar à experiência moderna no seguinte contexto: por um lado a pós-guerra (da Primeira Guerra Mundial), por outro “uma extensão excessiva da esfera privada da existência, revelada especialmente pelo aumento de leviandade, por meio da qual a vida privada invade a comunicação pública da experiência” (ROCHLITZ, 2003, p. 256 e 257), decorrente dos avanços do capitalismo no século XIX, e mais tarde a entrada triunfante e avassaladora do fascismo. Benjamin vai comentar que da guerra de trincheiras os soldados voltavam do campo de batalha não com mais experiência, mas com menos experiências comunicáveis, o mesmo se dando também nessa época pelas experiências desmoralizadoras da fome, da inflação, do abandono social (BENJAMIN, 1993, p. 114-119). Não é por acaso que sua filosofia vai interessar aos pensadores da crítica cultural latino-americana de pós-ditadura, em tempos neoliberais ou também a qualquer pensamento que se queira anti-dominante, como ocorre com as micro-poéticas teatrais do nosso continente. É isto que se verá nos próximos postais em relação ao teatro latino-americano, na passagem de um teatro político direto a um modo teatral que rompe essa excessiva condução do discurso cênico. Neste sentido, quais são as experiências que o teatro latino-americano pós-teatro de esquerda tenta narrar cenicamente?

A experiência, no sentido benjaminiano, não é mais transmitida por meio de narrações, como acontecia nas sociedades tradicionais. Nestas os pais narravam contos de aventuras, histórias pessoais ou de seus ancestrais aos filhos, sempre com exemplos de vida, de moral, a serem seguidos, e esse conhecimento era transmitido de geração em geração como uma afirmação da estabilidade do mundo. Esta poderia ser considerada, a partir de Benjamin, como a riqueza da experiência. Benjamin comenta e se pergunta: “Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma prolixa, com sua loquacidade, em histórias [...] contadas de pais a netos. Que foi feito de tudo isso?” (1993, p. 114). Benjamin cita também Paul Valéry, que relaciona a pobreza da experiência com a morte, este diz que se

“A idéia da eternidade [estabilidade do mundo] sempre teve na morte sua fonte mais rica. Se essa idéia está se atrofiando, temos que concluir que o rosto da morte deve ter assumido outro aspecto. Essa transformação é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu.” (apud. BENJAMIN, 1993, p. 207).

A partir daqui Benjamin vai concluir que a morte vem sendo ocultada na sociedade burguesa da sua época, perdendo lugar na consciência coletiva: “a burguesia vive em espaços depurados de qualquer morte” (1993, p. 207). Opinião similar tem o escritor tcheco Milan Kundera, quando, nos anos oitenta, reflete sobre o *kitsch* no romance *A Insustentável Leveza do Ser*. Para o autor este é um ideal estético em um mundo onde

“a merda é negada e no qual cada um de nós se comporta como se ela não existisse [...] o kitsch é a negação absoluta da merda; tanto no sentido literal quanto no sentido figurado: o kitsch exclui de seu campo visual tudo que a existência humana tem de essencialmente inaceitável. [...] O kitsch faz nascer, uma após outra, duas lágrimas de emoção. A primeira lágrima diz: como é bonito crianças correndo no gramado! A segunda lágrima diz: como é bonito ficar emocionado, junto com toda a humanidade, diante de crianças correndo no gramado! Somente essa segunda lágrima faz com que o kitsch seja o kitsch. [...] Ninguém sabe disso melhor do que os políticos. [...] o kitsch é um biombo que dissimula a morte.” (1985, p. 235 – 241)

Não se entrará aqui nas discussões acerca da nostalgia ou não de Benjamin acerca da narração tradicional ou de seu apego ou rejeição aos romances contemporâneos, sinal do individualismo e da perda da coletividade na sociedade moderna; o que interessa é perceber o quanto é frutífera a ligação entre narração e morte para empreender outras leituras acerca da memória histórica. Ao fim e ao cabo Kundera é romancista e vai ter uma opinião similar à de Benjamin sobre a obliteração da morte na sociedade contemporânea. O fato das mídias atuais passarem tantas e tantas notícias sobre guerras e catástrofes naturais onde milhares de mortos são anunciados não muda muito a situação. O mesmo Benjamin comenta que depois de uma

década da Primeira Guerra surgiu na Alemanha “uma enxurrada de livros sobre a guerra [que] nada tinha em comum com a experiência de boca a boca.” (1993, p. 198), já que estes não faziam justiça - do mesmo modo que os noticiários atuais - à irreduzibilidade da morte, a sua radical alteridade deslocadora da experiência.

Neste sentido, o que interessa tanto em Benjamin como em Kundera é como ambos evidenciam nesse tratamento midiático, no caso do primeiro, ou meloso-kitsch, no caso segundo, uma visão da morte que a banaliza. A morte é o Outro na sua radical alteridade; não há como falar do sofrimento e da barbárie de uma guerra,<sup>25</sup> por exemplo, em linguagem abstrata nem moralista, por isso aqui a experiência se torna pobre, porque não pode ser narrada integralmente. Para a menina-mulher do *Sin sangre*, por exemplo, a pobreza de sua experiência são suas perdas irreduzíveis, sua memória ferida; contudo, é justamente nelas que essa personagem se apóia para poder seguir pedindo uma história já sem sangue. É isto que está em jogo na pobreza da experiência benjaminiana e também na alegoria: a vindicação do silenciado, do outro. A relevância que Benjamin dá à alegoria advém do fato dele não negar essa pobreza mas sim operar a partir dela – daí sua possibilidade de ‘dizer o Outro’, mas como ‘outro’, sem incluí-lo em alguma visão confortável (kitsch) que lhe retire sua carga de ausência. Se o império do Kitsch, uma sorte de riqueza de experiência, é a do indivíduo assentado na certeza de si, no ‘domínio da sua familiaridade’, a pobreza desloca este sujeito e o torna saber de uma perda irreparável. A temporalidade da experiência se mostra descontínua, findável, o que a torna precária; são as fraquezas e hesitações denotadas por Gagnebin, e neste sentido esta pobreza se torna a ‘única, problemática e paradoxal possessão’ do sujeito. (OYARZÚN, 2009, p. 14).

O que está em jogo na pobreza benjaminiana é uma força deslocadora, evidência do indomável da morte, significativa porque inscreve no sujeito uma marca de in-apropriável temporalidade (OYARZÚN, 2009, p. 13). A experiência aqui assume sua transitoriedade, nisto consistindo o messiânico, porque é neste declínio que ela perde o sentido de identidade estável; este sentido sempre está morrendo, mudando, sempre aberto então ao inesperado. É por isso que a morte, na sua resoluta destrutividade, como essa “surda pulsação de cair que vibra em tudo o que é – estabelece a condição que faz possível a significação” (OYARZÚN, 2009, p. 14, “tradução nossa”).<sup>26</sup> Só pode significar o que perde a vida, o que fica vazio, o que

---

<sup>25</sup> Deve-se considerar que Benjamin reflete em um contexto da pós-primeira guerra mundial e Kundera escreve seu romance no contexto da guerra fria.

<sup>26</sup> Do original em espanhol: “sordo latido de caer que vibra en todo lo que es – establece la condición que hace posible la significación” (OYARZÚN, 2009, p. 14)

não é pleno de sentido – é este esvaziamento, como se verá mais adiante, a chave da alegoria. Por isso a experiência, segundo o crítico literário Denilson Lopes, “é o que resta, quando as grandes idéias, os grandes pensadores não satisfazem mais, é brechas abertas em sistemas demasiado acabados [...] a experiência é instável, impressão, rastro, vestígio” (2007, p. 27). A experiência se dá no mundo da ruína, no momento de declínio, tem olhos para o abandonado, sendo isto o que o liga a uma inconcebível história. Também é com esta noção de experiência que se verá nos postais posteriores o deslocamento produzido no sentido clássico da autoria, onde o autor não só se tinha como dono de uma obra, mas também um autor original.

A experiência, nesta virada do domínio do ser estável, fixo, kitsch (na versão de Kundera), ao assumidamente precário e mortal, devolve seu olhar ao extemporâneo da história. Todos os bens culturais, diz Benjamin, carregam uma origem sobre o qual é difícil refletir sem horror. Aqui a temporalidade da experiência tem um papel crucial, porque é também a temporalidade da história no que esta tem de transitória; o passado é ruína, é o morto, e a pobreza tenta incansavelmente falar a língua desse outro. Esta é uma exposição mundana da história (BENJAMIN, 1984, p. 188), que vê seus restos, não a sua continuidade - o que significou na época de Benjamin uma contundente crítica tanto ao ‘historicismo’ como ao ‘progresso’. Ambos se ligam a uma visão atemporal da história, não transitória e sim eterna; enquanto o primeiro carrega a eternidade do passado (historicismo) o segundo carrega a eternidade do futuro (progresso) (OYARZÚN, 2009, p. 32). No historicismo o passado é utilizado em função do presente, para afirmá-lo; é a força da tradição dominante, que procura estabilidade, garantindo assim o status oficial de instituições, personalidades, poéticas, políticas, entre outras. Sua força se dirige a uma presença afirmativa e todo o passado é recortado em função dessa presença; havendo nele uma rejeição ao perdido, aos restos da história, centraliza o poder; por isso para ele o tempo é homogêneo e vazio (BENJAMIN, 1993, p. 231), sem brechas. Já o progresso é idealista; sua opção é esquecer o passado e avançar rumo ao futuro utópico, onde serão ressarcidos todos os males vivenciados. A história é assim uma linha contínua em direção a um secular paraíso:

“Os tempos passados foram pulverizados. O presente não tem direito de durar. O passado e o futuro não se recobrem jamais – são assimétricos. No presente a história é inovação constante. Ela é um processo coerente [racional], unificado e acelerado da humanidade em direção ao futuro utópico.” (REIS, 2005, p. 31)

Ambos os movimentos culminam na história universal: um no futuro, o outro, no presente, fixando-o na estabilidade eterna; em nenhum dos dois movimentos há uma concepção crítica do presente. Benjamin evidencia a incoerência de seus colegas socialistas



progressistas, porque de alguma forma isto os mantém livre de um sentimento de derrota, já que esse otimismo utópico era para eles um papel indispensável em tempos sombrios. No postal quatro se verá como isto foi o que pôs em cheque ao teatro de esquerda, evidenciando uma problemática política imensa, sobretudo em tempos ditatoriais, relacionada a uma derrota histórica, se dando aqui um difícil sinal do dobramento político já referido na introdução. A agudeza de Benjamin é ver nesse otimismo não apenas uma ingenuidade, e sim, uma total falta de atenção ao perdido, ao derrotado. Já em relação ao historicismo Benjamin luta contra um poder conservador dominante, burguês, o poder do monumento, que assenta sua glória presente no passado e não permite questionamento. A partir daqui a atenção à história de Benjamin não é meramente conceitual, epistemológica (OYARZÚN, 2009), sua filosofia é sobretudo política, porque atende ao ferido da história, sendo esta sua marca mundana e barroca.

### 3.3.3 Do tempo barroco

É no Barroco que Benjamin descobre um sentimento efêmero da existência, o que lhe permitiu no início do século XX erguer uma leitura da história deslocadora do *continuum* temporal, vazio e homogêneo, do historicismo e do progresso. Logra perceber a história no que ela apresenta de transitório, na sua abismal precariedade – pobreza –, ao refletir na “superexcitação do desejo de transcendência [...] está na raiz dos acentos provocativamente mundanos e imanentistas do Barroco. Pois ele está obcecado pela idéia da catástrofe como antítese ao ideal histórico da Restauração.” (BENJAMIN, 1984, p. 89). Algo similar aponta Maravall, um dos mais agudos estudiosos do Barroco espanhol, delineando os jogos de poderes daquela época. Segundo o autor, houve uma mudança do Renascimento ao Barroco, passando-se de uma confiança extrema na capacidade criativa e racional do homem, na sua potência espiritual ascendente, para o seu contrário, quando,

em vez testemunhar a continuidade de um movimento ascendente, se desenhou diante dos homens o espectro da ruína e queda da monarquia, da miséria e da desagregação da sociedade, do desemprego e fome dos indivíduos, o choque teve de ser suficientemente forte para que vissem nisso uma ameaça e tornou-se necessário montar sólidas escoras com as quais sustentar a ordem tradicional (1997, p.71 e 72)

Forjou-se nesta época a idéia e a sensação de um *mundo às avessas*, sendo esta frase considerada como um dos importantes tópicos para descrever o Barroco. Tópico que fala de

uma serie de transformações sócio-culturais, no qual as mudanças sofridas desde o Renascimento vão provocar uma constante sensação de instabilidade. Não há nada seguro, o que há é uma oscilante desordem. A natureza agora, mais do que ser o sinal de um saber superior, se tornou decaída, triste, muda. Nada dura, nada é eterno, tudo é passageiro, tudo é um trânsito nesta vida. “‘Nada permanece na natureza’, afirma Saavedro Fajardo. ‘Não há coisa estável neste mundo’, escreve Francisco Santos. Tudo se altera: as coisas, os homens, suas paixões e caracteres, suas obras” (MARAVALL, 1997, p. 288). Em contraste com uma teleologia histórica, houve naquele momento, no mundo europeu,<sup>27</sup> uma exasperada ‘intuição do efêmero’. Benjamin cita a devastação provocada pela guerra dos trinta anos na Europa (1618 – 1648) como um dos motivos desta ‘intuição’ (1984, p. 247), que denota a consciência do homem barroco frente à sua finitude. A partir daqui se pode dizer que a sua arte é imanente não só por ser instrumental, a serviço da contra-reforma, mas porque “exalta todas as coisas terrenas, antes que elas sejam entregues à consumação” (BENJAMIN, 1984, p. 90).

Há na arte barroca - o que é de interesse para pensar no teatro latino-americano contemporâneo - um olhar mundano às coisas da terra, um ater-se a contemplar os seus aspectos na sua materialidade, no que elas apresentam de objetos, de texturas, de cores, fora da ordem do classificatório, do instrumental. Este é um saber corpo – o ato que possibilitou pensar neste saber no teatro moderno foi *Ubu Rei* de Jarry com a encenação de Lugné-Poe – mas que é também, pode-se dizer justamente a partir de Jarry, um saber da ruína, como se viu com a expressão Po-logne (lugar nenhum). É assim que se pode conectar arte e história, no que esta tem de extemporâneo, já que é “Como ruína [que] a história se fundiu sensorialmente com o cenário” (BENJAMIN, 1984, p. 200). “Se com a morte, portanto, o espírito se libera, o corpo atinge, nesse momento, a plenitude dos seus direitos” (BENJAMIN, 1984, p. 240), assim também acontece com a história, que como ruína se liberta de todo peso teleológico e se assume como teatro, na plenitude do jogo cênico. Como diz Benjamin, “é a morte que cava mais profundamente a linha dentada de demarcação entre corpo e significação” (1986, p. 22). Se a história, no Barroco, faz sua intromissão ao teatro é porque este dá abertura aos seus

---

<sup>27</sup> E não só no mundo europeu, também no latino-americano. A colonização provocou que a cultura deste continente tivesse uma forte marca barroca: “A destruição do acervo cultural americano, a morte dos sábios índios, responsáveis pela alta cultura, acarretou a fragmentação de um rico universo conceitual. Este esfacelamento impediu que as comunidades índias que mantinham a sua unidade lingüística, revitalizassem o seu patrimônio cultural, comprimido em meio ao longo processo de expansão da língua espanhola. A estética barroca representa para o latino-americano um confronto constante com a morte, não apenas da transcendência, mas da energia que nutre a vida e que nos foi dada pela tradição indígena. Sem compreender a raiz do pensamento indígena e sem querer abandoná-lo, o latino-americano cria o mito do pensamento mágico, ao qual delega toda a sua ancestralidade. Para não abrir mão do mito, ele se torna anticapitalista e profundamente religioso.” (THEODORO, 1992, cap. 9)

fantasmas, suas ruínas, as quais podem ser lidas, significadas - mas sem sentido último, sendo esta sua marca de perda. As coisas, neste contexto, pertencem ao âmbito do inarticulável, fora de toda objetividade, seu sentido nunca é pleno, este é o mundo ao qual se aferra o pensamento e também o teatro alegórico do Barroco, por isso a ligação entre alegoria e ruína. Diz Benjamin: “Do ponto de vista da morte, a vida é o processo de produção do cadáver” (1984, p. 241)

Para Denilson Lopes, baseando-se nos estudos de Maravall, há uma proximidade muito forte entre o homem barroco (constituindo os inícios de um sistema social marcado pelo massivo e urbano e imerso em um universo cuja crise de valores foi radical) e o homem contemporâneo. E mais ainda, D. Lopes diz que o Barroco é crucial para a compreensão da contemporaneidade e frente às teorias que negam essa possibilidade argumenta (sem negar que se trata de dois tempos radicalmente distintos) que esta negação encapsula o Barroco em um ideal passado intocável, impedindo cruzamentos históricos que podem ser chave para entender o presente. Contudo, clarifica D. Lopes, ao pensar o Barroco para o presente não “se trata simplesmente de comparar fatos como a peste no século XVII, ou a Guerra dos Trinta Anos com o temor da Aids e o risco de uma hecatombe ecológica hoje em dia, mas de se perguntar como a catástrofe se constitui num dado da subjetividade contemporânea” (1999, p. 22). Isto é chave para analisar alguns dos fluxos da cena teatral aqui privilegiada denotando uma alteridade radical da história, trazendo à tona cenicamente um mundo quebradiço. A cena aqui se torna o lugar do fragmento, sendo isto o que está em jogo na alegoria e que move o teatro atual, um procedimento que advém de uma concepção barroca da arte.

O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca. Pois é comum a todas as obras literárias desse período acumular incessantemente fragmentos, sem objetivo rigoroso [...] na incansável expectativa de um milagre. (BENJAMIN, 1984, p. 200)

Benjamin é agudo e categórico quando reflete a partir da figura – outra alegoria – do anjo da história. Este anjo tem seus olhos dirigidos para o passado e ali onde nós vemos o progresso e modernidade de uma nação, “onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos [à espera de um milagre?]” (BENJAMIN, 1993, p 226). O fragmento é frágil e descontínuo, um vazio, um fracasso, porque é impossível para ele alcançar a plenitude do absoluto.

O fragmento implica em uma dissolução da cadeia de acontecimentos do historicismo, acontecimentos que ficam flutuando no ar agora caótico da história, sem solução de continuidade (como percebe assombrosamente o anjo da história). Há assim um saber advindo de uma perda. O fragmento lida não só com a quebra do total, mas, sobretudo, com o vazio que dele resulta; nele “existe o residual, o que subsiste do que foi perdido” (L’YVONNET, In: BAUDRILLARD, 2003, p. 42). Na realidade, o fragmento dá sinais acerca dos resíduos provocados dessa visão teleológica da história, as histórias que foram negadas em prol do progresso, as vozes emudecidas. As ‘vozes mortas’, dirá Beckett no seu emblemático *Esperando Godot*, são elas que sussurram quebradamente, ‘como asas, como cinzas, como ruídos’<sup>28</sup>, no entrecocar dos fragmentos. Elas são as reminiscências.

Desse modo, o teatro de tese e didático (parente do pensamento progressista e teleológico), se vê completamente desacreditado. Pense-se no teatro didático europeu dos anos 20 e 30, pense-se no teatro político latino-americano dos anos 60 e 70; projetos utópicos. Não há como dirigir um discurso pleno e objetivo à platéia, querendo conduzir o imaginário para um sentido que se pretende verdadeiro. Isto é não deixar espaço ao intempestivo. É não deixar espaço à livre interpretação. É não deixar espaço ao borboletear enigmático das reminiscências, aos fragmentos e mortos secretos e/ou sociais de cada um. Acaso não é neste contexto que se pode situar o teatro contemporâneo?

### 3.3.4 De fragmentos cênicos

Para realizar a obra *Os mansos*, o diretor argentino Alejandro Tantanian diz que as linhas que sustentaram a criação dessa peça foram, entre outras referências,

“uma garrafa de vodka; um idioma perdido; alguns labirintos da memória; um bolso cheio de caramelos; a guerra; Rússia e depois Alemanha e depois Argentina; [...] um conto sobre Cristo que nunca foi contado; uma casa na Argentina e uma sopa russa feita com feijões vermelhos” (TANTANIAN, 2005, “tradução nossa”).<sup>29</sup>

Também no trabalho cênico do diretor norte-americano Bob Wilson diversas e múltiplas referências dão forma às suas peças: “câmara lenta, ondas cerebrais, cochilo, *design*

<sup>28</sup> Alguns textos soltos do diálogo entre Didi e Gogo (primeiro ato) de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett.

<sup>29</sup> Do original em espanhol: “[...] una botella de vodka; un idioma perdido; algunos laberintos de la memoria; un bolsillo lleno de caramelos; la guerra; Rusia y después Alemania y después Argentina; [...] un cuento sobre Cristo que nunca se contó; una casa en Argentina y una sopa rusa hecha con porotos rojos. (TANTANIAN, 2005)

arquitetônico, pintura, rock progressivo, matemática, terapia, silêncio, teatro ambiental, computadores, poesia concreta, espaços e galerias de arte, drogas, sexo, [entre outros]” (GALIZIA, 2004, p. XIX).

Sánchez (1994, p. 101 – 118) ressalta esta tendência à fragmentação no teatro contemporâneo pelo menos a partir da segunda metade do século XX, com os trabalhos do diretor polonês Tadeusz Kantor (1915 – 1990), do dramaturgo e diretor alemão Heiner Müller (1929 – 1995), da coreógrafa alemã Pina Bausch (1940 – 2009), entre outros. No trabalho desses artistas há uma junção entre memória individual e imagens cênicas. Kantor, por exemplo, utiliza bonecos, manequins e cadeiras velhas – objetos de status inferior, triviais, abandonados – que, pela sua concretude – tão forte como o da sala de teatro – carregam uma força poético-cênica; os atores devem também abdicar de serem seres sagrados, os donos da palavra e imagem e igualar-se aos objetos, para dar passagem ao que esse diretor denomina ‘Teatro da morte’ (KANTOR, 2008, p. 195 – 222). Acontece na peça *A Classe Morta* (1974) um acúmulo de restos em cena. Há um trabalho com a ‘densidade das imagens’, que são carregadas de histórias, de memórias, de experiências. Estas não se mostram de forma clara e objetiva, ao modo de uma análise científica, mais como fantasmas e sonhos, com forte influência do surrealismo. O que se pretende mostrar é “[...] um material que não acaba por se submeter à forma, é a fragmentação própria, a inquietação própria. Fica ao público a tarefa de realizar a configuração ou permanecer no caos das impressões” (SÁNCHEZ, 1994, p. 106, “tradução nossa”).<sup>30</sup>

São numerosos fragmentos de uma simetria estranha, ou definitivamente dissimétricos, que justapostos vão configurar formas e estilos cênicos diferentes para cada criador. O que se gera é uma cena em fluxo, talvez o extremo desdobramento do sonho de Meyerhold, profeta do teatro, de criar espetáculos inacabados, com brechas, onde o espectador fosse o quarto criador, em conjunto com o trabalho criativo do autor, diretor e ator. Meyerhold vai dizer que “A biografia de um artista autêntico é a história do seu eterno descontentamento consigo mesmo” (1992, p. 319, “tradução nossa”).<sup>31</sup> É desta forma que o artista se liga à sua época, sem concessões para indagar nas zonas sombrias do seu meio social e histórico; Meyerhold faz o comentário anterior tendo como referência a Mayakovski, junto com o qual montou *Mistério Buffo* (1918), motivo de diversas críticas por parte do meio

---

<sup>30</sup> “Do original em espanhol: “[...] un material que no acaba de someterse a la forma, la fragmentariedad misma, la inquietud misma. Queda a público la tarea de cumplir la configuración o permanecer en el caos de las impresiones.” (SÁNCHEZ, 1994, p. 106)

<sup>31</sup> Do original em espanhol: “La biografía de un artista auténtico es la historia de su eterno descontento consigo mismo” (MEYERHOLD, 1992, p. 319).

artístico russo conservador que os acusou de mesclar o político com a arte, de serem formalistas e ininteligíveis para o povo, críticas que terminariam por excluir ambos os artistas do meio teatral russo. Neste contexto quem tem a palavra é a imagem, é a cena, e não uma intenção social, política ou espiritual prévia; trata-se de um desafio poético e crítico. Esta foi uma significativa premissa cênica libertária de Meyerhold<sup>32</sup>:

“A tarefa dos personagens em ação sobre o cenário não é em absoluto fazer a demonstração de uma idéia qualquer do autor, do diretor de cena ou do ator. A luta e os conflitos cênicos não são teses às que se contraponham antíteses. No é o que o público vem buscar no teatro. [...] ele...] aspira a um teatro capaz de arrastar ao mesmo tempo a inteligência e o coração.” (1992, p. 270-271, “tradução nossa”)<sup>33</sup>

Há aqui a concepção artística teatral de uma cena que se abre e estimula a imaginação e o corpo do espectador, imagens que o impactam sinestesticamente, convidando-lhe ou provocando-lhe o ato de interpretar. As cenas que se sabem fragmentadas – pensando no teatro contemporâneo – também recolhem os estilhaços, esse amontoado de ruínas da história, com a esperança de poder acordar os mortos, dar outros significados ao passado, que ponham em cheque os artifícios do presente para obliterá-lo. O que significa, então, interpretar? O roteiro da emblemática montagem *A Classe Morta* de Kantor diz:

“Uma sala de aula,  
jorrando das profundezas de nossa memória,  
algum lugar de um recanto,  
umas fileiras pobres  
BANCOS escolares de madeira [...]  
os ALUNOS, velhos rabugentos à beira  
da tumba, os ausentes...” (2008, p. 207)

Na fragmentação aqui mencionada, que articula a cena ao modo de um mosaico, é precisamente onde se dá o movimento alegórico; tanto o retórico, devido à articulação e desenho desses fragmentos no espaço da cena, como o hermenêutico, porque essa disposição

---

<sup>32</sup> Vsevolod Meyerhold (1874 – 1940), diretor de teatro russo, inaugurou um movimento teatral no início do século XX que apostava inteiramente na evidência da teatralidade em cena. O caso de Meyerhold se tornou emblemático, porque suas idéias cênicas da ‘convenção consciente’ (ou a teatralidade consciente), da biomecânica, da cinematificação cênica, acompanharam o processo de revolução social da Rússia de 1917, sendo ele um dos diretores mais importantes da época. Mas poucos anos depois, já no sistema russo stalinista, que se filiou esteticamente ao realismo socialista, Meyerhold foi acusado de formalista. Acusação grave, porque significava que não estava servindo a revolução, que estava traindo sua pátria, deveria ser banido, como aconteceu em 1940, ano do seu fuzilamento e da negação de toda a sua obra e escritos. Qual é o alcance político de abrir o(s) conteúdo(s) de uma obra à visão particular do espectador? (HORMIGÓN, 1992, p. 37 – 112.

<sup>33</sup> Da versão em espanhol: “La tarea de los personajes en acción sobre el escenario no es en absoluto hacer la demostración de una idea cualquiera del autor, del director de escena o del actor. La lucha y los conflictos escénicos no son tesis a las que se opongan antítesis. No es lo que el público viene a buscar al teatro. [...]ele...] aspira a un teatro capaz de arrastrar a la vez la inteligencia y el corazón.” (MEYERHOLD, 1992, p. 270-271)

dos fragmentos requer interpretação. Idelber Avelar, crítico literário brasileiro, vai chamar o procedimento do emblema<sup>34</sup> barroco - no qual a alegoria se dá na relação entre uma imagem e uma frase - de proto-brechtiano (2003, p. 16), pois a frase que acompanha a imagem impede que esta seja naturalizada, instaurando muitas vezes um enigma que impede qualquer leitura ‘ingênua’ (ou literal) da mesma. O que Avelar percebe no emblema barroco do séc. XVII é o que Brecht consideraria mais tarde um dos recursos para a criação do efeito de distanciamento. Este impede que o espectador naturalize uma cena por meio de uma empatia subconsciente e perceba seus diversos planos e graus de convenção. O sonho de Meyerhold, neste contexto, se dá então quando todos os elementos teatrais são tomados como fragmentos que dialogam na cena, ao mesmo tempo em que se mostram como esses elementos (luz, figurino, espaço, etc.), no que Meyerhold chamou de ‘teatro da convenção consciente’. O importante é que a alegoria se dá, neste plano retórico-hermenêutico-teatral, “não por recurso a um ‘sentido abstrato’, e sim na materialidade de uma inscrição” (AVELAR, 2003, p. 16). Isto é basilar, porque expõe a força poética do teatro alegórico na sua qualidade cênica, na teatralidade, vendo-a como força material e não mais ideal; há assim a fuga de um idealismo lógico e/ou à teologia de fundo metafísico.

### 3.3.5 Da ausência no símbolo e na alegoria

Há aqui uma perda do supra-sensível que vai custar à arte alegórica a marca de ser inferior, mundana, impotente para atingir os níveis excelsos da verdadeira Arte. Esta desvalorização do alegórico é característica do Romantismo: não obstante sua tremenda diversidade, este movimento artístico e filosófico da Europa do séc. XIX<sup>35</sup> vai sobrepor o

---

<sup>34</sup> Segundo o estudo de Hansen (2006) o que Avelar chama de emblema, corresponderia na realidade à ‘divisa’, já que o emblema, por um lado, pode ser uma imagem somente, sem acompanhamento de uma frase; ou, quando há uma frase, esta pode ser uma repetição da imagem, sem estar em contradição com ela, como acontece na divisa. No entanto, as reflexões de Avelar são valiosas para pensar esse aspecto metalingüístico da alegoria barroca, chave para pensar na arte atual.

<sup>35</sup> O movimento romântico (séc. XIX) surge como reação contra o classicismo (séc. XVIII), em uma crítica ao seu apego artístico às regras, a ordem, ao racionalismo. Contudo, o Romantismo vai encontrar suas raízes paradoxalmente nesse mesmo movimento racionalista da arte, em alguns dos seus pensadores tais como Diderot e Rousseau, que já vinham dando importância, dentro dos seus sistemas de pensamento, à natureza e às paixões. O movimento romântico tem como precursor decisivo, no entanto, o movimento alemão *Sturm and Drang* (tempestade e ímpeto) cujos artistas mais emblemáticos foram Herder, Schiller e Goethe, onde já se anuncia uma visão da arte e do mundo próximo á pensada pelo renascentista Ficino, numa ligação direta do mundo com o cósmico, o supra-sensível. Já em Goethe existe a distinção entre símbolo e alegoria – explicitada acima –, se inclinando ele em pró da arte do símbolo, na sua potência divina. Este movimento teve uma repercussão em toda

símbolo à alegoria. A esta dicotomia hierárquica se seguem outras: o orgânico sobre o mecânico, o instintivo sobre o racional; os românticos, retomando as idéias metafísicas do renascentista Ficino (1433 – 1499), para quem “Deus conhece de modo simples, direto e explícito” (HANSEN, 2006, p 150), baseiam sua filosofia e arte no simbólico, no qual se dá a explicitação do divino. Benjamin destaca, entre os artistas e pensadores românticos que teorizam acerca da supremacia do símbolo, o dramaturgo, pensador e poeta alemão J. W. Goethe (1749 – 1832):

“Existe uma grande diferença, para o poeta, entre procurar o particular a partir do universal e ver o particular no universal. Ao primeiro tipo pertence a alegoria, em que o particular só vale como exemplo do universal. O segundo tipo corresponde à verdadeira natureza da poesia: ela exprime um particular, sem pensar no universal, nem a ele aludir. Mas quem capta esse particular em toda sua vitalidade, capta ao mesmo tempo o universal, sem dar-se conta disso, ou dando-se conta mais tarde.” (apud. BENJAMIN, 1984, p. 183)

Durante o Romantismo, pela primeira vez na história, estes dois termos vão ser contrapostos.<sup>36</sup> A alegoria passa a ser simplesmente um método de figuração, uma máscara ou casca artificial do essencial, advindo daí a sua inferioridade. Para os românticos os recursos artísticos convencionais – retóricos – utilizados eram fundamentados no eu. Baseiam sua arte no indivíduo, como um procedimento estético fechado em si mesmo, ou seja, naturalizado, verdadeiro, portanto não retórico – advindo daí a importância do *Gênio* romântico<sup>37</sup> que operava sua arte captando o universal no singular. No símbolo se dá a junção perfeita do sentido próprio e do figurado, onde o sensível está preenchido do supra-sensível, sendo a arte a excelsa demonstração do absoluto.

---

Europa (França, Inglaterra, Espanha, Itália, entre outros), assim como em praticamente todos os países latino-americanos. (BALAGUER, 1988; SELIGMANN-SILVA, 2005; HANSEN, 2006 e BENJAMIN, 1984)

<sup>36</sup> Segundo os estudiosos Hansen (2006), Ceia (1998) e Gagnebin (2007) são os românticos os responsáveis pela divisão entre o símbolo e a alegoria, dando estes, inclusive, preeminência a primeira pela sua maior potencialidade espiritual. Mas essa distinção de termos – e somente de termos porque essa preeminência do espiritual dado ao símbolo já era algo conhecido desde a antiguidade –, segundo Rochlitz, já tinha se iniciado com o iluminismo (Benjamin também expõe isto na terceira parte do seu livro sobre o drama barroco alemão), quando Diderot em Ensaio sobre a Pintura (1765) comenta: “Dou as costas a um pintor que me propõe um emblema, um logogrifo para decifrar. Se a cena é clara, simples e articulada, eu aprenderei o conjunto de um golpe de vista” (apud ROCHLITZ, 2003, p. 139). É neste sentido que os românticos vão entender o símbolo, dando-lhe a esse golpe imediato da obra um caráter místico, porque a mão de Deus (isto já em Ficino) se sente de modo direto e explícito. Contudo, os românticos trazem a tona estes misticismos em um contexto dessacralizado, como já o era a Europa do século XIX. Isto ocorreria também no movimento simbolista de finais do séc. XIX e inícios do séc. XX.

<sup>37</sup> O gênio romântico, expressão utilizada já no primeiro Romantismo alemão, apostava em uma criação artística que se sabia original, não derivada da natureza (como mimesis). A arte verdadeira para eles era também natureza, ou mais ainda, era melhor que ela, era a expressão mesma do absoluto. A palavra *genius* provém do indogermânico *gen* – criar, dar a luz; e do grego *gênesis* – origem (SELLIGMAN-SILVA, 2005, p 221). O gênio aspirava a criar uma obra onde intelecto e intuição eram co-existentes, sem dicotomias, em uma absoluta e verdadeira aproximação ao real, às coisas em si. A arte, neste contexto, era para os românticos um conhecimento imediato do absoluto, do essencial, do puro. (GONÇALVES, 2001, p. 289-297)



O caso de Kleist (1777 – 1811) é emblemático: a declaração artística exposta no escrito *Sobre o Teatro de Marionetes* (1810) – um testamento espiritual e melhor porta de acesso à compreensão da consciência romântica, segundo Bornheim (1975, p. 93 - 104) – evidencia a negação do status material da arte. O autor alemão relata a conversa ficcional com um dançarino de ópera que admira o teatro de bonecos, admiração tão intensa que o personagem de Kleist os considera superiores aos dançarinos. Os bonecos não têm autoconsciência, argumenta esse personagem, o que impede que os seus movimentos sejam afetados por características humanas (conhecimento, vaidade, ânsia poder, entre outros); não se tornam, portanto, amaneirados e falsos, como ocorre muitas vezes com os dançarinos reais.

O texto de Kleist sugere que tudo no boneco está centrado na sua alma, na sua *via motrix*, no seu centro de gravidade, fazendo que os seus movimentos sejam leves e livres de todo peso mundano. Dificilmente os humanos, neste caso os dançarinos, vão estar inteiramente conectados com a sua alma (centro de gravidade) no momento de dançar. O autor cita o caso de um garoto que, tirando um espinho do pé, fez um movimento espontâneo e gracioso, similar a uma antiga estátua grega, movimento que tentou repetir diversas vezes frente a um espelho, com a mesma espontaneidade e graça da primeira vez, sem sucesso. O que fica evidente para Kleist é que “O ser humano pode ocasionalmente conhecer momentos de graça inconsciente, reflexos espontâneos do infinito, mas esses momentos são raros e irreproduzíveis pela atividade consciente” (CARLSON, 1995, p. 182). Já o boneco habita nessa conexão com o infinito, o não mundano, o imaterial: “[...] estes bonecos têm a vantagem de ser *antigravitacionais*. Eles não sabem nada sobre a inércia da matéria, propriedade que não pode ser mais contrária à dança: porque a força que os eleva no ar é superior àquela que os retém no solo” (KLEIST, 1998).

A alegoria, cara à arte barroca, se mostra aos românticos como um lado ruinoso da arte porque esta não tem vôo: mantém-se mundana, ligada aos pesares terrestres. “Nunca houve uma poesia menos alada” (BENJAMIN, 1984, p. 223) do que essa poesia alegórica e barroca. O que ocorre no Romantismo, como algo implícito, é o horror ao vazio do mundo. Aqui se encontra ao mesmo tempo a semelhança e radical diferença entre o Romantismo e o Barroco, já que é uma mesma ausência que as transpassa e as diferencia. Como diz Rochlitz: “É, fundamentalmente, uma mesma ausência, uma mesma natureza invadida pela tristeza, luto pelo Deus ausente, que faz surgirem as formas complementares, do símbolo e da alegoria” (2003, p. 140). Enquanto no símbolo se nega essa ausência, preenchida do absoluto, a alegoria flutua no abismo do seu vazio de significação – se poderia dizer também, da sua pobreza de

experiência –. Daí o rechaço à alegoria, que na sua insuficiência de sentido mostra ao Romantismo escancaradamente a sua artificialidade. A alegoria se torna assim, para o Romantismo, a face sombria, triste, pesada e melancólica do fazer artístico.

A terra pesa, o corpo pesa, a materialidade das obras pesa: motivo pelo qual o símbolo tem para o Romantismo uma força soteriológica<sup>38</sup> que vence esse peso e eleva a obra artística aos céus das essências. O símbolo, deste modo, é como um clarão, uma epifania; nele o “conceito baixa no mundo físico, e pode ser visto, na imagem, em si mesmo, e de forma imediata [...] ali (no símbolo) existe uma totalidade momentânea; [já na alegoria] existe uma progressão, numa seqüência de momentos” (CREUZER apud. BENJAMIN, 1984, p. 187). Esta vai ser a pedra angular dos românticos para negar à arte um status crítico – histórico e social – em favor de um status místico do absoluto. Vale ressaltar que é no classicismo que se pode encontrar os fundamentos das aspirações artístico-místicas dos românticos, já que nele se “buscava o ‘humano’ como a suprema plenitude do ser” (BENJAMIN, 1984, p. 186). Este é o ponto de conexão entre o Romantismo e o classicismo. É curioso e significativo para a teoria do alegórico que o Romantismo francês, por exemplo, tenha surgido historicamente como um movimento contra o classicismo (lembremo-nos do Prefácio de Cromwell (1827) e da Batalha de Hernani (1830)).<sup>39</sup>

O símbolo romântico, de uma maneira geral, vai negar qualquer possibilidade de análise formal da obra de arte em relação com os possíveis conteúdos da mesma. Isto em vistas que esta forma já está plena de um sentido transcendente, que supera em seu excelso sentimentalismo qualquer tentativa de leitura ou de vínculo com a sua época. São obras que estão fora do tempo, fora da história, vivem no absoluto do Belo. Elas não foram feitas para serem lidas; de fato, a crítica que os românticos fazem à alegoria – sendo esta a razão de sua

---

<sup>38</sup> Benjamin diz: “O que é tipicamente romântico é o projeto de inscrever esse indivíduo perfeito [se refere ao sujeito centrado do classicismo] num processo sem dúvida infinito, mas em todo caso soteriológico e até sagrado” (1984, p. 182). Soteriologia trata da doutrina da salvação da humanidade em uma visão cristã.

<sup>39</sup> Ficou famosa na história do teatro a estréia da peça Hernani, de Victor Hugo (1802 – 1885), por ter tomado as características de uma batalha literária entre classicistas e românticos: “um disputa quase física, em que se digladiavam não só duas gerações e duas escolas literárias mas dois modos opostos de conceber tanto a vida quanto a obra de arte. Na defensiva, os clássicos com suas perucas oitocentistas, as suas roupas sóbrias [...] No ataque, os jovens ‘bárbaros shakespearianos’” (PRADO, 2002, p. 168). Já, alguns anos antes, no seu prefácio da sua peça Cromwell, Victor Hugo lança o que é considerado um manifesto do Romantismo francês. Nele lança uma teoria do grotesco com o qual pretende abolir o purismo classicista e superar as suas velhas regras dramáticas fixas, postulando que “tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (HUGO apud. PEREIRA, 2005). Com esta conjugação dos contrários, os quais possibilitam a mistura do trágico com o cômico, se aspira à harmonia dos contrários, a uma totalidade, a busca do essencial (o instintivo, não só o racional do classicismo iluminista), à natureza em sua plenitude. Contudo, sem negar toda a revolução formal que implicou o Romantismo na arte, este afã místico de totalidade (simbólica) não faz mais do que dar continuidade as aspirações idealistas do classicismo, ponto crítico no qual vai se debruçar Benjamin para delinear sua teoria do alegórico.

desvalorização – é que esta funciona mais como escritura do que como arte. Assim, não se pode ter uma, ou duas, ou várias leituras sobre elas, senão que são obras para serem tidas como Arte numa aceitação sagrada da mesma. A Arte como Verdade. É frente a esta visão da obra romântica que Benjamin vai pensar a alegoria, onde a obra deixa de ser vista como Belo e passa a ser fragmento, ruína. De fato, é a face mundana da arte que vai permitir a Benjamin, via alegoria, inseri-la nos difíceis e irreduzíveis labirintos da história.

Mas não há uma dicotomia entre símbolo e alegoria; uma é o outro da outra, sua face oculta, a sua diferença. Enquanto um olhar simbólico nega a alegoria, que lhe subjaz, desvalorizando-a, um olhar alegórico age no símbolo desagregando-o, evidenciando a sua diferença: a multiplicidade fragmentária desse Uno, suas ruínas. Ou seja, o que está em jogo na valorização por parte de Benjamin do alegórico não é necessariamente uma defesa artística, mas sim a luta por uma visão de mundo, onde a arte alegórica adquire toda a sua potência política porque dá ouvidos ao sofrido e malgrado da história. Na literatura de Borges (pense-se no *Aleph*) pode-se perceber a retomada de uma questão basilar ao mundo moderno, no sentido de uma desagregação cujo centro se dissolve. É esta desagregação que está implicada na alegoria do Barroco, fonte em que Benjamin bebe para a discussão dessa figura no século XX. Como diz o filólogo mexicano Sigmund Méndez, o ‘temor e o tremor’ do Barroco foram sinais de uma ‘demolição’ e “agora essa coleção de escombros (ruína de um templo em ruínas) oferece a imagem onde o homem, absurda e barrocamemente chamado pós-moderno, parece querer recompor uma pintura despedaçada de si mesmo.” (2004, p. 176, “tradução nossa”).<sup>40</sup>

“Ao passo que o Romantismo, em nome do infinito (da forma e da idéia) intensifica em sua crítica a força da obra de arte acabada, o olhar profundo do alegorista transmuta de um só golpe coisas e obras numa escrita apaixonante” (BENJAMIN, 1984, p. 198). Apaixonante porque abre espaço para não mais a uma única verdade; trata-se de um modo de arte que é incapaz de sustentar algum sentido único e se sabe mera convenção. Mas não “convenção da expressão, mas expressão da convenção” (BENJAMIN, 1984, p. 197) – sempre móvel, em fluxo, aberta às reminiscências, o que possibilita o emergir de diversas interpretações, porque “a interpretação somente pode se inserir ali onde a memória deixa resquícios” (SABROVSKY, 2001, p. 32, “tradução nossa”).<sup>41</sup> Se o símbolo se relaciona com o mundo

---

<sup>40</sup> Do original em espanhol: “Ahora esa colección de escombros (ruinas de un templo de ruinas) ofrece una imagen donde el hombre, absurda y barrocamemente llamado postmoderno, parece querer recomponer una pintura rota de sí mismo” (Méndez, 2006, p. 176).

<sup>41</sup> Do original em espanhol: “la interpretación sólo puede insertarse allí donde la memoria deja resquicios” (2001, p. 32).

natural, no sentido renascentista (onde havia uma inteligibilidade entre mundo e pensamento, entre mundo do valor e mundo dos fatos), a alegoria vai se relacionar com o mundo dos homens e a história humana no que ela tem de finita. Ali onde se vê redenção simbólica a alegoria vai ver uma redenção outra, que não nega a ruína, pois seu ponto de vista é o do transitório; há nela um sentido de luto.

Contudo, a visão alegórica não carrega necessariamente um niilismo apático e fleumático; não, frente a esse abismo do passado, dos mortos, ela joga. Daí o sentido da palavra alemã *Trauerspiel*,<sup>42</sup> espetáculo, que na sua etimologia carrega o Trauer = Luto e o Spiel = jogo. Na visão alegórica diz Benjamin, a natureza, o mundo, se sabe triste (declinante), por isso fica mudo, mas de uma mudez que é “infinitamente mais que a incapacidade ou a relutância de comunicar-se [...] o enlutado se sabe inteiramente conhecido pelo incognoscível” (1984, p. 248).

O alegórico assim delineia um saber sobre o perdido, o que não teve voz; este é um abismo, é o seu outro. “O luto é o estado de espírito em que o sentimento reanima o mundo vazio sob a forma de uma máscara, para obter da visão desse mundo uma satisfação enigmática” (BENJAMIN, 1984, p. 162). Os trabalhos dos grupos que serão comentados no postal cinco vão configurar essa máscara, como se verá tanto em seus processos de criação, em uma relação arte e vida, a partir das perdas pessoais, perdas como indivíduos e como cidadãos, assim como também no mesmo jogo cênico intertextual de suas montagens. E aqui se encontra a virada do teatro latino-americano, pois se a alegoria é a evidência de uma ausência (*in absentia*), o é também de uma abertura que delineia o futuro (*Umbra Futurorum*) como um vórtice no tempo passado. Assim o futuro se encontra também nas lacunas do passado, nas lacunas da história. O futuro, diz Oyarzún, complementando esta visão, é concebido como a diferença do presente (2009, p. 23), sendo esta a reviravolta, lúdica, enigmática e política da alegoria. Mas também é uma reviravolta melancólica, porque esse jogo implica paradoxalmente em uma desvalorização do mundo, um saber contemplativo do concreto e mudo das coisas no que tem de finito, algo sempre está morrendo. São essas vozes mortas, as reminiscências que podem ser vistas e ouvidas pelo melancólico.

Como se delineia isto no teatro latino-americano atual? Neste contexto, qual é a sua importância e sua singularidade em relação ao teatro contemporâneo como um todo? Onde se gera no teatro latino-americano contemporâneo? Para poder refletir sobre isto é importante se debruçar acerca do teatro latino-americano, focalizando a problemática poético-política

---

<sup>42</sup> “No século XVII, o termo *Trauerspiel* se aplicava tanto à obra como aos acontecimentos históricos, do mesmo modo que hoje, com maior justificação, ocorre com o termo trágico” (BENJAMIN, 1984, p. 87)

advinda do teatro de esquerda das décadas de 1960 e 1970 e a sua passagem ao que aqui será denominado teatro(s) da virada. O que há nesta problemática que se desdobra no teatro atual do continente? E que lhe dá, de uma ou outra forma, suas características chave, onde se produz uma das viradas mais radicais que se tenha visto na sua história teatral? O teatro de esquerda, já a fins dos anos de 1980, entrava em crise e desencanto perante o “radiante capitalismo multinacional com a sua triunfal proclamação dos mitos do neoliberalismo; e a derrubada estrepitosa do antigo campo socialista” (MUGUERCIA, 1991, p. 88, “tradução nossa”).<sup>43</sup> Mas já vale dizer que mapear o teatro da virada, no postal seguinte, será menos constatar a superação total do teatro de esquerda, por exemplo, e sim que é dentro da sua problemática poético-política onde a prática teatral atual do continente realizará – e ainda realiza – seus deslocamentos cênicos e dramatúrgicos. Essa problemática é a produtora do teatro da virada. Sendo assim, como isto afeta o teatro latino-americano contemporâneo e como este pode ser configurado no saber da cena e no saber da perda?

---

<sup>43</sup> Do original em espanhol: “boyante capitalismo multinacional con su triunfal proclamación de los mitos del neoliberalismo; y el del derrumbe estrepitoso del antiguo campo socialista.” (MUGUERCIA, 1991, p. 88)

#### 4. Postal 4 – Teatro da esquerda/Teatro da virada Tensões político-cênicas no teatro latino-americano contemporâneo

##### 4.1 Da virada

A pesquisadora teatral brasileira Sílvia Fernandes, ao refletir sobre as teatralidades contemporâneas a partir das montagens do Teatro da Vertigem, comenta:

É inevitável especular sobre a possível diluição do estatuto da representação nessa situação de turbulência expressiva [das montagens do Teatro da Vertigem]. Pois parece claro que um teatro de vivências e situações públicas não pretende apenas representar alguma coisa que não esteja ali. A impressão que se tem é de uma tentativa de escapar do território específico da produção da realidade para tentar a anexação dela, ou melhor, ensaiar sua *apresentação*, se possível sem mediações. Nesse movimento, o que parece evidente é a dificuldade de dar forma estética a uma realidade traumática, a um estado público que está além das possibilidades de representação, e por isso entra em cena como resíduo, como presença performativa na teatralidade, indicando algo que não pode ser totalmente recuperado pela simbolização. (2010, p. 128, “grifo da autora”)

Em 1990, a pesquisadora teatral cubana Magaly Muguercia, refletindo sobre as transformações poético-cênicas do teatro latino-americano de meados da década de 1980, tendo em vista as montagens do grupo peruano *Yuyachkani*, vai comentar algo que tem consonâncias com a visão de Fernandes. A citação de Muguercia, que antecede a de Fernandes em 10 anos, de alguma forma confirma sua especulação sobre a representatividade cênica:

“Nas complexas e fraturadas soluções dramáticas dos seus espetáculos mais recentes, em uma espécie de ecletismo estilístico que neles pode ser reconhecido, aparecem refratados, incorporados na sua mesma medula, os diversos e intrincados conflitos da sociedade peruana [...] A densidade da problemática cognoscitiva, ideológica e espiritual que eles tem tido que enfrentar, tem colocado ao discurso cênico de *Yuyachkani* uma visível tensão que eu definiria como uma luta entre a necessidade de esclarecimento conceitual por um lado – é conhecida a profissão brechtiana dentro da qual o grupo surge faz já vinte anos e, por outro, a forte intuição – presa no tecido de suas atuais imagens [cênico-]dramáticas – de que estes esclarecimentos não podem ser resolvidos na univocidade.” (1990, “tradução nossa”)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Do original em espanhol: “En las complejas y fraturadas soluciones dramáticas de sus espectáculos más recientes, en una suerte de eclecticismo estilístico que allí es posible reconocer, aparecen refractados, incorporados desde la médula misma, los muchos e intrincados conflictos de la sociedad peruana [...] La densidad de la problemática cognoscitiva, ideológica y espiritual que han debido enfrentar, ha impuesto al discurso escénico de *Yuyachkani* una visible tensión que yo definiría como una lucha entre la necesidad de esclarecimiento conceptual por un lado -es conocida la profesión brechtiana dentro de la que el grupo se gesta desde hace veinte años y, por otro, la fuerte intuición -atrapada en el tejido de sus actuales imágenes dramáticas- de que estos esclarecimientos no pueden resolverse en la univocidad.” (MUGUERCIA, 1990)

As análises de Fernandes e Muguercia são chaves para pensar a cena latino-americana contemporânea, sobretudo para delinear o seu contexto histórico-cênico recente, especificamente na passagem de um teatro político de esquerda a uma modalidade micro-poética e plural. O teatro latino-americano de esquerda, das décadas de 1960, 1970 e parte de 1980 se viu decididamente em função de um projeto político e utópico. É o que Muguercia fala da profissão brechtiana inicial do *Yuyachkani* – e não somente deste grupo mas de um modo geral dos grupos que se identificaram com a esquerda política: *ICTUS* no Chile; *Escambray* em Cuba; *La Candelária*, na sua primeira etapa, na Colômbia; *Arena* no Brasil, ou os dramaturgos Osvaldo Dragún, Carlos Gorostiza da Argentina, Emilio Cabardillo do México, entre outros – (GEIROLA, 2000; VILLEGAS, 2005; MUGUERCIA, 1991).<sup>2</sup> Que outras formas de pensar e praticar o teatro se dá a partir desta virada? O que havia no teatro de esquerda que detonou esta virada estético-cênica no teatro latino-americano contemporâneo? Que outras formas de relação teatro e mundo, teatro e público se dão a partir daqui? Vale dizer que se têm indícios desta virada não somente, como aponta a maioria dos estudos (Muguercia, Proaño, F. De Toro, A. De Toro), nos anos de 1980 e sim já na década de 1960, como se verá no caso do teatro brasileiro. O que ocorre na década de 1980 é a sua intensificação e multiplicação, ou mais exatamente, a intensificação da sua ‘multiplicidade’ (DUBATTI, 1999). Há nesta década, portanto, uma maior visibilidade da radical diferença poética deste teatro – aqui chamado da virada – perante o teatro de esquerda, possibilitando a análise de seu fazer artístico em outras possíveis leituras políticas. Indagar-se-á, sobretudo, a partir dos procedimentos cênicos forjados por diversos grupos de teatro implicados nesta virada.

Neste contextos, além de *BR-3* e *Gemelos*, poderiam ser citadas também as últimas peças do grupo equatoriano *Malayerba*, do grupo peruano *Yuyachkani*, do grupo argentino *Sportivo Teatral* ou do *El Periférico de Objetos*, do grupo costa-riquenho *Diquis-Tiquis*, do grupo cubano *Teatro Buendía*, do grupo venezuelano *Teatro La Bacante*, entre inúmeros outros. É possível delinear um panorama geral sobre o fazer cênico teatral latino-americano contemporâneo?

---

<sup>2</sup> Neste panorama de teatro político de esquerda há exceções, que também serão vistas em postal posterior, como ocorreu, por exemplo, com o Teatro Oficina no Brasil, que estréia em 1967 a montagem *O Rei da Vela*; também no teatro argentino, a dramaturgia de Griselda Gambaro, ou a de Eduardo Pavlosvki, não respondem, sem deixar de ser políticos, a um didatismo e triunfalismo utópico, marca geral dos grupos teatrais de suas épocas.

Como foi comentado na introdução, aqui somente perspectivas parciais são possíveis, e é o que se quer indagar no nexo poética-política na cena.<sup>3</sup> Trata-se hoje de um teatro que, inclusive transpõe suas fronteiras nacionais, inserindo-se, muitas vezes, nos circuitos internacionais de festivais de teatro, não mais como manifestações folclórico-exóticas<sup>4</sup> e/ou como emblemas típicos de um país, e sim em uma forma híbrida, repleta de referências cênicas locais e internacionais. Trata-se de um teatro em tempos globalizados. Do ponto de vista dos procedimentos cênicos, é difícil hoje querer encapsular esse teatro em modelos (mais ou menos fixos) reconhecidos na história teatral do ocidente – realismo, brechtianismo ou absurdo – como aconteceu com o teatro do continente nas décadas de 1950 a 1970. Há aqui uma chave problemática, contudo produtiva, já que a mesma questão de representação dada acima a respeito do teatro da virada em relação à sociedade se dá também em relação a sua própria contextura poética – de tal modo que chegou a ser definido por Dubatti como Teatro Labirinto (1999) – onde: a impossibilidade de totalizar este panorama cênico é justamente o que dará algumas pistas de compreensão da mesma.

Não se trata, portanto, de pensar a imensa multiplicidade deste teatro de forma generalizada – correndo o risco de cair em uma compulsiva tendência totalizante – e sim de pensar a virada na vertigem de sua multiplicidade cênica. Como diz Gustavo Geirola (2000, p. 38 e 39), pesquisador de teatro latino-americano, ‘o teatro não é um objeto’ no sentido de se querer alardear um saber sobre ele, sua ‘Verdade’. ‘O teatro é uma prática’ que ocorre no meio de processos sociais historicamente definidos, em um intenso diálogo com eles, e não forjado na indiferença perante o mundo. É neste diálogo que a materialidade cênica é forjada

---

<sup>3</sup> O que se quer ressaltar é a impossibilidade de abordar esta prática teatral como um todo acabado, com fronteiras claramente delimitadas. Mas sim é possível levantar leituras, pontos de vistas, deste fenômeno teatral múltiplo. Deleuze, a partir do pensador francês, Michel Serres, vai dizer que “em um mundo [...] que perdeu todo o centro, [há] a importância de substituir o centro enfraquecido pelo ponto de vista [...sendo este uma...] *potência de ordenar os casos*” (1991, p. 42, “grifo do autor”). Trata-se diz Deleuze, de um “perspectivismo como verdade da relatividade (e não relatividade da verdade)” (1991, p. 42). Trata-se de encontrar um “bom ponto de vista” (DELEUZE, 1991, p. 43), que ainda que instável, permita ver uma tendência e potência crítica dentro desta multiplicidade teatral do continente.

<sup>4</sup> Já desde fins dos anos de 1970, o diretor brasileiro Antunes Filho, vem defendendo uma relação do seu teatro com o folclore de forma aberta e livre, não normativa e restrita a cânones tradicionalistas (oficiais). De fato, em algumas entrevistas ele declara que sua emblemática montagem de 1978, *Macunaíma*, realizada a partir da obra homônima do escritor brasileiro Mário de Andrade, foi além do exotismo-folclórico, chamando a atenção no mundo teatral internacional pela sua ousadia cênica: “A crítica lá fora, tanto dos Estados Unidos como da Europa jamais considerou *Macunaíma* um espetáculo folclórico. Eles viram em *Macunaíma* uma nova onda” (FILHO, 1983). Antunes diz ‘nova onda’ em referência a *novelle vague*, que revolucionou o cinema francês, assim fazia seu grupo com o teatro brasileiro. E não há em Antunes uma negação do folclore brasileiro e sim uma re-visão dele a partir da arte teatral tal como ele a entende. Em outra entrevista, em 1989, ele comenta: “O folclore, que é fundamental, é como raiz para nós, para poder fazer as obras do futuro, as nossas raízes, mas não fazer o folclore pelo folclore, sabe? Fazer folclore pelo folclore não é nada! Isso é você fazer o jogo dos... O jogo dos tenentes, dos capitães...” (FILHO, 1989). Neste mesmo sentido pode-se pensar o trabalho do encenador chileno *Andrés Pérez*, do grupo peruano *Yuyachkani*, do grupo equatoriano *Callejón Del Agua*, entre outros.



em esta ou aquela poética teatral, seja esta processual ou filiada a algum estilo pré-estabelecido. Deste modo, se o teatro de esquerda latino-americano advindo dos anos de 1960 tomou para si a tarefa de transformar o mundo, de romper com *representações* de poder burguês e *ser representante* fiel do *povo* (operários, camponeses, marginais), como pode ser caracterizado o teatro da virada? O quesito da *representação*, acima referido, se cruza com outras noções com as quais alguns teóricos vêm pensando a prática teatral do continente, como ‘micro-poéticas’ (como já se viu com Dubatti na introdução), ‘viagem à subjetividade’, ‘esquizofrenia das verdades cênicas’, que abrirão possibilidades de leitura dos trânsitos poéticos existentes na cena latino-americana contemporânea.

De alguma forma, as concepções de Jarry :a cena enquanto materialidade ou como um jogo auto-referencial; são análogas às deste momento. Citar Jarry para refletir sobre o teatro latino-americano não é algo inusual, já que mais de um investigador de teatro latino-americano vai descrever algumas das suas mudanças na contemporaneidade como advindas da discussão derivada da prática teatral europeia de fins do século XIX. Fernando De Toro, por exemplo, ao comentar a prática teatral do continente no século XX, destaca “uma vertente essencialmente mimética, claramente referencial e outra anti-mimética, auto-reflexiva e meta-textual. Como sabemos, o teatro mimético, como paradigma, morreu com Antoine, brutalmente liquidado por Alfred Jarry em 1986” (1996, p. 13, “tradução nossa”).<sup>5</sup> Em seguida, complementa seu raciocínio:

“Para bem ou para mal, o teatro latino-americano em geral, talvez mais do que qualquer outro teatro em nível mundial, tem sido sempre marcado por estéticas e práticas cênicas europeizantes, com o qual não desejamos sustentar que não exista uma tradição teatral própria. O problema não reside no que se adota, e sim em como se utiliza o adotado.” (1996, p. 13, “tradução nossa”)<sup>6</sup>

F. De Toro toma Brecht como exemplo, comentando a configuração de seu fazer cênico a partir de diversos referentes, como o teatro chinês, o circo, a *Commedia dell’Arte*, o teatro medieval, entre outros; apesar de toda esta influência, Brecht conseguiu elaborar um teatro com um ‘selo inconfundível’ (1996, p. 13). A postura de F. De Toro é que o teatro do continente possa se forjar não mais como uma cópia do teatro europeu e sim como arte

---

<sup>5</sup> Do original em espanhol: “una vertiente esencialmente mimética, claramente referencial y otra anti-mimética, autoreflexiva y metatextual. Como sabemos, el teatro mimético, como paradigma, murió con Antoine, brutalmente liquidado por Alfred Jarry en 1986.” (DE TORO, F. 1996, p.13)

<sup>6</sup> Do original em espanhol: “Para bien o para mal, el teatro latinoamericano en general, tal vez más que cualquier otro teatro a nivel mundial, ha sido siempre marcado por estéticas e prácticas escénicas europeizantes, con lo cual no deseamos sostener que no exista una tradición teatral propia. El problema no reside en lo que se adopta, sino en cómo se utiliza lo adoptado.” (DE TORO, F. 1996, p.13)

genuína, não sendo preciso, para isto, se remeter a temas unicamente locais: “Os grandes diretores (e artistas em geral) do Ocidente não têm vacilado em colher de todas as partes, basta somente pensar em Peter Brook, Grotowski ou Barba [...] que têm produzido sua arte com tudo o que os rodeava em seu tempo” (DE TORO, F. 1996, p. 14).<sup>7</sup> É necessário, diz este pesquisador, que os artistas teatrais do continente saibam se apropriar de todo o saber que possa ser dado pela cultura teatral universal, o que permite pensar que toda a cultura teatral existente não é patrimônio exclusivo dos artistas de alguns países. Esta parece ser a posição dos artistas teatrais da virada. Contudo, há que se fazer uma ressalva nesta postura em prol da autenticidade artística.

Na medida em que obras, montagens, textos, teorias cênicas, entre outros, são lançadas ao mundo, sua trajetória é indeterminável, podendo ou não chamar a atenção de seus pares ou do público em geral, podendo ou não chamar a atenção do seu tempo ou de outro tempo distante. O que é indeterminável é o modo de relação da obra com o seu tempo, e este tempo pode ser de outra época, diferente da qual surgiu a obra. Shakespeare, por exemplo, foi importante na sua época e ainda o é na nossa, sem esquecer, é claro, as observações feitas por Borges a respeito do Quixote (que é outro exemplo igual que a Shakespeare).<sup>8</sup> Esta indeterminada relação obra-época permite reverter os termos, já que talvez não seja somente a obra que chame ou queira chamar a atenção do seu tempo (em um exemplo extremo, mas não único, é o que tenta fazer o teatro comercial) e sim há algo no tempo, no contexto histórico, que desperta a atenção para esta ou aquela obra. Ou também: são os fluxos históricos que abrem espaço ao artista, sensível a eles, para a criação desta ou daquela obra. Como foi dito no postal dois, há uma enigmática reversibilidade entre teatro e mundo; dito de outra forma, entre teatro e época. É este algo da época que lhe permite e leva a virar-se para uma obra artística, interessar-se pela mesma, percebendo nela algo que lhe expõe, muitas vezes, algo inusitado, de si. Por sua vez, é isto o que possibilita a obra se virar também em face para essa época e indagá-la ou mostrá-la, residindo aqui a potência de sua configuração poética. É assim que se pode dizer, de algumas obras artísticas, o que Steiner pensa da obra de Kafka, especialmente sobre *O Processo*: “não somos nós que lemos as palavras de Kafka e sim elas que nos lêem. Nos lêem e nos encontram vazios” (2001, p. 255).

---

<sup>7</sup> Do original em espanhol: “Los grandes directores (y artistas en general) de Occidente, no ha vacilado en tomar de todas partes, sólo basta pensar en Peter Brook, Grotowski o Barba [...] que han producido su arte con todo lo que les rodeaba en su tiempo” (DE TORO, F. 1996, p. 14)

<sup>8</sup> Comentando de forma muito sucinta a idéia de Borges, a referência é o conto *Pierre Menard, el autor del Quijote* (BORGES, 1989, p. 444), onde o autor argentino insinua que, na realidade, o Quixote lido na época de Cervantes é uma obra completamente distinta da lida na época de hoje, sem mudar uma vírgula do escrito. Isto expõe o entrançamento da obra com o imaginário sócio-histórico que a rodeia.

Pode-se então dizer que F. De Toro, preocupado com a existência de uma postura poética ‘genuína’ dos artistas destas terras (em ‘como se utiliza o adotado’), deixa de lado um significativo aspecto inerente a este mergulho na cultura teatral universal. Este aspecto se chama – já citado em postal anterior – Polônia, Po-logne, lugar nenhum: lugar suficientemente desmembrado para ser esse lugar indefinido, inominável, esse lugar vazio que é todos os lugares - inclusive este, diz Jarry acerca da França do final do século XIX. Deste modo, ‘o problema não reside no que se adota’, nem somente ‘em como se utiliza o adotado’, já que este ‘como’ não está atrelado única e necessariamente a uma indagação artística que busca uma autenticidade teatral latino-americana. Independente da acuidade e acerto de F. De Toro – que critica uma realidade teatral do continente em voga principalmente nas décadas anteriores à de 1990 (sobretudo a partir de 1940, com o surgimento no continente dos teatros universitários de porte burguês) onde se deu um teatro de um forte eurocentrismo – é preciso pensar nas possibilidades de condição deste ‘como’ proposto pelo autor.

Assim, pode-se perguntar: o que houve e/ou há em nossa época que tem levado os artistas latino-americanos a ‘adotar’ este ou aquele aspecto da cultura teatral universal? É esta referência à época, ao contexto histórico, que falta na explanação de F. De Toro, que se mostra mais preocupado por uma genuinidade artística.<sup>9</sup> O ‘como se utiliza o adotado’ está intrincado com a relação dos artistas com o seu tempo, o que liga inevitavelmente teatro e contexto histórico, Po-Logne é a inevitabilidade desta junção; é o que tem levado o teatro da virada à sua indagação eminentemente cênica.

---

<sup>9</sup> F. De Toro, no seu estudo, vai distinguir aspectos do teatro pós-moderno europeu que sim começam a fazer parte também do teatro do continente, este pode agora ser pensado a partir termos como, por exemplo, ‘intertexto, palimpsesto e rizoma’. Inclusive F. De Toro aborda o tema da relação deste teatro com a historicidade, onde a história é integrada ao teatro para um questionamento e re-interpretação da mesma – algo caro a esta pesquisa –, mas segundo ele a relativização da história, a sua descentralização de um olhar único e legitimador, “es algo que aún no forma parte de la teatralidad latinoamericana, pero sí de la europea y norteamericana” (1996, p. 27). O estudo de F. De Toro é de 1996, e pode-se dizer que esta relação com a história, ou em outro registro, com a memória, se dá também no teatro do continente atual, mas se dava também nos anos de 1980, inclusive se dava no teatro de esquerda. É esta relação teatro-história, teatro-memória, que muda no teatro de esquerda e no da virada, sendo isto o que modifica o ‘como se utiliza o adotado’. Certamente, como dito acima, os diversos modos que diferenciam o teatro da virada do teatro de esquerda não responde única e exclusivamente a uma indagação por uma autenticidade artística perante o teatro europeu – sem lugar a dúvidas, a principal referência do teatro do continente. Inclusive esta referência há de ser relativizada, no sentido de que o mesmo teatro contemporâneo europeu tem tomado aspectos, para se desenvolver como tal, do teatro oriental (veja-se Brecht e o teatro chinês e Artaud e o teatro balinês). Também é interessante a viagem que faz Artaud ao México, para entrar em contato com os Tarahumaras, e assim re-pensar sua visão da arte, do teatro e da vida, intrinsecamente juntos nesse artista. Obviamente Artaud olha os rituais dos Tarahumaras a partir de uma ótica européia, mas o mesmo acontece com o teatro latino-americano, olha o teatro europeu a partir de um olhar latino-americano. Trata-se de um diálogo deste teatro para pensar seu próprio fazer artístico, para pensar seu próprio território, salvo quando se entra em contato com alguma cultura estrangeira para copiá-la sem questioná-la, outorgando-lhe algum parâmetro de perfeição a ser seguido. É neste sentido que pode ser entendida a crítica de F. De Toro.

A virada traz transformações poético-cênicas das mais instigantes na história do teatro do continente e, não obstante toda a referência cênica européia, há nela uma singularidade crítica que lhe dá uma marca latino-americana, distante de uma genuína pretensão artística ideal. Nela arte e história, arte e mundo, estão ligados. Não há pureza clássica neste processo que permita falar em genuíno, autêntico, ou ‘identidade artística’; de fato, nada disso importa neste contexto, nem em Po-Logne. Neste sentido, até que ponto opera-se uma superação do teatro de esquerda? Esta cisão, ao que parece, é menos um corte do que um dobramento do seu entendimento político da arte teatral.

#### 4.2 Do dobramento político.

Há que se refletir especialmente sobre esta virada, porque muitos estudos que a vêm abordando, já desde a década de 1980, a tem considerado como uma passagem de um teatro político a um teatro apolítico, levando este teatro a ser visto, por um lado - nas suas posições mais extremas, como a adotada pelo teatro de esquerda - como formalista e reacionário, e por outro, como ‘verdadeiramente’ artístico. É como se esta virada inaugurasse uma forma de fazer teatral, chamada na década de 1980 (e ainda hoje) de pós-moderna e/ou antropológica, capaz de gerar um jogo cênico intertextual ou, por outro lado, ritualístico (ou ambos), relegando o político a um segundo, terceiro ou último plano. É como se, uma vez superada a nefasta subjugação do poético ao político - acusação feita ao teatro de esquerda - o teatro latino-americano começasse a recuperar por fim um caminho muito valioso de descobertas artísticas e de subjetividades na cena.

Muguercia, investigadora teatral cubana, ao final da década de 1980, declara, por exemplo, que o teatro latino-americano começa a ser tomado por uma forte tendência antropológica (referência a Jerzy Grotowski e Eugenio Barba) e, neste contexto teatral, “A política tem se desacreditado. Palavras como revolução, progresso, socialismo se pronunciam, em todo caso, com pudor e má consciência.” (1991, “tradução nossa”).<sup>10</sup> Alfonso De Toro, um dos primeiros investigadores a cunhar o termo de ‘teatro pós-moderno’ para as práticas teatrais do continente (1990), comenta que esta concepção de teatralidade se dá “de forma diametralmente oposta àquilo com o qual se tem caracterizado quase sempre ao teatro latino-

---

<sup>10</sup> Do original em espanhol: “La política se ha desacreditado. Palabras como revolución, progreso, socialismo se pronuncian, en todo caso, con pudor y mala consciencia.” (MUGUERCIA, 1991). Obs: O texto de Muguercia é de 1987, a edição virtual aqui utilizada é de 1991.

americano, isto é, frente a essa estrutura realista, naturalista e de mensagem sócio-político.” (1996, p. 115, “tradução nossa”).<sup>11</sup> Segundo Juan Villegas, importante pesquisador de teatro latino-americano, a partir da década de 1980 “os produtores dos discursos teatrais legitimados tendem a se marginalizar do poder político, geram discursos negadores da história, se comprometem menos politicamente e enfatizam o teatro como objeto cultural” (2005, p. 38, “tradução nossa”).<sup>12</sup>

Contudo, estes pesquisadores, também críticos frente a pretensão de objetividade social do teatro de esquerda (Muguercia, 1990), vão com suas reflexões fazer uma instigante ‘ponderação’ acerca da - por eles declarada - despolitização do aqui denominado teatro da virada. Muguercia, por exemplo, vai dizer que há uma tendência pós-moderna, paralela à antropológica, no teatro do continente, chamando a atenção para o seguinte: se o teatro pós-moderno europeu se caracteriza por uma indiferença para com o político<sup>13</sup>, o teatro pós-moderno latino-americano possibilita a seguinte pergunta: “É possível uma obra de arte política e por sua vez pós-moderna?” (1990).<sup>14</sup> A. De Toro, ao se debruçar sobre a prática teatral do diretor e dramaturgo chileno Ramón Grifféro, que inicia sua trajetória no início dos anos de 1980 (na Bélgica e depois no Chile),<sup>15</sup> o cita como exemplo de uma prática teatral pós-moderna, mas que “de nenhum modo desatende o intertexto sócio-político [e completa], expressado em uma linguagem que obedece a sua natureza como arte cênica” (1996, p. 116,

---

<sup>11</sup> Do original em espanhol: “de forma diametralmente opuesta a aquello con lo cual se ha caracterizado casi siempre al teatro latinoamericano, esto es, frente a esa estructura realista, naturalista y de mensaje socio-político.” (DE TORO, A.1996, p. 115)

<sup>12</sup> Do original em espanhol: “Los productores de los discursos teatrales legitimados tienden a marginarse del poder político, dan origen discursos negadores de la historia, se comprometen menos politicamente y enfatizan el teatro como objeto cultural” (VILLEGAS, 2005, p. 38)

<sup>13</sup> É o que Pavis vai chamar de: “imagen de concepción despolitizada, incluso reaccionaria del arte [pós-moderno]” (PAVIS, 1991, p. 125)

<sup>14</sup> Muguercia é instigada pelos estudos sobre o pós-modernismo de Jameson, crítico-literário norte-americano, que se pergunta sobre a possibilidade de uma arte política em tempos globalizados. Jameson escreve: “el nuevo arte político – si es que este arte resulta posible – tendrá que asimilar la verdad del posmodernismo, esto es, de su objeto fundamental – el espacio mundial del capital multinacional – al tiempo que logre abrir una brecha hacia un nuevo modo aún inimaginable de representarlo” (1986, p. 86). Jameson também aponta para algo de interesse a este estudo quando fala sobre sistema global internacional, ao dizer que não se deve tomar este como algo ‘incognoscível’, mas somente como algo ‘irrepresentável’ (JAMESON, 1986, p. 85). Deste modo, refletir sobre o teatro latino-americano em tempos globalizados, quando se dá a ‘diluição da representação’ apontada por Fernandes, não só não é um impedimento para refletir sobre o mesmo como é o que oferece algumas chaves para poder lê-lo.

<sup>15</sup> Grifféro, que começa sua trajetória teatral na Bélgica, com a peça *Ópera Pour Un Naufrage*, escrita e dirigida por ele em 1980, vai dizer que nela se apresentam personagens “sin rumbo que claman desde su naufragio interior el fin de las utopías. La obra intercala un espacio de agit-prop donde se denuncia la existencia de los detenidos desaparecidos en Chile” (GRIFFERO, 1980, site virtual). Pode-se dizer que Grifféro, em contato com grupos artísticos pós-modernos europeus, que em plena Guerra Fria já desconfiavam dos totalitarismos de direita e de esquerda, levanta um saber crítico que lhe valeu no Chile, na década de 1980, um isolamento artístico. Suas peças não eram entendidas nem pelos grupos teatrais ligados à esquerda nem pelas forças policiais da ditadura (1973 – 1988), que as consideravam apolíticas e herméticas (BRIONES, 2006).

“tradução nossa”).<sup>16</sup> Villegas, em estudo mais recente, no seu livro *Historia Multicultural del Teatro*, no capítulo que não por acaso se chama *La Despolitización del Teatro y la Posmodernidad*, depois de citar o diretor argentino Alberto Félix Alberto,<sup>17</sup> cujos comentários apontam para o fim do teatro político, diz:

“O teatro político, no entanto, não tem desaparecido, sim tem modificado a mensagem e o modo de comunicação da mesma. [...] A diferença chave com o período anterior [...] reside em que a mensagem não acostuma ser tão direta e os códigos teatrais utilizados dão ênfase a uma maior complexidade estrutural e participação do espectador na descodificação da mensagem. O discurso teatral desta época incorpora a paródia, a ironia, a meta-teatralidade como recursos recorrentes que contribuem, com frequência, à ambigüidade da mensagem.” (2005, p. 216)<sup>18</sup>

A palavra ‘ponderação’ é significativa, revelando a prudência dos autores acima citados em atribuir uma força política ao teatro da virada, sobretudo ao se tratar de uma virada relacionada diretamente ao teatro latino-americano advindo dos anos de 1960, reconhecido por uma forte e mais que assumida carga política. Chama a atenção, por exemplo, o cuidado tomado por A. De Toro ao explicar sobre o teatro de Griffero, quando, denominando-o como político, especifica que o é ‘em uma linguagem que obedece a sua natureza como arte cênica’. Por que esta ponderação, tanto artística quanto política? De forma análoga, mas focalizando o teatro de esquerda, F. De Toro argumenta que a cena continental das décadas de 1960 e 1970 se caracterizou “por razões sem lugar a dúvida compreensíveis, por um excesso de compromisso com a mensagem política [...] esquecendo que o teatro, antes de qualquer outra consideração, é arte, um artefato” (1996, p. 10, “tradução nossa”).<sup>19</sup> Também o pesquisador de teatro brasileiro Décio de Almeida Prado, sobre o esquerdismo nesse teatro, diz que “sua aplicação ao palco não exigiu qualquer esforço de criatividade – nem a criatividade estava nos [seus] planos” (2003, p. 64), dizendo, em seguida, que “a militância revolucionária marxista, com sua tradição de luta, vinha em primeiro lugar, o teatro apenas em segundo” (2003, p. 67).

---

<sup>16</sup> Do original em espanhol: “de ningún modo desatiende el intertexto socio-político, expresado en un lenguaje que obedece a su naturaleza como arte escénico” (De Toro, A. 1996, p. 116).

<sup>17</sup> O diretor argentino Alberto Félix Alberto, em 1990, fala da desorientação dos artistas teatrais ligados a um teatro político. Ele diz: “En este momento el teatro político ha perdido fuerza [...] su discurso ya no tiene sentido. Los teatro políticos que estaban llenos porque hablaban sobre un discurso político, contra regímenes políticos imperantes, ahora están sin saber que decir.” (apud. VILLEGAS, 2005, p. 216)

<sup>18</sup> Do original em espanhol: “El teatro político, sin embargo, no ha desaparecido, aunque sí ha cambiado el mensaje y el modo de comunicación del mismo. [...] La diferencia clave con el periodo anterior [...] radica en que el mensaje no suele ser tan directo y los códigos teatrales empleados enfatizan una mayor complejidad estructural y participación del espectador en la descodificación del mensaje. El discurso teatral de esta época incorpora la parodia, la ironía, la metateatralidad como recursos recurrentes que contribuyen, con frecuencia, a la ambigüedad del mensaje.” (VILLEGAS, 2005, p. 216)

<sup>19</sup> Do original em espanhol: “por razones sin duda comprensibles, por un exceso de compromiso con el mensaje político [...] olvidando que el teatro, ante cualquier otra consideración, es arte, un artefacto” (DE TORO, F., 1996, p. 10)

Ou seja, se o teatro da virada obedece à sua ‘natureza’ artística, o teatro de esquerda se esquece de que é teatro, arte.

#### 4.2.1 **Da ponderação:** tensões entre teatro de esquerda – teatro(s) da virada

O que se quer destacar nas citações acima é uma dicotomia evidenciada no teatro de esquerda, que sobrepõe o político ao artístico. Seria o caso, por exemplo, de um artista emblemático do teatro de esquerda latino-americano, o brasileiro Augusto Boal, cujo Teatro do Oprimido teve forte influência na década de 70 não só no Brasil como na Argentina, Chile, Peru, Bolívia e em seguida em todo o mundo, havendo até hoje grupos que desenvolvem suas idéias. Em 1959, em um texto chamado “Tentativa de Análise do Teatro Brasileiro”, Boal comenta: “A análise do artista como homem vivendo no mundo é certamente mais importante do que a do desenvolvimento do nosso teatro” (apud. MOSTAÇO, 1982, p. 47). Mostaço, investigador do teatro brasileiro, comenta a declaração de Boal dizendo que este é um “Discurso que não deixa dúvidas, o homem político e social sobrepôs-se ao homem estético [... introduzindo...] o caráter funcional da arte, fazendo de sua prática artística um ininterrupto diálogo entre estas duas funções sociais: arte e política” (1982, p. 47). Também Geirola, entre os denominados por ele de ‘ideologemas’ da Criação Coletiva,<sup>20</sup> vai destacar a dicotomia por ele chamada de ‘processo estético/processo social’, dizendo que este modo de criação

“conjuga ao mesmo tempo a demanda de uma nova linguagem teatral que testemunharia a identidade latino-americana e também situaria esta consistência fora do teatro, ‘no desenvolvimento da mesma sociedade, na organização e na luta das classes populares’ (TLCC, 92)<sup>21</sup>. Desloca-se assim a questão artística à questão de estratégia revolucionária, fazendo depender a primeira da segunda, o qual reverte

---

<sup>20</sup> Modo de criação emblemático do teatro de esquerda latino-americano, inclusive sendo sua marca em diversos países do continente, onde se abole a figura do diretor como definidor normativo das opções poético-cênicas, sendo o grupo o responsável pela criação e autoria desta ou daquela obra de teatro. Este nome aponta para um ideal democrático, sem hierarquias entre autor, diretor e atores, já que em sua prática teatral se indica a visão ou pré-visão de uma sociedade comunitária e socialista. Busca-se assim, em quase toda América Latina, a “(...) redefinición de las funciones de todos los participantes en los procesos sociales y/o la abolición de las jerarquías.” (LAGOS DE KASSAI, 1994. p 7). Nos dias de hoje, principalmente no Brasil, fala-se em processo colaborativo, que mantém as especificidades dos integrantes do grupo (no qual há um diretor, dramaturgo, iluminador, atores, etc.). Na Criação Coletiva se perdiam as especificidades dessas funções, sendo a maioria um grupo quase exclusivo de atores que improvisava e assim criavam a obra. Contudo, em ambos os modos de criação, é no diálogo entre os artistas do grupo que se constrói a autoria da peça, em um contínuo fluxo criativo de intercâmbios artísticos.

<sup>21</sup> Sigla com a qual Geirola refere o estudo publicado, em 1978, pela editora cubana Casa de las Américas: *El teatro latinoamericano de la creación colectiva* – TLCC.

imediatamente em converter à criação coletiva e ao teatro dela derivado em mero instrumento de propaganda e ativismo político” (2000, p. 253)<sup>22</sup>

A pretensão de conduzir o discurso responde a todo um projeto revolucionário característico do teatro de esquerda, que se viu como educador privilegiado do público mas muitas vezes com ênfase nas classes marginalizadas, advindo daí o seu forte teor popular. Boal inclusive estabelece uma distinção entre população e povo, argüindo que o primeiro termo se refere a todas as pessoas da sociedade, incluindo os burgueses; já o povo, segundo ele, está composto pelos marginalizados, sobretudo operários, camponeses e todos os oprimidos pelas classes dominantes (CHESNEY, 1995, p. 29-34). É o povo quem deve ser educado para a revolução, deve saber os poderes que o oprimem, havendo toda uma pedagogia política por meio do teatro, pressupondo-se certa inocência por parte desses espectadores, quando não a plena ignorância das questões político-sociais imperantes. Deste modo, os artistas e intelectuais de esquerda, conhecedores das opressões sociais, dos mecanismos de poder a partir de um prontuário marxista anti-burguês/anti-capitalista, necessitam a todo custo ensinar acerca dos poderes hegemônicos, da injustiça social e da luta de classes. Como diz Geirola, “O subalterno pode falar agora no teatro, pode aceder à cena, contanto que tenha passado pelo filtro do olhar do intelectual” (2000, p. 246, “tradução nossa”).<sup>23</sup> Houve também momentos em que, contraditoriamente, valorizava-se o povo na sua pureza, na sua virgindade, argüindo que este tinha também o conhecimento necessário para a justiça revolucionária - faltando, no entanto, alguns ajustes. Segundo Geirola, “para os intelectuais do momento, o povo pensa, é fonte de inspiração, mas não o faz corretamente, quer dizer, *críticamente*, a saber, nos termos do materialismo histórico e dialético” (2000, p. 228).<sup>24</sup> Considerando tal postura como ‘Discurso do Amo’, Geirola se refere com ela a diversos grupos da Criação Coletiva, tal como o Grupo cubano *Escambray*, Boal e sua poética do oprimido, e grupo colombiano *TEC* (Teatro Experimental de Cali), entre outros.

---

<sup>22</sup> Do original em espanhol: “conjuga a la vez la demanda de un nuevo lenguaje teatral que testimoniaría la identidad latinoamericana y a la vez situaría esta consistencia fuera del teatro, ‘en el desarrollo mismo de la sociedad, en la organización y en la lucha de las clases populares’ (TLCC, 92). Se desplaza así la cuestión artística a la cuestión de estrategia revolucionaria, haciendo depender a la primera de la segunda, lo cual revierte inmediatamente en convertir a la creación colectiva y al teatro derivado de ella en un mero instrumento de propaganda y activismo político” (GEIROLA, 2000, p. 253)

<sup>23</sup> Do original em espanhol: “El subalterno puede hablar ahora en el teatro, puede acceder a la escena, en tanto ha pasado por el cedazo de la mirada del intelectual” (GEIROLA, 2000, p. 246)

<sup>24</sup> Do original em espanhol: “para los intelectuales del momento, el pueblo piensa, es fuente de inspiración, pero no lo hace correctamente, es decir, *críticamente*, a saber, en los términos del materialismo histórico y dialéctico” (GEIROLA, 2000, p. 228).



Também Mostaço,<sup>25</sup> referindo-se não só ao teatro mas à arte de esquerda no Brasil, que seria impulsionada pelos Centros Populares de Cultura (CPC),<sup>26</sup> comenta que sua ideologia popular consistia em considerar “o *povo* como uma entidade estática e genérica, dotado de um projeto revolucionário de tomada do poder, mas encontrando-se obnubilado nesta sua consciência ainda não despertada.” (1982, p. 60) Aqui está exemplificado também o ‘Discurso do Amo’ (2000, p. 219), já que o papel de despertar as consciências caberia aos intelectuais e artistas de esquerda, como sujeitos que, na cáustica opinião de Geirola, “ostentam um saber e tem acesso à verdade e, por tal razão, se situam como a autoridade” (2000, p. 219, “tradução nossa”).<sup>27</sup> De fato, nos CPCs, como expõe Mostaço, “A função da arte política e revolucionária, então, é fazer desabrochar esta consciência, dotar o *povo* de sua identidade ainda não revelada dentro da sociedade de classes” (1982, p. 60).<sup>28</sup> O que se deu foi um movimento artístico-político que, com peças ‘sectárias’, procurava menos criar uma instância crítica de discussão sócio-política, ou sócio-artística, e mais uma ‘domesticação da audiência’ (GEIROLA, 2000, p. 204).

Vale ressaltar também que Geirola, ao refletir acerca da Criação Coletiva latino-americana, visualiza o esquema didático-teatral de esquerda como uma “gesta apostólica” (2000, p. 245), devido ao modo discursivo da maioria desses grupos, que muitas vezes permeavam suas peças de um teor auto-sacrificial em favor da revolução. Algumas apresentavam protagonistas de cunho heróico e rebelde solitário frente a um sistema opressivo, em alguns casos amparados em personagens históricos que operavam como

---

<sup>25</sup> Aqui vale destacar os estudos de Geirola e de Mostaço que, a contramão de correntes teóricas que exaltam a importância política, o aspecto militante e a impressionante valentia do teatro de esquerda em tempos de ditaduras, sem negar esta importância, vão saber também ver aspectos problemáticos deste movimento teatral tão significativo na América Latina das décadas de 1960 até meados de 1980.

<sup>26</sup> Mostaço se refere à ‘Arte popular revolucionária’, gerada nos Centros Populares de Cultura, CPC, criados em 1961, a partir de todo um movimento de teatro político iniciado pelo Teatro Arena, companhia cujo principal mentor chegou a ser Augusto Boal. Também se destacaram aqui Gianfrancesco Guarnieri (dramaturgo e ator) e Oduvaldo Vianna Filho (dramaturgo), quem abandonaria o Teatro Arena para fortalecer o trabalho dos CPCs (MOSTAÇO, 1982, p. 55 – 74), chegando a ser um dos seus diretores, junto a Leon Hirshman – ligado ao cinema – e ao sociólogo Carlos Estevam Martins. De fato, o conceito de ‘Arte popular revolucionária’ foi criado por este último. Uma vez iniciada a ditadura no Brasil, em 1964, todos estes centros seriam desmantelados e postos na ilegalidade.

<sup>27</sup> Do original em espanhol: “ostentan un saber y tienen acceso a la verdad y, por tal razón, se sitúan como la autoridad” (GEIROLA, 2000, p. 219)

<sup>28</sup> Vale notar que esta arte popular, foi uma tendência continental. Isto reflete o contexto teatral latino-americano advindo das décadas de 1960, no modelo de um teatro popular com ênfase no político (CHESNEY, 1995; GEIROLA, 2000; VILLEGAS, 2005), de carga esquerdista, daí que se possa falar em teatro de esquerda. Podem ser considerados, por exemplo, os grupos teatrais de cunho popular como os TNP latino-americanos (teatros nacionais populares - referência ao TNP francês, mas com uma carga política e revolucionária que lhe deu sua singularidade). Assim se criou o *TNP* da Bolívia (1963), *TNP* do Perú (1971), *TNP* do México (1972), entre outros. Entretanto Mostaço comenta algo que pode ser derivado também a esta prática de teatro popular no continente: “Nunca foi realizado um inventário de todas as atividades de todos os CPCs espalhados pelo Brasil, uma vez que após o golpe de 64 ele foi posto na ilegalidade e desmantelada sua central” (1982, p. 61).

substitutos simbólicos dos rebeldes revolucionários, como, por exemplo, *Réquiem por el Padre de Las Casas* (1963), do colombiano Enrique Buenaventura, *Arena Conta Tiradentes* (1967), dos brasileiros Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e *Tupac-Amaru* (1975), do argentino Osvaldo Dragún.<sup>29</sup> Vale frisar aqui a valorização do rebelde, do herói que se auto-sacrifica em favor dos oprimidos, com o fim de dar-lhes liberdade e levá-los pelo caminho do bem.

Mostaço vai perceber na montagem do Teatro de Arena (*Tiradentes*) algo que de uma ou outra forma dá a tônica do teatro revolucionário: que o espetáculo (ver nota 29) era dedicado a um desconhecido estudante desse mesmo movimento, o da Inconfidência Mineira, mas, em um jogo cênico de espelhamento histórico, este estudante era apontado na platéia, fortalecendo um aspecto da peça evidentemente ritual, onde...

“Reavivar a fé, tornar explícito o caminho da salvação, transubstanciar em cena uma morte e sua milagrosa geração espontânea em novos *tiradentinhos* instalados na platéia, em tudo e por tudo o espetáculo [devido a isto] continha as mesmas componentes religiosas de um auto-sacramental, de uma missa leiga, de um rito destinado à fertilização” (1982, p. 94).

Em um sentido análogo, Geirola compreende o teatro da Criação Coletiva como uma prática teatral utópica permeada de uma linguagem de referência cristã, no qual o discurso revolucionário, em nome dos oprimidos, era “sempre organizado ao redor do pecado, da redenção, do sacrifício e a auto-imolação” (2000, p. 178).<sup>30</sup> Mostaço pensa este cruzamento da religião com a política no teatro de esquerda como uma força ideológica que vai recalcar sua verdadeira face doutrinária a partir da necessidade de engrossar suas filas em um momento de clara tensão política com a direita capitalista (1982, p. 89-104). Para Geirola, esta aposta em analogias religiosas se trata de um afã ‘universalista e essencialista’ que impediu uma efetiva análise da particularidade histórica do sistema capitalista combatido naquele momento (2000, p. 190-192). O curioso é que muitas destas peças partiam de um referencial popular, posto em diálogo com o referencial brechtiano, misturado com o realismo; intercalavam cenas dialogadas (em linguagem popular e/ou cotidiana, próxima à

---

<sup>29</sup> Todas estas peças estão baseadas em personagens históricos libertários: Bartolomé de Las Casas (1474 – 1566), um padre que na época colonial latino-americana vai defender os índios perante a opressão colonial espanhola. Tupac-Amaru (1738 – 1781), um índio descendente de soberanos do império Inca, que se tornará guerrilheiro para libertar ao povo indígena da colônia espanhola. Tiradentes (1746-1792), líder de um movimento – Inconfidência Mineira (1789) – que pretendia libertar o Brasil do regime colonial português, mas uma delação terminou por abater este movimento, antes mesmo que começassem suas ações, o que provocou também, depois de um longo processo judicial, a morte deste líder.

<sup>30</sup> Do original em espanhol: “siempre organizado alrededor del pecado, de la redención, del sacrificio y la autoinmolación” (GEIROLA, 2000, p. 178)

realidade que queriam retratar), com diversos quadros cênicos, com quadros de canções, com falas à platéia, mensagens, entre outros aspectos (GEIROLA, 2000; MOSTAÇO, 1983) – cumprindo assim tanto com o distanciamento supostamente crítico como com a aproximação identificadora com o espectador. Contudo, Geirola percebe na organização desses recursos uma mensagem doutrinária, em função de um logos normativo, onde o que subjaz é o discurso do Amo.<sup>31</sup>

Há aqui uma força teleológica em jogo, próxima ao que Benjamin percebia na noção de progresso, que junto com o historicismo – como se viu no postal três – culmina na História Universal. O que se busca com a utopia socialista é uma espécie de paraíso, de salvação - daí a ligação com um referente cristão, de sacrifício e auto-imolação em prol do mundo verdadeiro que há de vir. Todo esforço, sacrifício e sofrimento é válido em relação a este mundo futuro, que como na crítica de Benjamin em relação a seus camaradas socialistas, os mantinha livres de (ou melhor, cegos a) um sentimento de derrota. É por isso que os artistas de esquerda vêem o seu projeto sócio-político como uma metanarrativa salvífica, “promessa de que as dores do presente, nas quais se costuma consumir a vida das pequenas pessoas, serão recompensadas em um final glorioso e feliz” (SABROVSKY, 2001, p. 14, “tradução nossa”).<sup>32</sup> Tal operação nega ao presente sua historicidade, tornando-o, como diz Benjamin, um tempo ‘vazio e homogêneo’ (1993, p. 222-232), que vê a temporalidade histórica como algo continuamente causal e triunfante, não importando a memória e sim o futuro a tudo custo. E não se trata do olvido de qualquer memória, já que o historicismo – vale aqui lembrar – é o emblema da conservação de uma memória congelada, defensor da tradição heróica, a exaltação do Monumento, tentando reviver o passado a partir de um interesse dominante fincado no presente (OYARZÚN, 2009, p. 30). Trata-se, no progressismo, do olvido de uma memória frágil, habitada pelo esquecido, onde se “preconcebe a história como campo conflitante cujo traço indelével é a instância do sofrimento” (OYARZÚN, 2009, p. 28, “tradução nossa”).<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Geirola também, com toda a valorização que ele faz da contribuição metalingüística que Brecht faz à história do teatro moderno (e contemporâneo), não vai negar que a obra do autor alemão também está atravessada pelo Discurso do Amo. Geirola comenta: “fuera de la libertad otorgada al espectador frente a lo expuesto en la representación, la pretensión brechtiana se basa en la aplicación de criterios bien específicos de selección de temas, organización del sintagma narrativo [...] si la recepción está distanciada y el margen de desalienación es algo buscado y provocado, el discurso dramático teatral se sostiene en una posición de *saber la verdad* de las contradicciones del sistema capitalista.” (2000, p. 219)

<sup>32</sup> Do original em espanhol: “promesa de que los dolores del presente, en los cuales se suele consumir la vida de las pequeñas gentes, serán recompensados en un final glorioso y feliz” (SABROVSKY, 2001, p. 14).

<sup>33</sup> Do original em espanhol: “preconcebe la historia como campo conflictivo cuya impronta indeleble es la instancia del sufrimiento.” (OYARZÚN, 2009, p. 28)

É perante esta memória que uma visão progressista da história fica cega, caindo nas malhas de uma ideologia universalista – apoiado em ‘epítetos cristãos’ (GEIROLA, 1982, p. 95) –, tal como a concebem Mostaço e Geirola. Contudo, há também um terceiro inimigo implicado nas teses da história de Benjamin, crucial para pensar este contexto do teatro de esquerda: o fascismo, o que leva a pensar neste como ‘factualismo’.<sup>34</sup> O fascismo traz algo insólito a uma concepção do histórico, diz Oyarzún, – ausente no progressismo e no historicismo, mas do qual estes se mostraram cúmplices na sua visão a-histórica do presente – que é o fato de percebê-la como o ‘factum brutum’ da atualidade (2009, p. 32). Vale ressaltar que é nesta época onde muitos dos países da América Latina veem seus sistemas de governos sucumbidos em ditaduras. Na oitava tese<sup>35</sup> Benjamin diz,

“O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX [o nazismo] ‘ainda’ sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável” (1993, p. 226).

Insustentável porque, como diz Benjamin em outro ensaio,<sup>36</sup> opera por meio de uma ‘estetização da política’: o fascismo se viu a si mesmo como a apoteose da verdade, mítico, salvífico, articulando para isto toda uma ‘estetização da vida política’.<sup>37</sup> O fascismo, diz Oyarzún, é o ponto onde a história se converte em mito, no sentido de absoluto, se petrifica, ‘é o fim da filosofia da história’; é o fim do pensamento, da cultura, do social, devido à ‘forma bruta da dominação’ (2009, p. 33). Se Benjamin criticou seus camaradas socialistas, porque imbuídos de sentimento utópico ficaram cegos frente à maquinaria mortal dos fascismos europeus (a teses foram escritas em 1939), os artistas de esquerda, pode-se dizer aqui, viram seus projetos utópicos completamente esfacelados pela maquinaria mortal das ditaduras. Com

---

<sup>34</sup> Diz o filósofo chileno Pablo Oyarzún, que propõe o termo: “Si pudiera hablarse de un concepto de historia que le fuese congruente [al fascismo] – pero que él mismo no se preocupa de elaborar, porque le queda superfluo –, este sería el concepto del (f)actualismo. O, dicho más económicamente, el fascismo reduce la historia a facticidad” (OYARZÚN, 2009, p. 32).

<sup>35</sup> Referência ao escrito deste pensador alemão intitulado “Sobre o conceito de história” (BENJAMIN, 1993, p. 222-232), que em outras versões chama-se também de “Teses sobre a filosofia da história”. Sempre que no corpo desta pesquisa se escreve as teses de Benjamin, a referência é esse escrito, o qual foi publicado por primeira vez em 1940.

<sup>36</sup> Trata-se do emblemático ensaio de Benjamin, acerca do fim da aura na arte, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1993, p. 165-196).

<sup>37</sup> “Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto” (BENJAMIN, 1993, p. 194). Frente a esta ‘estetização da vida política’ é que Benjamin propõe, de um ponto de vista marxista, a ‘politização da arte’, que de alguma forma é o que pode ser encontrado na sua teoria do alegórico, visto no postal três e que será retomado no postal cinco.

seu triunfalismo utópico inteiramente esvaziado, roto pela catástrofe, tiveram que procurar outras maneiras de re-armar suas posições poéticas e políticas.<sup>38</sup> Como isto se deu?

O teatro de esquerda sob a ditadura tornaria suas mensagens mais crípticas, mais elusivas,<sup>39</sup> para saber entregar um ponto de vista crítico de forma velada, questionando o poder imperante. Mais isto foi suficiente? Que tipo de crítica velada era esta? Uma leitura possível acerca desta questão pode ser encontrada no teatro chileno, no foro intitulado “*En torno al teatro chileno actual*” (HURTADO, 1987), a fins de 1986. Neste – que ocorreu em um momento paradoxal desse país, havendo uma simultaneidade de violência política (fascista) e de negociações para acabar com a ditadura (que teria seu fim em 1988) – no meio de temas como identidade, ritual, experiência e eurocentrismo no teatro chileno, o embate da crítica se dava entre, por um lado, um consagrado teatro de esquerda, e por outro, propostas cênicas que fugiam dos habituais parâmetros estéticos daquele teatro (maiormente o realismo, brechtianismo e o absurdo). Estas últimas, consideradas negativamente pelo teatro de esquerda de formalistas e herméticas, eram as que, contudo, dariam a tônica do teatro contemporâneo do Chile.

Em uma parte desse foro – transcrita e publicada pela investigadora teatral chilena María de Luz Hurtado –, Juan Andrés Piña, investigador teatral chileno, comenta acerca da interface entre um desconcerto social e um desconcerto artístico, uma crise de conteúdos no teatro chileno que era reflexo de uma crise social. O que há – argüia Piña naquela época – é um ‘desconcerto’ sócio-político na população chilena, onde não se sabe o ‘que’ dizer, nem ‘como’ dizer, tanto no teatro como na sociedade. Interessante que, neste panorama de crise, Piña comenta que a atividade teatral não diminuiu e sim aumentou;<sup>40</sup> ainda mais, se deram peças onde era possível perceber “uma espécie de angustia por dizer, por fazer algo, por se referir ao país e ao que nos está acontecendo” (apud HURTADO, 1987, p. 105, “tradução

---

<sup>38</sup> Com isto não se quer dizer que somente e exclusivamente a ditadura vai colocar em crise ao teatro de esquerda, e seu caráter muitas vezes doutrinário, provocando um esvaziamento ideológico (fim da história, fim do pensamento) no âmbito do social. O pesquisador teatral argentino Jorge Dubatti, por exemplo, sem negar o teor catastrófico ditatorial, vai argüir que há uma complexidade cada vez maior da cultura urbana que afeta também as grandes capitais latino-americanas e que influirá em outras maneiras de conceber a arte teatral. Por hora, se focaliza a ditadura onde, neste contexto, sim se pode perceber uma crise no âmbito da representação política que vai se refletir, no âmbito teatral, em uma crise da representação cênica.

<sup>39</sup> Já foi referido na introdução o status alegórico, aplicado pela esquerda, como um modo de desviar o poder, na iminência da catástrofe ditatorial.

<sup>40</sup> Mostaçõ vai comentar algo similar no teatro brasileiro, inclusive muitos anos antes do caso chileno aqui relatado. Mostaçõ comenta que uma vez iniciada a ditadura no Brasil (1964), nas décadas de 1960 e de 1970, houve ao lado da hegemonia política ditatorial uma ‘hegemonia cultural’ da arte de esquerda (1982, p. 96). Villegas, similarmente, vai dizer: “El caso de los discursos teatrales de este período (dictaduras), hay una abundante producción denunciadora de la dictadura, en términos generales o en espacios específicos. De este modo, las de Argentina, Brasil, Chile, Uruguay, Paraguay y Venezuela han sido referentes de textos teatrales, a veces de modo directo y realista u otras de manera simbólica.” (2005, p. 192)

nossa”).<sup>41</sup> Piña comenta acerca de uma enquete realizada nessa época à população do Chile, onde se perguntou sobre uma possível saída da ditadura chilena que não fosse violenta (apud. HURTADO, 1987, p. 104). Frente a esta enquete a maioria respondeu, de forma óbvia, segundo o autor, que sim! – que gostaria que essa saída da ditadura não fosse violenta –. Contudo, quando a pergunta era formulada da seguinte maneira: ‘O que você considera que é a violência?’, as respostas eram muito ambíguas, não havendo clareza para falar sobre isto, somente dúvidas.<sup>42</sup> Isto aponta para o que Fernandes comenta, no início deste postal, como algo traumático no social que não pode ser “recuperado pela simbolização” artística. Hurtado vai se referir à situação sócio-política descrita por Piña como ‘desconcerto’ (1987, p. 105), ressaltando algo que estava, naquele contexto, no cerne da problemática inconciliável entre o teatro da esquerda e o da virada.

Pode-se dizer que o teatro de esquerda chileno, naquele contexto sócio-político, terminaria por cair em uma intensa controvérsia, visível, sobretudo, por se dar em um momento tão delicado de negociações e violência política, em fins da década de 1980. Hurtado explicita esta controvérsia ao dirigir-lhe uma crítica, dizendo que naquele momento este teatro não foi capaz de assumir que já não tinha como ser mais “um condutor de opinião política” (1987, p. 105, “tradução nossa”).<sup>43</sup> Em seguida, a autora comenta um espetáculo do ICTUS, emblemático grupo de teatro da época:

“*Lo que está en el aire*’ do ICTUS,<sup>44</sup> por exemplo, vai explorando uma realidade a partir do jogo dos personagens em uma situação kafkiana, mas no último terço da obra se dedica a dar uma mensagem explicitamente. E ao fazê-lo, acredita que tem que dizer: aqui estão os malvados, aqui os bons, e a conduta dos bons deve de ser esta. Mudou a estética, mudou a maneira de elaborar a significação, se rompeu a coerência anterior, e agora se pede ao espectador não uma compreensão complexa da obra, mas sim uma adesão comprometida com a mensagem” (1987, p. 105, “tradução nossa”).<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> Do original em espanhol: “una especie de angustia por decir, por hacer algo, por referirse al país y a lo que nos está pasando.” (PIÑA apud HURTADO, 1987, p. 105)

<sup>42</sup> A colocação de Piña é a seguinte: “¿qué quiere la gente? Las últimas encuestas políticas son bastante patéticas. Por ejemplo: ¿Le gustaría una salida en Chile no violenta? Bueno, obviamente; la gente encuestada responde el 70, el 80% que sí. Pero cuando se le pregunta: ¿Qué considera Ud. que es la violencia? La gente empieza a dudar, no tiene claro dónde está el asunto.” (PIÑA apud HURTADO, 1987, p. 104)

<sup>43</sup> Do original em espanhol: “un conductor de opinión política.” (HURTADO, 1987, p. 105)

<sup>44</sup> A peça foi escrita pelo ICTUS em parceria artística do dramaturgo chileno Carlos Cerda (In DIAZ; SHARIM, 2002, tomo II, p. 179-216)

<sup>45</sup> Do original em espanhol: “Lo que está en el aire’ de ICTUS, por ejemplo, va explorando una realidad desde el juego de los personajes en una situación kafkiana, pero el último tercio de la obra se dedica a dar el mensaje explícitamente. Y al darlo, se cree que tiene que decir: aquí están los malos, aquí los buenos, y la conducta de todos los buenos debe ser esta. Cambió la estética, cambio la manera de elaborar su significación, se rompió la coherencia anterior, y ahora se pide al espectador no una comprensión compleja de la obra, sino una adhesión comprometida con el mensaje.” (HURTADO, 1987, p. 105)

Aqui fica visível o porquê do teatro de esquerda ter sido considerado pelos estudiosos como panfletário e didático, questionando-se sua intenção maniqueísta – uma versão do salvífico – por mais nobre que esta fosse. Contudo, a julgar pelo texto – não pela montagem, à qual Hurtado parece se referir – *Lo que está en el aire* (O que está no ar) não é ingênua a ponto de querer decidir explicitamente quem são os bons e quem são os maus. O que sobressai na peça é um constante clima de pesadelo, onde a exposição clara da divisão dos bons e dos maus se perde, já que o mal está sempre velado, oculto, secreto, e mais do que bons, os personagens se mostram vítimas de uma situação incerta e absurda. Assim, a situação kafkiana, bem notada por Hurtado, dá pistas de uma relação muito mais próxima a um pesadelo do que um panfleto moralista. Onde se encontra então o didatismo desta peça? Existe?

#### 4.2.2 Da problemática do ditatismo em *Lo que está en el Aire*

Na trama da peça, um professor é testemunha da captura e prisão de um de seus antigos alunos, Farías (com o qual tinha se encontrado por acaso no aeroporto da cidade), e do mundo fantasmagórico o qual enfrenta ao tentar denunciar esta situação. O desaparecimento do rapaz é constantemente falseado, seja pela mídia, pelos advogados ou pelo os seus próximos, que acham tudo um delírio. Por meio de quadros curtos, com diálogos em estilo realista, mas com situações ilógicas, sabe-se do desaparecimento, tortura e morte desse aluno. A peça se estrutura em dois espaços diferentes: uma *antesala* (onde ocorrem as cenas atemporais) e outros espaços em tempo presente (aeroporto, casa, escritório, entre outros). Na *antesala* muitas vezes aparecem dois personagens misteriosos, armados, e uma aeromoça também armada, que freqüentemente irrompem de modo repentino também nos espaços do tempo presente, gerando uma situação ilógica e fantasmagórica, apoiada ao fundo pelo som de tímpanos. Segundo Villegas, esta peça do ICTUS se constituiu como “um dos textos nacionais mais ousados em relação à apresentação de uma sociedade nacional sob a pressão do medo e a contínua presença das forças de opressão.” (2000, p. 25).<sup>46</sup> Para este autor, trata-se de uma denúncia da perversa lógica dos serviços de inteligência secreta da ditadura chilena,

---

<sup>46</sup> Do original em espanhol: “uno de los textos nacionales más osados con respecto a la mostración de una sociedad nacional bajo la presión de miedo y la continua presencia de las fuerzas de opresión.” (VILLEGAS apud. ADLER; WOODYARD. 2000, P. 25)

podendo-se também aplicar o selo de kafkiano. Mas, pode-se realmente falar em selo kafkiano?

Vale destacar o monólogo do protagonista (professor de música), quando faz um comentário sobre o músico Gustav Mahler (1860 – 1911) para expor de forma categórica ‘o que está no ar’ (*Lo que está en el aire*):

“Sua música é produto de uma tremenda sensibilidade de antecipação e a expressão de uns sentimentos, sensações e emoções que corresponderam aos fatos acontecidos com posteridade ao seu tempo, mas que de alguma maneira já «estavam no ar». Por isso Leonard Bernstein comentou de Mahler: «que seu tempo chegou somente depois de cinquenta, sessenta, setenta anos de holocaustos mundiais; de simultâneo avanço da democracia; unido à nossa crescente impotência para eliminar as guerras, da magnificação dos nacionalismos e da intensiva resistência à igualdade social...» (CERDA; ICTUS, 2002, vol II, p. 207)<sup>47</sup>

Na peça a cena inicial e a final se repetem em um jogo cíclico, como dizendo que o pesadelo não termina, tendo como referente o teatro do absurdo. O final circular pode ser lido de duas maneiras complementares; a primeira, a partir de uma fala do protagonista, quase no final da peça, quando comenta a sua filha: “O tempo, o único infinito contém, necessariamente, a eterna repetição do que morre. Se ao cabo de alguns anos luz encontro a Farías [o aluno desaparecido], tratarei de quebrar esta rotina!” (CERDA; ICTUS, 2002, vol II, p. 215).<sup>48</sup> A segunda, a partir de um conflito doméstico, paralelo ao desaparecimento político, entre o protagonista e sua filha (casada e com família). Eles moram juntos, não gostam dessa situação e nunca o expressaram, salvo no momento auge da peça, em que, quando todos negavam o desaparecimento do aluno (Farías), o professor/protagonistas se atreve a falar acerca da importância da ‘verdade’. Tanto da ‘verdade’ do desaparecimento do seu aluno, que ele a todo custo não nega, como simultaneamente da verdade de que ele não gosta de morar com a filha. O texto estabelece um paralelo acerca da ‘verdade’ frente à falsidade não só no âmbito social como também no pessoal, estando ambos implicados. Somente assim se entende que no início e final da peça o que se destaca é a fala do professor à filha: “Porque você me mentiu?” (CERDA; ICTUS, 2002, vol II, p. 216).<sup>49</sup> Emblemática então, é a afirmação do

---

<sup>47</sup> Do original em espanhol: “Su música es producto de una tremenda sensibilidad de anticipación y la expresión de unos sentimientos, sensaciones y emociones que correspondieron a hechos acaecidos con posteridad a su tiempo, pero que de alguna manera ya «estaban en el aire». Por eso Leonard Bernstein ha dicho de Mahler: «Que su tiempo ha llegado sólo después de cincuenta, sesenta, setenta años de holocaustos mundiales; de simultaneo avance de la democracia; unido a nuestra creciente impotencia para eliminar las guerras, da magnificación de los nacionalismos y de intensiva resistencia a la igualdad social...» (CERDA; ICTUS, 2002, tomo II, p. 207)

<sup>48</sup> Do original em espanhol: “El tiempo, el único infinito contiene, necesariamente, la eterna repetición de lo que muere. ¡Si al cabo de algunos años luz encuentro a Farías [el alumno desaparecido], trataré de quebrar esta rutina!” (CERDA; ICTUS, 2002, tomo II, p. 215)

<sup>49</sup> Do original em espanhol: “¿Por qué me mintió usted?” (CERDA; ICTUS, 2002, tomo II, p. 216)



diretor da peça, Nissim Sharim, anos depois (em 2002), de que a missão do protagonista era estabelecer a verdade, citando um texto do professor quando este declara ter visto o seqüestro do seu aluno: “O vi. Ocorreu. E eu, Exequiel Soto, mantereí esta posição sempre, sejam quais sejam as conseqüências da verdade... da verdade!... da verdade!... da verdade...! (CERDA; ICTUS apud SHARIM, 2002, vol I, p. 11).<sup>50</sup>

Ainda que aqui se fale em ‘falsidade’ e em ‘verdade’, este conflito não se dá entre personagens bons contra os policiais maus, mas no interior de cada personagem, vítimas do mal oculto, do *factum brutum* – comentado anteriormente com Oyarzún (2009) – da polícia secreta. O maniqueísmo, tal qual o aponta Hurtado na peça chilena, se aplicava muito mais a, por exemplo, *Tiradentes*, do Teatro Arena,<sup>51</sup> ou a boa parte do teatro de esquerda que vai mitificar algum herói como redentor e modelo a seguir contra as forças do mal. Aqui o modelo não é um herói, mas é uma idéia, a ‘verdade’, e não somente a verdade dos fatos, mas uma atitude verdadeira, como se esta fosse tão importante quanto a verdade dos fatos – a evidência desse *factum brutum* –. Neste sentido, não se trata exatamente, como diz Hurtado, dos bons contra os maus, mas da idealização da ‘verdade’ como o grande Bem a ser seguido. Mas daqui não se deriva uma visão errada da pensadora chilena e sim apenas um pequeno deslocamento em relação à sua exposição do maniqueísmo da peça; a missão – ambição – que esta peça se põe a si mesma é maior. Falar de personagens bons (contra maus) é manter-se no singular, no adjetivo; já ao se falar de exigência de Verdade, no sentido do substantivo Bem, se dá um salto ao Universal.<sup>52</sup> O protagonista é um Herói Moral, e talvez tenha sido isso o difícil e doloroso, não havendo naquele momento condição para ser um Herói Revolucionário.

*Lo que está en el aire*, neste sentido, pode ser equiparado com a peça de Guarnieri, *Um grito parado no ar*, onde há uma exigência dos personagens por serem ‘responsáveis’ perante a realidade ditatorial no Brasil da década de 1960. Mostaço vai destacar esta característica da peça como um iluminismo racionalista que a cruza, ressaltando uma fala do

---

<sup>50</sup> Do original em espanhol: “Lo vi. Ocurrió. Y yo, Exequiel Soto, lo sostendré siempre, sean cuales sean las consecuencias de la verdad...!la verdad...!la verdad... la verdad...!” (CERDA; ICTUS apud SHARIM, 2002, tomo I, p. 11)

<sup>51</sup> Mostaço fala de uma ‘retórica do herói’ nesta peça, para exaltar a sua platéia já cativa com “lenitivos estéticos/retóricos” (1982, p. 94), desta forma Tiradentes se torna modelo a seguir devido à sua qualidade de “verdadeiro revolucionário, inquebrável e austero” (1982, p. 93). Algo similar Mostaço comenta do espetáculo Arena Conta Zumbi, onde “os negros são sempre belos, altaneiros, alegres; os brancos despóticos, sorumbáticos, desprezíveis e cruéis” (Contudo, este tinha o mérito de sua força cênica, sensorial, diz Mostaço, obliterando, de alguma forma, o racionalismo extremo deste teatro de tese). O mesmo pode se dizer das outras duas peças referidas acima, tendo como protagonistas personagens históricos, o Padre de las Casas e Tupac-Amaru.

<sup>52</sup> Está-se lendo estes termos, o bom e o Bem, a partir de uma ótica clássica: “La concepción del Bien como bien metafísico no excluye su concepción como bien moral; por el contrario, la incluye, aun cuando el Bien metafísico parece gozar siempre de una cierta preeminencia, especialmente en la ontología clásica.” (FERRATER, 1965, p. 209)

personagem Augusto: “Falar para os *outros* é importante paca. Disso eu sei, e tenho uma bruta responsabilidade”.<sup>53</sup> Há tanto na peça brasileira como na chilena um logocentrismo em jogo que quer superar o ‘factual’ da violência, entendê-lo claramente (cientificamente, diriam estes também brechtianos) inclusive para explicar, de maneira organizada, o panorama social dela derivado. O mesmo ocorre, segundo Piña, na famosa peça de Ariel Dorfman,<sup>54</sup> *La Muerte y la Doncella*, quando defende que nesta se clarificam as posições ideológicas dos personagens, tratando-se de uma espécie de teatro de tese (1996, p. 213-215).

O que se expôs acerca destas peças é o que Muguercia critica no teatro de esquerda latino-americano em geral, chamando-o de ‘sociológico’, preocupado, a partir do seu brechtianismo, por entregar um nítido quadro do mundo, explicitando objetivamente as relações de poderes sociais (1991). Aqui vale voltar ao que o texto e a montagem do ICTUS apresentam de ‘supostamente’ kafkiano, vendo-os como um sinal das contradições nas quais se viu imersa boa parte do teatro político de esquerda latino-americano, sobretudo apontando o porquê da impossibilidade de se ler nele um saber da perda.

#### 4.2.3 Da linguagem em perda - Kafka

Segundo Steiner, o termo ‘kafkiano’ conota no mundo de hoje – inclusive para aqueles que nunca leram Franz Kafka (1883-1924) – “o que é desumano nesses nossos tempos” (2001, p. 243), tomando como exemplo *O processo*, no qual “a prisão de Joseph K. [personagem principal do livro], os tribunais indecifráveis, sua morte literalmente bestial constituem o alfabeto com que se escrevem as políticas totalitárias de nossa época” (2001, p. 243); situação que, segundo Hurtado, pode ser reconhecida na peça chilena do ICTUS, sendo uma forte denúncia do aparato letal da ditadura chilena. Tomando *O processo* como exemplo emblemático, Steiner evidencia outra face da complexa obra do autor tcheco: se também vê espelhada na obra o sistema macabro dos fascismos, o autor comenta ainda que “a ficção de Kafka convida o ser humano perplexo a decifrá-la e faz desse convite uma armadilha” (2001,

---

<sup>53</sup> Interessante é a comparação realizada por Mostaço entre esta peça de Guarnieri e a peça *Pano de Boca* de Fauzzi Arap, onde descreve as diferenças de suas dramaturgias, e na medida em que vai demonstrando a plurivocidade da última vai evidenciando a univocidade da primeira (1982, p. 153-162). É isto que aqui está em jogo, porém, o contexto ditatorial vai evidenciar o porquê da univocidade se tornar aqui um contra-sentido para o mesmo teatro de esquerda, na mesma medida em que entendia esta univocidade como a verdade.

<sup>54</sup> Esta peça do escritor chileno, nascido em Buenos Aires, foi feita filme por Roman Polanski em 1994, o que deu a Dorfamn reconhecimento internacional.

p. 243). Qual é a armadilha? É que ela desconfia de seus próprios modos de representação – já se verá o quanto isto pode ser significativo para os teatro(s) da virada.

Há em Kafka, segundo Benjamin, uma desconfiança em relação à tradição, já que esta se encontra doente<sup>55</sup> e não carrega mais nenhuma verdade que possa ser transmitida em um mundo moderno, completamente burocratizado e sombriamente administrativo – como ocorre em *O processo*, no qual Joseph K. é preso (embora não em uma prisão concreta) e submetido a um processo judicial sem saber os motivos dessa apreensão. E assim o protagonista segue em uma interminável sucessão de procedimentos legais constantemente adiados e cujos motivos jamais são explicados. Pode-se ler aqui uma alegoria da escrita literária, entre outras (como por exemplo, as de porte religioso),<sup>56</sup> onde a mesma estrutura representacional utilizada por esse romance – labirínticos caminhos narrativos (processos judiciais) que não chegam a nenhuma parte, em um sem fim de pequenas histórias sem acabamento – nunca entrega seu fundamento, seu sentido último. Por isso não é possível construir uma tese, mas somente comentários acerca dessa obra; por isso ela fracassa, nunca conseguindo entregar a sua verdade.

A desconfiança para com a representação, sua impossibilidade, é o que torna Kafka uma figura fracassada, diz Steiner a partir de Benjamin – único pensador, que, em sua opinião, entendeu densamente o escritor tcheco. Se a maioria dos estudos tenta encaixar as obras deste autor em teorias psicanalíticas, políticas ou teológicas, Benjamin centrou sua análise justamente na impossibilidade de Kafka em levantar qualquer tese sobre estes temas. Pela configuração em labirinto de suas obras, diz Benjamin, “as respostas [de Kafka], muito ao invés de nos esclarecer, nos distanciam dela. É essa estrutura, da resposta distanciando da pergunta, que Kafka buscou, encontrando-a por vezes na deslocação ou no sonho” (BENJAMIN; SCHOLEM, 1993, p. 180).

---

<sup>55</sup> Benjamin cita um trecho de Kafka, onde este comenta a sua visão de um outro Abraão, um outro do Patriarca da tradição judaica, onde este não pode assumir o papel que lhe foi outorgado: “Posso imaginar um outro Abraão, que não chegaria evidentemente a papel de Patriarca, nem sequer a negociante de roupas usadas, que se disporia a cumprir a exigência do sacrifício, obsequioso como um garçom, mas que não consumiria esse sacrifício, porque não pode sair de casa, onde é indispensável, porque seus negócios lhe impõem obrigações, porque há sempre coisa que arrumar, porque a casa não está pronta, e sem que ela esteja pronta não pode sair, como a própria Bíblia admite, quando diz: ele pôs em ordem sua casa” (1993, p. 154).

<sup>56</sup> Não se trata em Kafka, como aponta Benjamin, de superar ou negar a tradição judaica, no esvaziamento da verdade no mundo moderno, já que o paradoxal e surpreendente é que “este mundo de experiências recentes (modernidade) tenha lhe sido trazido pela tradição mística.” (BENJAMIN; SCHOLEM, 1993, p. 302) Nesta tradição existe a diferença entre “*hagadá* (o corpo infinito dos comentários) e *halakhá* (a lei, a norma, a doutrina)” (GAGNEBIN, 2007, p. 69), com a qual Benjamin vai pensar a literatura de Kafka, em um mundo moderno. Neste mundo, os comentários são o que nos resta já que não existe sentido último na lei, diz Benjamin. Ver (BENJAMIN, 1993) (BENJAMIN; SCHOLEM, 1993), (ROCHLITZ, 2003), (GAGNEBIN, 2007).

O que está em jogo é uma “impossibilidade de narrar” (GAGNEBIN, 2007, p. 66) a derrota, já que não há teses que possam dar-lhe garantia de sentido pleno, esta é irreduzível. Significativo então é o comentário de Ricardo Piglia, para quem o escritor tcheco “Estava atento ao murmúrio doentio da história” (1992, p. 205, “tradução nossa”).<sup>57</sup>

*Lo que está en el Aire*, ao contrário, confia na sua linguagem discursiva, não percebendo que se encontra presa em malhas retóricas que o cegam e negam a sua derrota. Esta foi a cegueira de muitos grupos de esquerda latino-americanos frente à maquinaria mortal das ditaduras, como atestam alguns estudiosos do teatro latino-americano (HURTADO, 1987; GEIROLA, 2000; GRIFFERO, 1996) – e já se verá o desencanto que isso lhes provocou em tempos democráticos e neoliberais. Idelber Avelar, crítico literário brasileiro, reflete acerca do tema da derrota na literatura latino-americana, principalmente do Brasil, Chile e Argentina, sendo sua contribuição decisiva para compreender esta problemática teatral. Entretanto, é válido insistir que não se trata de negar a verdade dos fatos – papel de capital importância histórica do teatro de esquerda, assim como da literatura, sobretudo a de gênero do testemunho, pelo “peso denunciatório e inclusive judicial dos textos testemunhais produzidos sob condições de opressão” (AVELAR, 2003, p. 83).

Ainda que no texto chileno haja um jogo de quadros, de mudanças de ambientes, de tempos (cenas no presente e cenas atemporais) em uma espécie de montagem, a seqüencialidade dos mesmos reforça uma estrutura linear e objetiva. É o que Mostaço, analogamente, critica em *Um grito parado no ar*, de Guarnieri e Boal, que apesar do jogo metalingüístico de teatro no teatro (tratando da história de uma companhia de teatro e de suas vicissitudes em tempos de ditadura), obedece a uma estrutura linear, unívoca, onde toda ruptura possível pela meta-teatralidade é submetida a uma visão racionalista do fazer teatral, para reforçar uma mensagem. É na ‘lógica linear’ da peça que “a própria metalinguagem encontra-se inteiramente ao serviço da organização lógica de um mesmo sentido unívoco” (MOSTAÇO, 1982, p. 157). Neste mesmo sentido reflete Geirola acerca do teatro de esquerda latino-americano e sobretudo o da criação coletiva, quando acredita que nesta:

“se vive euforicamente, no imaginário, na ilusão de ser sujeito. A racionalidade burguesa que se quer impugnar sai pela porta e entra pela janela, ao mesmo tempo em que se segue impondo como instância de decisão para a construção dos textos dramáticos e os textos espetaculares: exigências de clareza, coerência, continuidade – cujos correlatos opostos de obscuridade, incoerência e descontinuidade há que atribuí-los à ‘crise da razão’ do povo alienado” (2000, p. 250, “tradução nossa”).<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Do original em espanhol: “Estaba atento al murmullo enfermizo de la historia” (PIGLIA, 1992, p. 205)

<sup>58</sup> Do original em espanhol: “se vive eufóricamente, en lo imaginario, la ilusión de ser sujeto. La racionalidad burguesa que se quiere impugnar sale por la puerta y entra por la ventana, a la vez que se sigue imponiendo

A pretensão do teatro de esquerda de ver a si mesmo como o condutor da opinião política, evidenciada por Hurtado, é mais do que um didatismo moralista, vê-lo mais detidamente é vê-lo sob um efeito utópico que se tornou narcótico. Ou seja, é obliterar que seu preceito mais importante, a sua face anti-burguesa, estava na realidade preenchido de emblemas burgueses. E obliterou outra face mais. A missão pela verdade a que se propõem estas peças, além da verdade moral, é – como já foi ressaltado positivamente – a verdade dos fatos; mas, segundo Avelar, “a verdade factual, entretanto, não é ainda a verdade da derrota” (AVELAR, 2003, p. 83). O que se quer dizer, então, com a palavra derrota? Esta tem relação com o fragilizado da memória, e nesta, a história, como foi dito com Oyarzún, se torna campo conflitante cuja marca indelével é a instância do sofrimento. Desse modo, são instigantes as palavras de Gagnebin, quando comenta acerca da realidade “de um sofrimento tal que não pode depositar-se em experiências comunicáveis, que não pode dobrar-se à junção, à *sintaxe* de nossas proposições.” (2007, p. 63).

Aqui se encontra a verdade da derrota que, segundo Avelar, alguns autores latino-americanos começam a assumir, sobretudo, em tempos pós-ditatoriais,<sup>59</sup> sendo esta reflexão importante também acerca do teatro do continente. O que é imperativo questionar, diz Avelar, é a ‘retórica triunfante’ com a qual se rodeou a literatura testemunhal,<sup>60</sup> ditatorial e pós-ditatorial, em um misto de cristianismo e discurso falocêntrico; fazendo Geirola algo análogo com o teatro de esquerda do continente.<sup>61</sup> Somente uma literatura, diz Avelar – acrescenta-se aqui, um teatro –, que seja capaz de lidar com a impossibilidade de narrar, questionando o seu estatuto retórico, discursivo, pode manter aberta a porta messiânica da história. Caso contrário, “o esquecimento pós-ditatorial [e Avelar estende esta verdade da derrota da América Latina não só às últimas décadas, mas aos últimos séculos] é facilitado na medida

---

como instancia de decisión para la construcción de los textos dramáticos y los textos espectaculares: exigencias de claridad, coherencia, continuidad – cuyos correlatos opositivos de oscuridad, incoherencia y discontinuidad hay que atribuir a ‘la crisis de la razón’ del pueblo alienado” (GEIROLA, 2000, p. 250)

<sup>59</sup> Crítico para com os recursos retóricos dos autores do gênero de testemunho (e também crítico com o destacado movimento do realismo fantástico, que caracteriza o Boom latino-americano de literatura no âmbito mundial), Avelar, comenta sobre autores da Argentina, Brasil e do Chile, que de uma ou outra forma, elaboram suas escrituras literárias sem negar a derrota, partindo analogamente a Kafka, do fracasso da literatura, da impossibilidade de narrar. O pastiche, a multiplicidade, o apócrifo, a dissolução, entre outras, são noções com as quais se pode refletir acerca desta literatura; não mais ligada a uma autoria centralizada no sujeito, na identidade. Avelar cita aos autores brasileiros, Silviano Santiago e João Gilberto Noll, aos argentinos Ricardo Piglia e Tununa Mercado, aos chilenos Diamela Eltit e Raúl Zurita, entre outros, destes três países. (AVELAR, 2003)

<sup>60</sup> Avelar se refere, entre outros, a: Jacobo Timerman, Alicia Partnoy, Fernando Gabeira, Hernán Valdés (2003, p. 77-84).

<sup>61</sup> Sobre as ‘práticas teatrais da utopia’, segundo as chama Geirola, ele comenta: “Esta configuración religiosa y masculina, con las que se imagina la revolución [...] diseña posiciones que reproducen, como una matriz simbólica, los postulados del enemigo” (2000, p. 178).

em que a narração da atrocidade tem lugar numa linguagem que não se pergunta por seu estatuto retórico e político” (2003, p. 83), podendo assim cair, sem percebê-lo, em malhas retóricas dominantes. É imprescindível questionar então, como diz Gagnebin, ‘a sintaxe de nossas proposições’ (2007, p. 63).

Pode-se então retomar a citação de Hurtado ao comentar a peça do ICTUS: aqui os elementos formais se tornam basilares. No foro em 1986, a autora invoca uma possibilidade de lidar com o desconcerto social, ela pergunta:

“Por que não confiar na estrutura e expressividade teatral como contentora das propostas, e na capacidade de compreensão (inclusive intuitiva) delas pelo público? Por que reforçá-las com uma mensagem final [...] Estamos em um momento de transição, ainda agarrados ao teatro dos ‘70 que teve o seu momento e sua função, do qual temos nos libertado somente de forma parcial na procura da ambigüidade, da contradição e das marcas profundas do conflito e situação social desta época. E essa complexidade tem que encontrar e confiar na sua linguagem de expressão teatral.” (1987, p. 105)<sup>62</sup>

Hurtado propunha modos de leitura que pudessem perceber a potência poética de peças consideradas herméticas e formalistas pelo teatro de esquerda, devido às radicais transformações cênicas que provocavam. Aqui Muguercia percebe uma radical virada, que segundo seu entender vinha se dando desde meados da década de 1980 no continente latino-americano. Este teatro, ao afastar-se do didático-político, começa a trabalhar a partir de posturas mais subjetivas e individuais, abrindo espaço para o surgimento de propostas cênicas cuja força imagética opera uma polissemia e ambigüidade estranha e inexistente no teatro político anterior. A autora nomeia esta operação no teatro do continente como *Viagem à Subjetividade*, pesquisando modos teatrais cuja principal força advém de um entendimento ‘antropológico’ do teatro, em contraposição ao entendimento ‘sociológico’ do teatro de esquerda. Neste contexto se começa a esboçar, tanto na prática como na teoria teatral latino-americana, uma maior confiança, como solicitava Hurtado, na linguagem cênico-teatral.

---

<sup>62</sup> Do original em espanhol: “¿Por qué no confiar en la estructura y expresividad teatral como contenedora de las propuestas, y en la capacidad de comprensión (incluso intuitiva) de ellas por el público? ¿Por qué reforzarlo con el mensaje final [...] Estamos en un momento de transición, todavía pegados con el teatro de los ‘70 que tuvo su momento y su función, del cual nos hemos liberado sólo parcialmente en la búsqueda de la ambigüedad, la contradicción y las marcas profundas del conflicto y situación social de esta época. Y esta complejidad tiene que encontrar y confiar en su lenguaje de expresión teatral.” (HURTADO, 1987, p. 105)

### 4.3 Da preeminência da cena

#### 4.3.1 Corpo-luz

Segundo Muguercia, a *viagem à subjetividade* é um forte traço da virada cênica que vai deslocar e reposicionar a atividade teatral continental em tempos globalizados, cruzados pelo capital multinacional (característico também dos países latino-americanos em recente pós-ditadura, sobretudo, em fins da década de 1980 e início de 1990). Aqui os códigos teatrais são completamente revistos na sua forma de configurar a cena, em um afastamento radical dos estilos anteriores já legitimados. Segundo Muguercia:

“diante da globalização do mundo imposta pela era do capital multinacional [...] diante a uniformização das respostas pessoais que os mecanismos de consumo e da cultura de reprodução de imagens promovem, o teatro se vê na urgência de repensar o mais elementar dos seus códigos: o da reprodução de micro-universos ideais [...] capazes de desencadear em seus agentes – artistas e espectadores – processos vivos de comunicação que se contraponham ao adormecimento, à neutralização dos sujeitos” (1991, “tradução nossa”)<sup>63</sup>

O que se procura é uma marca antropológica do teatro latino-americano, já que este não pode mais continuar, segundo Muguercia, “descansando sobre uma grossa capa de abstrações, sobre uma abusiva ideologização, que corte o vínculo com o específico e vivencial, ensurdecendo o latido do humano e pessoal” (1991, “tradução nossa”).<sup>64</sup> Deste modo, o antropológico na cena leva a pensar na possibilidade de um outro entendimento político do teatro, que segundo Muguercia, está ainda por ser encontrado. Segundo a autora, “noções de ‘tomada do poder’ e ‘luta de classes’ resultam obviamente prescindíveis se o que se trata é de romper com as desvalorizadas pretensões sócio-econômicas da tradicional arte política e partir, já sem essas amarras, ao encontro de uma ‘autenticidade’ liberadora. (1991,

---

<sup>63</sup> Do original em espanhol: “ante la globalización del mundo impuesta por la era del capital multinacional [...] ante la uniformización de las respuestas personales que los mecanismos del consumo y la cultura de la reproducción de imágenes promueven, el teatro se ve urgido de repensar el más elemental de sus códigos: el de la reproducción de micro-universos ideales [...] capaces de desencadenar en sus agentes -artistas y espectadores- procesos vivos de comunicación que contrarresten el adormecimiento, la neutralización de los sujetos” (MUGUERCIA, 1991)

<sup>64</sup> Do original em espanhol: “descansando sobre una gruesa capa de abstracciones, sobre una abusiva ideologización que corte el vínculo con lo específico y vivencial y ensordezca el latido de lo humano y personal.” (MUGUERCIA, 1991)

“tradução nossa”).<sup>65</sup> Em artigo sobre o teatro como ‘acontecimento’, escrito em 2010 (nove anos após o artigo acima citado), que indaga uma tensão entre o performativo e o representacional (ou seja, entre a cena como apresentação e a sua carga mimético-realista), a autora vai se perguntar se há nessa uma possibilidade para pensar uma nova forma de política a partir do teatro do século XXI. Aqui estaria implicado, pode-se deduzir, ainda talvez um novo entendimento de um teatro político. De todos os modos, esta marca política, e é isto o que interessa a Muguercia, deveria contemplar de forma radical a subjetividade humana, o essencial do homem como espécie, sendo esta a força capital da marca antropológica. O que está em jogo para este teatro, em tempos globalizados, mercantilizados, é “a revalorização que este leva implícito do humano universal, da unidade da condição humana, da relação do homem consigo mesmo, das novas perspectivas para a abordagem do tema da identidade.” (MUGUERCIA, 1991, “tradução nossa”).<sup>66</sup> Muguercia refere-se a uma ‘nova abordagem’ para se diferenciar justamente do teatro de esquerda que, justamente, tinha com um dos seus preceitos procurar qual era a autêntica identidade do teatro do continente; à autora interessa pensar a identidade sem negar a multiplicidade à qual se abre esta prática cênica na contemporaneidade, por isso, talvez, a re-focalização da sua análise do homem não somente como ser social-político, dentro da luta de classes, mas como ser humano, entendendo-o dentro de um humanismo universal.

Também Pereira Poza, investigador de teatro latino-americano, indica como no abandono do teatro didático a palavra – *logos* – perde a preeminência e passa a ser articulada cenicamente, de modo que “a visão da realidade é ampliada a horizontes que descobrem o mágico e o ritualístico da composição do mundo. Para aceder a essas ordens místicas, a linguagem [teatral] tem que se situar em um estado anterior à racionalidade, superando os seus esquemas lógicos” (1997, “tradução nossa”).<sup>67</sup> Com isto, o que se reafirma é “a autonomia do fato cênico respeito a qualquer outra forma dramática” (1997, “tradução nossa”).<sup>68</sup> O que está implicado aqui é um sentido de ‘presença’ cênica, como preeminência

---

<sup>65</sup> Do original em espanhol: “Nociones como ‘toma del poder’ y ‘lucha de clases’ resultan obviamente prescindibles si se trata de romper con las devaluadas pretensiones del arte político y partir, ya sin tales ataduras, al encuentro de una ‘autenticidad’ liberadora.” (MUGUERCIA, 1991)

<sup>66</sup> Do original em espanhol: “con la revalorización que este lleva implícito de lo humano universal, de la unicidad de la condición humana, de la relación del hombre consigo mismo, de nuevas perspectivas para el abordaje del tema de la identidad” (MUGUERCIA, 1991)

<sup>67</sup> Do original em espanhol: “la visión de la realidad se amplía hacia horizontes que descubren lo mágico y lo ritualístico de la composición del mundo. Para acceder a estos órdenes míticos, el lenguaje tiene que situarse en un estado anterior a la racionalidad, sobrepasando sus esquemas lógicos.” (POZA, 1997)

<sup>68</sup> Do original em espanhol: “se reafirmará la autonomía del hecho escénico respecto de cualesquiera otras formas dramáticas.” (PEREIRA, 1997)



do significativo que afeta o corpo do espectador, levando-o a um sentido não racionalizável, algo não ‘representável’.

Do mesmo modo Muguercia, ao falar do trabalho do ator, declara que este começa a pensar com o corpo, “à margem do que dita a razão as vezes falaz, encobridora e enganosamente linear” (1991, “tradução nossa”).<sup>69</sup> Para a autora, nos grupos *Yuyachkani*, *Teatro la Candelária* e *Macunaíma*, do diretor brasileiro Antunes Filho, como também na dança-teatro cubana (1991), se explora a partir do corpo uma ‘memória sensível’ que ‘descoloniza’ o ator (ou o dançarino), já que o deixa falar em sua própria linguagem (da sua pele, seus ossos, seus músculos, sua respiração). Muguercia comenta que com Antunes Filho (e com todos os artistas que começam a valorizar o *bios cênico* do corpo do ator<sup>70</sup> (BARBA E SAVARESE, 1990)), se trabalha o corpo do ator a partir do ‘desequilíbrio’ e de uma ‘mímica não figurativa’, com o sentido de “fazê-lo perder os seus condicionamentos prévios, de despojá-lo da gestualidade cotidiana para lhe permitir o acesso a zonas mais profundas de significação” (1991, “tradução nossa”).<sup>71</sup> Eugenio Barba, o mentor da antropologia teatral, em uma famosa carta a um dos seus atores (*Carta ao ator D* - 1991), criticando-o pela sua frivolidade, vai ressaltar a necessidade de uma ética no trabalho do ator consigo mesmo e simultaneamente com a sociedade.

Esta ética (ou se poderia dizer ética-poética), reside justamente no corpo do ator, na sua memória sensível, a partir da qual este deve assumir a responsabilidade do que revela ao público. Uma das críticas de Barba ao ator é colocada da seguinte maneira: “Não acredito no que você está fazendo. O seu corpo só diz uma coisa: obedeço a uma ordem dada de fora. Seus nervos, seu cérebro, sua coluna não estão comprometidos” (1991, p. 29). Barba chama esta de uma ‘atitude epidérmica’ que não alcança a vitalidade necessária para fazer com que o espectador participe de sua ação. Trata-se, na realidade, de uma crítica à banalização da arte

---

<sup>69</sup> Do original em espanhol: “al margen de lo que dicta la razón a veces falaz, encubridora y engañosamente lineal.” (MUGUERCIA, 1991)

<sup>70</sup> São diversos os grupos latino-americanos que vão encontrar no corpo do ator o *locus* basilar de sua pesquisa artístico teatral, muitas vezes se apropriando dos preceitos da antropologia teatral (referência a Eugenio Barba, Jerzy Grotowski e Peter Brook), também investigando em preceitos do teatro oriental (Noh, Kabuki e Kathakali); ou de outros mestres europeus tais como: Etienne Decroux, Jacques Lecoq, entre outros. Entre estes grupos se destacam: *Yuyachkani* e *Cuatrotablas* (ambos do Perú); *Teatro La Bacante* (Venezuela); *Teatro La Candelária* (Colômbia); *Teatro Buendia* (Cuba); grupo *Abya Yala* (Costa Rica); *Teatro de Los Andes* (Bolívia); Grupo *Lume* (Brasil); entre outros. Na maioria destes grupos, todos de relevância artística em cada um dos seus países, pelo menos um dos seus integrantes pertencem ao ISTA (*International School of Theatre Anthropology*).

<sup>71</sup> Do original em espanhol: “hacerlo perder sus condicionamientos previos, de despojarlo de la gestualidad cotidiana para permitirle el acceso a zonas más profundas de significación.” (MUGUERCIA, 1991)

da atuação, a partir da qual Barba comenta – dirigindo-se não só àquele ator, mas a todos os estudantes da arte teatral em geral<sup>72</sup> –:

“Então, como pode esperar que o espectador fique preso por suas ações? Como você poderia, assim, afirmar e fazer compreender que o teatro é o lugar onde as convenções e os obstáculos sociais devem desaparecer, para deixar lugar a uma comunicação sincera e absoluta? Você neste lugar representa a coletividade, com as humilhações que passou [...] a saudade do paraíso perdido, escondido no passado [...] Num mundo, cuja norma é o enganar, aquele que procura ‘sua’ verdade é tomado por hipócrita. [...] Seu trabalho é uma forma de meditação sobre si mesmo, sobre a sua condição humana numa sociedade e sobre os acontecimentos do nosso tempo que tocam o mais profundo de si mesmo.” (1991, p. 29-30)

O mergulho no ser do ator, no ‘ser humano’ do ator, é o que Muguercia chama de uma qualidade ‘vivencial’ na cena latino-americana atual, uma das tendências da antropologia teatral. O que a autora ressalta é justamente a preeminência do *bios cênico* acima de uma interpretação racional da realidade, refletido seja em um teatro realista ou brechtiano, ambos ainda presos à ordem da representação e a um referente, seja pela identidade total ou pela distância épica. Trata-se de ir além da representação, e a autora cubana cita a atriz brasileira Denise Stoklos, o grupo cubano *Teatro a Cuestas*, o poeta, dramaturgo e diretor colombiano Samuel Vásquez, entre outros, verificando nestes artistas do continente a...

“imersão nas zonas profundas da psique do ator. [...] o fundamental deste novo acento no vivencial consiste em que o ator se vê obrigado a romper com o princípio da representação verossímil e se aproximar mediante técnicas ‘distanciadoras’ ou ‘desestruturantes’ a uma expressão simbólica, onde o vivencial se torna transcendente.” (1991, “tradução nossa”, “grifo nosso”)<sup>73</sup>

É o que se pode pensar, por exemplo, do trabalho do destacado grupo venezuelano *Teatro La Bacante*, no seu espetáculo *La Casa Rota*, cuja estréia foi em 2002. Estreado em meio de tensões sócio-políticas internas desse país, entre partidários e opositores do presidente Hugo Chávez, a montagem procura indagar, por meio de uma força mítica que tem Tirésias como narrador principal, a necessidade de ‘pontes’ entre os seres humanos. Na peça, é narrada a viagem do vidente cego da mitologia grega em busca de uma explicação para sua cegueira. Esta parece ser uma viagem mítica, de morte e ressurreição, já que é ele – o próprio Tirésias – que se vê como uma casa quebrada (*Casa Rota*), pela ruína, pela falta de comunicação no mundo, pelas falsas promessas, pela maldade, entre outras questões que

---

<sup>72</sup> Não é por acaso que Barba decide publicar esta carta pessoal em um de seus livros.

<sup>73</sup> Do original em espanhol: “inmersión en las zonas profundas de la psiquis del actor. [...] lo fundamental de este nuevo acento en lo vivencial consiste en que el actor se ve obligado a romper con el principio de la representación verosímil y acercarse mediante técnicas distanciadoras o desestructurantes a una expresión simbólica, donde lo vivencial se torna trascendente.” (MUGUERCIA, 1991)

falam, segundo a investigadora venezuelana de teatro Pérez-Wilke, da “surpresa do ser humano frente a si mesmo” (2008, p. 23). O que chama a atenção na montagem são as atmosferas criadas em cena: em um palco praticamente vazio, cores em tons escuros (verde, violeta, azul índigo) inspiradas em quadros de Marc Chagall, alguns objetos cênicos, um intenso jogo físico dos atores (de se inclinar diagonalmente em cadeiras, de se contorcer de forma intensa no chão), vão dando a entender aquele mundo em transformação, na sua dimensão destrutiva e também de recuperação, falando das contradições existenciais de cada ser humano. Para a diretora do espetáculo, Diana Peñalver, neste o ser humano “descobre a loucura do homem, suas fraquezas, sua grande sombra e ao mesmo tempo adverte a beleza que a alma humana guarda, que a natureza oferece e que define essa grande contradição que somos” (apud. PÉREZ-WILKE, 2008, p. 24). Por isso Tirésias, no final da peça, dirá, “‘Há pontes!’ [...] depois de muita solidão também há pontes entre os seres humanos” (PÉREZ-WILKE, 2008, p. 24).

Também segue as sendas da arte corporal do ator descritas acima por Muguercia o fundador e um dos atores do importante grupo brasileiro Lume, Luis Otávio Burnier,<sup>74</sup> cuja contribuição ao pensamento e prática da atuação no Brasil tem sido de basilar importância.<sup>75</sup> Em seu livro (2009), depois de uma longa análise das possibilidades formais de composição que podem ser efetuadas pelo ator para conseguir um estado energético e de presença cênica que afete o corpo-mente do espectador, Burnier diz que “as ações físicas codificadas [releitura das ações físicas de Stanislavski] são os meios pelos quais o ator *reata* contato com a sua própria pessoa, com as suas energias mais profundas que se encontram *adormecidas* ou *esquecidas*” (2009, p. 173). O pesquisador se expressa em termos eminentemente físico-corporais, elegendo, por exemplo, um impulso corporal<sup>76</sup> como pré-início de uma ação cênica,

---

<sup>74</sup> Como o mesmo grupo reconhece em seu site, “As origens do LUME repousam na experiência do seu fundador Luís Otávio Burnier, em seus anos de treinamento como discípulo de Etienne Decroux e em pesquisas com diversos mestres como Eugenio Barba, Philippe Gaulier, Jacques Lecoq, Yves Lebreton, Jerzy Grotowski e de estudos do teatro oriental (Noh, Kabuki e Kathakali).” (LUME, 2010)

<sup>75</sup> Não se pode negar a importância mundial derivada das indagações sobre a arte do ator realizadas por estes artistas pesquisadores, e não somente eles, se poderia citar também os atores e as atrizes que se ligam de uma ou outra maneira à antropologia teatral. A indagação desta, nas diversas tradições mundiais, cujo eixo artístico está no trabalho do ator-performer-dançarino (não havendo distinção entre estes), tem levantado toda uma nomenclatura (equilíbrio precário, corpo dilatado, pré-expressividade, ressonadores, energia, impulso, contra-impulso, corpo extra-cotidiano, entre outros), que tem sido de ajuda para sistematizar, ou gerar bases diferentes das propostas pelo realismo-psicológico (Stanislavski – menos o das ações físicas – e seus seguidores), para a arte do ator. O que há é um pensamento teatral que se afasta do textocentrismo (logocentrismo), para indagar em uma força corporal, se desdobrando em diversas interpretações poéticas da cena. Neste caso o que se percebe é um vitalismo corporal da cena.

<sup>76</sup> Aqui a sua referência é Grotowski, Stanislavski, Decroux e Barba, e aqui pode-se considerar a Burnier como um ator que continua esta tradição que se inaugura, no ocidente, na segunda metade do século XX, de um pensamento acerca da complexidade da arte do ator no sentido corpóreo, quando não, fisiológico.

como uma força predisposta a empurrar para fora do corpo a partir de seu interior. E com a palavra força não se quer dizer simplesmente ‘forte e vigoroso’, já que o impulso pode ser sutil; o importante é que o que tem *força* significa que se fez músculo. E este interior de onde sai essa força pode ser chamada de o ‘*coração de uma ação*’, que “não é somente o impulso, mas sua localização precisa na coluna vertebral, no tronco do corpo” (2009, p. 42). Junto a isto há um contra-impulso, que “parte no sentido contrário daquele que dirige a ação” (2009, p. 42), mas como lhe é simultâneo permite prenunciar a ação. Uma vez que estes (impulso e contra-impulso no coração da ação)...

“tenham existido e se manifestado, eles desencadeiam um movimento corpóreo de determinadas partes do corpo, que percorrerá um determinado itinerário com um certo ritmo. Estes compõem um segundo momento da ação, o do seu ‘acontecimento’, o seu desenrolar no espaço.” (2009, p. 42)

Burnier fala de ‘acontecimento’ em um sentido análogo ao de Muguercia. O que está em jogo é um sentido de presença física do ator sobre a cena, não psicológica, não realista-representativa - não interpretativa, como dirá Renato Ferracini, outro ator-pesquisador do Lume, na procura de uma ‘poesia corpórea do ator’.<sup>77</sup> Estes impulsos são os que conectam o ator com suas energias mais profundas, são a sua ‘verdade’, a ‘motivação’ original que deu origem à ação, por isso não podem ser ignorados ou perdidos no decorrer dos ensaios ou apresentações. Se assim for, ficará “somente a ‘casca’, a forma física, nada mais tendo valor interior e humano” (2009, p. 173). Há aqui uma simultaneidade entre o teor objetivo e preciso da ação corporal cênica e a ‘viagem na subjetividade’ na qual está imerso o ator para tal ação, sendo isto o que é exposto e sensorialmente exalado à platéia. Segundo Ferracini, “O presente que o ator deve dar à platéia [...] é a própria pessoa do ator. Ele deve comungar a si mesmo com seu público, [...] seu corpo-em-vida, seu ser, os recantos mais profundos e escondidos de sua alma” (2001, p. 23). É por isto que este ator ‘não interpreta’ um personagem, a partir de um papel escrito, ao qual veste como se fosse um adereço, ao qual submete o seu corpo, vestindo uma máscara no sentido de algo falso, uma “identificação com aquele ser fictício” (FERRACINI, 2001, p. 31); ao contrário, o ator ‘representa’ a si mesmo, sendo “a arte de *representar* o encher-se de vida e doar esse fluxo orgânico para o espectador a cada espetáculo.” (FERRACINI, 2001, p. 30). Ou seja, quando Ferracini diz representar, o que está dizendo na realidade é ‘re-apresentar’ (2001, p. 32).

Vale aqui ressaltar o intenso e ao mesmo tempo silencioso e contido trabalho corporal do ator Carlos Simioni, ator do Lume, no seu solo, *Sopro*, cuja estréia foi em 2005. A direção

---

<sup>77</sup> O seu livro se intitula: ‘A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator’ (2001).

por um coreógrafo, e não um diretor de teatro, o japonês Tadashi Endo, já aponta para a preeminência corporal do espetáculo. Neste não há palavras, apenas pequenos movimentos contidos, em um deslizamento quase imperceptível do ator através de um quadrilátero branco. O figurino, que permite ter outra dimensão do seu corpo, que aparenta estar flutuando, é um quimono de cor branca, feito em papel manteiga e hiper-dimensionado em suas proporções. O trabalho do ator é de uma concentração máxima, querendo metaforizar com o seu corpo, ou alcançar esse estado, de ser a continuidade do último sopro da sua vida como ser humano. O roteiro que *Sopro* apresenta é o seguinte: “Nascimento - folha em branco do ser, do que vai ser./ Morte- folha em branco, do não ser, do que não vai ser./ Sopro - momento de passagem de um estado para outro” (LUME, 2006). E este roteiro não é percebido racionalmente pelo espectador, senão por meio de suas sensações, onde o ator, mais do que representar um personagem, quer instaurar esse estado de último sopro vital em seu próprio corpo. Deste modo, diz o grupo em seu site: “*Sopro* é uma experiência sensorial, onde tempo e ação são completamente distintos do cotidiano, que propõe ao espectador a oportunidade de mergulhar no universo do nada e do desconhecido” (LUME, 2006)

Segundo Burnier, há no trabalho corpóreo do ator – e isso se reflete nos espetáculos do grupo Lume – uma ligação com o social no que este possui de pureza humana, corpórea, já que o que se abre nessa entrega do ator é um “ato humano que será generoso e pleno [onde] o ato social será composto e construído” (BURNIER, 2009, p. 178). Há neste sentido um vínculo político nesta potência presencial do ator, tal como o aponta Barba, quando diz que esta é uma postura contra o engano do mundo. E também quando comenta que esta é a existência de um “teatro precário, que se choca contra o pragmatismo cotidiano” (BARBA, 1991, p. 30), e do qual decorre a necessidade do ator “se afundar em si mesmo para enfrentar a sua condição, a sua falta de certezas, a sua necessidade de vida espiritual” (BARBA, 1991, p. 30). Tudo isto se liga a uma tendência mundial que vem a valorizar a cena como apresentação em vez de uma submissa ‘representação’ do real. O teatro, assim, deixa de ser cópia do social e se expõe como corpo, como materialidade, como força sinestésica, residindo aqui a sua máxima contemporânea de se configurar como ‘poética(s) da(s) presença(s)’ (CORNAGO, 2001, p. 47).

Uma das principais referências para este ponto de vista é Antonin Artaud, cujas reflexões apontam para uma força sinestésica, corporal da cena, que se torna efetiva não somente no corpo do ator, mas em todo o corpo da cena. Neste contexto a cena deixa seu estatuto representativo do real, ou do texto, e se assume na sua radical presença física,

advindo daí sua força sensorial, importante de descrever não só porque é aqui que se delinea a cena como saber (do corpo, da presença), mas porque, nos seus meandros, como algo oculto, se dará a possibilidade de um saber da perda. Diz Artaud, no seu segundo manifesto do Teatro da Crueldade:

“o espírito dos mais antigos hieróglifos presidirá a criação dessa linguagem teatral pura. [...] as palavras serão consideradas em um sentido encantatório [...] por suas formas, suas emanações sensíveis [...] uma pressão direta sobre os sentidos [...] voltar a usar todos os velhos modos aprovados e mágicos de ganhar a sensibilidade. Esses meios consistem em intensidades de cores, luz ou sons, que utilizam a vibração, a trepidação, a repetição, quer de um ritmo musical, quer de uma frase falada [...] não haverá intervalo nem lugar vazio no espírito ou na sensibilidade do espectador.” (1984, p. 157-158)

#### 4.3.2 Da presença/diferença pura da cena - Artaud

Com Artaud, comenta o pesquisador teatral espanhol José A. Sanchez, “o teatro recupera a condição de lugar onde o organismo pode ser diretamente afetado. [...] As formas não devem ser contempladas, devem ser fisicamente experimentadas” (1992, p. 62, “tradução nossa”).<sup>78</sup> Aqui o que se destaca é, sobretudo, parafraseando Ferracini, uma ‘poesia corpórea da cena’. Mas, precisamente por esta ênfase na presença cênica, o que se dá é, segundo o pensador argelino-francês Jacques Derrida (1930 – 2004), a execução de um assassinato. Por quê? Há uma série de ‘repetições’ envolvidas no ato teatral tal como ele é tradicionalmente conhecido: a existência de um dramaturgo, cujo texto é tomado por um diretor para ser montado cenicamente com a sua trupe de atores, técnicos, cenógrafo, etc. O teórico teatral alemão Hans-Thies Lehmann comenta: “A crítica de Artaud ao teatro burguês tradicional se centrava justamente neste ponto [da repetição]: o ator é apenas um agente do diretor, que por sua vez apenas ‘repete’ aquilo que foi previamente escrito pelo autor.” (2007, p. 50). Deste modo, o teatro de Artaud – e também o teatro chamado por Lehmann de pós-dramático (que caracterizaria a cena contemporânea ocidental, principalmente a partir da década de 1970) – adquire sua singularidade em relação não só ao teatro político das décadas anteriores (*agit-prop*; Brecht) mas a todo teatro representacional de base dramática, que depende de um texto anterior que lhe serve de origem e norma: o Drama Clássico e o textocentrismo comentado no postal dois. Ou seja, o que estes teatro(s) da(s) presença(s) anulam é a mesma repetição, já

---

<sup>78</sup> Do original em espanhol: “el teatro recupera la condición de lugar donde el organismo puede ser directamente afectado. [...] Las formas no debe ser contempladas, deben ser fisicamente experimentadas.” (SANCHEZ, 1992, p. 62)

que é pela existência do modelo que se dá todo o processo repetitivo, ou de tradução, com o qual se constrói uma obra teatral. Acabar com o modelo e, por consequência, com a ‘repetição’, nisto consiste o assassinato. Mas porque assassinato?

“É preciso acabar com as obras primas”; assim intitula-se um capítulo do livro de Artaud, *O Teatro e seu Duplo* (1984), no qual contesta os grandes mestres que se tornaram, pelo zelo de seus seguidores, exemplos normativos através da história da arte (sendo Sófocles e Shakespeare citados pelo autor). Artaud diz que “se a massa não vai até as obras-primas é porque essas obras-primas são literárias, isto é, imobilizadas; e imobilizadas em formas que não atendem mais às necessidades do seu tempo” (1984, p. 99). Também ele comenta, no mesmo capítulo, “reconheçamos que o que já foi dito não deve ser mais dito; que uma expressão não vale a pena se repetida, não vive duas vezes; toda palavra pronunciada morreu e só age no momento em que foi pronunciada” (1984, p. 98). Há aqui um questionamento – e deslocamento – de um sentido original, já que, ao se insurgir violentamente contra a repetição, no sentido de uma subserviência a um modelo (obra-prima), Artaud não só quer aniquilar o sentido normativo da origem, mas também, paradoxalmente, a quer recuperar na plenitude de sua pureza. Cada ato cênico deve ser para Artaud um ato original, ou segundo Derrida, em uma frase que segundo ele é chave para entender o teatro artaudiano: “Artaud quis apagar a repetição em geral” (1995, p. 170), o que seria o mesmo que dizer: quis apagar a ‘representação’ em favor da ‘apresentação’ teatral. O que é puro é a ‘presença’ cênica; a representação adoce de impureza, pois se trata de uma repetição, sendo o mesmo que dizer morte; já a presença é vida.

É esta vida que o teatro antropológico latino-americano também procura: a força do corpo presencial, uma sinestesia direta e vital em relação ao espectador. É o que está implicado na *viagem à subjetividade* proposta por Muguercia e também na entrega energética corporal do ator ao espectador proposta por Burnier e Ferracini, o corpo físico que se pretende plenamente presente, sem remeter a nada mais do que a ele mesmo. Também Lehman percebe o mesmo no teatro por ele denominado de pós-dramático, chamando-o de *antropofania* (2007, p. 338). Mas se os artistas latino-americanos vêm aqui uma força intensamente humana<sup>79</sup> (antropológica), inclusive universal – como foi visto com Muguercia –, Lehmann lhe retira a carga humanista, reforçando no ‘singular’ do corpo físico do ator a sua argumentação.

---

<sup>79</sup> Ferracini reflete acerca do papel do ator que não ‘interpreta’, mas ‘representa’ (re-apresenta), cuja premissa é alcançar uma comunicação não só efetivamente humana, mas trans-humana: “Nesse mergulho individual, nessa transiluminação, o ator deve buscar elementos e ações orgânicas que ultrapassam os limites da comunicação rasa e comum. Busca-se uma comunicação ator-espectador em um nível mais profundo, talvez uma comunicação transcultural e inter-humana.” (2001, p. 80)

Segundo este, no teatro pós-dramático “não pode haver nenhum tipo de humanismo, caso se entenda com isso a afirmação de qualquer tipo de ideal ‘do’ ser humano” (2007, p. 338). Entretanto, para Lehmann, no teatro pós-dramático “trata-se da manifestação de um homem individual determinado, singular e real, do caráter inconfundível de seus gestos, de sua vivência em tempo real” (2007, p. 338). O autor alemão pensa um teatro no qual se torne “concebível uma realidade diferente daquela do homem dominador na natureza” (LEHMANN, 2007, p. 135); neste sentido, a *antropofania* tem relação com a *viagem à subjetividade*, já que ambos procuram um entendimento do humano que não esteja única e exclusivamente cruzado pelo racionalismo instrumental, mas que entenda também o corpo como lugar de saber sensível.

A. De Toro debruça seu estudo na percepção de uma eminência cada vez mais ampla da dimensão corpórea da cena no teatro contemporâneo, onde o corpo não é reduzido a um signo linguístico. Isto é característico de um teatro mimético-referencial que parte da ideia de “um conceito unificado, monocausal e fechado da realidade e do sujeito [...] com uma estrutura coerente, marcadamente cognitiva, racional e lógico-causal” (1998-1999, “tradução nossa”).<sup>80</sup> O teatro contemporâneo, que A. De Toro chama de pós-moderno, vai partir de uma realidade intensiva do corpo, na qual este passa a configurar na sua própria materialidade uma linguagem em si:

“a corporeidade/voz-melodia não persegue a finalidade de transportar mensagens e emoções alheias a ela, mas bem produz ‘incidents pulsionnels’; dito de outra forma: se trata de efeitos de situação de intensidade [referência ao dramaturgo argentino Eduardo Pavlovski] [...] trata-se da manifestação do corpo e não da construção de sentido ou linguagem. Trata-se da manifestação, jogo, materialidade, sensualidade, alento e carne” (1998-1999, “tradução nossa”)<sup>81</sup>

A *antropofania*, segundo Lehmann, trata de uma ‘presença intensificada’ do corpo humano em cena (2007, p. 338), sendo digno de nota o fato de que o autor, na parte de seu livro intitulada de ‘Corpo’ (em que o pensa a partir da presença, da vitalidade e também da transitoriedade), acabe por ressaltar nele a busca de uma transcendência. Ele fala em uma *espiritualização do corpo* (2007, p. 360) e evidencia assim “a necessidade de buscar outros

---

<sup>80</sup> Do original em espanhol: “Se partía de un concepto unificado, monocausal y cerrado de la realidad y del sujeto [...] con una estructura coherente, marcadamente cognitiva, racional y lógico-causal” (DE TORO, 1998-1999)

<sup>81</sup> Do original em espanhol: “la corporalidad/voz-melodía no persigue la finalidad de transportar mensajes o emociones ajenos a él, sino que produce “incidents pulsionnels”; dicho de otra forma: se trata de efectos de situación de intensidad [referencia al dramaturgo argentino Eduardo Pavlovsky] [...] se trata de la manifestación del cuerpo y no de la construcción de sentido o lenguaje. Se trata de manifestación, juego, materialidad, sensualidad, aliento y carne” (DE TORO, A. 1998-1999)



mundos, atopias e utopias nas cifras do palco para realizar uma autêntica experiência do espiritual” (2007, p. 361) – assemelhando-se à concepção de Muguercia acerca da necessidade de uma re-significação intensa do corpo do ator e a imersão em zonas profundas da sua psique, bem como no trabalho de *Teatro La Bacante* e no solo de Carlos Simioni, do Lume. Segundo Muguercia, a ênfase nos aspectos subjetivo do ser humano leva o ator a romper com o ‘principio de representação’, avizinhandose de “uma expressão simbólica, onde o vivencial se torna transcendente” (1991, “tradução nossa”).<sup>82</sup> Há aqui uma aproximação, pode-se deduzir, à noção de “metafísica” proposta por Artaud,<sup>83</sup> concebida não necessariamente como além do físico mas justamente encarnada na dimensão material e sensorial do corpo, vinculando-se com uma dimensão mágica do teatro que o autor quer recuperar: “criar Mitos, esse é o verdadeiro objetivo do teatro, traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso” (1984, p. 148).

O teatro de Artaud procura a vida pura, uma via afirmativa da cena (lembremo-nos da frase de Derrida: “O teatro da crueldade não é uma *representação*. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável” (1995, p. 152)). Mas não se deve confundir o teor irrepresentável da vida com a linguagem do fracasso aludida anteriormente – especialmente a partir de Kafka –, onde a impossibilidade de representar é o que paradoxalmente permite outra maneira de conceber a linguagem (uma maneira alegórica, como se verá no próximo postal). O que está em jogo aqui é a negação desse fracasso, o que não implica na sua banalização, já que o irrepresentável é deslocado em favor de um radical sentido de presença; o que Artaud procura é a força do Deus vivo, não do Deus morto.<sup>84</sup> Este último é o Deus eterno que se dá na representação, que subtrai do presente a sua força de presença (vida), é a norma, a origem que possibilita a repetição, é o Logos, o texto, a partir do qual a corporeidade da cena se torna apenas um derivado. O assassinato reside no ataque de Artaud ao textocentrismo, ao texto como origem, denotando o palco teológico descrito por Derrida:

---

<sup>82</sup> Do original em espanhol: “lo fundamental de este nuevo acento en lo vivencial consiste en que el actor se ve obligado a romper con el principio de la representación verosímil y acercarse [...] a una expresión simbólica, donde lo vivencial se torna transcendente.” (MUGUERCIA, 1991)

<sup>83</sup> É isto que pelo menos dá a entender Artaud quando descreve em seu ensaio, ‘A encenação e a metafísica’, um quadro do pintor holandês do séc. XVI, Lucas Van den Leyden, “*As filhas de Lot*” (1984, p. 46-50). Desta pintura Artaud comenta que seus detalhes, sua composição formal, suas cores, parecem atuar “diretamente sobre o cérebro, como se fosse um reagente físico [...] a grandeza poética que elas têm, a eficácia concreta sobre nós que exercem, provêm do fato de serem metafísicas” (1984, p.49-50). Trata-se para ele de uma pintura “supremamente material e anárquica [...] esta pintura é aquilo que o teatro deveria ser, se soubesse falar a linguagem que lhe pertence [...] a cena é um lugar físico e concreto” (1984, p. 50-51).

<sup>84</sup> Diz Derrida: “Deus é a eternidade cuja morte, como diferença e repetição na vida, nunca deixou de ameaçar a vida. Não é o Deus vivo que devemos temer, é o Deus-Morte. [...] Sempre que há repetição, Deus lá está, o presente guarda-se, reserva-se, isto é furta-se a si próprio” (1995, p. 170).

“O palco é teológico enquanto for dominado pela palavra, por uma vontade de palavra, pelo objetivo de um logos primeiro que, não pertencendo ao lugar teatral, governa-o à distância. O palco é teológico enquanto a sua estrutura comportar, segundo toda a tradição, os seguintes elementos: um autor-criador que, ausente e distante, armado de um texto, vigia, reúne e comanda o tempo ou o sentido da representação, deixando esta representá-lo no que se chama o conteúdo dos seus pensamentos, das suas intenções, das suas idéias. Representar por representantes, diretores ou atores [...] Escravos interpretando, executando fielmente os desígnios providenciais do ‘senhor’.” (DERRIDA, 1995, p. 154)

Há um parricídio na cena artaudiana, a morte do *Logos*, a morte do Deus morto (ou do Deus-homem, pode-se pensar com Derrida), do modo também aludido por Lehmann e Muguercia, em uma crítica ao antropocentrismo racionalista/dominante que considera o Logos superior ao corpo: onde gestos são meras repetições de idéias. É por este motivo que Derrida complementa a frase acerca da relação do teatro com a vida no que ela tem de irrepresentável, afirmando que “A vida é a origem não representável da representação” (1995, p. 152). Neste sentido, continua Derrida em diálogo com os textos de Artaud, “Esta vida carrega o homem mas não é em primeiro lugar a vida do homem. Este não passa de uma representação da vida e tal é o limite — humanista — da metafísica do teatro clássico” (1995, p. 152), ou se poderia dizer, do teatro texto-cêntrico. É neste sentido que Lehmann afirma que mesmo o próprio autor de um texto opera em sua obra uma repetição (representação): “E o autor já está ele próprio comprometido com uma representação, logo uma repetição, do mundo” (2007, p. 50); nisto consiste o limite humanista. O teatro de Artaud, então, o ‘teatro da crueldade’, se quer como presença pura, na qual há “sempre na origem da crueldade, da necessidade denominada crueldade, um assassinio. E em primeiro lugar um parricídio. [...] é a mão levantada contra o detentor abusivo do logos, contra o pai, contra o Deus de um palco submetido ao poder da palavra e do texto” (DERRIDA, 1995, p. 159). É isto o que está em jogo na anulação da repetição; é desta maneira que o teatro poderá “igualar-se à vida, não à vida individual [...] mas a essa espécie de vida liberada” (ARTAUD, 1984, p. 148).

Aqui se poderia ter a chave para entender este viés do teatro latino-americano, e porque não, do teatro contemporâneo (o chamado pós-dramático) que se insurge contra o textocentrismo no teatro a favor da ‘presença’ cênica. É com este sentido que se conceitua o corpo-luz. É neste sentido também que Fernandes, na epígrafe inicial deste postal, se debruça sobre as teatralidades contemporâneas não mais cruzadas pela noção de representação, em relação à realidade sócio-cultural que as rodeia. O que se quer, segundo Fernandes, é “a anexação dela [da realidade sócio-cultural], ou melhor, ensaiar a sua *presentação*, se possível sem mediações” (2010, p. 128), como nos vários exemplos de ‘pura presença’ da cena (dos

teatros europeu, norte-americano e brasileiro) oferecidos pela autora (2010, p. 122).<sup>85</sup> Mas Fernandes afirma também que “o que parece evidente é a dificuldade de dar forma estética a uma realidade traumática, a um estado público que está além das possibilidades de representação, e por isso entra em cena como resíduo, como presença performativa na teatralidade” (2010, p. 128).<sup>86</sup> Como entender esta cena como presença e ao mesmo tempo como resíduo? O resíduo não seria também uma espécie de repetição? A presença é justamente assim chamada por não ser residual. Neste sentido, o que aponta Fernandes com sua citação acerca do teatro contemporâneo? Aqui começa a se delinear a possibilidade da cena como um saber da perda.

A repetição (simulação que se mantém sempre como simulação) é morte, nunca força viva, porque é uma ação segunda derivada do original primo e puro, cuja força auto-suficiente – e também infinita – não é derivada da cópia. A cópia é, e sempre continuará sendo, um artifício (simulação) relacionado à origem, algo vazio (morto) que quer manter a idéia de origem, mas é só repetição. Segundo Derrida, “A repetição separa de si própria a força, a presença, a vida. Esta separação é o gesto econômico e calculador daquilo que se difere para se guardar, daquilo que reserva o gasto” (1995, p. 170). Não há que se reservar o gasto, há que se assumi-lo, há que afirmar o ato do presente na sua condição do ‘só uma vez’; somente assim se terá a força presencial do presente, é o que destaca Derrida em Artaud, quando este

---

<sup>85</sup> Fernandes diz “As formalizações transgressoras dos experimentos cênicos de Tadeusz Kantor, Klaus Michel Grüber, Robert Wilson, Richard Foreman, Wooster Group, Frank Castorf, Théâtre du Radeau e Robert Lepage são apenas alguns exemplos entre os inúmeros dessa vertente que, no teatro brasileiro José Celso Martinez Corrêa, Gerald Thomas, Luiz Roberto Galízia, Renato Cohen, Márcio Aurélio, Denise Stoklos, Felipe Hirsh, Michel Melamed, a Companhia do Atores e o Teatro da Vertigem, entre outros. O que se constata é que todos põem em ação uma teatralidade em que o sensível torna-se significativo e é ‘a pura presença teatral o que me dá a ver um objeto, um corpo, um mundo em sua hipersensibilidade fragmentária’” (2010, p. 122) O trecho entre aspas simples é uma citação que faz Fernandes da obra do diretor e teórico teatral francês Jean P. Sarrazac, *Critique du théâtre*.

<sup>86</sup> Fernandes parte sua análise da investigadora teatral franco-canadense Josette Féral, e denota que nesta autora havia, nos seus primeiros estudos, uma divisão na sua concepção da cena entre ‘teatralidade’ e ‘performatividade’. Neste contexto, o teatro se via como algo exclusivamente circunscrito à representação já que “o teatro maneja códigos com a finalidade de realizar determinada inscrição simbólica do assunto, ao contrário da performance, que expressa fluxos de desejo e tem por função desconstruir o que o primeiro formatou” (FERNANDES, 2010, p. 123). Esta distância entre teatro e performance, segundo Fernandes, é atenuada nos últimos estudos de Féral, onde esta começa a perceber a performatividade como parte integrante da teatralidade, havendo entre eles uma relação recíproca. Nesta inter-relação “a performatividade é responsável por aquilo que torna uma performance única a cada apresentação, a teatralidade é o que a faz reconhecível e significativa dentro de um quadro de referências e códigos” (FERNANDES, 2010, p. 124). Aqui há um vínculo entre ‘presença pura’ e ‘representação’ que Fernandes recria no seu estudo quando fala de ‘presença’ e de ‘resíduo’ na cena brasileira. Contudo, com isto Fernandes indica mas não explicita a condição de possibilidade desse vínculo, onde se pode perceber outro modo de entender a preeminência da cena no teatro latino-americano, do seu sentido de ‘presença’. É o que aqui está se indagando para refletir acerca da cena como um saber da perda.

diz que uma palavra e um gesto não se repetem duas vezes no teatro.<sup>87</sup> Não há repetição, sendo tal afirmação o mesmo que dizer que não se quer guardar o presente, já que sua presença é inascível: se dá mas não se toma, não se guarda, se gasta de uma vez, ou seja, não se significa. Deste modo, com Artaud, “a representação teatral acabou, não deixa atrás de si, por detrás da sua atualidade, nenhum vestígio, nenhum objeto para levar. Não é nem livro nem obra, mas uma energia e neste sentido é a única arte da vida.” (1995, p. 172)

Pode-se dizer que uma poética da ‘presença pura’ não impõe outra poética normativa, outra origem, outra obra-prima. Quando Artaud pensa que se deve acabar com as ‘obras primas’, não se refere necessariamente às já consideradas como tais e sim ao fator ‘primo’ das obras, seu fator original-normativo. Neste sentido, relacionar origem com presença é dizer que esta não se repete, não se guarda no presente, ou, mais ainda, não se guarda com Artaud o presente: “Não querer guardar o presente é querer preservar o que constitui a sua insubstituível e mortal presença, aquilo que nele não se repete. Gozar da diferença pura.” (DERRIDA, 1995, p. 171) A partir daqui, Derrida vai ler a busca poética de Artaud não só como a intuição de um teatro de presença pura, mas do mesmo modo, de um teatro da diferença pura – gasto puro irrecuperável, ou seja, não existe repetição, todo ato sempre é diferente, nunca igual – sendo isto o que está em jogo na noção de origem, o Deus vivo - ou nas palavras de Artaud, o divino. Entretanto, Derrida termina por concluir que um teatro fiel a Artaud é um teatro impossível; melhor, Artaud é que chega no limite impossível do teatro, ao querer enclausurar seu status emblemático, o da representação.

A partir do anterior, pode-se arguir que há uma tensão em Artaud, consciente deste limite impossível ao qual tinha chegado no teatro, inclusive percebendo que esse era o lócus de visibilidade a partir do qual repensar e pôr em crise a cena em seu status significativo: “Pode-se queimar a biblioteca de Alexandria. Acima e além dos papiros existem forças: podem nos tirar por um tempo a faculdade de reencontrar essas forças, não se suprimirá a energia delas” (1984, p. 18). Há uma energia implexa no tempo (na história? no presente?) perceptível na visão de teatro de Artaud, que chega a dizer que “a arte se instala a partir do momento em que o escultor que modela acredita liberar uma espécie de sombra cuja existência dilacerará seu repouso” (1984, p. 20). Esta pode ser uma forma de entender ‘o teatro e seu duplo’ – noção com a qual Artaud intitula o seu livro –, como o teatro e as sombras às quais ele pode dar visibilidade, “as forças que dormem em todas as formas e que

---

<sup>87</sup> O mesmo Artaud diz “reconheçamos que o que foi dito não deve mais ser dito; que uma expressão não vale se repetida, não vive duas vezes [...] o teatro é o único lugar do mundo onde um gesto feito não pode ser retomado uma segunda vez” (1984, p. 99)

não podem surgir de uma contemplação das formas por si sós, mas que surgem de uma identificação mágica com essas formas” (1984, p. 20). Se não surge da contemplação, essa identificação mágica pode ser percebida como algo que toca os sentidos, a preeminência da materialidade da cena que afeta sinestesticamente o espectador (sendo significativo o fato de que Artaud nomeou sua primeira companhia como Teatro Alfred Jarry). Também, o repouso aludido na citação acima, pode-se dizer, era a consciência de Artaud acerca do marasmo existencial, do enrijecido das convenções sociais: “proponho alguma coisa para sair do marasmo, ao invés de continuar gemendo diante desse marasmo e desse tédio, diante da inércia e da imbecilidade de tudo” (1984, p. 107). Aqui se entende o imperativo de Artaud por uma cena viva, tal como os rituais antigos preenchiam a existência das sociedades primitivas. Mas há algo mais, ele não nega sua situação de homem contemporâneo, já que quer procurar essa vida na ruptura e deslocamento das convenções sociais, por meio, justamente da materialidade cênica, no que elas também apresentam de convenções teatrais (repetições?).

“É preciso admitir que tudo na destinação de um objeto [...] tudo é uma questão de convenção. Quando a natureza deu a uma árvore a forma de árvore ela podia muito bem ter-lhe dado a forma de um animal ou colina, teríamos pensado em *árvore* ao ver um animal ou uma colina e tudo se arranjaría [...] Compreende-se assim que a poesia é anárquica na medida em que põe em cheque todas as relações entre objetos e entre formas e suas significações.” (1984, p. 57-58)

A tensão existente em Artaud é esse limite ao qual chega respeito à ‘representação’ no teatro, é assim que Derrida o lê, já que a clausura desta é na realidade algo impossível, o presente puro é o seu limite inacessível, já que não há um presente “que não carregue em si o seu duplo como a sua morte” (DERRIDA, 1995, p. 173). Deste modo, “O presente só se dá como tal, só aparece a si, só se apresenta, só abre a cena do tempo ou o tempo da cena acolhendo a sua própria diferença intestina [a memória, o livro], na dobra interna da sua, repetição originária, na representação” (DERRIDA, 1995, p. 173). Aqui Derrida dá uma guinada no pensamento, não necessariamente de Artaud, mas de todo teatro que se pretende pura e essencialmente da presença, como não-cópia, como origem simples. O ‘corpo-luz’ (presença pura) carrega sombras (resíduos e/ou reminiscências da memória, da história) que o tensionam, o corpo-luz é o limite inacessível do corpo cênico, do saber da cena. A representação poderá ser originária, mas sua origem se dá e se dará sempre no ‘segundo tempo da criação’, dirá Artaud-Derrida (1995, p. 173), “no conflito das forças que não pôde ser o de uma origem simples. A crueldade pode sem dúvida começar a exercer-se aí, mas deve também por aí deixar-se iniciar. A origem é sempre *iniciada*” (1995, p. 173)

O que se deixa em evidência é a tensão acima referida em Artaud, que é uma tensão, na realidade, na presença da cena como corpo. O que tensiona a presença cênica, pode-se pensar, é o tempo, o presente, não na sua linearidade e sim no que este tem de intempestivo, no que nele se difere, sendo este diferimento o livro, a memória. É por isso que Derrida diz que “O gasto puro [...] já começou a querer guardar a presença do presente, já abriu o livro, e a memória, o pensamento do ser como memória” (DERRIDA, 1995, p. 171). O ‘gasto puro’, neste sentido, é também a perda, é a memória negada que emerge, como reminiscências em um aleph, quando um jogo teatral, uma composição cênica, desperta no espectador “nervos e coração” (ARTAUD, 1984, p. 108). E este espaço do livro, da memória, dirá Derrida é o espaço do jogo da representação teatral.

É aqui que Derrida vai argüir que no teatro, arte na qual a repetição tem um lugar proeminente, há uma repetição especial, já que é o lugar onde “a repetição da diferença se repete indefinidamente. Isto é, o seu espaço de *jogo*. Este movimento é o movimento do mundo como jogo” (1995, p. 176). Aqui pode-se pensar nas micro-poéticas do teatro latino-americano, onde não há centro normativo (origem) e sim processos cênicos diferenciados, a partir do jogar entre artistas e elementos cênicos. Daqui que Derrida acabe por perceber, a partir do impulso vital de Artaud pelo teatro, que o que ele colapsa é o teatro como representação, mas não para acabar com ela, mas para entender no teatro como jogo (jogos de formas) o destino dessa arte. Há aqui, diz Derrida, um sentido do trágico, que age “não como representação do destino, mas como destino da representação” (1995, p. 177).<sup>88</sup>

É exatamente este destino da representação que denota uma atenção à cena nos seus procedimentos formais, como um constante questionamento da mesma. E se o teatro latino-americano de esquerda se privou de pensar o quesito da representação aqui referido, já que preferiu dar seguimento a estilos já legitimados, não foi o que ocorreu com o teatro da virada. Esta é a contribuição, por exemplo, do teatro antropológico, que começa a pensar o corpo do ator como algo crucial na arte teatral, no que este tem de carne, osso, musculatura afetiva.<sup>89</sup> Com A. De Toro (1998-1999), vale lembrar, poderá este corpo ser pensado também em relação à cena, já que este deriva toda a força material do corpo para também os objetos, o espaço, os utensílios cênicos, tal como ocorre em – o exemplo é de A. De Toro – o grupo argentino *El Periférico de Objetos*, onde os atores se confundem com bonecos, ou os bonecos

---

<sup>88</sup> Derrida vai pensar a tragédia não como impossibilidade, mas como a necessidade (fatalidade) da repetição. E a atrela a um sentido dialético, contraditório entra morte e vida, entre presença e diferença, sendo esta a que estala na repetição. (DERRIDA, 1995, p. 173)

<sup>89</sup> Se pode pensar em Artaud quando diz que “é preciso admitir a existência de uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos” (1984, p. 162).

assumem completamente a cena. Assim acontece, por exemplo, na sua obra, *Máquina-Hamlet*, estreada em 1995, onde um sem fim de bonecos, de diversos tamanhos são os personagens, que junto aos atores vão construindo aquele mundo sombrio de um estado de guerra, como propõe este texto de Heiner Müller. A peça começa, só a modo de exemplo, com todos os bonecos e atores em cena, como em uma foto de família atrás de uma enorme mesa escura, o palco em penumbras, onde não se percebe quem são os bonecos e quem são os atores, e nessa imagem estática, se escuta a voz do narrador, lendo o texto de Müller, com voz cavernosa e lenta. O espetáculo, neste sentido, dá atenção, sobretudo ao trabalho da imagem, da composição dos seus elementos formais, configurando assim a sua própria micro-poética.

Neste contexto, o que pode se pensar é que a crise do teatro de esquerda parte da tomada de consciência de alguns artistas do continente desta preeminência da cena, inclusive de alguns artistas da esquerda que começam a dar-lhe maior atenção, não mais a subjugando a um discurso político-ideológico. É o caso, por exemplo, do grupo colombiano *Teatro La Candelária* e do seu diretor Santiago García, que em uma mesa de diálogo em La Habana, em 1988, critica a Muguercia pela sua noção de *viagem à subjetividade*.<sup>90</sup> Para García o importante, argüiu ele naquele foro, não era a subjetividade e sim a ‘objetividade’ para poder entender a sociedade latino-americana daquele momento, defendendo assim a sua ligação brechtiana, o sentido sociológico apontado acima com Muguercia. Contudo, esta pensadora cubana vai comentar que naquele mesmo ano, o *Teatro La Candelária*, com sua última montagem: *El Paso*, estreada no mesmo ano do foro (1988), vai produzir um deslocamento respeito a seus trabalhos anteriores, já que o que se destaca no espetáculo são os silêncios, o tempo morto, a sensação íntima, de solidão, de medo. Segundo Muguercia, na postura poética do grupo de Santiago García, nesse

“discurso cênico, agora referido nitidamente à perplexidade e a incomunicação, ao medo, ficava brilhantemente plasmado uma mudança de perspectiva estética – e também ideológicas – [...] No *El Paso* [...] os movimentos interiores, as sutilezas das relações subjetivas, passam ao primeiro plano e se traduzem em uma atenção privilegiada à leveza do gesto, ao murmúrio quase ininteligível, à tensa atmosfera.” (1991, “tradução nossa”)<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Nesta mesa de diálogo também se percebeu o desencanto dos artistas teatrais de esquerda perante o panorama político-social que delineava em tempos neoliberais no continente latino-americano, como se verá no próximo postal.

<sup>91</sup> Do original em espanhol: “discurso escénico, ahora referido nitidamente a la perplejidad y a la incomunicación, al miedo, quedaba brillantemente plasmado un cambio de perspectivas estéticas -y desde luego, ideológicas- [...] En *El paso* [...] los movimientos interiores, las sutilezas de las relaciones subjetivas, pasan a un primer plano y se traducen en una atención privilegiada a la levedad del gesto, al murmullo casi ininteligible, a la tensa atmósfera.” (MUGUERCIA, 1991)

E aqui há que se fazer um parêntese, já que se até aqui foi dito que o teatro de esquerda não dava atenção à cena, posta em plano inferior em relação ao discurso político, isto aqui pode ser, não negado, mas relativizado. O que o teatro de esquerda fez, na realidade, foi dar demasiada atenção às suas formas de representação, e o que se pode criticar é que lhes faltou pô-las em questionamento. Eles se contentaram com que seu projeto político já contava com propostas cênicas adequadas (prioritariamente as do absurdo, o brechtianismo ou o realismo), como se estas independessem daquele. Neste sentido é falso dizer que eles subjogavam o estético ao político, já que eles lidavam com estas duas instâncias constantemente nos seus trabalhos, há sim estética(s) do teatro político de esquerda e que são as já aqui supracitadas. O que ocorreu é, neste sentido, que o seu projeto poético-político ao não ser questionado na sua base formal, começa a andar em falso. Griffero, de fato, ergueu contra eles esta crítica ao dizer que eles estavam fazendo um teatro anti-burguês, mas em formato burguês. Como se a forma cênica, a sua presença, não fosse catalisadora de outros tipos de representações sociais, políticas e existenciais. O que começa a ser questionado no teatro de virada são os próprios procedimentos de representação, e em diálogo com todo um questionamento análogo no campo da política. Portanto, seria falso também dizer que o teatro da virada sobrepõe o estético ao político, sendo mais interessante se perguntar que outros caminhos críticos começam a ser levantado por estes artistas da virada teatral.

Há toda uma falta de representatividade que se dá no campo da política, para os artistas de teatro, uma vez iniciados os processos democráticos pós-ditatoriais, pós-guerra fria, no continente latino-americano. Isto explicaria o desânimo dos artistas do teatro de esquerda ao entrar nesta época cujo neoliberalismo estava adquirindo cada vez mais força e o principal inimigo, o principal representante negativo, estava se tornando cada vez mais difuso. É a partir deste *locus* teatral que pode começar a se falar na cena como saber da perda, não tanto no teatro de esquerda latino-americano, que apesar de se defrontar cara a cara com a mesma, principalmente em tempos de ditadura, obliterou esta visão, esta experiência, para continuar defendendo sua utopia política. Queria assim aniquilar a perda, superá-la, falar com linguagem inteira de um lugar quebrado.

Também o(s) teatro(s) da(s) presença(s), do corpo-luz, mantém de alguma forma obliterada a perda, ao querer não o gasto em sua abertura da memória, e sim a origem, o vital, a presença pura, como já foi visto. Se este teatro da presença aceitou por um lado, a perda do normativo, do acabar com as obras primas, por outro, a perda derivada do fracasso da



linguagem (Kafka), parece não ser atendido por eles, devido à busca na corporeidade do ator de uma ansiada vitalidade e transcendência do humano; sendo este, em todo caso, uma tendência importante em nosso tempo. Entretanto, isto permite ainda perguntar: que outros modos há também de se entender este saber da perda, então, no teatro latino-americano contemporâneo da(s) virada(s)?

## 5. Postal 5 – **PERPLEXIDADE E A CENA POSSÍVEL**

Teatralidade e perda no teatro latino-americano contemporâneo

### 5.1 **Curto-circuito**

Desvincular nesta pesquisa cena e sociedade seria reduzir o teatro da(s) virada(s) latino-americano a uma visão triunfalista, focalizando somente o que este tem obtido de reconhecimento artístico nacional (em seus respectivos países) ou internacional.<sup>1</sup> Reconhecimento muito importante, que, no entanto, diz menos sobre o valor artístico de êxito destas práticas – o reconhecimento internacional não lhes confere imediatamente valor artístico – e mais sobre a relação sensível que esse valor artístico tem respeito às inquietações sócio-culturais que atravessam (e também ultrapassam, como se verá a seguir), o espaço de suas nações, alcançando um mundo globalizado. Como o teatro da virada, então, desdobra sua prática neste complexo panorama?

Quando se diz ‘explicar’ se parte da sua etimologia, como ‘ex’-‘plica’ (‘des’-‘dobra’), tal como a propõe o pensador italiano Mario Perniola (2009) para refletir nos meandros sócio-culturais e políticos da sociedade contemporânea. Este autor vai querer forjar um pensamento ligado à realidade social sem cair em dicotomias, pensá-la no seu movimento histórico, não como uma narrativa progressista e teleológica, mas nos seus ‘micromovimentos incessantes’ (2009, p. 25). O autor mapeia criticamente uma visão européia defendida pelo pensador, escritor e cineasta francês Guy Debord, para quem se a sociedade era vista nas décadas de 1960 e 1970 como dividida entre a burguesia e o proletariado hoje não dava mais para perceber quem era quem, devido ao caos de referências culturais existentes pela globalização. Esta divisão, diz Perniola explanando o pensamento de Debord, tão visível naquela época, deu em seu tempo, lugar a um mundo muito claro e transparente; hoje, no entanto “o proletariado foi vencido [e o partido burguês] apenas vigia a si mesmo e conspira contra si mesmo. [...] A sociedade [que] era então transparente, hoje é envolta por um manto que torna a compreensão impenetrável” (2009, p. 22). A referência principal aqui é o contexto histórico mundial da

---

<sup>1</sup> Diversos grupos e artistas de teatro latino-americano na atualidade têm recebido alcançado reconhecimento artístico de porte tanto nacional como internacional, como o Teatro da Vertigem e o grupo *La Troppa*; os artistas argentinos Rafael Spregelburd, Daniel Veronese, Lola Arias, Alejandro Tantanian; brasileiros como o Gerald Thomas, Antunes Filho, Zé Celso Martinez; os peruanos Miguel Rubio e Mario Delgado; os equatorianos Aristides Vargas (de origem argentina) e Jorge Mateus; o grupo colombiano El Barco Ebrio; os chilenos Ramón Griffiro, Alfredo Castro, Guillermo Calderón e Francisca Infante; as cubanas Flora Lauten e Raquel Carrió, entre diversos outros, que comparecem a cada ano, por exemplo, no emblemático Festival de teatro ibero-americano de Cádiz, que ocorre anualmente desde 1985, ou no Festival Internacional de teatro de Manizales, na Colômbia, que conta com 43 anos de existência, ou ainda nos diversos festivais internacionais de teatro existentes na atualidade.

Guerra Fria e o questionamento da mesma, ou o fim da mesma, como ocorreu com a queda do Muro de Berlim, em 1989. Aqui podem se perceber analogias entre esta leitura da sensibilidade social contemporânea ocidental européia, dentro do contexto teatral latino-americano – sendo estes sinais da globalização –, sobretudo no teatro da esquerda, no momento em que países do continente estavam saindo de ditaduras advindas dessa mesma guerra.

É o que se pode deduzir, por exemplo, de uma mesa de diálogo ocorrida em La Habana, Cuba, em 1988, já referida no postal anterior. Mas o que vale destacar aqui é que se percebeu um desencanto político naquela mesa de diálogo, principalmente por parte dos artistas ligados à esquerda – similar ao que Perniola percebe em Debord e sua noção de ‘espetáculo integrado’<sup>2</sup> –, o que na realidade reflete um desencanto com os processos de democratização pós-ditatoriais no continente. Em meados e fins da década de 1980 países como Argentina, Chile, Brasil, Uruguai, Paraguai, acabavam com ditaduras militares e se abriam a governos democráticos de porte neoliberal, como a maioria dos países do continente (DITADURAS..., 2009), entrando no fenômeno da globalização atual.<sup>3</sup> Gianfrancesco Guarnieri, dramaturgo e ator brasileiro, no foro em La Habana, vai comentar que era necessário “discutir sobre as coisas de outra maneira. A esquerda tem mil problemas, é uma esquerda com ideologia de classe média. Sinto nostalgia daqueles tempos nos quais as coisas

---

<sup>2</sup> Debord percebe no seu livro de 1967, “A Sociedade do Espectáculo”, uma dualidade entre sociedades do ‘espetáculo concentrado’, como ocorria nas sociedades ditatoriais (Stalin, Hitler) e ‘espetáculo difuso’, cujo exemplo emblemático são os Estados Unidos, com a expansão de uma visão mercadológica do mundo. Nos comentários ao livro (1988) o autor fala do ‘espetáculo integrado’, como uma junção dos dois anteriores, tomando o melhor (o mais perverso) de cada um com uma mudança estratégica: agora coexistem uma total difusão de uma visão mercantil em todas as áreas do viver em sociedade (inclusive do viver doméstico e do íntimo) e uma centralidade oculta, cujo centro é secreto e não mais ocupado nem por um chefe, nem por uma ideologia claramente reconhecível (DEBORD, 1999, p. 19-23). Aqui Debord forja a noção de ‘segredo’ tão cara ao seu pensamento e que será criticada por Perniola. Há em Debord um desencanto frente a esta nova sociedade por ele ironicamente chamada de “democracia perfeita” (1999, p. 33 a 36), completamente mercantilizada (chamada hoje de neoliberal), que nenhum modo de governo que assume o poder quer mudar e sim manter (como se esta fosse perfeita). É este desencanto que encontra paralelo com o que aqui está se comentando acerca dos artistas do teatro de esquerda latino-americano (DEBORD, 1999).

<sup>3</sup> Quando se diz etapa atual da globalização, a referência são as democracias neoliberais (pós-ditatoriais ou não): “O fenômeno da globalização, num dialeto de âmbito transnacional, é concebido como a última de três fases da transformação global desde os anos 60. A primeira, dirigida pelo comércio, teve início com a eliminação de barreiras protecionistas numa série de rodadas do GATT e com a crescente liderança global dos Estados Unidos. A segunda teve a OPEP como um dos principais protagonistas e foi identificada com a integração financeira e com o surgimento do Japão na economia mundial. A terceira fase, a fase atual, está sendo concebida como própria da globalização e caracterizada por uma onda de investimentos estrangeiros diretos. Denominados como tecnoglobalismo, os agentes primários desta fase são as corporações transnacionais que têm gerado uma enorme variedade de novas formas de redes internacionais.” (MIGNOLO, 1995, p. 9)

eram mais visíveis, mais nítidas” (apud. MUGUERCIA, 1991, “tradução nossa”).<sup>4</sup> Esta sociedade agora confusa, impenetrável, não mais assimilável a uma visão utópica da história, decantou em uma desesperança política. Juan Carlos Gené, diretor teatral argentino, comentou no mesmo encontro a existência na época – que de alguma forma ainda é a nossa época – de uma realidade muito complexa (globalizada, trans-cultural) e de uma “democracia cinza, liberal, formal e absolutamente carente de projetos [...] e temos que defender estes processos democráticos nos quais no fundo não acreditamos (apud. MUGUERCIA, 1991, “tradução nossa”).<sup>5</sup> Há um sem sentido evidenciado pelos artistas de teatro do continente, graças ao qual inclusive o poderoso movimento da Criação Coletiva se viu afetado, como comentou o diretor teatral peruano Miguel Rubio, do grupo *Yuyachkani*: “a criação coletiva é um método que de alguma forma está cansado; ou mais precisamente, não o método e sim os grupos” (apud MUGUERCIA, 1991, p. 90, “tradução nossa”).<sup>6</sup>

Perniola vai re-ler este desencanto teórico e político que levou a pensar, no âmbito europeu, no fim da história (e também no fim da arte). Se a sociedade democrática neoliberal é confusa, não mais nítida na composição de seu jogo de poderes, é porque está permeada, segundo Debord (ver nota 2), por um opressivo e impenetrável ‘segredo’, disseminado mundialmente. “De fato, em um mundo pós-histórico, neo-obscurantista e criptocriminal, como é este que vivemos [...] a importância do segredo [...] está estreitamente ligada à imposição e à difusão em todos os âmbitos da sociedade do modelo mafioso” (PERNIOLA, 2009, p. 22). Contudo, é esta percepção de um ‘segredo’ que se torna inaceitável para Perniola. A mesma presença desse segredo, ainda que oculta, implica em que há algo que poderia (ou não) ser desvelado. O desencanto dos artistas da esquerda frente à suas ‘democracias cinzas’ deveria então se render frente ao segredo impenetrável dos poderes sociais (pessimismo) ou continuar a ser combatido com algo que lhe devolvesse as cores, e que o tornasse mais nítido (revolução?). Mas lutar contra quem, se a ditadura tinha acabado, se o ditador tinha sido vencido? Ou seja, nesta lógica de segredo, o que resta é um dualismo: ou ser submisso a ele ou desvelá-lo. Mas como desvelá-lo, se este é impenetrável em tempos democráticos e globalizados? A opção pela revolução, por uma postura política utópica e

---

<sup>4</sup> Do original em espanhol: “discutir las cosas de otra manera. La izquierda tiene mil problemas, es una izquierda con ideología de clase media. Siento nostalgia de aquellos tiempos en que las cosas eran más visibles, más nítidas” (GUARNIERI apud MUGUERCIA, 1991)

<sup>5</sup> Do original em espanhol: “democracia gris, liberal, formal y absolutamente carente de proyectos ... y tenemos que defender estos procesos democráticos en los que en el fondo no creemos” (GENÉ apud MUGUERCIA, 1991, p 90)

<sup>6</sup> Do original em espanhol: “la creación colectiva es un método que de alguna manera está cansado; o más bien no el método sino los grupos” (RUBIO apud MUGUERCIA, 1991, p. 90)

urgente para modificar o mundo, característica do teatro de esquerda advinda dos anos de 1960, caiu neste contexto em um desencanto social pós-ditatorial. O desencanto sócio-histórico e político, já visível na Europa em tempos de Guerra Fria, principalmente no bloco ocidental liberal (no nosso continente, nas democracias pós-ditatoriais), levou o mundo europeu a acreditar no fim da história, advindo daí sua visão apolítica da arte pós-moderna, do teatro pós-moderno. De fato, para Pavis, o teatro pós-moderno está permeado de um neo-conservadorismo, um...

“movimento de retirada ideológica e de despolitização [...] O pós-modernismo se abstém de todo radicalismo e de toda negação; saqueia os estilos precedentes para lhes extrair o que lhe convêm no momento; rechaça o que chama a unilateralidade da uma leitura ou o discurso monolítico de uma encenação; relativiza toda interpretação, propõe pistas de sentido que se contradizem ou se neutralizam” (PAVIS, 1991, p. 125, “tradução nossa”).<sup>7</sup>

O desencanto no teatro pós-moderno é pensado também por Muguercia, embora chamando a atenção para uma possível mudança de foco. Ainda que ela se caracterize em seus estudos iniciais – e até os atuais – por refletir sobre uma tendência antropológica no teatro, comentará também acerca do pós-moderno no teatro latino-americano. E o faz com cautela, já que para ela “A cena pós-moderna, pelo menos em suas mais ortodoxas manifestações procedentes dos países altamente desenvolvidos, parece proclamar a ‘derrota do pensamento’” (1991, “tradução nossa”).<sup>8</sup> Neste contexto, pensa Muguercia, ao comparar a tendência antropológica da cena latino-americana com esta tendência pós-moderna se pode ter o seguinte:

“Enquanto o discurso antropológico não renuncia ao desvendamento de um sentido, que se deseja encontrar nas profundidades do comportamento humano, a vezes presumindo que este pode aparecer ali puro e absoluto, incondicionado [corpo-luz]; a pós-modernidade, por sua parte, ostenta sua indiferença em relação com a possibilidade de aprender algum sentido; prefere jogar hasta o infinito com a polissemia e a ambigüidade dos signos; proclama uma espécie de neutralidade diante da pretensão de instituir significações e parece mais absorta na própria operação significante; confessa-se mais atenta à ‘escritura’ do que a realidade mesma.” (MUGUERCIA, 1991, “tradução nossa”)<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Da versão em espanhol: “movimiento de repliegue ideológico y de despolitización [...] El post-modernismo se abstiene de toda radicalidad y de toda negación; saquea los estilos precedentes para extraerles lo que le conviene en el momento; rechaza lo que llama la unilateralidad de una lectura o el discurso monolítico de una puesta en escena; relativiza toda interpretación, propone pistas de sentido que se contradicen o se neutralizan” (PAVIS, 1991, p. 125)

<sup>8</sup> Do original em espanhol: “La escena posmoderna, al menos en sus más ortodoxas manifestaciones procedentes de los países altamente desarrollados, parece proclamar la “derrota del pensamiento”, ya no necesita de radicalidad y parecería no aspirar a la trascendencia.” (MUGUERCIA, 1991)

<sup>9</sup> Do original em espanhol: “Mientras el discurso antropológico no renuncia al desvelamiento de un sentido, que se desea encontrar en las profundidades del comportamiento humano, a veces presumiendo que este puede aparecer allí puro y absoluto, incondicionado; la posmodernidad, por su parte, ostenta su indiferencia en relación

A definição de polissemia, de jogo intertextual pelo mero prazer do mesmo, essa negação por delimitar significações, essa ambigüidade no teatro pós-moderno, são ressaltadas apolíticas tanto por Muguercia como por Pavis. Contudo, Muguercia, ao refletir sobre a obra do dramaturgo uruguaio Leo Masliah e do dramaturgo chileno Marco Antonio De La Parra, pondera acerca de uma visão desencantada, apolítica do teatro pós-moderno no continente. No caso deste último, dá como exemplo a peça *La secreta obscenidad de cada día* (1984), na qual dois exibicionistas esperam no banco de uma praça muito próxima a uma escola de meninas, para poderem se exibir perto da hora da saída. Os personagens conversam e simulam ser quem não são, havendo um jogo de esconde-esconde de personalidades entre eles, de máscaras, de intertexto, cuja força paródica se deflagra quando estes personagens começam a se mostrar como dois personagens históricos-ícones da modernidade ocidental, sendo um Marx e o outro Freud. Contudo estes nomes não são confirmados pelos personagens, que podem ser também dois loucos se fazendo passar por esses ícones da cultura ocidental moderna, em um jogo onde tudo é simulação, um labirinto de identidades. Enquanto um acusa o outro de ser um burguesinho frívolo, este acusa o primeiro de ter sérios problemas com a mãe, e assim por diante. Mas, como comenta Ávalos, que realiza uma crítica a uma remontagem da peça em 2004, o que De La Parra faz é permitir que possamos rir de “Marx e Freud – os personagens da peça – mas com a finalidade de satirizar o estado de nossas próprias carências: ‘os ideais que deixamos vazios e vacantes’” (2006, “tradução nossa”).<sup>10</sup> Neste jogo paródico é que Muguercia se pergunta por uma possibilidade política do teatro na América Latina, que “nos animaria a não ceder ao pensamento conservador a pós-modernidade” (1992, “tradução nossa”).<sup>11</sup> Caso contrário, o que resta é cair no desencanto sócio, político e cultural.

O pensamento conservador, se poderia pensar a partir das reflexões de Perniola, não seria só o das classes dominantes, mas também, devido à sua negatividade passiva, do pessimismo da esquerda. Segundo Debord, a situação histórico-social é um beco sem saída e por isto Perniola vê o pensador francês como “Vítima de uma concepção estreita e

---

con la posibilidad de aprehender algún sentido; prefiere jugar hasta el infinito con la polisemia y la ambigüedad de los signos; proclama una especie de neutralidad ante la pretensión de instituir significaciones y parece más bien absorta en la propia operación significante; se confiesa más atenta a la "escritura" que a la realidad misma.” (MUGUERCIA, 1991)

<sup>10</sup> Do original em espanhol: “Marx y Freud —los personajes de la obra— pero con el fin de satirizar el estado de nuestras propias carencias: «los ideales que dejamos vacíos y vacantes».”

<sup>11</sup> Do original em espanhol: “nos animarían a no ceder al pensamiento conservador la posmodernidad” (MUGUERCIA, 1992)

maniqueísta da realidade, o triunfalismo utópico dos anos sessenta e setenta se subverteu em negação da história: a frustrada realização daquilo que se esperava e se almejava gerou cegos diante das dobras, das complexidades, da sinuosidade da realidade efetiva.” (2009, p. 24 e 25). O autor italiano propõe duas noções reversíveis que são o da ‘dobra’ e o da ‘explicação’ (des-dobra), de referência barroca. Se a noção de segredo responde a um mundo estático, o de dobra/explicação responde a um mundo dinâmico, animado por “deslocamentos insensíveis, através dos quais se realiza uma efetiva, contínua e quase imperceptível mutação” (PERNIOLA, 2009, p. 25). É possível pensar aqui uma concepção artística e crítica do teatro em tempos globalizados? Que procedimentos cênicos? Perniola não vai negar a agudeza crítica de Debord, que é, de fato, bastante perspicaz para delinear a reconfiguração dos jogos de poder na sociedade contemporânea, mas vai re-significar o ‘espetáculo concentrado’ e o ‘espetáculo difuso’ do autor francês tomando-os como veículos da banalização que reduzem e homologam as coisas subtraindo-as do fluxo das mudanças históricas, seja ao enquadrá-las em uma ideologia política totalitária ou ao inseri-las na frivolidade do mercado. Deste modo as coisas são imobilizadas “numa espécie de assombrosa idiotice que torna supérflua qualquer interrogação” (2009, p. 33).

Advém desta operação que o teatro pós-moderno, que se nega a levantar teses com a pretensão de clarificar o funcionamento perverso do sistema, seja visto como algo negativo e como um jogo da forma pela forma - sem compromisso social, cultural ou existencial e por este motivo considerado, principalmente pelos artistas da esquerda, como um teatro apolítico. Por sua vez, a postura do teatro de esquerda de querer proclamar verdades objetivas acerca da situação social também se tornou insustentável em um panorama tão complexo. De fato, é dentro deste contexto sócio-artístico teatral que Lehmann vai chegar à conclusão de que, no teatro europeu, não é possível mais um teatro político direto, de “efeito político real” (2007, p. 409); quando este existiu (*agitprop*), não “passava de um ritual de confirmação para aqueles que já estavam convencidos” (2007, p. 409). Entretanto, para Lehmann, em obra escrita em 1999, este modo de teatro político parece ser ainda possível no teatro latino-americano, africano e asiático (2007, p. 408-410), referindo-se, de modo consciente ou não no que diz respeito ao nosso continente, ao teatro de esquerda latino-americano.<sup>12</sup> Ainda assim, o autor ressalva que não é possível, como estudioso do teatro europeu e norte-americano, comentar o

---

<sup>12</sup> Lehmann cita o Teatro Macunaíma, do Brasil, fato curioso já que este é considerado por alguns analistas do teatro latino-americano como um modo teatral que foge dos cânones políticos maniqueístas do teatro de esquerda e impulsiona um modo teatral antropológico e/ou pós-moderno (MUGUERCIA, 1991; DE TORO, A., 1990 ; DE TORO, F., 1996)

teor político dos teatros não europeus. Esta honestidade parece acertada, já que no teatro brasileiro dos anos de 1960 há um questionamento do teatro político (chamado por Lehmann de ‘direto’, ou em outras palavras, maniqueísta e panfletário)<sup>13</sup> pelo Teatro Oficina, com o espetáculo *O rei da vela*, dirigido por Zé Celso Martinez, que impacta o meio teatral em 1967. A partir do texto publicado em 1937 pelo modernista (ou pós-modernista?)<sup>14</sup> brasileiro Oswald de Andrade, pouco conhecido pelas gerações das décadas de 1950 e 1960 (MOSTAÇO, 1982, p. 99), o Teatro Oficina realiza, com a sua postura paródica e corrosiva advinda da vanguarda brasileira, um curto-circuito no didatismo do teatro de esquerda brasileiro - e porque não, latino-americano. Mas não é somente isso que interessa aqui, já que esse curto-circuito se estenderá ao futuro. Os procedimentos cênicos com os quais é construído *O rei da vela*, se por um lado, dão seguimento a uma preeminência do corpo da cena, por outro, devido ao seu intenso jogo meta- e inter- textual, vêm a questionar, sobretudo, a pureza cênica pretendida pelo(s) teatro(s) da presença. Pensando na preeminência da cena, o espetáculo se torna um curto-circuito da presença pura, estalando o corpo-luz em mil pedaços, produzindo diversificadas faíscas cênicas. É neste contexto que a cena pode se evidenciar como multiplicidade, revirando os conceitos tidos até então de representação, tornando-se a cena não sua negação como simulação e em favor de um vitalismo cênico transcendente, mas aceitando-se como artificial e montagem de fragmentos.

---

<sup>13</sup> É curioso que o autor faça uma afirmação tão categórica sobre o teor político de todos os teatros não europeus em três páginas (isto incluindo a ressalva); considere-se que na edição brasileira aqui consultada o livro conta com mais de 400 páginas. As contribuições de Lehmann são importantes para pensar no teatro da virada latino-americano, porém, ele enxerga (ou só quer enxergar) um deslocamento do entendimento político do teatro no teatro europeu. Certamente, se tivesse visto mais cuidadosamente o teatro latino-americano (assim como vê o europeu e o norte-americano), alguns espetáculos deste continente contribuiriam, e muito, para sua visão de teatro político, que também quer fugir do maniqueísmo por ele delatado. Inclusive, há exemplos no teatro do continente deste deslocamento do teatro político direto já em fins dos anos de 1960, a exemplo da encenação de *O rei da vela*, montado pelo Teatro Oficina, como se verá logo adiante. E se fosse considerado o texto em si, este foi escrito por Oswald de Andrade em 1933 mas publicado em 1937, no contexto das vanguardas latino-americanas. Também sobre o teatro da virada existem os estudos de Fernando e Alfonso De Toro, de inícios dos anos 1990; os de Muguercia, de fins dos anos de 1980; ou o mesmo estudo de Mostaço sobre o teatro e política no contexto brasileiro, escrito em 1982.

<sup>14</sup> Leia-se deste autor o ‘Manifesto da Poesia Pau-Brasil’ e ‘Manifesto Antropofágico’. “Da mesma forma que nasceram os ideais de antropofagia para o modernismo nos anos 20, o Brasil pós-moderno, sem ter tido tempo de amadurecer suas estruturas institucionais modernistas, redescobre suas riquezas nos paradoxos de seu imaginário.” (VERGARA, 2008, p. 138) De uma ou outra forma, vai ser isto o que o Teatro Oficina vai realizar, ao montar *O rei da vela* em 1967.



### 5.1.1 Do estalo em mil pedaços

Com a montagem de *O rei da vela*, em 1967, o teatro de esquerda brasileiro, acostumado a um esquema racional e objetivo de questionamento social é colocado em cheque. O texto de Oswald de Andrade não vai dirimir tão claramente quem são os poderosos e as vítimas, embaralhando estes lugares e dando a entender que sempre haverá vítimas, que por sua vez também podem ser donas do poder no futuro, gerando mais degradação. O texto evidencia esta possibilidade por meio de um jogo metalingüístico, em que Abelardo II, co-protagonista da peça – sendo o protagonista Abelardo I, em um jogo de espelhos que cruza toda a obra –, diz, por exemplo: “A burguesia só produziu um teatro de classe. A apresentação da classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração.” (Ato 1). Há sempre uma incerteza quanto aos papéis de poder, ao mesmo tempo em que há a certeza de que sempre haverá perdedores, ruína, ‘po-logne’ – como declara Abelardo I: “Herdo um tostão de cada morto nacional” (Ato1).

É curioso também que no texto Abelardo I seja identificado como capitalista, burguês, e que Abelardo II, seu substituto no poder, seja socialista – não qualquer socialista, mas “o primeiro socialista que aparece no teatro brasileiro” (Ato 1). O texto evidencia uma desconfiança em relação a todo sistema totalitário, de direita ou de esquerda – o que incomodou diretamente à última, em plena ditadura, ainda mais quando Zé Celso comenta no programa da peça que “no *Rei da vela* todo esforço do homem brasileiro é gasto para manter através da autóctone e única ideologia nacional, o *oportunismo*” (apud. MOSTAÇO, 1982, p. 99). Mostaço comenta que “O espetáculo, evidentemente, provocou fortes reações, da direita e da esquerda. Desde tentativas de invasão ao teatro, ameaças telefônicas [...] uma cisão ideológica” (1982, p. 100). Cisão que tinha ocorrido anteriormente dentro do próprio Teatro Oficina em termos poético-cênicos, já que para poder montar esta peça o grupo teve que desestruturar o seu estilo inicial de trabalho, o realismo stalinavskiano. Inclusive, talvez tenha sido a pretensão de objetividade sócio-política a razão da obra de Oswald de Andrade ter ficado inicialmente ‘muda’ para os artistas dessa companhia, como denota Mostaço:

“O texto, lido em 65 por Zé Celso e Renato Borghi, permaneceu ‘mudo’ para o encenador. Nos primeiros meses de 67 [...] neste período de ‘desestruturação’ da linguagem realista e da interpretação stanislavskiana tão arraigada no grupo [...] é que o grupo Oficina soube ler no texto de Andrade uma...] exuberância significativa e propriedade em responder estética e politicamente ao momento em que se vivia” (1982, p. 99).

O abandono do realismo é significativo. Na fala de Abelardo II ('Sou o primeiro socialista que aparece no teatro brasileiro'), há um jogo meta-textual que cruza quase toda a obra de Andrade, ao qual se soma também um jogo intertextual. O casal emblemático da peça é composto por Abelardo e Heloísa, referindo-se ao clássico casal da época medieval européia. Se este amor foi (e é ainda) considerado pela tradição ocidental como um exemplo de paixão e entrega, aqui vai ser mostrado como uma relação oportunista, devido ao que o burguês Abelardo I pode conseguir ao se casar com a jovem de família aristocrática. Há também, na história real de Heloísa e Abelardo, um final fatídico, onde este último é castrado para não ter mais relações sexuais com sua amada, do qual, pode se deduzir na peça de Andrade, uma focalização desse aspecto grotescamente fálico. Dá-se de fato, no texto, um reforço paródico e polissêmico da palavra Vela do seu título: tanto como elemento de venda capitalista (o protagonista é um empresário vendedor de velas que se aproveita de uma crise que fez com que as empresas de energia elétrica fechassem no país), tanto como objeto fálico. Zé Celso soube explorar isto ao máximo, já que há na montagem o desvelamento paródico de uma realidade falocêntrica/burguesa, onde se percebe uma agressividade dirigida a um *modo de representar* advindo da sociedade conservadora, em um questionamento tanto político quanto cênico. No final da peça, surge outro jogo metalinguístico e intertextual que reforça a postura anti-classicista, assumindo um classicismo às avessas, estapafúrdio e bizarro: quando Abelardo I morre e vai ser substituído por Abelardo II, este declara que "Heloísa será sempre de Abelardo. É clássico!"

Há no texto de Andrade uma corrosão constante, de qualquer referente, em um tom paródico cujo alcance crítico atinge a realidade política do país daquele momento (tanto a década de 1930 como a de 1960).<sup>15</sup> Suas referências são múltiplas: Heloísa é chamada Heloísa de Lesbos, fortalecendo o jogo sexual que atravessa quase todos os personagens; Abelardo I quer se relacionar sexualmente tanto com sua secretária como com a sogra (a quem se refere como uma segunda mãe, se auto-denominando um personagem de Freud e possuidor do *Complexo de Édipo*); também o irmão gay de Heloísa, que rouba os namorados da outra irmã chamada João das Divas, gera na peça um constante espelhamento entre trocas sexuais e trocas mercantis desenfreadas. Zé Celso lê este jogo sexo-capitalista da seguinte forma:

"Oswald através de uma simbologia rica nos mostra O Rei da Vela se mantendo na base da exploração [...] e da Frente Única Sexual, isto é, do conchavo com tudo e com todos (a vela como phallus): conchavo com a burguesia rural, com o imperialismo,

---

<sup>15</sup> Ítala Nandi, atriz do espetáculo, comenta anos depois da estréia: "O Brasil de 33, quando Oswald havia escrito a peça, e o Brasil de 67 eram muito parecidos ainda" (1989, p. 83).

com o operariado, etc. para manter um pequeno privilégio.” (apud NANDI, 1989, p. 88)

Os múltiplos cenários da peça onde se apresentam os personagens “camaleonicamente votados à indefinição” (CAMPOS In: ANDRADE, 1999) permitiram a Zé Celso construir sua concepção cênica a partir de parâmetros afastados do realismo, principal força poética do Teatro Oficina até o momento.<sup>16</sup> Para descrever aspectos dessa emblemática encenação, vale citar o teórico teatral francês Bernard Dort (que assistiu o espetáculo no Brasil e em sua turnê na Itália e na França), que, segundo Mostaço, foi um dos poucos que soube ler a poética ousada dessa encenação, ao contrário da crítica local (MOSTAÇO, 1982, p. 101). Para Dort, no programa da peça em turnê na Europa:

“*O Rei da Vela* se transformou no espetáculo do Teatro Oficina em um jogo de massacre teatral levado à última potência. Ele utiliza ao mesmo tempo representação épica (reconhece-se nele o palco giratório e o cenário de Arturo Ui, do Berliner Ensemble),<sup>17</sup> o teatro de variedades, a opereta, enfim, o gênero nobre e burguês por excelência: a ópera. Ele parodia todos. Todo o espetáculo nos propõe assim uma espécie de escalada no deboche teatral e é através de um jogo de espelhos cada vez mais deformante que o espectador é chamado a reconhecer a realidade atual do Brasil: a realidade de uma comédia histórica monstruosa (...) Estamos aqui diante não de uma tranquilidade tentativa de fundar um teatro folclórico e nacional (como era o espetáculo brasileiro apresentado em Nancy e Paris dois anos atrás: *Morte e Vida de Severina*), mas de um apelo raivoso e desesperado por um outro teatro: um teatro de insurreição.” (apud. MOSTAÇO, 1982, p. 101-102)

Vale ressaltar também um comentário da atriz Ítala Nandi acerca do processo criativo do espetáculo: “Fizemos pouca leitura de mesa. Não havia nenhuma dificuldade para entender aquele texto: ele só nos impelia à ação e fomos direto para o palco” (1989, p. 84). A atriz também comenta o trabalho do cenógrafo Helio Eichbauer, que é necessário ressaltar devido à importância que os artistas da virada começariam a dar à dimensão plástica da cena:

“O ambiente criado lembrava o Teatro de Revista, cheio de verde e amarelo, com gosto de sorvete de frutas, índio de abanadores, peixe-espada, sobre um palco giratório que embalava todos os ingredientes, como num carrossel. À direita do proscênio, voltado para a platéia, ficava um boneco gigante com um pau enorme que,

---

<sup>16</sup> A peça *Os Pequenos Burgueses*, dirigida por Zé Celso em 1963, é um exemplo emblemático e muito bem sucedido do estilo realista. Fernando Peixoto, ator do espetáculo e teórico teatral brasileiro, chegou a comentar sobre as temáticas abordadas pelo Teatro Oficina, e que incidem neste espetáculo: “a análise da família viria a ser uma das linhas mestras do repertório do grupo. Entenda-se, família de classe média. Neste nível o Oficina nunca se equivocou [...] soube dirigir-se à platéia historicamente concreta e real que tinha diante de si. Ou seja: a própria classe média” (apud. NANDI, 1989, p. 20). Aqui está uma diferença significativa com o teatro de esquerda popular da época, que considerava como imaginário teatral e como seu público dileto as classes baixas, os proletários, camponeses, entre outros - sendo que muitas vezes seu público mais freqüente era a classe média, que podia pagar os ingressos.

<sup>17</sup> A influência direta de Brecht em Zé Celso acontece graças à sua viagem à Europa entre 1964 e 1965, quando realizou um estágio no teatro de Brecht, o Berliner Ensemble. Na volta ao Brasil trouxe diversos materiais do teatro alemão, que compartilhou e estudou com seus colegas atores antes de 1967, ano da montagem aqui referida. (NANDI, 1989, p. 49-51).

em determinado momento da peça, erguia-se ereto, apontava para o público e, ao som de tiros de canhão, emitia luz chocante. E a platéia perplexa.” (NANDI, 1984, p. 84)

O que se destaca é o vertiginoso jogo cênico do espetáculo a partir de uma multiplicidade de referentes teatrais de estilos diversos (teatro de revista, de variedades, opereta, musical, etc.). Zé Celso estava consciente de que todo este material cênico desbordava qualquer um dos modelos existentes até então no teatro brasileiro (principalmente realismo e brechtianismo). O espetáculo era um misto caótico de referências teatrais e extra-teatrais, em medida semelhante à do texto: teatro de bonecos, teatro de variedades; cubismo; Wilde, Flaubert, Freud; entre outras. É a partir desta esquecida peça de Andrade, de inspiração vanguardista, que Zé Celso retoma como encenador uma tradição de teatro de variedades e de teatro popular com seus mirabolantes efeitos cênicos, existente não só no Brasil mas também nos outros países da América Latina desde séculos anteriores.<sup>18</sup> Na encenação já se apresenta um conceito que o investigador de teatro brasileiro José da Costa aplica ao teatro brasileiro da década de 1990 e início do século XXI, *o colosso da biblioteca* (2009, p. 44), por meio do qual se pode pensar, no contexto do(s) teatro(s) da virada, no deslocamento que provoca nas noções tradicionais de criação de uma montagem, desde a autoria até a cena como representação.

### 5.1.2 Do colosso que ficou esquizofrênico

Da Costa se apropria da noção de *colosso* de Gerald Thomas, encenador do teatro brasileiro contemporâneo, ao referir-se à Europa na cultura ocidental, ou melhor, ao eurocentrismo na cultura contemporânea (DA COSTA, 2009, p. 46). A partir deste o autor

---

<sup>18</sup> Tanto o teatro brasileiro, como o de outros países latino-americanos, de corte popular, de uma ou outra forma reedita e reprocessa um conhecimento teatral cênico advindo do teatro medieval e barroco: a parafernália cênica e a caracterização em personagens tipos (CAFEZEIRO, 1996; VILLEGAS, 2005). Villegas, apesar da referência européia, vai destacar também no seu estudo teatralidades advindas do mundo pré-colombiano: festas, rituais, danças, representações de batalhas históricas, representações bufas, inclusive textos (*Rabinal Achi*), entre outros que irão se hibridizar com as teatralidades advindas da Europa e posteriormente da África. É deste misto que se originaria uma prática teatral latino-americana. Interessante que, na prática teatral evangelizadora do período colonial, Villegas descreve o impacto nas ordens religiosas (lido como algo idólatra), quando nas peças religiosas entravam dançando os atuantes indígenas com seus figurinos vistosos, cheios de cores e de pinturas corporais: “los bailes indígenas no podían reducirse a la concepción occidental del baile” (ALBERRO apud VILLEGAS, 2005, p. 72). Que impacto corporal e idólatra é este? Talvez aqui esteja uma força arcaica, sensual, corporal, capaz de incomodar uma pedagogia religiosa, racionalista e sócio-conservadora colonial, e que Andrade vai, séculos depois, perceber e chamar de “instinto caraíba” no seu Manifesto Antropófago, considerando a antropofagia um ato corporal: “O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo” (1970, p. 15). É este ‘instinto caraíba’, esta antropofagia, isto que vai interessar da montagem de Zé Celso para romper com a racionalidade defendida pelo teatro de esquerda em suas peças, sejam realistas ou brechtianas. “Não se esqueça de que estamos em um país semicolonial.”, diz Abelardo I, no Ato 3 de O Rei da Vela.

contrapõe outra imagem, a do *colosso da biblioteca*, importando aqui o que Thomas comenta acerca do espetáculo *Macunaíma*,<sup>19</sup> de Antunes Filho, e do trabalho (não especificado) da atriz Regina Casé, nos quais há uma ‘escritura da inversão’ de um sentimento de inferioridade dos artistas brasileiros – e poderia dizer-se dos artistas latino-americanos – perante o colosso que são as grandes metrópoles econômicas e culturais. Em sentido análogo pensa Griffero acerca da noção de autoria:

Desvelar, através do código espacial, como cada produção gera sua estética, nos leva a reconhecer em cada montagem uma autoria. Uma vez assumida nossa qualidade de autores, podemos situar nossa teatralidade como parte integrante do desenvolvimento teatral do ocidente e não como apêndice de técnicas de referência, nem fotocópias de um original desconhecido. (GRIFFERO, 1998c, p. 135, “tradução nossa”).<sup>20</sup>

Pode-se dizer que é isto também que está em jogo na noção de micro-poética proposta por Dubatti, analisada no postal um. Nos dias de hoje, pode-se falar de um teatro contemporâneo mundial, principalmente nas grandes metrópoles, cujos questionamentos podem ter como ponto em comum o questionamento de um estatuto modelar da arte teatral.

É neste contexto que Griffero chama seu teatro de pós-moderno, justamente por essa possibilidade que Muguercia temia, de um puro jogo formal, inter-textual, que coloca em suspenso a significação direta. Pois é este jogo que permite um olhar e um processamento livre, a partir de um olhar singular (micro-poético) acerca da tradição teatral, não pré-formatado por modelos normativos. É o que Thomas comenta acerca do trabalho de Regina Casé, observando que a mesma encontrou uma maneira de ‘personificar’ “todo o desentendimento de um brasileiro diante do mistério do colosso universal, de forma que este ‘colosso’ se torne mero ‘colóquio’” (apud. DA COSTA, 2009, p. 47). Thomas comenta que Antunes “mastigou os ‘cientistas malucos’ do cenário internacional e os jogou na feijoada andradiana” (apud. DA COSTA, 2009, p. 47), ou seja, reprocessou saberes diversos de modo livre e paródico na construção de *Macunaíma*. Neste sentido, há que se atender a ironia da frase de Thomas, à reversão fonética e escritural de ‘colosso’ (norma, cânone) por ‘colóquio’ (conversa, bate-papo), desmistificando a aura desse conhecimento, como ocorre também em De La Parra quando põe em cena Marx e Freud como loucos, exibicionistas ou gênios, sem dar-lhes uma identidade fixa.

---

<sup>19</sup> Ver comentário sobre *Macunaíma* na nota 4, do postal 4.

<sup>20</sup> Do original em espanhol: “Develar, a través del código espacial, como cada producción genera su estética, nos lleva a reconocer en cada montaje una autoría, una vez asumida nuestra calidad de autores, podemos situar nuestra teatralidad como parte integrante del desarrollo teatral de occidente y no como apéndice de técnicas de referencia, ni fotocopiadores de un original desconocido.” (GRIFFERO, 1998c, p. 135).

Significativa se torna aqui a peça das cubanas Flora Lauten e Raquel Carrió, cujo título já aponta para a re-leitura dos ícones da tradição ocidental: *Otra Tempestad*. Há nela um jogo inter-textual, uma hibridização de gêneros literários e teatrais a partir do texto shakespeariano *A tempestade* e da mitologia afro-cubana. Diversos personagens do autor elisabetano (e não só os do texto referido no título, mas também Otelo, Ofélia, Hamlet, Macbeth e Shylock, além de Próspero e Caliban) dialogam em um mundo fictício com as deidades da Santería<sup>21</sup> cubana (Elegguá, Oyá, Changó, entre outras), ou às vezes se fundem com elas, como ocorre com Ariel/Elegguá. Para Carrió,

“no cruzamento de referentes, sonoridades e imagens européias e africanas não há ‘vencedores’ nem ‘vencidos’ e sim o intercâmbio de ritos e ações que caracterizam o sincretismo cultural próprio de América Latina e o Caribe” (1998, p. ?, “tradução nossa”).<sup>22</sup>

A configuração cênica proposta pelo texto (construída de modo concomitante à montagem) inclui a utilização de títeres, máscaras e trilha sonora que mistura música renascentista e tambores africanos, trazendo à cena um misto de cultura européia e afro-cubana. Na estrutura de quadros não lineares, o que se destaca é a reflexão sobre uma tensão na ilha, a qual está cruzada pela utopia e também por sangue e mortes. Como diz Carrió, a peça ao final nos faz a seguinte advertência: “‘Tenho herdado uma terra arrasada pela utopia e o sangue’. Entretanto, o espetáculo quebra a tragicidade implícita em seus referentes apelando à realização [cênica] de uma Mascarada<sup>23</sup> que cria a possibilidade das mutações, o jogo intertextual, a mistura, a ironia, a paródia” (1998, p. ?, “tradução nossa”),<sup>24</sup> sendo estes aspectos que falam de uma livre apropriação, não normativa e subvertedora, de uma visão herdada da cultura ocidental.

O que está em jogo na realidade é um questionamento lúdico e crítico dos procedimentos representacionais da cena, como indica, por exemplo, o início da peça, no qual Hamlet chama os comediantes de Elsinor para se apresentar, revelando assim que se trata de

---

<sup>21</sup> Significa ‘caminho dos santos’ e corresponde a um sistema de cultos que têm como elemento essencial a adoração de deidades surgidas do sincretismo entre crenças africanas e a religião católica, estas deidades chamam-se orishas.

<sup>22</sup> Do original em espanhol: “en el cruce de referentes, sonoridades e imágenes europeos y africanos no hay “vencedores” ni “vencidos” sino el intercambio de ritos y acciones que caracterizan el sincretismo cultural propio de América Latina y el Caribe.” (CARRIÓ, p. ?, 1997)

<sup>23</sup> Mascarada [verbete]: “divertimento de origem italiana, constituído de cenas ou números alegóricos, mitológicos ou satíricos, que incluía música polifônica e dança e era representado por personagens mascarados” (HOUAISS, 2009)

<sup>24</sup> Do original em espanhol: “He heredado una tierra arrasada por la utopía y la sangre”. Sin embargo, el espectáculo quebra la tragicidad implícita en sus referentes apelando a la figuración de una Mascarada que crea la posibilidad de las mutaciones, el juego intertextual, la mezcla, la ironía, la parodia” (CARRIÓ, 1998, p.?)

teatro, de palco, de personagens, máscaras, em um jogo constante de espelhamentos. Põem-se em ação todos os códigos teatrais e seus elementos formais – o palco era utilizado em toda sua profundidade e altura, com cenas acima e abaixo do nível do público – que indicam história, memórias, fantasmas de uma ilha como é Cuba. Há umnexo entre representatividade teatral, representatividade cultural e representatividade política nesta multiplicidade de referências existentes e atuantes em *Otra tempestad*.<sup>25</sup>

O espetáculo promove um instigante questionamento de uma utopia. Próspero chega à ilha para fazer um mundo ideal, mas seu projeto vai se tornando cada vez mais megalomaniaco, como diz Luis Alonso, ator do *Teatro Buendía*: “Mediante um processo vai-se avistando o encontro entre os protagonistas de ambos os contextos e como vão se assentando as bases para um futuro projeto no mundo americano. Acabando em um mar de sangue.” (2008, p. 145) São as contradições sócio-políticas que afetam também a própria materialidade cênica, caracterizada pela fragmentação, onde referentes de diferentes origens culturais são entrecrocados, hibridizados, fazendo com que o espetáculo não responda a uma poética pré-existente mas à sua própria. Segundo Proaño:

“na última cena intitulada ‘Caliban Rex’, o único que no final fica em pé [devido a que todos morrem, a diferença do drama de Shakespeare onde o mundo volta à ordem] e no centro do palco é Caliban, sustentando todas as máscaras [dos personagens, utilizadas no espetáculo] e adquirindo um aspecto de um homem de mil cabeças. Uma sugestão talvez da absorção inevitável de influencias e culturas que agora formam já parte indiscutível do natural do cubano e do propriamente cubano [...]? Ou talvez: a metáfora de um rechaço às imposições que vêm do exterior como do Mar [do qual] chegaram os personagens shakespearianos?”<sup>26</sup>

Também no teatro argentino contemporâneo, o questionamento acerca dos modos de representação teatral devido à falta ou crise da representatividade política tem movimentado o meio artístico de forma intensa. Vale destacar, por exemplo, o ator, dramaturgo e encenador Rafael Spregelburd e sua obra *Un Momento Argentino* (2002), na qual há uma reflexão paródica e dolorosa sobre a crise econômica na Argentina em 2001. O fato de tratar-se de uma obra para estrangeiros – declara ironicamente o seu autor – aumenta a camada de significações que esta possa despertar: a peça foi solicitada pela Royal Court Theatre de

---

<sup>25</sup> Segundo Villegas, neste espetáculo, “Para el espectador la isla es explícitamente Cuba. Por lo tanto, las referencias a la libertad u opresión, quedarse o salirse, ricos y poderosos, enriquecidos o pobres, los prejuicios raciales, las caracterizaciones étnicas no pueden dejar de interpretarse como alusiones a la realidad cubana actual.” (2005, p. 226)

<sup>26</sup> Do original em espanhol: “en la última escena titulada ‘Caliban Rex’, el único que al final queda en pie y en el centro del escenario es Calibán, sosteniendo todas las máscaras y adquiriendo un aspecto de un hombre de mil cabezas. ¿Una sugerencia tal vez de la absorción inevitable de influencias y culturas que ahora forman ya parte indiscutible del natural del cubano y de lo propriamente cubano [...]? O tal vez ¿la metáfora de un rechazo a las imposiciones que vienen del exterior como del Mar llegaron los personajes shakespearianos?” (2007, p. 44)

Londres, em 2002, e depois de algumas hesitações, devido à impossibilidade declarada do autor para tratar de um tema tão candente e polêmico para ele, como argentino, decidiu escrevê-la. A incerteza é o estado que invade Spregelburd para realizar uma peça sobre seu país naquele momento e, devido à solicitação da instituição inglesa, com foco na questão dos direitos humanos.<sup>27</sup> O autor pergunta a si mesmo, segundo o prólogo da peça, “que relação pode existir entre o teatro e a defesa dos direitos humanos? [e se responde] O vínculo entre ambas é uma cilada, quase insolúvel” (SPREGELBURD, 2002, “tradução nossa”).<sup>28</sup> O certo é que, segundo o autor argentino, “a aliança entre um teatro vital e uma defesa ‘responsável’, militante, dos direitos humanos é quase impossível aqui” (SPREGELBURD, 2002, “tradução nossa”).<sup>29</sup> O assunto da responsabilidade política no teatro é falso e hipócrita, pode-se pensar, já que para ele o teatro deve dar um passo atrás, já que se trata de um teatro que ‘não pede licença’, ‘não afirma e sim pergunta’, ‘incomoda’, e que “nos enfrenta à coisas do mundo sem orientar sua significação [...] que lançam pálidos mas reveladores reflexos sobre este [...]” (SPREGELBURD, 2002, “tradução nossa”).<sup>30</sup> Pode-se perceber uma radical diferença em relação ao teatro de esquerda, pois embora abordando um tema muito similar, se o olha por um ângulo distinto, dobrando assim (e não abandonando) um entendimento crítico do mesmo.

É deste modo que Spregelburd decide escrever *Un Momento Argentino* misturando realismo e farsa, atendendo ao misto da falsidade política existente na vida social argentina, que se quer fazer passar por verdade. A peça mostra dois militares argentinos e suas esposas que se encontram na casa de um deles para ver fotos de sua última viagem; as imagens mostradas em slides são estranhas, pouco reconhecíveis (segundo as rubricas do texto), mas os personagens se fascinam ao vê-las. Comentam, em estado de êxtase, que não lembram se são de uma viagem a Cuba ou ao Caribe, passando boa parte da peça tentando decifrar as fotos. A filha de um deles, também na casa, está atenta ao que ocorre do lado de fora, na cidade, onde milhares de pessoas passam batendo panelas (o panelaço de 2001). Espantada e

---

<sup>27</sup> Spregelburd comenta sobre esta situação: “Estamos demasiado cerca de lo que pretendemos escribir, aunque sea con la lente deformante del teatro. [...] Es muy fácil en este momento hacer chistes sobre nuestro destino inmediato, indignarse ante el evidente atropello contra los intereses populares [...] Pero escribir mientras los cuerpos de la treintena de muertos de la semana pasada aún están calientes, es difícil. Escribir así es siempre una mentira piadosa. Escribir así, sin hacer periodismo, es una mentira. Siempre he defendido la importancia del teatro como mentira. Pero como mentira existencial. Lamentablemente, estamos lejos de poder asumir posturas existenciales, o incluso inteligentes, cuando la incertidumbre es tan grande” (2002)

<sup>28</sup> Do original em espanhol: “¿que relación puede haber entre el teatro y la defensa de los derechos humanos? La vinculación entre ambas es tramposa, casi insoluble.” (SPREGELBURD, 2002)

<sup>29</sup> Do original em espanhol: “la alianza entre un teatro vital y una defensa ‘responsable’, militante, de los derechos humanos es casi imposible aquí.” (SPREGELBURD, 2002)

<sup>30</sup> Do original em espanhol: “nos enfrenta a las cosas del mundo sin orientar su significación [...] que arrojan pálidos pero reveladores reflejos sobre éste.” (SPREGELBURD, 2002)



tentando entender a situação, pede ajuda aos seus pais, mas estes não atendem as, segundo eles, bobagens típicas de adolescente da sua ‘filhinha’. Por esta razão, em uma atitude entre estúpida e guerreira (o que se percebe pelo atrapalhado das ações realizadas pela filha) esta decide colaborar com os protestos, o que chega ao limite máximo quando a menina veste uma bomba-relógio – tornando-se uma mulher-bomba – e invade a reunião dos militares na qual estão seus pais para exigir uma lista interminável de reivindicações. Mas o tempo da bomba-relógio passa, não há mais tempo; corta-se um fio, a bomba vai explodir. Descobre-se que a menina-bomba havia sido adotada pelos militares na época da ditadura e ela começa, então, a perguntar por seus pais verdadeiros, torturados e desaparecidos – em uma cena construída com elementos do realismo e da farsa, com a intenção de um constante questionamento da veracidade dos fatos. O militar, segurando os fios da bomba para que esta não exploda, sente vontade de mijar, mas não pode. A jovem, também segurando uma coca-cola em sua mão, diz que não pode ajudá-lo porque aquele é um momento de grandeza, um momento argentino; mas no final, abre-lhe a braguilha e o ajuda, sendo este o único momento de realidade (no sentido concreto, performático) nessa peça de constantes farsas.

Há um jogo de ambigüidades em *Un Momento Argentino*: no início, são os atores que falam, ironizando o fato de fazer teatro como teatro, atendendo às rubricas que indicam estes desvios de teatralidade. Na primeira fala, Angel, um dos militares, diz, ainda como ator:

“Olá. Boa noite. Não sei por onde começar. Eu sou (*diz um nome, talvez um nome qualquer, talvez seu próprio nome*). Sou um ator, alguns de vocês já me conhecem. Sou conhecido. Agradeço muito que vocês tenham vindo esta noite [...] tenho que pedir para vocês fazerem um exercício intelectual complicado, senão eu não posso ir adiante. [...] vocês me conhecem, mas por um momento vão ter que fazer de conta que não, ou seja, eu vou continuar aqui, mas vou fazer de conta que sou outra pessoa. É uma loucura, é, vocês tem razão.” (2005, p. 5)

É interessante notar os vários desvios proposto por esta peça, com os atores se mostrando como tais, mas assumindo também personagens como se fossem amigos do público e dedicando boa parte da peça (como atores ou personagens) a falar coisas estúpidas. É como se a inteligência do texto não estivesse nas suas palavras, mas nas suas propostas de jogos meta-textuais, de simulações, não só desviando-se frente a qualquer tipo de leitura fechada da obra mas corroendo a possibilidade de transmitir uma mensagem didática. Vejamos, como exemplo, as indicações cênicas que o texto dá em relação às fotos que podem ser mostradas na cena dos militares:

“(vemos o primeiro slide. É uma imagem de qualquer coisa. Inclusive não importa se não se entende bem o que é. Poderia ser uma bandeira da Argentina tremulando num

pequeno mastro escolar, ou um animalzinho que alguém tenha achado digno de ser fotografado, ou a porta traseira de um Ford Falcon verde – o carro dos torturadores militares – em geral convém que os slides não estejam muito bem escolhidos e que se veja qualquer coisa neles)” (2005, p. 7)

O próprio Spregelburd gera intencionalmente confusão nas rubricas, permitindo pensar que há um determinismo de suas indicações em prol de algo indeterminado; mas este seria um argumento cego que não deixaria perceber a potência poética desta proposta, que é justamente a de provocar uma desconfiança para com a própria representação, uma anulação a cada instante do ato de fazer teatro ao fazer teatro. Quão próximo está este ato do de Oswald de Andrade ou do de Jarry? Como pode se entender esta atitude senão como a ativação de um entrechocar de fragmentos (detalhados na rubrica) apontando para uma carga alegórica esvaziada de verdade? O autor argentino se pergunta: “que relação pode haver entre um ‘tema’, um tema da realidade, e os procedimentos de fabricação da ficção teatral?” (2002, “tradução nossa”).<sup>31</sup> O teatro, segundo ele, não tem essa possibilidade de realidade objetiva, é híbrido, principalmente os teatros mestiços do continente, nascidos da ‘tradição europeia e o idealismo latino-americano’ (2002), já que o pacto da representatividade se rompeu, entre política e sociedade, e portanto, entre público e teatro.<sup>32</sup> Esta arte deve se revelar então como teatro, como artifício, já que querer ‘representar’ alguma idéia acerca dos direitos humanos, no caso particular desta peça, é seguir o mesmo jogo da política institucional que se quer como ‘representante’ da população; ou seja, é falar a mesma língua do inimigo. Marcando decididamente sua diferença política com o teatro político visto em postal anterior, Spregelburd declara:

“Uma obra (seja farsesca ou trágica; séria, solene, ou vulgar e desalinhada) na qual quiséssemos voluntariamente agregar algo de luz, ou levantar nossa mão a favor dos direitos humanos, está condenada a entediar certamente aos seus nobres espectadores. O teatro é uma atividade fatal, com uma rara vida própria na História. O teatro não conhece de justiça. No entanto é nobre.” (2002, “tradução nossa”)<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Do original em espanhol: “¿Qué relación puede haber entre un ‘tema’, un tema de la realidad, y los procedimientos de fabricación de la ficción teatral?” (2002)

<sup>32</sup> Não se tem mais confiança nos mecanismos sócio-culturais de representação, e isto deriva a uma atenção maior no teatro, nos seus artistas, dos seus próprios procedimentos formais - não só em Spregelburd, mas em toda uma geração de artistas teatrais argentinos. Este mesmo autor cita os trabalhos de Alejandro Tantanian, Federico León, Javier Daulte, Daniel Veronese, entre outros, cada um com sua investigação poética – micro-poética – própria.

<sup>33</sup> Do original em espanhol: “Una obra (sea farsesca o trágica; seria, solemne, o vulgar y desaliñada) en la que quisieramos voluntariamente agregar algo de luz, o levantar nuestra mano a favor de los derechos humanos, está condenada a aburrir seguramente a sus nobles espectadores. El teatro es una actividad fatal, con una rara vida propia en la Historia. El teatro no conoce de justicia. Y sin embargo es noble.” (SEPREGELBURD, 2002)

É a partir do trabalho desta geração de artistas, do teatro alternativo argentino,<sup>34</sup> que Dubatti forja sua noção de ‘cânone da multiplicidade’, no qual se geram diversas micro-poéticas. O autor comenta que esta ‘crise da representação’<sup>35</sup> - pensada também pelo dramaturgo Eduardo Pavlovsky, que já a vinha discutindo desde a década de 1960, concomitante e em tensão com teatro de esquerda argentino, de modo análogo a Zé Celso Martinez no Brasil –, parte da percepção de que ‘as grandes certezas foram quebradas’ (DUBATTI, 1999, p. 38). E pode-se dizer, com a investigadora teatral equatoriana Lola Proaño, que estes artistas “operam no vazio de representação política com um imaginário que se transfere à representação simbólica [da cena]” (2007, p. 10)<sup>36</sup>.

Dubatti comenta algo cada vez mais evidente no teatro da virada latino-americano, não só no sentido de que isto tem “produzido um estalo das poéticas e os imaginários” (1999, p. 38, “tradução nossa”),<sup>37</sup> mas que neste:

---

<sup>34</sup> Paula Fernández observa que se trata de uma geração de artistas teatrais cujas práticas teatrais surgem, sobretudo, nas décadas de 1990 e de 2000, e que serão denominados, pelos inúmeros estudos teóricos existentes sobre eles de “Teatro Novo ou Nova Dramaturgia Argentina, Teatro *Underground*, Teatro da Desintegração, Teatro *off Corrientes* [em referência crítica ao circuito oficial e comercial de teatro de Buenos Aires], Teatro Pós-moderno, etc.” (2008, p. 31). Entre estes artistas, além dos artistas argentinos acima referidos, Fernández e também Dubatti, destacam Ricardo Bartís, Daniel Veronese, Alejandro Tantanian, Javier Daulte, Lola Arias, Patricia Zangaro, Vivi Tellas, Mariano Pensotti, Ignacio Apolo, Luciano Suardi, Pompeyo Audivert, entre outros.

<sup>35</sup> Considerando os estudos do pesquisador de teatro latino-americano Juan Villegas (2005, p. 155-174), esta instigante pela representação da realidade no teatro não seria algo característico do teatro contemporâneo no continente, pois já nas décadas de 30 - 50 do séc. XX alguns dramaturgos questionaram o estilo realista então existente. O autor comenta que “Un motivo recurrente [no teatro daquelas décadas] es el de la sociedad en crisis, la que se evidencia en la crisis de los valores sustentadores del sistema político y el conflicto entre las clases sociales” (2005, p. 157) Para o pesquisador houve uma transformação teatral gerada, sobretudo, a partir do questionamento deste papel representativo do teatro. O que está em jogo é um “rechazo del concepto de realidad que sustentaba el discurso del realismo. Se parte del supuesto de que la ‘realidad’ no es lo que vemos ni la función del teatro es su representación” (VILLEGAS, 2005, p. 162). Os artistas teatrais do continente tinham entrado em contato com as vanguardas européias, o que os levou a repensar seu próprio trabalho artístico. O interessante é que o fizeram não em um afã de cópia e sim de reprocessar esses saberes artísticos a partir dos seus próprios territórios, dando-lhe um sentido político e de autonomia; de fato, “Nunca antes la mirada de artistas e intelectuales latinoamericanos estuvo tan atenta a Europa ni hubo tal culto a París. Nunca antes, como en los años 20 y 30, fueron nuestros artistas e intelectuales tan hipersensibles al tema de una “identidad” propia, ajena a las lógicas metropolitanas. Esta paradoja fecunda está en el corazón del arte de vanguardia latinoamericano.” (MUGUERCIA, 2009) Há aqui um campo de estudos aberto, já que é possível ver nas experimentações do teatro da virada uma marca política, advinda das vanguardas latino-americanas do início do século XX, valendo notar, por exemplo, a apropriação da Antropofagia de Oswald de Andrade por Zé Celso ou a ligação de Griffiero com Vicente Huidobro. Importante são os estudos de Muguercia, que vão pensar as vanguardas no continente com foco no teatro, algo pouco estudado até o momento, sendo evidente sua disparidade em relação aos estudos da poesia e narrativa literária. Vale ressaltar, contudo, o que Muguercia diz do Manifesto Antropófago (1928), argüindo que depois dele “será imposible el nativismo ingenuo y parroquial. El Manifiesto Antropófago resume la sofisticación del alma americana, cualquiera que sea el significado de las palabras alma y sofisticación” (2009).

<sup>36</sup> Do original em espanhol: “operan en el vacío de representación política con un imaginario que se transfere a la representación simbólica” (PROAÑO, 2007, p. 10)

<sup>37</sup> Do original em espanhol: “producido un estallido de las poéticas y los imaginarios” (1999, p. 38)

“é impossível distinguir linhas homogêneas. [...] há uma absoluta liberdade estética posta ao serviço de dar conta, de múltiplas maneiras, do estado da realidade [...] opções inéditas a partir de estímulos mais variados, locais ou internacionais [...] afirma a ausência dos dogmas, a carência de referentes de autoridade [...] assumem atitudes paradoxais, perplexas” (1999, “tradução nossa”, p. 38-40)<sup>38</sup>

O que aqui se torna evidente é que, visto como algo inteiro, o colosso<sup>39</sup> se rompe e se transforma em fragmentos disponíveis para serem reprocessados, derivando em uma, como diz Griffero, ‘esquizofrenia das verdades cênicas’ (1996, p. 103).<sup>40</sup> Fica evidente um esfacelamento da história do teatro, que deixa de ser vista como fonte de modelos e se torna uma multiplicidade de estilhaços de saber artístico (teorias, poéticas, desenhos, fotos, vídeos) coexistentes no imaginário teatral contemporâneo. É neste contexto que Da Costa vai relacionar o teatro brasileiro contemporâneo com uma biblioteca, *o colosso da biblioteca*, dizendo que seus artistas operam em uma espécie de

“banco de dados (coleção de informações), de cânone (conjunto sacralizado e hierarquizado de elementos culturalmente disponíveis) e de sua destemida utilização pelos autores em arranjos mais ou menos fragmentários e descontínuos, mas necessariamente intertextuais, paródicos e plurívocos, na medida em que se trata de criações a partir de criações, ou de escrita como comentário e como retomada de escritas e discursos de outros autores, discursos estes que podem ser ou não de caráter artístico-literário” (2009, p. 44)

E não se trata de negar a influência européia, na qual Griffero, por exemplo, se formou,<sup>41</sup> mas sim de reprocessá-la livremente. Há nestes artistas e teóricos latino-americanos a consciência de que “Os modelos se esgotam ao estar fechados em dogmas artísticos predefinidos e se distanciam do espírito de época no qual estão inseridos” (GRIFFERO, 1994, p. 88).<sup>42</sup> Aqui se mostra a face pública e histórica desse fazer teatral, tão forte quanto era a ocupação do teatro de esquerda em se ligar ao seu tempo social, mas agora com a

---

<sup>38</sup> Do original em espanhol: “es imposible distinguir líneas homogéneas. [...] hay una absoluta libertad estética puesta al servicio de dar cuenta, de múltiples maneras, de un estado de la realidad [...] opciones inéditas a partir de los estímulos más variados, locales o internacionales [...] afirma la ausencia de los dogmas, la carencia de referentes de autoridad [...] asumen actitudes paradójicas, perplejas” (DUBATTI, 1999, p. 38-40)

<sup>39</sup> O pensamento de Da Costa é análogo, neste contexto, ao do chileno Griffero, do argentino Jorge Dubatti, da equatoriana Lola Proaño, da cubana Muguercia, entre outros, ou seja, uma série de pensadores latino-americanos, que pensando o teatro de seus países ou de países do continente, vão pensar em forma análoga questões que apontam para uma multiplicidade caótica de referentes que cruzam a cena atual latino-americana.

<sup>40</sup> Griffero comenta que não há mais modelos poéticos que guiem os criadores artísticos da arte teatral nos dias de hoje, e sim diversos referentes cênicos que estão disponíveis no imaginário teatral atual, de modo esquizofrênico. Vale esclarecer que quando Griffero fala de verdade cênica, não considera que artistas como Stanislavski, Brecht, Grotowski se consideravam portadores desta, sendo seus seguidores que lhes deram este status. Neste sentido, “La verdad escénica es la esencia de un modelo que nos entrega una metodología para la representación, es la fe en la cual se apoyan sus discípulos y seguidores.” (GRIFFERO, 1994, p. 88).

<sup>41</sup> Griffero estudou cinema e teatro na Bélgica, na Universidade de Lovaina (1978 – 1980)

<sup>42</sup> Do original em espanhol: “Los modelos se agotan al estar encerrados en dogmas artísticos predefinidos y se distancian del espíritu de época que los envuelve” (GRIFFERO, 1994, p. 88).

necessidade de ligar o teatro ao seu tempo em um mundo de dobras, multifacetado. A liberdade dos códigos cênicos – e aqui se vislumbram outros alcances políticos desta arte – permite sulcar os fluxos da história.<sup>43</sup>

Nestes artistas, o pessimismo passivo da esquerda (européia ou latino-americana) é anulado, despertando-se outras sendas críticas, não normativas, para dialogar com o mundo. Dá-se a possibilidade de uma materialidade cênica que se torne política, sem uma ideologia prévia que a organize e exerça uma condução didática do discurso cênico. É isto que está em jogo nas peças anteriormente descritas. Pode-se inclusive perceber como antecipação deste panorama cênico a montagem emblemática do Teatro Oficina, com a variedade de referentes dos quais lançava mão de forma paródica, lúdica, eminentemente cênica, que embalava ‘todos os ingredientes, como um carrossel’ (NANDI, 1984, p. 84). Pela sua negativa em fornecer respostas, a montagem incomodou – como já foi referido – tanto à esquerda como à direita, algo de que Zé Celso era muito consciente, como revela sua declaração um ano depois da estréia de *O rei da vela*, em 1968:

“O teatro não pode ser instrumento de educação popular, de transformação de mentalidades na base do bom meninismo. A única possibilidade é exatamente pela deseducação, provocar o espectador, provocar sua inteligência recalçada, seu sentido de beleza atrofiado [...] teatro anárquico, cruel, grosso, como a grossura da apatia que vivemos [...] a eliminação de limites e barreiras nos gêneros, a intercomunicação de todos” (apud. MOSTAÇO, 1982, p. 101)

Aqui já se começa a esboçar alguns dos indícios de uma operação alegórica do teatro. Transformar a palavra ‘colosso’ em ‘colóquio’ é uma atitude digna de um alegorista, modificando-lhe a grafia para modificar-lhe a significação, abatendo sua ‘aura’. Se o colosso pode ser visto como algo acabado, pleno, perfeito – já pode se perceber o quanto de clássico ou inclusive de romântico há nisto – o alegorista o vai inspecionar minuciosamente, pedaço por pedaço e não mais como algo inteiro, extinguindo neste ato radical o “falso brilho da totalidade” (BENJAMIN, 1984, p. 198). Esta atitude possibilita perceber a história do teatro ocidental (colosso) não como um *continuum vitae* e sim como um monte de fragmentos, como materiais desvitalizados jogados no porão da tradição, disponíveis por isso mesmo ao bel-prazer destes artistas latino-americanos – do alegorista, diria Benjamin (1984, p. 207), para

---

<sup>43</sup> Deste modo, este teatro não se isola em um campo ideal próprio, com suas obras herméticas, que foi a crítica que lhe foi feita pelos artistas teatrais de esquerda. A este respeito, o mesmo Dubatti comenta que, a partir do trabalho que começam a realizar, esse grupo de artistas argentinos, em 1997, vão ser fortemente criticados pelos artistas de esquerda. E na visão deste teórico, estes últimos, – similar ao descrito com Perriola – tinham ficado presos ao passado, sonhando com um paraíso e negando ‘despiadadamente’ o presente. Dubatti critica o ideário que considera a atividade teatral recente desse país como um empobrecimento cultural, confundindo mudança com ‘pauperização’. (DUBATTI, 1999, p. 38-40)

serem combinados (dialogados, em colóquio). E ainda que os fragmentos estejam completamente desvalorizados, é nesta desvalorização que se tornam incomensuráveis, porque podem ser combinados de infinitas formas e em cada combinação produzir uma significação diferente. Este é um veredicto acerca do fragmentário ‘devastador’, mas ‘justo’, dirá Benjamin (1984, p. 197), pela abertura que dá à diversidade de interpretações. Daí que estes espetáculos se saibam híbridos, como montagem de referências, *patchworks*, o que derivará em um deslocamento radical do sentido da autoria.

### 5.1.3 Da autoria cênica como abdicação de si própria

Interessante é o comentário de Da Costa acerca não só das colocações teóricas mas do próprio trabalho de Gerald Thomas, quando se refere ao cenário utilizado pelo encenador em quatro de seus espetáculos:<sup>44</sup> uma monumental biblioteca, no qual o corpo dos atores assumia uma dimensão ínfima no meio daquele mundo de livros armazenados em estantes cor de madeira, e em meio a feixes de luzes que hiper-dimensionavam o espaço cênico. Também um grande espelho colocado atrás de uma porta localizada no meio do palco (em ‘Um Processo’) duplicava ilimitadamente o corredor existente atrás ela, assim como o corpo dos atores que passavam na sua frente. Criava-se uma vertiginosidade cênica espelhada ao limite máximo, já que os ambientes eram móveis e davam a entender, segundo o pensador brasileiro Gerd Borhein (1929 – 2002), um...

“espelho do mundo – mas espelho deste final de milênio:<sup>45</sup> uma biblioteca borgianamente infinita, de uma completude que acaba se comprazendo num processo de autoesterilização; ela é o princípio, o meio e o fim e o que resta são margens de uma realidade que abdicou de si própria” (apud. DA COSTA, 2009, p. 48).

Da Costa, de modo análogo a Muguercia, vai argüir que com estes espetáculos multireferenciais Thomas “se contrapõe ao *livro dogmático da razão* (que poderia se entender como aquele que prescreve a coerência e a unidade [...])” (2009, p. 49). Criava-se na cena, com seu jogo de luz e de sombras, com a gestualidade grandiloqüente e paroxística dos personagens, um ambiente onírico, não realista, de pesadelo, o qual é reforçado pela mesma

---

<sup>44</sup> Trilogia Kafka (1988): ‘Um Processo’, ‘Uma Metamorfose’, ‘Praga’ e ‘Carmen com Filtro 2’ (1989).

<sup>45</sup> Este comentário pertence a uma ensaio de Bornheim sobre o espetáculo ‘Carmem com Filtro 2’ e foi escrito em 1996 (In: DA COSTA, 2009).

biblioteca com o seu *ad infinitum* monstruoso.<sup>46</sup> Em ‘Carmem com Filtro 2’, por exemplo, podem-se destacar no seu jogo cênico o ritmo de uma batida regular (similar a um toque de relógio) em volume alto, os corpos das atrizes e dos atores se movendo ao modo de uma dança flamenca – em um jogo corporal forte e contido, de movimentos violentos, misto de dança e luta –; a música também em registro violento pelo sons muitas vezes estridentes, pelo tom operístico que marcava de forma brusca as mudanças de cena ou a entrada deste ou daquele personagem; um nevoeiro cênico feito com fumaça, cruzado por uma intensa luz, criando sombras gigantescas a partir do corpo dos atores; uma mesa suspensa a uma altura inimaginável acima do piso do palco. Todos estes efeitos cênicos impactavam sensorialmente e estimulavam a imaginação do espectador, permitindo-lhe a emergência das reminiscências (o *aleph*), como um abalo na estabilidade da sua memória, do seu presente, levando-o a diversas significações contraditórias entre si. Rompe-se deste modo com o teatro de tese, rompe-se com o ‘livro dogmático da razão’.

O que anima este ‘livro dogmático’, segundo o historiador francês Roger Chartier, é a criação de uma gramática e biblioteca universal, estando esta fundamentada principalmente na figura clássica do autor (2002).<sup>47</sup> Neste contexto, pode-se relacionar a ‘esquizofrenia das verdades cênicas’ como a ‘infinita biblioteca borgiana’ (referência ao conto de Borges, *A Biblioteca de Babel*), já que ambas deslocam esta noção clássica de autoria (ver nota 47). Na visão do escritor argentino Borges, um autor é aquele que se deixa entrar em um jogo intertextual que o transborda, configurando-se sua obra como “um centão, um *patchwork* de citações que acodem desde uma espécie de inconsciente literário, lingüístico, que o trama detrás das bambolinas” (SABROVSKY, 2001, p. 15).<sup>48</sup> É aqui que Borges propõe a imagem de uma Biblioteca de Babel, de plataformas hexagonais e corredores infinitos, onde qualquer

---

<sup>46</sup> Teve-se acesso a estas peças por meio de fotos e/ou pequenos vídeos disponíveis na internet no site do encenador Gerald Thomas.

<sup>47</sup> A noção de autor, segundo Chartier, nasce na antiga Grécia, na transposição dos cantos sagrados dionisíacos para a escritura textual destes como poesia. A partir daqui se percebe a necessidade de que esta poesia, lembrança daquele momento performático, seja atribuída a um autor, como o fundador daquela escrita, ou melhor, gênero literário. Se sente aqui outra necessidade, a de uma poética que possa reger esse gênero literário. Isto é levado a um patamar normativo no período helenístico, onde na Biblioteca de Alexandria já se entendia por autor aquele que dava unidade, coerência e estabilidade à obra, inclusive o comentário que explanava o significado da mesma. Há aqui um sonho, diz Chartier, que é o de uma Biblioteca Universal. Este historiador vai perceber a permanência desta noção de autoria na modernidade, que através dos tempos veio se consolidando como o elemento regularizador da escrita, o que lhe outorga coerência, sendo o autor então o dono do seu significado. Assim este se sabe promotor da Biblioteca Universal (CHARTIER, 2002, p. 19-22).

<sup>48</sup> Do original em espanhol: “un centón, un *patchwork* de citas que acuden desde una suerte de inconsciente literario, lingüístico, que tras bambalinas lo trama.” (SABROVSKY, 2001, p. 15)b

lugar, estante, livro, página, letra, acento remete a outro interminavelmente.<sup>49</sup> Há sobre esta Biblioteca um preceito: “A Biblioteca é uma esfera cujo verdadeiro centro é qualquer hexágono e cuja circunferência é inacessível” (2007, p. 70).

Como se viu, neste contexto hibridizado de referências a autoria consiste em um reprocessamento de outros. Não há pureza nela e nenhum autor aqui pode erguer sua obra como algo propriamente seu; enfim, não é o seu autor, pelo menos no seguinte sentido:

“A obra, em efeito, é sangue, vísceras, suor, intelecto, energia de seu produtor: emanación de si mesmo, na qual busca reconhecimento. Não obstante, ali onde deveria existir um perfeito espelho, não há senão uma coisa muda, desprovida de significação, e aquilo que deveria confirmar nossa intimidade representa mais bem sua perda” (SABROVSKY, 2001, p. 88, “tradução nossa”).<sup>50</sup>

Se a noção de autor quer ter ainda alguma validade, poderá ser pensada não como alguém que transmite mensagens, mas como alguém que deixa que a linguagem (cênica, neste caso) fale por seu intermédio: “Eu não falo, sou falado” (SABROVSKY, 2001, p. 15). Contudo, se adverte, poderia ser esta abdicação também o sinal de sua afasia, de sua completa alienação. Há aqui uma face monstruosa e perversa dessa crise da autoria, revelada justamente na Biblioteca de Babel. É significativo que Borhein tenha percebido na biblioteca de Thomas – que é o nosso tempo, sugere o mesmo autor – a metáfora de ‘um processo de autoesterelização, cujo princípio, meio e fim’ é regido por ela. O que significa isto? Para Borges, esta Biblioteca é monstruosamente Total:

suas prateleiras registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos (número, ainda que vastíssimo, não infinito), ou seja, tudo o que é dado expressar: em todos os idiomas. Tudo: a história minuciosa do futuro, as autobiografias dos arcanjos, o catálogo fiel da Biblioteca, milhares e milhares de

---

<sup>49</sup> No conto *A Biblioteca de Babel* Borges postula a necessidade de entender se existe nela uma ordem ou um caos, algo recorrente em sua literatura. De fato, ele diz Universo (outros são os que o chamam de Biblioteca), e toda a tensão literária do conto consiste em um incansável e triste indagar sobre algo que a justifique. Na possibilidade de que, como comentam os ‘ímpios’ (diz Borges), se trate de uma “Biblioteca febril, cujos volumes fortuitos correm o incessante risco de se transformar em outros e que afirmam, negam e confundem tudo como uma divindade que delira” (2007, p.77), o autor argentino argüi que isto é falso. Há uma regularidade na biblioteca infinita, e esta é a sua periodicidade – a solução de Borges é que “A Biblioteca é ilimitada e periódica” (2007, p.78) – contudo, esta periodicidade, se fosse constatada por um ‘eterno viajante’, em qualquer uma das direções, poderia dar-se conta de que “os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, repetida, seria uma ordem: a Ordem). Minha solidão se alegra com essa elegante esperança” (BORGES, 2007, p. 78). Há que confiar nesta desordem, parece dizer Borges, por isso a chama de ‘a Ordem’, onde se abrem suas esperanças. O que pode significar isto neste contexto teatral? Vale dizer que é nesta ‘desordem’ onde se está aqui tentando pensar a autoria: na ‘esquizofrenia das verdades cênicas’.

<sup>50</sup> “La obra, en efecto, es sangre, vísceras, sudor, intelecto, energía de su productor: emanación de sí mismo, en la cual busca reconocimiento. No obstante, allí donde debía haber un perfecto espejo, no hay sino cosa muda, desprovista de significación, y aquello que debía confirmar nuestra intimidad representa más bien su pérdida” (SABROVSKY, 2001, p. 88)



catálogos falsos, a demonstração da falácia desses catálogos, a demonstração da falácia do catálogo verdadeiro” (2007, p. 73)

Sabrovsky comenta que “a totalidade dos textos possíveis estão ali presentes, mas como produzidos por uma cega e impessoal combinatória” (2001, p. 15).<sup>51</sup> Borges, depois de declarar a Biblioteca de Babel como Total, revela que, no início deste descobrimento houve euforia, já que tudo estava ali naquele espaço: “Todos os homens se sentiram senhores de um tesouro intacto e secreto” (BORGES, 2007, p.74). De fato, ninguém era mais o dono exclusivo da verdade e não havia mais verdades ocultas, motivo pelo qual “Não havia problema pessoal ou mundial cuja eloqüente solução não existisse: em algum hexágono” (2007, p. 74). O mundo estava justificado e todas as autorias estavam, pelo menos em possibilidade,<sup>52</sup> disponíveis, borboleteando, a questão era só achá-las, em uma busca interminável. Agora, como na citação de Francis Bacon no conto *O imortal*, de Borges, é possível entender “*that all novelty is but oblivion*” (2008, p.7). Entretanto, este universo Total, diz Borges, “bruscamente usurpou as dimensões ilimitadas da esperança [... e...] À desmedida esperança, sucedeu, como é natural, uma depressão excessiva” (2007, p. 74 e 75).

Neste mundo total, sem centro, tudo vira acaso, correndo o risco da indiferença absoluta de tudo com tudo, o sem sentido. Este é o destino da Biblioteca de Babel, já que à euforia seguiu-se o intolerável, a miséria, a alienação total, o nada, devido à absoluta apatia. Tornou-se impossível justificar qualquer coisa naquele mundo Total, onde um leitor minimamente perspicaz descobriria que qualquer livro que se pretenda original não passa de uma repetição de outros e mais outros, um centão (SABROVSKY, 2001, p. 126). Aboliu-se nesta a ilusão moderna de um autor centrado, mas também se evidencia a desilusão (igualmente moderna/pós-?) da sua impossibilidade. O radical abandono. O próprio Borges, no conto referido, comenta e pergunta: “Falar é incorrer em tautologias. [...] *biblioteca* é ‘pão’ ou ‘pirâmide’ ou qualquer outra coisa, e as sete palavras que a definem têm outro valor. Tu, que me lês, estás seguro de entender minha linguagem?” (2007, p. 77 e 78)

Acaso não é esta a visão, do ponto de vista do que ela carrega de afasia, que se pode ter do fim da história, a negação das dobras(des-dobras) sócio-culturais, onde tudo se torna, como diz Oyarzún, administrativo? Este pensador formula um conceito na sua opinião mais

---

<sup>51</sup> Do original em espanhol: “la totalidad de los textos posibles están allí presentes, pero como producidos por una ciega e impersonal combinatoria.” (SABROVSKY, 2001, p. 15)

<sup>52</sup> Ao final do conto *A Biblioteca de Babel* Borges diz que em rigor a vasta biblioteca é algo inútil, já que bastaria apenas um livro, “composto de um número infinito de folhas infinitamente delgadas. [...] cada folha aparente se desdobraria em outras análogas; a inconcebível folha central não teria reverso.” (1999, p. 42) É o que vai descrever em outro conto, *O Livro de Areia*. Sabrovsky vai ler o primeiro conto como a imagem de um Livro Absoluto, onde estão dadas todas as *possibilidades*, inclusive, o próprio comentário de si mesmo (2001, p. 125).

apropriado para pensar nossa época: uma visão administrativa da história, capaz de incorporar e articular nas suas redes qualquer acontecimento, em uma espécie de ‘democracia perfeita’ ou de ‘espetáculo integrado’ – sendo ambas as noções (como se sabe, irônicas) comentadas anteriormente a partir de Debord –. Oyarzún (2009, p. 17 – 27) relaciona esta visão administrativa como uma espécie de fim da história, acerca da qual sugere que se trata de um *tom* que mede a relação do presente com a história. Aquele parâmetro crítico, tão característico do modernismo, dá passagem a um *tom* ‘pós-’, que não se ergue como ‘crítico’ nem como ‘anti-crítico’; e nem sequer esta última noção se opõe à aquela, mas a incorpora, em uma espécie de incorporação controlada. Deste modo, é por isso que o fim da história é o *tom* desta época cuja marca capital se chama *administração*, diz Oyarzún, e “Deste modo, a questão do ‘fim da história’ não significa obviamente que já mais nada possa suceder. Significa que tudo o que possa suceder ainda poderá ser administrado, e ainda mais (este seria o postulado administrativo por excelência), que é de antemão administrável” (2009, p. 20).<sup>53</sup>

Será que a esquerda teria razão, em seu pessimismo acerca desta sociedade (o espetáculo integrado)? E também teria razão, por conseguinte, a crítica dirigida aos artistas latino-americanos da virada, sendo seus trabalhos vistos como algo insubstancial, de uma paródia cínica e frívola e/ou meramente formalistas? Se estes se dedicam a reprocessar conhecimentos pré-existentes em vez de se dedicar a criar algo novo, estaria aqui subentendida uma desatenção ao futuro? Nestas peças, comenta um crítico da esquerda, “parece que há uma espécie de presente sem futuro nem passado, presente instalado aí, totalmente vazio [... onde...] todos se foram e não ficou nada” (ESPINOSA apud. DUBATTI, 1999, p. 39).<sup>54</sup>

É aqui que a alegoria tomará um *locus* (não-lugar?) crucial. Oyarzún denota que esta visão calculista do infinitamente administrável – como parece ser *in principio* a Biblioteca de Babel, na sua vertiginosidade autoesterelizante, que daria razão ao pessimismo da esquerda – é também uma visão de poder, e dá a entender que um ponto de ruptura com esta visão se encontra justamente na alegoria benjaminiana. O paradoxal é que esta operação é feita não pela negação do pessimismo da esquerda, mas levando-o ao extremo, em uma espécie de

---

<sup>53</sup> Do original em espanhol: “Así, la cuestión del ‘fin de la historia’ no significa obviamente que ya nada más pueda suceder. Significa que todo lo que pueda suceder aún podrá ser administrado, y todavía más (éste sería el postulado administrativo por excelencia), que de antemano es administrable” (2009, p. 20).

<sup>54</sup> Do original em espanhol: “parece que hay una especie de presente sin futuro y sin pasado, presente instalado ahí, totalmente vacío [...] todos se fueron y no quedó nada” (ESPINOSA apud. DUBATTI, 1999, p. 39), comentário do crítico de arte Pedro Espinosa, em uma mesa redonda sobre teatro na Argentina, em 1997, da qual Dubatti vai comentar que é o típico comentário da esquerda, que não pode aceitar um teatro que não responde mais aos esquemas utópicos de antanho. (DUBATTI, 1999)

“pessimismo integral” (BENJAMIN, 1993, p. 21 - 35). Os artistas latino-americanos que serão referenciados no próximo item atendem à pobreza da experiência (referida no postal três) – vale lembrar que o mesmo Spregelburd declara que não pode negar suas incertezas pessoais para realizar a sua obra, mas sim partir delas –, o que reposicionará completamente a noção de autoria; assim a cena se saberá em perda e denotará ao mesmo tempo um lugar emudecido do presente.

Benjamin, em sua segunda tese sobre a história, vai comentar:

“Não existem, nas vozes que escutamos, eco de vozes que emudeceram? [...] Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está a nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado” (1993, p. 223).

Os artistas e grupos teatrais aqui privilegiados mostram que ouviram este apelo devido à forma de seus processos de criação, de suas autorias, da configuração cênica de suas montagens. Isto obviamente nada tem a ver com uma atenção ao passado que lhes outorgaria o status de redentores heróicos do mesmo, mas sim o de atender a uma tarefa pendente. Aqui o que está em jogo é o destino da nossa possibilidade de esperança; mais ainda, de felicidade, diz Benjamin (1993, p. 223). Trata-se de fazer com que o presente não se encapsule sobre si mesmo e nem de que atenda cegamente ao futuro (progressismo), mas que se mantenha aberto, sendo o futuro, na visão benjaminiana, as fissuras que o passado pode provocar intempestivamente no presente: a fragilidade da experiência. Deste modo se torna impensável desvincular as poéticas cênicas surgidas nestes teatro(s) da virada de uma intensidade que é também política.

## 5.2 Corpo-noite

Qual foi a primeira vez que você desobedeceu? O que é apocalipse para você?<sup>55</sup> A partir de perguntas como estas, com um tom pessoal, o grupo brasileiro Teatro da Vertigem constrói seus espetáculos. As perguntas, propostas geralmente pelo diretor em conjunto com o dramaturgo, operam como estímulos criativos para os atores, que devem materializar suas respostas cenicamente. Este procedimento criativo é chamado pelo grupo de Depoimento Pessoal, pois a cena-resposta é vista como a “exposição pública de um testemunho” pessoal do ator, operando como “isca de recordações coletivas” (RINALDI, 2006, p. 138-139), já que o grupo se propõe também a “inserir o teatro no debate de questões contemporâneas” (FERNANDES e AUDIO, 2006, p. 139). Assim, cada uma das peças pode ser considerada como um testemunho artístico sobre sua época. Roberto Audio, ator da companhia, comenta sobre o processo de ensaios a partir do depoimento pessoal:

“Às vezes era muito difícil ver um amigo em tamanha exposição [ao mostrar sua cena], e, por isso mesmo, me expor ao extremo se tornou uma questão de respeito. [...] Percebi que, a cada dia, o grupo se tornava mais forte à medida que trabalhávamos com nossas fraquezas” (apud. RINALDI, 2006, p. 140)

Mas mostrar a intimidade (ou o oculto) de nossa fraqueza como cena pode lhe outorgar uma dimensão pública; essa fraqueza não é somente minha. É assim que ela é devolvida ao social, ao mesmo tempo em que o social se insere nela novamente, em um fluxo entre o pessoal e o coletivo. Acaso não é isto o que realizam ao montar um espetáculo, *BR-3* (2006), em um espaço não convencional, sobre as águas de um rio contaminado,<sup>56</sup> discutindo assim a sociedade e o país? Note-se o radical BR do título. Os espectadores assistiam à montagem em um barco que flutuava sobre essas águas, de noite, vendo cenas que aconteciam tanto nas margens como dentro do próprio veículo (entre outras possibilidades). Para a atriz Marília De Santis, “Toda a cidade mora ali quando se retira, e por existir ali dormindo, não se reconhece. É preciso então vigiar, numa navegação sonâmbula, para reconhecer os mortos” (In: FERNANDES e AUDIO, 2006, p. 74).

O trabalho artístico do Teatro da Vertigem pode ser relacionado com o do grupo chileno La Troppa (hoje Teatro Cinema e *Viaje Inmóvil*), que também opera em um modo de criação cênica coletiva e cujas peças relacionam-se com o presente social chileno, podendo

---

<sup>55</sup> Estas perguntas correspondem especificamente aos processos de montagem de dois dos espetáculos do Teatro da Vertigem: *O Paraíso Perdido* (1992) e *Apocalipse 1,11* (2000) respectivamente.

<sup>56</sup> O espetáculo foi montado sobre as águas do rio Tietê, em São Paulo (2006) e também na baía de Guanabara no Rio de Janeiro (2007).

ser consideradas como testemunhos do grupo sobre a sua época e como uma indagação acerca dos tempos democráticos em seu país.<sup>57</sup> Indagação que se corporifica, sobretudo, na materialidade dos elementos cênicos, encontrando-se aqui outro ponto de contato com o Teatro da Vertigem. Segundo um dos seus integrantes, Juan Carlos Zagal, “tentamos fazer um teatro que rompa suas quatro paredes, que provoque todos os sentidos do espectador, que desperte sua imaginação e sua capacidade de associação” (apud. CABRERA, 2008, “tradução nossa”).<sup>58</sup> Acerca dos processos criativos, o mesmo ator comenta que “cada um dos membros do grupo tem a oportunidade de se desenvolver através das peças, é isto o que nos interessa. Esta procura implica algo que a gente não teve” (apud. HURTADO, 1999, p.14).<sup>59</sup> Segundo Hurtado, a carência aludida nesta última frase tem ressonâncias coletivas, indicando uma lacuna existencial na sociedade do Chile que marcou esta geração, a dos ‘filhos de Pinochet’ (1999, p.14 – 16).

De modo análogo ao Teatro da Vertigem, há um estreito vínculo entre o pessoal e o coletivo no trabalho de La Troppa. A partir desta vinculação, o grupo chileno decide, em 1999, montar um espetáculo chamado *Gemelos*, o que evidencia a necessidade de desenvolver uma reflexão *a posteriori* sobre um estado de guerra. Jaime Lorca, integrante do grupo, afirma que o espetáculo desenvolve o tema de uma guerra sem nome - e ainda que a montagem permita deduzir que se trata da Segunda Guerra Mundial, a peça trata também da guerra chilena e de qualquer genocídio e extermínio que tenha ocorrido no globo (LORCA, 1999, p.4). O significativo aqui é que tanto Zagal, do La Troppa, quanto Áudio, do Teatro da Vertigem, ressaltam nos seus relatos que as carências pessoais conformam um material sensível a partir do qual os integrantes dos seus respectivos grupos propõem cenas para a construção de seus espetáculos. Para forjar suas autorias cênicas?

Poderia se destacar o papel de superação dessas carências como um compromisso de autoconhecimento que ambos os artistas procuram e ressaltam dentro de seus processos de criação. Este autoconhecimento, mais do que evidenciar um papel terapêutico que o teatro

---

<sup>57</sup> La Troppa surge em 1987, durante a ditadura de Pinochet no Chile (1973 – 1989), continuando sua trajetória em tempos democráticos até 2006. Até o ano de 1989, de forma irônica e crítica, o grupo se chamavam Los que No Estaban Muertos (Os que Não Estavam Mortos), quando o país vivia em um clima de prisões e mortes. Em tempos democráticos (em 1990) passam a se chamar La Troppa, sempre criando peças em relação crítica com o seu tempo e que não deixassem de ser também uma possibilidade de conhecimento afetivo a partir da vivência como grupo e pessoalmente como artistas.

<sup>58</sup> Do original em espanhol: “Intentamos hacer un teatro que rompa sus cuatro paredes, que provoque todos los sentidos del espectador, que despierte su imaginación y su capacidad de asociación.” (ZAGAL apud. CABRERA, 2008).

<sup>59</sup> Do original em espanhol: “Cada uno de los miembros del grupo tiene la oportunidad de desarrollarse a través de las obras, esto es lo interesante para nosotros. Esta búsqueda implica que algo no tuvimos. (ZAGAL apud. HURTADO, 1999, p. 14)

outorgaria a estes artistas, evidencia, nesses grupos, a estreita ligação de uma poética com uma ética artística. Trata-se menos de uma cura de suas fraquezas – o teatro lhes serviria somente como um meio de auto-superação, como algo instrumental – e mais de uma abertura de suas experiências a partir da qual, como atores, exploram materiais sensíveis com os quais poderão formatar suas propostas cênicas. Essa abertura está ligada ao seu universo íntimo, à sua forma de olhar o mundo, de lidar ao mesmo tempo com o âmbito público e privado, no que este apresenta de lacunas. Por meio de um olhar alegórico vislumbra-se então uma política operada por estes artistas do continente. Vale retomar aqui o conto de Borges, ou melhor, a leitura que Sabrovsky faz desse conto.

Sabrovsky compreende *A Biblioteca de Babel* como uma parábola nominalista, em que há “uma gigantesca refutação do tempo, em virtude da qual a temporalidade literária dá passo à hierática eternidade da Biblioteca. [...] os vínculos de filiação entre os textos tem sido substituídos por relações espaciais.” (2001, p. 15).<sup>60</sup> Passa-se de um mundo temporalmente ordenado em linha reta, com início, meio e fim (sendo esta a possibilidade da teleologia, da utopia e portanto também do poder que a normatiza), a um mundo de temporalidade simultânea, não diacrônica, onde o tempo explode, e tudo se esparrama espacialmente. Trata-se do afundamento de todo poder normativo, como já se viu no conto de Borges, em vista da força do infinito ou do caos, onde nenhuma coisa tem algum valor que a identifique dentro de uma, ainda que mínima, ordem. Se as coisas perderam qualquer ordem e/ou esperança (metafísica, utópica) que lhes dava sentido, estas agora sem sentido, ficam abandonadas, à deriva:

“Deriva do instrumental, das cadeias meios-fim, devidas planetárias pela ação da globalização [...] Deriva do mercado,<sup>61</sup> em cujo fluxo as mercadorias são abstraídas da sua história. Deriva hermenêutica, finalmente, em virtude das quais as obras, de interpretação em interpretação, perdem a sua singularidade e se integram na esfera anônima da cultura [...] da Biblioteca” (SABROVSKY, 2001, p. 87, “tradução nossa”)<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Do original em espanhol: “una gigantesca refutación del tiempo, en virtud de la cual la temporalidad literaria da paso a la hierática eternidad de la Biblioteca. [...] los vínculos de filiación entre los textos han sido sustituidos por relaciones espaciales” (2001, p. 15)

<sup>61</sup> Avelar, de modo análogo ao de Sabrovsky quando reflete acerca do *locus* da história e do passado em tempos de mercado, diz que “a memória do mercado pretende pensar o passado numa operação substitutiva sem resíduo. Isto é, concebe o passado como um tempo vazio e homogêneo e o presente como mera transição” (2003, p. 13).

<sup>62</sup> Do original em espanhol: “Deriva de la instrumentalidad, de las cadenas medio-fín, devenidas planetarias por acción de la globalización [...] Deriva del mercado, en cuyo flujo las mercancías son abstraídas de su historia. Deriva hermenéutica, finalmente, en virtud de la cual las obras, de interpretación en interpretación, pierden su singularidad y se integran a la esfera anónima de la cultura [...] de la Biblioteca” (SABROVSKY, 2001, p. 87)

Vista detidamente, esta realidade se configura como uma paisagem sócio-cultural e política cheia de, segundo Richard,

“centralidades difusas e de margens corroídas cujos mecanismos de controle se tornaram ubíquos em suas razões e poderes, segmentados por escala de valores oscilantes [... em um constante...] conformismo adaptativo dos novos enrolamentos sociais nas filas do poder político e do êxito econômico [...] que censuram as conexões entre passado e presente” (2001, p. 39, “tradução nossa”)<sup>63</sup>

É este panorama à deriva, relativista e desencantado, que se poderia ser entendido aqui como corpo-noite ou como mundo-noite? Não. Na realidade nada há neste panorama de desolado, nada que deixe perceber minimamente algo ruinoso; o que se divisa é a negação da noite, na sua radical alteridade, que impõe uma visão do tempo e da memória lisa e sem vestígios. Esta realidade é asséptica, limpa, satisfeita de si mesma, cuja multiplicidade é necessariamente administrável porque nela nada vem provocar perturbações, deslocamentos; a mesma borra a “desatadura emocional do que se recorda [e] somente alude à memória com palavras isentas de toda convulsão de sentido” (RICHARD, 2001, p. 31).<sup>64</sup> Aqui se censuram as conexões entre o que se formata sócio, política e culturalmente no presente e o que esta formatação gera de restos. Neste contexto, o que diz a noção de corpo-noite em relação ao teatro do continente? Vale agora voltar ao Depoimento Pessoal; é possível pensar, com o teatro, em um alcance público da fraqueza, por singular e íntima que esta seja?

### 5.2.1 Do depoimento pessoal

Há implícito no ‘depoimento pessoal’ um abismo íntimo-coletivo no qual o ator mergulha durante um processo de criação. Isto não faz deste um ser especial já que esse abismo pode corresponder a uma característica existencial e sócio-cultural de qualquer pessoa; o que é especial (no sentido de específico) nestes artistas de teatro é o fato de poder transformar este ato em material para uma criação artística. Para Miriam Rinaldi, atriz do Teatro da Vertigem, o depoimento pessoal

---

<sup>63</sup> Do original em espanhol: “centralidades difusas y de márgenes corridos cuyos mecanismos de control se han vuelto ubicuos en sus razones y poderes, segmentados por escala de valores oscilantes [... en un constante...] conformismo adaptativo de los nuevos enrolamientos sociales en las filas del poder político y del éxito económico [...] que censuran las conexiones entre pasado y presente” (2001, p. 39).

<sup>64</sup> Do original em espanhol: “desatadura emocional del recuerdo sólo nombra a la memoria con palabras exentas de toda convulsión de sentido” (RICHARD, 2001, p. 31). Torna-se aqui significativo que Oryarzún tenha repensado a noção de benjaminiana de progresso, levantando uma interpretação do ‘fim da história’, para pensar nossa época, nossas sociedades neoliberais.

“é uma qualidade de posicionamento do ator, de sua opinião frente a alguma coisa, pode parecer que se trata de um ator de palanque, com um discurso verbal forte. De fato, não é isso. Muito do material proposto pode nos remeter a sensações a respeito do tema, por vezes com grande poder simbólico, não chegando a uma narrativa linear [...] o depoimento artístico autoral exige um campo de amoralidade, onde é permitido expressar-se com liberdade.” (2006, p. 140)

O material de criação advém tanto da biografia do artista como de textos já pré-existentes, podendo ou não ter uma forte carga emotiva; segundo Rinaldi, não há uma forma pré-estabelecida para o depoimento (2006, p. 140). Vale notar o fato de que este exercício é um ‘expressar-se com liberdade’ e, por esta razão, para o diretor da companhia, Antônio Araújo, este possui um grau de revelação, de ‘desvelamentos’ do ator (RINALDI, 2006, p. 140) – referência a Grotowski, reprocessada pelo grupo, para quem o ator deve estar disposto não a mascarar-se em um personagem mas sim a expor generosamente o seu ‘eu’.

Rinaldi se apóia nas idéias do estudioso brasileiro da *performance* Renato Cohen para reforçar a exposição do ‘eu’: o processo do *performer* “vai se caracterizar muito mais por uma *extrojeção* (tirar coisa, figuras suas) que por uma *introjeção* (receber a personagem)” (COHEN, 2007, p. 105). Pode-se perceber também em Cohen um reprocessamento do conceito de via negativa<sup>65</sup> de Grotowski, na qual o trabalho do ator não é visto como exibicionismo e sim como um modo de abrir e explorar o indivíduo na sua intimidade, para que ele possa realizar o “ato de ‘emergir de si mesmo’” (2006, p. 140) e compartilhar algo único, que passa a ser segredo de todo o grupo durante o processo de criação.

Contudo, Rinaldi observa também que durante o processo de ensaios esse ‘eu’ do ator dá passagem ao ‘eu’ do personagem, ou seja, o ator passa de um trabalho como si mesmo para assumir um outro. A atriz tenta explicitar esse outro que é o personagem, considerando que a palavra personagem não é adequada porquê os seres ficcionais gerados durante um processo de criação não respondem aos parâmetros de uma dramaturgia clássica:

“Seja pela sua natureza impura, conseqüência das múltiplas contribuições no *processo colaborativo*, seja pelos ‘contornos incertos’ que apresentam no resultado cênico, ou por sua reticente função narrativa, tais ‘criaturas’ parecem estar distantes da concepção de personagem da dramaturgia tradicional.” (2006, p. 142)<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Na via negativa o trabalho do ator para criar não deve consistir em se armar de métodos e mais métodos de interpretação, mas sim em se despojar de travas corporais, emocionais e psicológicas para poder expor a si mesmo em cena; não como exibicionismo, mas realizando uma entrega generosa e humana ao espectador, permitindo-lhe um verdadeiro encontro com ele. Esta é a base do teatro pobre de Grotowski, primeira fase da sua trajetória como diretor teatral.

<sup>66</sup> Em seu estudo Rinaldi toma como referência o processo de criação do espetáculo *Apocalipse 1,11*, no qual participou como atriz.



Do mesmo modo, o estudioso da *performance* Jorge Glusberg analisa a relação do eu do *performer* como um Outro. Por sua estrutura formal as performances muitas vezes causam estranheza, havendo uma espécie de halo hermético em suas formas que impede uma leitura imediata e facilmente acessível, o que se deve ao fato de que “na *performance* se perde a densidade do significado do signo e se conserva o significante” (2005, p. 112), provocando uma “variedade de sentidos (no sentido perceptivo do termo): visual, olfático, tátil, auditivo etc.” (2005, p. 76). Há um esboroamento do sentido, já que se trata de atos não-significativos, porém ricos em simbolismos (2005, p. 113), que apontam ao profundo do seu mistério, onde a racionalidade não chega, tornando-a uma experiência mística e artística – em proximidade ao corpo-luz e à viagem à subjetividade em sua vertente antropológica tal como proposta por Muguercia (1991;1992). Afirmando a importância do *performer*, Glusberg observa que ele

“cria sobre a arena da *performance* uma clara consciência de seus atos imprevistos e de seus fracassos. Porque o discurso do *performer* está cheio de buracos e fissuras [...] A *performance* é fonte de numerosos fantasmas psicológicos que tocam a interioridade do sujeito e põe em crise sua estabilidade – literalmente falando – que se fundamenta na repetição normalizada de convenções gestuais e comportamentais” (2005, p. 84 e 65).

Esta afirmação reforça, mais do que uma força mística, a força material da cena cuja potencia sensorial é a de deslocar a percepção cotidiana para planos do não dito, desmitificando o estabelecido. Aqui se está aplicando um olhar alegórico, que vai permitir o deslocamento – na discussão do ‘eu’ e do ‘outro’ do ator, ou da cena – de uma visão mística (ou metafísica) para uma visão material da arte teatral. A *performance*, segundo Glusberg, “implica atos que apesar de serem sem sentido são necessários para a realização de um objetivo sagrado” (2005, p. 112), sendo que este sagrado é o Outro. O olhar alegórico vai permitir ver esse Outro como o Outro do tempo, da história, percebendo que as fissuras íntimas expostas no Depoimento pessoal falam de um lugar esquecido do presente; o enigmático apelo do passado ao presente. Desta maneira, no trabalho do ator e na sua individualidade (subjetividade) se dá a possibilidade de abrir seu ofício a um horizonte estético e ético para a contemporaneidade, no que esta carrega de histórico.

A pensadora espanhola Amelia Valcárcel (2005) analisa a distinção e também a inseparabilidade dos termos ética e estética. Nesse vertiginoso entremeado teórico, onde se debatem a beleza e o bem assim como os seus reversos, Valcárcel apresenta uma noção de individualismo, que nomeia como solidário em contraposição ao possessivo. Este último se caracteriza por ser ‘o individualismo a seco’, tal como é entendido comumente na sua acepção

egoísta, ‘desagregadora’ e ‘corruptora’, em crítica que impediu outros pontos de vista sobre o mesmo (2005, p. 70). Isto favoreceu uma noção massificadora do social, característica do século XX, que a pensadora chama de “estética do nós” (2005, p. 70) (que aqui se vem chamando de administrativo, ou melhor, de midiática e neoliberalmente consensual):

“Se há uma face boa do individualismo é precisamente a repugnância a admitir o dado como dado, no interesse de qualquer *ethos* que lhe venha imposto: alguns objetos possuem denominação de origem e para eles isso é conveniente, mas os seres humanos não têm tal denominação.” (2005, p. 72).

Se torna significativo aqui conectar as fissuras do *performer*, citadas por Glusberg, com as já citadas falas de Audio, ator do Teatro da Vertigem e Zagal do La Troppa, e a incerteza também denotada em Spregelburd, a partir dos quais se atribui visibilidade e importância às fraquezas pessoais no processo de criação. Ao aproximar arte e vida, o depoimento pessoal liga diretamente o trabalho dos artistas à noção de experiência. Se o autoconhecimento implícito no depoimento pessoal é entendido como um mergulho abismal entre o pessoal e o coletivo, é preciso trabalhar com um conceito de experiência condizente com esse mergulho.

Benjamin problematiza a noção de experiência entendida como mero acúmulo de memória (como riqueza de exemplos delegados pela tradição), e propõe uma experiência ligada à pobreza. A riqueza da tradição – re-focalizando esta questão em função deste contexto teatral –, foi aniquilada pelo “monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem” (1993, p. 115), cuja experiência mais radical e significativa foi a da 1ª Guerra Mundial, na qual os “combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiência comunicáveis e não mais ricos” (1993, p. 115). Benjamin também aponta outras experiências que expõem a sua pobreza, ainda reconhecíveis no mundo de hoje (seu ensaio é de 1933): “a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governadores” (1993, p. 115) – e pode-se pensar em muitas outras que fazem parte das temáticas abordadas por espetáculos como os do Teatro da Vertigem e o La Troppa.

*BR-3* trata de três gerações de uma família de personagens marginais e malditos, debatendo-se em um país convulsionado por mega-projetos de urbanização, realizados sem o cuidado respectivo para com a maioria da população nem com o meio ambiente, e a marginalização política, social e religiosa que surge à margem destes projetos. A peça mostra os percursos existenciais dos personagens em um trajeto que percorre três cidades do país, Brasilândia, Brasília e Brasília, ressaltando-se nesta viagem a miséria social oculta em um

mega-projeto de nação. Na guerra de *Gemelos*, baseado no livro *O Grande Caderno* da escritora húngara Ágota Kristóf (1935-), os soldados não têm nome, nem as cidades; os invasores, numa invasão atrás da outra, são chamados de estrangeiros ou de novos estrangeiros. O espetáculo refere-se, deste modo, tanto à Segunda Guerra Mundial quanto ao estado de barbárie da ditadura chilena, referência feita, no entanto, em tempos democráticos, o que permite ver o espetáculo como uma reflexão acerca de uma sociedade pós-ditatorial e democrática e nela o esquecimento da memória ferida de um país.

Torna-se assim significativa a evidência, no depoimento pessoal, das fraquezas e das fissuras da experiência dos atores. Zagal, de *La Troppa*, explicita essas fissuras referindo-se à perda: “Em termos pessoais, algo importante se perdeu [...] me criei com essa sensação de andar sempre deambulando por aí, deambulando sem alcançar o perdido” (apud. HURTADO, 1999, p. 15, “tradução nossa”).<sup>67</sup> Esta constitui a pobreza da experiência, e como propõe Benjamin, tem de ser assumida não para ser superada, mas para ser aceita no cerne da sua carência e do seu vazio. Deste modo, o depoimento pessoal, mais do que uma atitude de vítima e/ou masoquista perante o fazer cênico, fala da difícil autonomia desses artistas, que, em consonância com sua época, sabem que esse vazio da representatividade social faz parte também de suas vidas.

É isto que vai permitir a pergunta, tal como apontado com D. Lopes, de como a ‘catástrofe’ se constitui como um dado da subjetividade contemporânea (1999, p. 22). É isto que está implicado na fragilidade da experiência assumida por estes artistas, já que é nessas fissuras que estes formulam indagações artisticamente: “é em nossas hesitações, em nossas dúvidas, em nossos desvios, que pode ainda se insinuar o apelo messiânico, ali, enfim, onde renunciamos a tudo preencher para deixar que algo de outro possa dizer-se” (GAGNEBIN, 2007, p. 98). Desse modo se usa aqui o conceito de alegoria: dizer o outro, ou melhor, atender ao chamado do outro, às vozes mudas, que sempre se apresentarão como outro, sendo por isso in-administráveis.

Historicamente considerada apenas como um jogo de formas, como uma ilustração figurada de alguma idéia abstrata, a alegoria adquire força expressiva como uma escrita que fala o Outro (a pobreza da experiência) na visão de Benjamin. A alegoria simultaneamente se torna uma noção preciosa para pensar o teatro na sua materialidade cênica, pela sua atenção à sua própria carga corpórea de exibição, seus artifícios, e não à sua interioridade que já se sabe sempre vazia, outra. Mais ainda, a alegoria permite pensar que o ‘eu’ do depoimento pessoal é

---

<sup>67</sup> Do original em espanhol: “En lo personal, algo importante se perdió [...] me creí con esa sensación de andar siempre deambulando por ahí, deambulado sin alcanzar lo perdido. (ZAGAL apud. HURTADO, 1999, p. 15)

o Outro, que em vez de ser um poder político ou alguma força metafísica é um ausente, re-focalizando completamente a questão da autoria. Como? E que tipo de peças pode corresponder a esta modalidade de autoria? Além do Teatro da Vertigem e o La Troppa, entre outros que dão sinais desta questão na cena latino-americana, é significativo o grupo teatral peruano *Yuyachkani*, sobretudo pelas mudanças de concepção poética na trajetória de seu diretor, Miguel Rubio.

### 5.2.2 “Não falo, sou falado”

O grupo *Yuyachkani* foi criado em 1971, no calor dos movimentos revolucionários da esquerda no continente, sendo conhecida sua marca brechtiana inicial. Posteriormente, por meio de um encontro significativo com Eugenio Barba,<sup>68</sup> o grupo se volta para a pesquisa do trabalho do ator, assumindo assim a carga antropológica e a viagem à subjetividade descrita em postal anterior. O viés antropológico lhe permite conceber suas montagens não mais do ponto de vista meramente político (ou sociológico, diria Muguercia), e sim a partir do corpo do ator e do sentido de ‘presença’. Mas em um país de enormes contrastes sócio-culturais e com uma história política turbulenta,<sup>69</sup> é difícil para o grupo – graças também à trajetória construída em direta relação com essa realidade – trabalhar uma concepção corpórea do ator em detrimento do político: segundo Rubio, se no princípio as obras que “refletiam a realidade política e social de nossos países estavam carregadas de esperanças [...] pouco a pouco foram se convertendo em inventários do horror: personagens vítimas da violência, imigrantes, marginalizados, desaparecidos, povoaram os nossos cenários” (2008, p. 190, “tradução nossa”).<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Em 1978, graças a um encontro internacional de teatro no Perú, *Encuentro Ayacucho*, organizado pelo Festival Mundial de Teatro das Nações, patrocinado pela UNESCO, o *Yuyachkani* conhece o trabalho de Jerzy Grotowski e Eugenio Barba. Principalmente este último influenciaria definitivamente o trabalho do grupo, fazendo-o desdobrar sua marca político-militante em um trabalho teatral mais focado na pesquisa poética e antropológica da cena (GUERRERO, 2008, p. 124).

<sup>69</sup> Lembrar que este país sofreu a ditadura de Juan Velasco Alvarado (1968-1975), única ditadura de esquerda no continente; as ações de luta armada do *Sendero Luminoso* e sua contrapartida, a milícia oficial, que instauraram no país um clima de horror; o auto-golpe ditatorial do neoliberal Fujimori (1990 – 2000), não menos violento que o anterior, sobretudo para as classes baixas (rurais e urbanas), entre outros acontecimentos sócio-políticos.

<sup>70</sup> Do original em espanhol: “Nuestras obras que reflejaban la realidad política y social de nuestros países estaban cargadas de esperanza y poco a poco se fueron convirtiendo en inventarios del horror: personajes víctimas de la violencia, migrantes, desplazados, desaparecidos, poblaron nuestros escenarios” (RUBIO, 2008, p. 190). Os espetáculos deste grupo são de caráter popular, pelo menos nos seus inícios, cujas referências culturais, de raiz andina, se vêem palpáveis em cena, nos figurinos, nas cores, nas máscaras das manifestações folclóricas

Muguercia (1997) observa a força cada vez mais proeminente do corpo nos processos criativos do Yuyachkani: no espetáculo *No me toquen ese valse* (1990), por exemplo, a “teatralidade está encravada na dimensão do vital, no plano que concerne a uma subjetividade corpórea e voltada à ação [... o que a torna uma fábula...] ‘não lógica’ na qual domina a dimensão física, com a sua carga de impulsos e motivações não sempre explicáveis” (1997, “tradução nossa”).<sup>71</sup> Contudo, não obstante a força corpórea, de ‘presença’, que começa a adquirir o trabalho deste grupo emblemático do teatro peruano contemporâneo, Rubio comenta que:

“Então sentimos como esse corpo, centro e fonte da ação, se diluía frente a nós, perdia valor, pois nada pareciam valer os corpos de centos de peruanos, vítimas da violência política [...] Assim, nossos atores, que tinham como centro a presença, tiveram que trabalhar a ausência em si mesmos para evocar os corpos ausentes.” (2008, p. 36-37, “tradução nossa”)<sup>72</sup>

Para Ileana Diéguez, investigadora teatral cubana, há nos trabalhos do Yuyachkani uma visão da ausência,<sup>73</sup> sendo que esta atua como gestos mais do que estéticos, éticos, e por meios dos quais “se faziam visíveis os corpos ausentes, emprestando [os atores] seus próprios corpos para a recuperação metafórica de tantos rostos borrados” (2008, p. 26, “tradução nossa”).<sup>74</sup> Aqui a noção de presença adquire outras variantes, já que para a autora esta não é a simples afirmação material do corpo do ator, mas implica em uma eticidade desse ato, “a responsabilidade de estar em um espaço cênico ou público, assumindo a intervenção como pessoa-artista-cidadã do seu tempo, com todos os riscos que supõe intervir no espaço público”

---

peruanas reprocessadas poeticamente. Mas as marcas sócio-culturais da sociedade peruana, seu conflitos políticos, e a direta relação que tem com ela o grupo vai produzindo significativos desdobramentos no seu fazer cênico. Neste sentido, a complexidade, os traumas, a violência irão marcando o trabalho do grupo, mas não somente o dele, mas da maioria dos grupos de teatro que surgiram naquela época no Peru. (GUERRERO, 2008, p. 121-134)

<sup>71</sup> Do original em espanhol: “teatralidad está enclavada en la dimensión de lo vital, en el plano que concierne a una subjetividad corpórea y volcada a la acción, lo cual permite presentar el deseo [...] ‘no lógica’ en la que domina la dimensión física, con su carga de impulsos y motivaciones no siempre explicables.” (MUGUERCIA, 1997)

<sup>72</sup> Do original em espanhol: “Entonces pudimos sentir cómo ese cuerpo, centro y fuente de la acción, se diluía frente a nosotros, perdía valor, pues nada parecían valer los cuerpos de los cientos de peruanos víctimas de la violencia política [...] Así, nuestros actores, que habían tenido como centro la presencia, han debido trabajar la ausencia en sí mismos para evocar los cuerpos ausentes.” (RUBIO, 2008, p. 36-37)

<sup>73</sup> Diéguez se refere a trabalhos posteriores do grupo, mas que de alguma forma dão continuidade à questão do corpo e da ausência frente a uma situação política catastrófica, traumática: os espetáculos *Adiós Ayacucho* (1990), *Antígona* (2000) – versão do dramaturgo peruano José Watanabe –, *Rosa Cuchillo* (2004) e uma série denominada por Rubio como ‘Performances políticas’.

<sup>74</sup> Do original em espanhol: “se hacían visibles los cuerpos ausentes, prestando sus propios cuerpos para la recuperación metafórica de tantos rostros borrados” (DIÉGUEZ, 2008, p. 26)

(DIÉGUEZ, 2008, p. 27, “tradução nossa”).<sup>75</sup> Trata-se assim de propiciar à comunidade um ‘ritual coletivo’ (e não mais projetos ideológicos partidários que objetivariam também o poder) colocando em cheque os sistemas de representação política – o que parece ser uma característica decisiva no teatro do continente operado pelas micro-poéticas – modificando assim “a própria noção de representação nos cenários artísticos, onde os corpos forçadamente desaparecidos pelas forças repressivas das chamadas *societás* recuperam uma presença simbólica nos corpos e vozes das *communitas* que emergem nos interstícios” (DIÉGUEZ, 2008, p. 29, “tradução nossa”).<sup>76</sup>

As micro-poéticas operam em consonância com as *communitas*, assim descritas por Diéguez: “*communitas* efêmeras e espontâneas, expressões daquelas zonas que as instituições oficiais [*societás*] não podem mais representar” (2008, p. 28, “tradução nossa”).<sup>77</sup> E é por meio desta visão do intersticial e do micro-lógico operado pelo Yuyachkani que se dá a possibilidade realizar ‘ATOS’ que possam outorgar “presença simbólica às múltiplas ausências, tornando VISÍVEIS os corpos dos desaparecidos, [e] que constituem ação de resistência contra o olvido” (2008, p. 29, “tradução nossa”).<sup>78</sup> Mas, destacando a insistente e urgente tarefa de recuperação simbólica de querer tornar VISÍVEL os corpos ausentes, é possível realmente evocar os corpos ausentes nos corpos dos atores? É isto que está em jogo nessa eticidade da presença? Rubio, quando diz que os atores tiveram que ‘trabalhar a ausência em si mesmos para evocar os corpos ausentes’, diz também que, se antes esses atores procuravam outros corpos no seu próprio corpo,<sup>79</sup> agora “tiveram que emprestar o deles porque em nossa cena irromperam presenças que buscavam seu próprio corpo, concreto, material, desprovido de toda metáfora” (RUBIO, 2008, p. 37, “tradução nossa”).<sup>80</sup> O que significa essa presença material e concreta do corpo ausente?

---

<sup>75</sup> Do original em espanhol: “la responsabilidad de estar en un espacio escénico o público, asumiendo la intervención como persona-artista-ciudadano de su tiempo, con todos los riesgos que supone intervenir en el espacio público” (DIÉGUEZ, 2008, p. 27)

<sup>76</sup> Do original em espanhol: “modificado la propia noción de representación en los escenarios artísticos, donde los cuerpos forzosamente desaparecidos por las fuerzas represivas de las llamadas *societás* recuperan una presencia simbólica en los cuerpos y voces de las *comunitas* que emergen en los intersticios.”

<sup>77</sup> Do original em espanhol: “*comunitas* efímeras y espontaneas, expresiones de aquellas zonas que las instituciones oficiales no pueden ya representar” (DIÉGUEZ, 2008, p. 28)

<sup>78</sup> Do original em espanhol: “presencia simbólica a las múltiples ausencias, que hace VISIBLE los cuerpos de los desaparecidos, que se constituye acción de resistencia contra el olvido” (DIÉGUEZ, 2008, p. 29)

<sup>79</sup> Diz Rubio: “Con nuestras voces hemos convocado el cuerpo de nuestros ancestros y danzado con ellos. De ese modo también hemos reconocido en nosotros esos otros cuerpos que expresan la diversidad de culturas corporales.” (2008, p. 36)

<sup>80</sup> Do original em espanhol: “tuvieron que prestar el suyo porque en nuestra escena irrumpieron presencias que buscaban su propio cuerpo, concreto, material, desprovisto de toda metáfora” (2008, p. 37)

Diéguez e Rubio têm razão na urgência por recuperar o ausente, mas, se quer aqui propor um pequeno deslizamento, focalizando algo implícito nas leituras do trabalho do Yuyachkani e que se encontra evidenciado sobretudo em suas montagens.

Considere-se, por exemplo, a peça *No me toquen ese valse*. Nesta, há apenas dois intérpretes em um palco muito pequeno e muito apertado: um ator em uma bateria e uma atriz em uma cadeira de rodas, tendo a seu lado um cactus quase do tamanho de ambos. Os intérpretes se encontram em uma espécie de cabaré noturno, derruído, com uma luz tênue e amarelada que dá ao ambiente uma aparência espectral, reforçada pela maquiagem quase branca nos rostos dos atores. A relação entre o homem e a mulher não é muito clara: podem ser amantes, amigos, irmãos, gerando uma ambigüidade que cruza toda a obra. Ambos os personagens, por exemplo, se disfarçam em um momento de burgueses – ele de smoking, ela de casaco de pele – para entoar uma valsa romântica que em vez de amor fala da sua falta, de tristezas, de morte. As falas são descompassadas e destorcidas, ouvindo-se de repente gritos e sussurros ininteligíveis, cantam, cortam repentinamente o canto, os corpos são retorcidos, às vezes como personagens tipo, caricaturais. Neste palco, diz Muguercia, os atores “Atuavam como aparições, em um bar destruído pela guerra, para um público invisível” (1997, “tradução nossa”).<sup>81</sup> E tudo isto com um manejo corporal e vocal magistral dos atores, onde cada ruptura, cada tempo quebrado era realizado de maneira precisa, evidenciando sempre o trabalho de interpretação, de modo metalinguístico. Modo que estrutura o espetáculo desde os figurinos pendurados no cactus (que os atores vestem ou jogam no pequeno palco), passando pela música eletrônica, a mesma bateria, um guitarra elétrica, a fumaça, microfones, todos estes elementos sempre visíveis ao público, configurando o pobre cabaré sobre um tablado nu colocado em cima do palco do teatro, do qual os intérpretes nunca saem.

Ainda que se corra aqui o risco de ler Rubio além de suas prováveis intenções antropológico-teatrais (cuja característica principal é refletir e trabalhar em prol, sobretudo, de uma ‘presença’ cênica), para esta pesquisa o espetáculo apresenta instigantes alcances alegóricos, apontados por este mesmo encenador quando fala de ‘ausência’. Um olhar alegórico ao espetáculo mostra que nele sim, como diz Rubio, os atores evocaram os corpos ausentes – contudo, não como uma força que os tornará visíveis ‘simbolicamente’ e sim como uma irreduzível perda. A montagem se torna um ato difícil para sua época, principalmente para o *establishment*, porque evidencia justamente que, quando os atores trabalhavam a ausência para poder evocar os corpos ausentes, estes sempre serão ausentes. Não há como

---

<sup>81</sup> Do original em espanhol: “Actuaban como apariciones, en un bar destruido por la guerra, para un público invisible.” (MUGUERCIA, 1997)

dar-lhes presença, a não ser que seja como algo sempre outro, sendo esta sua marca alegórica ('dizer o outro').

Como se viu no postal três, há uma enigmática ligação da alegoria com a morte, havendo aqui uma visão mundana e barroca da história, a partir da qual esta é vista do ponto de vista do transitório, onde algo sempre está morrendo. Segundo Benjamin, “é a morte que cava mais profundamente a linha dentada de demarcação entre corpo e significação” (BENJAMIN, 1986, p. 22). Ou seja, aqui o corpo fica vazio, como uma ruína; esta então se torna cifra de um saber perdido, de ‘um outro’. Diz-se aqui corpo do mesmo modo como Rubio falava dessa presença do ‘corpo, material, concreto, desprovido de metáforas’, mas não porque este se apresente em uma ‘presença pura’ cujo impacto sinestésico impeça todo e qualquer significado (desprovida de metáforas). Esse corpo é alegórico porque mostra o ausente na sua força de perda, na qual se dá uma abertura que pede decifração. “Desprovido de metáforas”, neste contexto, equivale a dizer ‘posto em ação múltiplo-metafórica’, tornando significativo o comentário de Rubio no seu livro, *El Cuerpo Ausente*:

“o que fazemos [nos espetáculos] ocorre de maneira transitória no espaço-tempo que compartilhamos com os espectadores. Nada fica quando termina. Só na mente dos espectadores podem permanecer dançando as imagens de sua própria montagem, as que passadas pelo filtro seletivo da memória quiçá perdurem na sua mente.” (2008, p. 37, “tradução nossa”)<sup>82</sup>

Trata-se na realidade, sendo este seu alcance mais radical, de uma ausência que não deve ser reduzida – para poder resistir ao esquecimento, como comentam Diéguez e Rubio – mantendo assim a porta messiânica sempre aberta ao apelo do passado. E esta memória não pode ser totalizada em um sentido de presença já que assim atropelaria o que esta tem de perda, a qual remete ao “mais frágil e comovedor da memória do desastre” (RICHARD, 2001a, p. 50, “tradução nossa”).<sup>83</sup> É isto o que ensina o espetáculo do Yuyachkani em sua linguagem fragmentada e híbrida. A autoria adquire neste contexto outro alcance que é justamente o da sua perda.

Quando Sabrovsky diz que ao autor se aplica a máxima “não falo, mas sou falado”, esta pode ser vista muito além do sinal de afasia antes comentado com o conto “A Biblioteca de Babel”. Acreditar única e exclusivamente nessa afasia seria a rendição à supremacia do

---

<sup>82</sup> Do original em espanhol: “lo que hacemos sucede de manera transitoria en el espacio-tiempo que compartimos con los espectadores. Nada queda cuando termina. Sólo en la mente de los espectadores pueden permanecer danzando las imágenes de su propio montaje, las que pasadas por el filtro selectivo de la memoria quizás perduren en su mente.” (RUBIO, 2008, p. 37)

<sup>83</sup> Do original em espanhol: “con lo más frágil y conmovedor de la memoria del desastre” (RICHARD, 2001, p. 50).



administrativo, portanto a legitimação do esquecimento. Tampouco se busca a recuperação completa de algo destruído, querendo defender no teatro um papel político-utópico, didático em um papel moralista ou espiritualista frente às mazelas do sistema social. Isto seria “uma *substituição compulsiva*, isto é, de uma neurose ainda ignorante de si mesma. Só instrumentalizariam, uma vez mais, a vontade de eludir a derrota [a perda], a renúncia a aceitá-la e pensar a partir dela” (AVELAR, 2003, p.33). É desta derrota da autoria que Sabrovsky vai partir quando complementa a máxima acima:

“Eu não falo: mares de tinta, bosques de papel, o alento de gerações inteiras, invertido em elaborar e difundir, em falar um saber melancólico e, pior ainda, secamente auto-contraditório. Não obstante, quem diz ‘não falo’ [...] fugazmente toma a palavra: na beira do abismo, entre duas águas, como o nadador que por um instante consegue levantar a cabeça para respirar, se ergue, se constitui” (2001, p. 16 e 17, “tradução nossa”)<sup>84</sup>

Aqui se re-configura a autoria, já que ao dizer ‘não falo’, paradoxalmente se rompe o silêncio sem negá-lo, violando o próprio ‘interdito’ (SABROVSKY, 2001, p. 18). Deste modo, há possibilidade de autoria na esquizofrenia das verdades cênicas, mas esta se dá no vazio, no nada, como se fosse muda,<sup>85</sup> nenhuma verdade pode ser ali levantada. Benjamin reflete sobre um poema que escrevera seu amigo Scholem acerca da obra de Kafka (se refere a ‘O Processo’), onde diz: “Tão só brilha a revelação/ no tempo que te repudiou/ E o teu Nada é a única/ vivência que te restou” (BENJAMIN;SCHOLEM, 1993, p. 175). Pois é no ‘reverso desse nada’, no seu ‘forro’,<sup>86</sup> no silêncio do ‘não falo’, que Kafka elaborou a sua escrita e assim procurava a redenção. Como dizia o mesmo Kafka, “há uma esperança infinita, só que não para nós. ’ [e complementa Benjamin] Esta frase contém, de fato, a esperança de Kafka. Ela é a fonte de sua resplandescente alegria” (BENJAMIN; SCHOLEM, 1993, p. 305). Há aqui uma visão barroca da arte: de artistas que se dedicavam a acumular incansavelmente

---

<sup>84</sup> Do original em espanhol: “Yo no hablo: mares de tinta, bosques de papel, el aliento de generaciones enteras, invertido en elaborar y difundir, en hablar un saber melancólico y, peor aún, escuetamente autocontradictorio. No obstante, quien dice ‘no hablo’ [...] fugazmente toma la palabra: al borde del abismo, entre dos aguas, como el nadador que por un instante logra sacar la cabeza para respirar, se yergue, se constituye” (SABROVSKY, 2001, p. 16 e 17)

<sup>85</sup> Aqui o *aleph* pode ser retomado, não somente na sua versão do vertiginoso e múltiplo, mas no que tem de abissal, mudo, como o é essa mesma letra. Como diz Sabrovsky, o *aleph* “es una letra muda: la sola abertura de la glotis antes de empezar a vocalizar; un pre-texto entonces, vacío pero ineludible, que proyecta hacia adelante a una cultura de la lectura, de la interpretación” (SABROVSKY, 2001, p. 127).

<sup>86</sup> Diz Benjamin, “Mas se você escreve [se refere a Scholem] ‘E o teu nada é a única vivência que lhe restou’, acoplo a tentativa de interpretação precisamente neste ponto e digo: tentei mostrar como Kafka procurou, tateando, a salvação no reverso desse ‘nada’, no seu forro, se é que posso expressar-me nesses termos. Isto significa que qualquer tipo de superação desse nada, como pretendem os intérpretes da linha teológica [...] teria sido um horror para Kafka!” (BENJAMIN; SCHOLEM, 1993, p. 180)

fragmentos, a combiná-los, entrechocá-los, “na incansável expectativa de um milagre” (BENJAMIN, 1984, p. 200). Pode-se conectar esta citação com outra do mesmo Benjamin, quando diz, “apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja em um momento de perigo” (1993, p. 224).

Entre o perigo e o milagre, assim se pode compreender o teatro latino-americano da virada que aqui vem se descrevendo, cuja força poético-política advém do fato dela não negar a perda, é mais, de recordar ‘essa comunhão com a noite’ (LIHN, 1989). Esta é a sua face mais extrema, a da caveira, mas também seu reverso, o anjo, que perplexo quer recolher os fragmentos. É esta uma tensão alegórica operante em *No me toquen ese valse* ou nas últimas peças do Yuyachkani, assim como no Teatro da Vertigem e o seu *BR-3*, ou La Troppa com *Gemelos*. Vale clarificar que em vez de dizer que os espetáculos aqui privilegiados são alegóricos, melhor é dizer que se deixam ler alegoricamente.

### 5.2.3 De caveiras e anjos cênicos

O fato de La Troppa estrear *Gemelos* em 1999 é significativo, porque o tema da guerra ao final de um século marcado por duas guerras mundiais e por regimes totalitários e genocidas em grande parte do globo instaura uma reflexão sobre a barbárie. Vale observar que esta reflexão passa também pela experiência desses artistas teatrais chilenos, cuja infância e juventude foram vividas durante a ditadura de Pinochet, o que influenciará toda sua poética teatral e os levará a um discurso cênico construído a partir de uma postura anti-totalitária. Deste modo, La Troppa quer captar a atenção do espectador não só pela trama da história, mas, sobretudo, pela própria exibição dos recursos cênicos utilizados; para tanto, se serve da agilidade frenética dos seriados de Tv, da multiplicidade de enquadramentos da linguagem cinematográfica, dos enquadramentos e texturas visuais dos *cartoon* e dos *comics*, entre outros, patentes nessa montagem.

*Gemelos*, vale lembrar, trata de uma guerra sem nome. Nesta, dois irmãos gêmeos perdem os pais, se vêem abandonados e vão morar no lar frio e inóspito da Avó, que, dura e seca, os recebe a contra-gosto e, nunca os tendo visto, chama os netos, em um tom ríspido, de “filhos de cachorra”. Ela os criará na dureza e crueldade de um mundo em ruínas. Há no espetáculo um intenso contraste entre uma narrativa que remete a contos infantis (com crianças, uma avó-bruxa, pais que se separam dos filhos) e um violento estado de extermínio que interessou a La Troppa como estímulo poético teatral e levou o grupo a narrar a história a

partir de um teatro de guinhol construído em escala humana. O que o espectador vê no palco do teatro é outro teatro, a partir do qual toda peça é narrada e no qual todos os personagens são bonecos, brinquedos-marionetes que contam uma história de barbárie. A influência do cinema se destaca na poética do grupo, sendo evidente em *Gemelos* e exigindo, como diz Zagal, ator do espetáculo, “uma capacidade de síntese narrativa. Em lugar de completar um gesto, o cortamos e vamos para outra coisa: mudança de tomada, mudança de plano, apoiados pela luz, pela música, [...] o cinema nos entrega pautas de como narrar [cenicamente].” (apud HURTADO, 1999, p 13, “tradução nossa”)<sup>87</sup>

Por meio da utilização de bonecos e adereços de diversos tamanhos, a encenação vai operando múltiplos enquadramentos visuais, tomadas (close-ups, planos detalhe, panorâmicas) que com mudanças de planos vão mostrando os diversos lugares ficcionais da ação. O olhar do espectador vai do quarto da avó à floresta, à igreja, ou a um boneco-personagem, a um carrinho, um para-quedas, uma arma, à casa do sapateiro, como em uma montagem cinematográfica, em uma vertiginosa e espetacular demonstração das capacidades cinéticas da arte teatral. Com *Gemelos* La Troppa se situa “[...] de cheio no olhar da infância maravilhada que descobre ludicamente o mundo, ainda que descubra assim também o seu lado mais obscuro.” (HURTADO, 1999, p 39, “tradução nossa”).<sup>88</sup> A engenhosa e até prodigiosa maquinaria teatral que La Troppa utiliza em *Gemelos* explicita um saber acerca do mundo; para Hurtado, esse mecanismo

supõe um ponto de vista sobre a construção da realidade: esta não está sempre em uma mesma escala, com corporeidades estáveis dentro de um entorno fixo, é dinâmico, móvel: se transforma ao ritmo da experiência interna dos personagens desse mundo, em estado de crise dramática. Atrás do ludismo desta forma de relato há uma posição filosófica a respeito do ser no mundo. (HURTADO, 1999, p 13, “tradução nossa”).<sup>89</sup>

Para a autora, a força poética de *Gemelos* advém do fato de que no processo criativo da construção desse espetáculo a trupe procurou submergir no universo simbólico da história contada por Ágota Kristóf. Os atores buscaram se envolver intensamente em um processo artístico que os levasse a “gerar um estado de magnetismo espiritual conectado a uma

---

<sup>87</sup> Tradução do original em espanhol: “exige una capacidad de síntesis narrativa. En vez de completar un gesto, lo cortamos y vamos a otra cosa: cambio de toma, cambio de plano, apoyados por la luz, la música [...] el cine nos da pautas de cómo narrar.” (ZAGAL apud HURTADO, 1999, p 13)

<sup>88</sup> “[...] de lleno en la mirada de la infancia maravillada que descubre lúdicamente el mundo, aunque descubra así también su lado más oscuro.” (HURTADO, 1999, p39)

<sup>89</sup> Tradução do original em espanhol: “[...] supone un punto de vista acerca de la construcción de la realidad: ésta no está siempre a una misma escala, con corporizaciones estables dentro de un entorno fijo, sino es dinámica, móvil: se transforma al ritmo de la experiencia interna de los personajes de ese mundo en estado de crisis dramática. Tras el ludismo de esta forma de relato hay una posición filosófica acerca del ser en el mundo. (HURTADO, 1999, p 13)”

memória cósmica” (HURTADO, 1999, p.10, “tradução nossa”),<sup>90</sup> nutrindo-se de energias universais, simbólicas, para se defrontar com suas próprias perdas e alcançar uma “integração superior do espírito e uma renovada esperança” (HURTADO, 1999, p 16, “tradução nossa”).<sup>91</sup> *Gemelos* alcançaria, deste modo, uma espiritualização transcendente, uma purificação redentora à barbárie provocada por um estado de guerra devastador (HURTADO, 1999, p 43), carregando assim a eminente força de uma redenção.

A leitura que Hurtado realiza do espetáculo remete à idéia de símbolo do Romantismo, principalmente quando há na montagem, segundo ela, “ícones do sagrado, de uma espiritualidade projetada à transcendência, ao supra-humano” (1999, p. 43, “tradução nossa”). A cenografia do espetáculo – o teatro de guinhol – pode ser visto neste contexto como um verdadeiro símbolo, de carga universal – assim como a utilização de bonecos, que remete ao teatro de marionetes e ao teatro de ilusões. Todos estes aspectos foram muito caros ao teatro romântico (CARLSON, 1997, p. 159), cuja preferência se inclinava para o artifício, o ilusionismo da mutação cenográfica, a utilização de marionetes. Nele todo este jogo cênico tinha o dom de “despertar no espectador aquele deleite que liberta o seu ser inteiro de toda a tormenta deste mundo, todo o peso depressivo da vida cotidiana e todo o entulho impuro” (HOFFMAN apud. BERTHOLD, 2004, p 432).

É a partir destas características que *Gemelos* tem sido abordado criticamente pelos estudos teatrais chilenos.<sup>92</sup> No entanto, considerando o contexto histórico onde surge a peça, pode-se inferir que há nos estudos referidos a urgência por alcançar a redenção de um tempo de barbárie, uma visão pós-ditatorial que pretende curar o passado das dores e derrotas. Esta seria, portanto, uma chave teórico-simbólica que faria do espetáculo do *La Troppa* algo impactante, residindo seu intenso potencial poético nessa capacidade redentora. Seu máximo valor (ético-estético) adviria do fato de trazer à cena acontecimentos desastrosos relativos a

---

<sup>90</sup> Tradução do original em espanhol: “[...] generar un estado de magnetismo espiritual conectado a una memoria cósmica.” (HURTADO, 1999, p 10).

<sup>91</sup> Tradução do original em espanhol: “[...] integración superior del espíritu, y una renovada esperanza” (HURTADO, 1999, p 16).

<sup>92</sup> Dos estudos revisados, todos apontam as características pós-românticas aqui aludidas, não só em *Gemelos* como em parte também do teatro chileno contemporâneo. Há uma focalização das características imagéticas e sonoras nos estudos teatrais, atendendo a uma intensa carga subjetiva do teatro chileno a partir da década de 80. Esta subjetividade atende, segundo boa parte dos estudiosos do teatro desse país, a uma conexão maior com a dimensão sagrada do rito, uma força cósmica redentora, que estes teatros estariam realizando. Assim acontece, por exemplo, com os estudos de investigadores tais como Luz Hurtado, Sérgio Pereira, Francisca Accatino, Pamela Luzanto, entre outros. No caso dos três primeiros investigadores, há uma junção entre esse teor ritual e outro político que existe no teatro chileno. Também há um estudo de mestrado de sobre os aspectos cênicos dos espetáculos de *La Troppa*, de Alejandra Serey, em que a autora aproveita a teoria sobre o teatro de bonecos de Heinrich Van Kleist, artista romântico, já descrita no postal três, e que segue a linha simbólica aqui descrita com Hurtado.

uma guerra mundial e, em um âmbito mais próximo, ao Chile e à ditadura instaurada por Pinochet. Entretanto, é nesta conexão do espetáculo com um tempo de catástrofe, em uma estética que evidencia escancaradamente o que de teatral e artificial tem a cena, que se encontra o nó teórico mais problemático da visão romântica (ou pós-romântica) aqui relacionada ao mesmo.

Acredita-se aqui que a visão redentora da crítica teatral chilena não só é dominante como principalmente cega, pois sua visão sublimatória de tal memória do desastre quer, em um ato digestivamente idealista, processar (no estômago do seu romantismo) as ruínas do derrotado, tornando-o salvo e triunfante. Desta maneira, este intuito de completude, tido num viés pós-romântico como um papel indispensável da arte nestes tempos, pode ser visto também como um ato de violência, uma posição usurpadora da força intensamente crítica e corrosiva que a perda pode provocar em nossa época. Na realidade, tal visão pós-romântica da crítica chilena em relação a *Gemelos* evidencia um ato desesperado de lidar com uma memória que devolve ao presente democrático e globalizado do Chile um tempo ‘outro’, fantasmagórico, de destroços, de torturas, de mortes.

Não há como se falar dos mortos em um estado de violência institucionalizada; esta aniquila a fala devido ao espanto e à mudez frente ao horror. É neste contexto que o olhar alegórico do teatro latino-americano da virada adquire um risco político extremo. Um olhar alegórico se atém ao jogo cênico que ativam estes espetáculos, na sua qualidade de artifício. Trata-se com a alegoria do “estágio supremo da exteriorização [... onde não há na cena teatral...] Nenhum sinal de espiritualização do corpóreo” (BENJAMIN, 1984, p. 209). Ou seja, se o símbolo, para os românticos, se mostrava como algo total, eterno, espiritual, sempre o ‘mesmo’, a alegoria vai se mostrar para eles, então, como algo incompleto, nunca igual, sempre ‘outro’ (*‘agourein - allós’*). Sendo esse ‘outro’ aquilo que lhe falta para ser completo, é como se a alegoria fosse meramente uma figura, uma aparência (não essência), uma inscrição.<sup>93</sup> É por isso que ela pode ser lida, como um corpo-cifra. De fato, “a alegoria não é um modo direto de manifestação espiritual, e sim um tipo de criptografia ou escrita” (CROCE apud AVELAR, 2003, p. 16). É aqui o artifício cênico adquire outros registros de saber estético, um saber que pode falar do ‘outro’, justamente por assumir sua qualidade de ficção, de escritura. O corpo da cena pode ser visto então como uma escritura da cena. Com isto se

---

<sup>93</sup> Aqui a referência principal é o emblema barroco, que opera uma função da escrita por meio de imagens e reversivelmente a força imagética da escrita, havendo entre esses dois elementos – escrita e imagem – um abismo inconciliável. Deste modo “A função da escrita por imagens [*emblema, rebus*], do Barroco, não é tanto o desvendamento como o desnudamento das coisas sensoriais. O emblemático não mostra a essência ‘atrás da imagem’. Ele traz a essência para a própria imagem, apresentando-a como escrita” (BENJAMIN, 1984, p. 207).

complementa, então, o que foi dito acima do enigmático vínculo entre significação e morte. Como isto se dá em *Gemelos*?

Se o teatro de guinhol, cenografia do espetáculo do La Troppa, é considerado na visão chilena pós-romântica como símbolo de uma realidade redentora – em um jogo que reflete que o mundo e o teatro estão unidos por uma ‘verdade interior’ (BERTHOLD, 2004, p 440) – isto se rompe na visão alegórica. Em um jogo intenso de teatro no teatro, o teatrinho de guinhol vai demonstrar que tudo é ilusório; atrás do teatro há outro teatro, há outro jogo, ou um jogo outro, um vazio. Há nele uma ausência implicada, como já se sabe, a ‘morte’ que cava mais e mais o abismo entre artifício cênico e significação, por isso a alegoria floresce em um tempo póstumo (AVELAR, 2003, p. 15-18). O que ressalta frente ao espetáculo, no seu jogo cênico, é a memória negada de uma sociedade democrática como a chilena, seu ‘outro’. No teatrinho no qual habitam os irmãos, para resistir à guerra estes se xingam, se batem, se mordem até não sentir nenhuma dor física nem nenhuma desvalorização moral; fazem isso para se manter imperturbáveis ante o horror, para não sucumbir. ‘Isto não dói! Isto não dói! Isto não dói!’ (LA TROPPIA, 1999, p. 51-74), dizem constantemente os gêmeos em uma voz seca e mecânica, frente às atrocidades que vivenciam. Não há nenhuma ordem transcendente, plena, sublimatória que lhes restitua o sofrido; contudo, os atos de se bater, xingar e morder lhes expõem a única coisa que possuem, seus corpos e sua solidão – o que ocorre também com o casal de personagens de *No me toquen ese valse*. O corpo da cena é esta solidão, com o cenário labirinto de *Gemelos* e seus diversos planos cênicos remetendo à barbárie – mas, é importante ressaltar, remetem também a um jogo de bonecos (o que é expresso nas vozes, corpos, gestos e movimentos dos atores) para poder falar da guerra sem nome. Evidenciando seus modos de representação, expondo abertamente sua teatralidade, ao modo de uma obra barroca, a montagem “relampeja com uma luz penetrante na escuridão da complexidade alegórica” (BENJAMIN, 1984, p. 220).

Vale voltar ao espetáculo do Yuyachkani, *No me toquen ese valse*. É significativo que nenhuma das críticas às que se teve acesso teceram qualquer comentário acerca da presença, mais que evidente, do cactus cenográfico. Parece que a crítica não atendeu às reflexões de A. De Toro (2001), quando este diz que o corpo no teatro não é apenas a presença física dos atores, mas também a configuração cênica do jogo entre luzes, cores, disposições espaciais e elementos cenográficos, entre outros. A obliteração nas críticas desse elemento cenográfico – uma opção evidente de encenação – fala da preeminência dada na peça à ‘presença corporal’ dos intérpretes. Ou seja, considera-se corpo somente o que está cruzado por uma energia

física vital e não a materialidade cênica em cada um dos seus elementos teatrais, ou melhor, na sua artificialidade. Ao se considerar o elemento cenográfico do cactus também como corpo, o que se gera é uma relação entre esses três corpos cênicos (os dois intérpretes e o elemento referido), na qual tanto o cactus pode ser considerado como elemento vivo, ou o corpo dos atores como elemento artificial.

Uma leitura alegórica deste espetáculo inevitavelmente vai se interessar por essa peça cenográfica. O cactus se encontra na mesma linha espacial frontal utilizada pelos atores no palco, podendo ser considerado, então, como um atuante a mais – pois na proporção em que está apresentado é quase do mesmo tamanho deles. Mas que tipo de atuante? Poderia-se, por exemplo, destacar o mutismo e os espinhos do cactus, o que pode expressar a impossibilidade de se comunicar e de representar também dos atores. Seria este um sinal de que as vozes destes dois personagens estavam desde sempre clamando e se perdendo no vazio e seco de um deserto? Seria também esta a única possibilidade de água, ou seja, de redenção? Que tipo de redenção? Note-se que o cactus é um artifício, evidenciado como tal, já que não há nada que venha a contextualizá-lo dentro de uma paisagem realista ou qualquer outro ambiente; a planta está ali como um objeto a mais naquele palco: cifra. Esse objeto cênico não se esgota na leitura aqui feita; ao contrário, continua ali relampejando para ser lida, entrando assim na complexidade sem fundo do alegórico e configurando-se como um fragmento cênico a mais que se entrecocha com outros fragmentos, de modo a despertar reminiscências.

Aqui reside a força alegórica desta peça, que remete incansavelmente a esse impossível ausente, aludido por Rubio, estando marcado pela perda. Estabelece-se assim uma linguagem do fracasso, a partir do qual se pode perceber que o VISÍVEL invocado por Diéguez traz a ausência na sua radical alteridade. As maiúsculas de Diéguez não são mais do que a barroca escritura, evidenciada desesperadamente para não sucumbir ao silêncio, e que vem perturbar, inclusive, a regularidade das letras deste mesmo escrito, devido a sua não só evidente, mas, pretendida sobre-exposição, como se tomasse o palco apoteoticamente para poder falar da ausência.<sup>94</sup> É isto também o que opera este espetáculo, a partir de tudo o que exhibe de desconexo, fragmentário, metalingüístico, dando extrema atenção, por isso mesmo, a seus procedimentos formais, ao teatro no que este tem de corpo, só que agora corpo-noite.

---

<sup>94</sup> O mesmo Benjamin destaca esta característica da alegoria, no seu livro sobre o barroco: “A tendência do Barroco à apoteose é um reflexo da maneira, que lhe é própria, de contemplar as coisas. Elas têm plenos poderes para a significação alegórica, mas suas credenciais são seladas com a marca do ‘terreno, demasiado terreno’. Elas não se transfiguram nunca para dentro. Sua irradiação se dá pelas luzes da ribalta – a apoteose” (1984, p. 202). É por isso que o palco e sua artificialidade se tornam campo frutífero para o alegórico quando se assume como cena, como teatralidade, que aqui se vem estudando em sua enigmática relação com a história, a memória, no que tem de perda.

Este pode ser pensado não somente como sendo remetido à noite do mundo, mas também, e por isso mesmo, à noite do mesmo teatro. Parafraçando Avelar, ‘A perda com a qual a cena tenta lidar engoliu, melancolicamente, a própria cena.’<sup>95</sup>, onde o teatro se torna um eterno auto-questionamento cênico.

Volta-se aqui ao teatro argentino, onde já se começou a abordar o tema do questionamento da representação teatral com Spregelburd. Este autor vai citar, como exemplo significativo desta questão, o trabalho já mencionado de Federico León, *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack*; estreado em 1999. Em um cenário realista (“um banheiro velho completamente real”, diz Spregelburd), encontram-se quatro personagens: uma mãe idosa, seu filho já adulto, a mulher jovem com a qual ele quer se casar e o filho adolescente desta. Duas mães e dois filhos, e com a possibilidade de que o filho adulto possa se tornar uma espécie de pai do filho adolescente da mulher jovem, se realmente se casar com ela. A mãe está na banheira e esta vai se enchendo de água, chegando a transbordar no decorrer da peça, escorrendo levemente pelo chão do palco e chegando aos pés dos espectadores. Sempre há água correndo na montagem, em um ruído constante: nos canos expostos do banheiro, na própria banheira, e correndo também pelo piso. A mãe está à espera do marido, pai de seu filho adulto, que mergulhou no mar e nunca mais voltou, e não vai sair da banheira até este voltar. A água, as goteiras, a sujeira e a velhice do banheiro, denotam um lugar cada vez mais estranho e solitário, o que se reforça também com a presença de uma televisão ligada que não funciona e exibe imagens distorcidas. O que se tem definitivamente na peça são duas mulheres solitárias, dois filhos sem seus pais (estes estão desaparecidos), os quatro tentando viver naquele ambiente fechado, estranhamente familiar, até íntimo, mas ao mesmo tempo incômodo e também desolado.

As indicações de atuação, propostas pela direção, eram a de trabalhar com contenção e não-explosão no corpo e na voz; nada extravasava para a fúria, a violência ou a tristeza no trabalho dos intérpretes (LEÓN, 2005). Uma interpretação de gestos mínimos, suaves, e do ponto de vista vocal muitas vezes próximo a um tom monocórdico. Se o cenário era realista, ou hiper-realista, as falas e a história eram próximas do teatro do absurdo, o que provocava constantes dissonâncias. Para Proaño

“escutamos uma conversa fragmentada, quase impossível de distinguir da nossa posição de espectadores, pois nela se mesclam indiscriminadamente respostas tardias a perguntas previamente formuladas e a inclusão de orações estilhaçadas, incompletas,

---

<sup>95</sup> A frase de Avelar diz: “A perda com a qual a escrita tenta lidar engoliu, melancolicamente, a própria escrita” (2003, p. 263)



que comentam temas diversos, introduzidos previamente ou não introduzidos diretamente” (2007, p. 144, “tradução nossa”)<sup>96</sup>

O figurino do filho adulto é um traje de mergulhador de neoprene, tal como estava vestido seu pai no momento em que desapareceu no mar; o menino também veste um traje de mergulhador. As mulheres usam roupas cotidianas, de acordo com as suas idades. Os próprios atores são evidentemente de idades diferentes: uma atriz de idade, dois adultos jovens e um adolescente (que personifica o filho da mulher-jovem). Há uma espécie de improvisação na cena que produz respostas não esperadas, movimentos inusitados, nada estando em uma ordem certa e determinada. Há um jogo com o hiper-realismo da cenografia, com a iluminação escondida do público (dando a sensação da noite e do dia), e os espectadores dentro do banheiro; gerando uma sensação intimista. Mas é nesta proximidade com a cena e com os atores que se provoca uma série de ambigüidades, pois a peça permite uma dupla leitura: como tudo em cena é reconhecível (televisão, espelho, banheira, chuveiro, personagens facilmente identificáveis,), pode-se rapidamente “construir uma leitura realista e política do texto, mas sem ter por isso a possibilidade de acessar à totalidade do sentido” (IRÁZABAL apud. PROAÑO, 2007, p. 137, “tradução nossa”).<sup>97</sup>

Proaño chama a atenção para a despersonalização operada pela peça, por ela compreendida como uma alienação social derivada da globalização no que esta tem de neoliberal, e na qual a única possibilidade de sentido se dá na condição de ser um consumidor. Para justificar seu ponto de vista, comenta a única cena na qual a idosa mãe sai da banheira: buscando comprar cigarros no quiosque da esquina, não os consegue porque estes já tinham acabado, para desolação da personagem. Proaño também comenta duas falas da jovem mãe e do adolescente em relação ao pai ausente que desvelam a coisificação das pessoas, que se tornam intercambiáveis com qualquer coisa; não havendo quem lhes dê algum valor. Quando a jovem mãe diz que seu filho “precisa de um pai, precisa de uma televisão” (LEÓN apud. PROAÑO, 2007, p. 143, “tradução nossa”),<sup>98</sup> o filho responde que “Antes tínhamos um monte de coisas, mas tiveram que ser repartidas, meu pai ficou com a televisão e ela [a mãe] ficou comigo” (LEÓN apud. PROAÑO, 2007, p. 143, “tradução nossa”).<sup>99</sup> Desse modo, o

---

<sup>96</sup> Do original em espanhol: “escuchamos una conversación fragmentada, casi imposible de seguir desde nuestra posición de espectadores, pues en ella se mezclan indiscriminadamente respuestas tardías a preguntas previamente formuladas y la inclusión de oraciones astilladas, incompletas, que comentan temas diversos, introducidos previamente o no introducidos directamente” (PROAÑO, 2007, p. 144)

<sup>97</sup> Do original em espanhol: “construir una lectura realista y política del texto, pero sin tener por ello posibilidad de acceder a la totalidad del sentido.” (IRÁZABAL apud. PROAÑO, 2007, p. 137)

<sup>98</sup> Do original em espanhol: “necesita un padre, necesita un televisor” (LEÓN apud. PROAÑO, 2007, p. 143)

<sup>99</sup> Do original em espanhol: “Antes teníamos un montón de cosas pero hubo que repartir, mi papá se quedó con el televisor y ella se quedó conmigo” (LEÓN apud. PROAÑO, 2007, p. 143).

público muitas vezes não sabia se ria ou se tinha compaixão dos personagens (MENUTTI, 2001).

Spregelburd vai querer ler, no pai que desapareceu no fundo do mar e que nunca volta e na constante espera da mãe – como uma ‘sereia varada na banheira’ (SPREGELBURD, 2002) – os desaparecidos jogados ao mar pela ditadura argentina. Segundo este autor, apenas alguns anos antes da estréia da montagem um coronel arrependido tinha declarado publicamente que os militares jogavam os corpos ainda com vida ao *Río de la Plata* (2002). Mas este autor diz também que León encontraria uma atitude redutora o fato de fechar a obra nessa interpretação (o mesmo se pode dizer da interpretação de Proaño), e justifica assim esta observação:

“É impossível, e ao mesmo tempo inevitável, resistir à tentação de *interpretar* a peça de Federico León. Mas a peça se mantém à margem: afirma e nega simultaneamente, e sobrevive como teatro justamente porque não termina de ser nenhuma outra coisa: nem discurso, nem panfleto, nem mera poesia surrealista.” (SPREGELBURD, 2002, “tradução nossa”)<sup>100</sup>

Proaño também destaca que a linguagem no espetáculo está em vias de extinção e não se esgota em nenhuma leitura, remetendo a um desconcerto. Um banheiro velho e sujo, de azulejos brancos encardidos e soltos, goteiras, água que desborda, televisão, traje de mergulhador, atores de tradições de interpretação distintas, entre outros, é este universo de elemento fragmentários, heterogêneos e dissímeis que interessou a León para compor esta peça. É por isto que a crítica de espetáculos Eleonora Menutti ressalta a montagem como a exposição, sobretudo, do significante: “esta encenação no seu conjunto se torna significante, uma espécie de significante flutuante” (2001, “tradução nossa”).<sup>101</sup>

Há algo crucial no saber alegórico operado por esta montagem, sua própria auto-reflexibilidade. Benjamin comenta a atividade combinatória do artista barroco, lugar eminente desse saber, quando diz que “O poeta não pode esconder sua atividade combinatória, pois não é tanto o todo que ele visa em seus efeitos [como ocorre no romantismo, no simbólico], como o fato de que esse todo foi por ele construído, de modo plenamente visível” (1984, p. 201). O mesmo tipo de processamento poético é descrito por Benjamin, agora refletindo sobre a arte na época moderna, no ensaio sobre o teatro épico brechtiano: “A tarefa maior da direção

---

<sup>100</sup> Do original em espanhol: “Es imposible, y al mismo tiempo inevitable, resistir a la tentación de *interpretar* la obra de Federico León. Pero la obra se mantiene al margen: afirma y niega simultáneamente, y sobrevive como teatro justamente porque no termina de ser ninguna otra cosa: ni discurso, ni panfleto, ni mera poesía surrealista.” (SPREGELBURD, 2002)

<sup>101</sup> Do original em espanhol: “la puesta en escena en su conjunto se vuelve significante, una especie de significante flotante” (MENUTTI, 2001)

[teatral] épica é exprimir a relação existente entre a ação representada e a ação que se dá no mesmo ato de representar” (1993, p. 88).

Mas Spregelburd (2002) vai dar a tônica desta questão no fluxo teatral do continente que aqui se está estudando quando se pergunta acerca da relação da representação com a realidade. Para ele, León constrói – e o mesmo se pode dizer com as peças referidas neste postal – um teatro paradoxal que se baseia na crise, ou definitivamente anulação da representação. Aqui os artistas teatrais se esforçam em “mostrar simultaneamente ao público *aquilo que se representa* e ao mesmo tempo *a condição expressa do mecanismo representativo*” (SPREGELBURD, 2002, “tradução nossa”).<sup>102</sup> Há aqui um alcance político, mas não necessariamente no sentido de um distanciamento épico brechtiano: como distância em relação ao apresentado em cena, o que permite racionalizar os modos de construção dominantes no real para poder modificá-los. O que Spregelburd parece perceber é o extremo impossível deste distanciamento, sendo este um alcance radical do alegórico, já que se trata aqui de um “teatro que foge do símbolo como da peste. É um teatro que não encripta nenhuma mensagem. É um teatro que assume os riscos da representação, delatando que o *objeto representado* bem poderia estar vazio” (SPREGELBURD, 2002, “tradução nossa”).<sup>103</sup> Dubatti vai dizer que de fato estas peças – do teatro argentino – evidenciam um obscurecimento, uma opacidade, que as torna muitas vezes herméticas (1999, p. 23), o mesmo denotando Proaño, estendendo sua observação ao teatro do continente em geral. Mas o que se quer ressaltar é que deste modo fica evidente que “O discurso teatral tem se carregado a si mesmo de um impulso auto-referencial, deixa de ser veículo de comunicação direta e se auto-reconhece como substância, se opaca, se volta contra si mesmo” (DUBATTI, 1999, p. 23, “tradução nossa”).<sup>104</sup>

Quando a arte, o teatro neste caso, se refere a si mesma, configurando assim sua obra, é como se questionasse o seu próprio fazer poético, a obra fica incessantemente em acabamento, por isso inacabada. E mais ainda, abisma-se nela mesma, afundando seu próprio papel como arte. Nada há que venha a explicar, criticar ou projetar o mundo nesse modo

---

<sup>102</sup> Do original em espanhol: “mostrar simultáneamente al público *aquello que se representa* y al mismo tiempo *la condición expresa del mecanismo representativo*” (SPREGELBURD, 2002)

<sup>103</sup> Do original em espanhol: “teatro que huye del símbolo como de la peste. Es un teatro que no encripta mensaje alguno. Es un teatro que asume los riesgos de la representación, delatando que el *objeto representado* bien podría estar vacío” (SPREGELBURD, 2002). Vale dizer que nem Spregelburd, nem Proaño, quando falam em símbolo e alegoria se remetem ao estudo de Benjamin, portanto, pode-se deduzir que eles utilizam esses termos como modos metafóricos fora da discussão que nesta pesquisa sem tem com eles.

<sup>104</sup> Do original em espanhol: “El discurso teatral se ha cargado de un impulso autorreferencial, deja de ser vehículo de comunicación directa y se autorreconoce como substancia, se opaca, se vuelve contra sí mismo” (DUBATTI, 1999, p. 23)

artístico. O mundo ali não é explicado, nem a arte o é, havendo uma divergência infinita entre eles; na arte se abre uma fenda, sinal de sua lacuna, onde somente assim diferirá sempre do estabelecido, porque difere sempre de si mesma. O que fica evidente nestas montagens é um estado em decomposição total, de desgarro, a evidência de uma fragmentação poética desesperada, onde essa desvaliação da linguagem é a insuficiência da qual parte a sua própria autoria. Está-se frente a um dos riscos mais complexos e difíceis do status alegórico da arte.

Aqui vale destacar a montagem já referida do Teatro da Vertigem, cujo próprio título opera um procedimento alegórico, significando um país em duas letras. Para tal o grupo reprocessou um referente lingüístico (e icônico) muito utilizado para designar diversas estradas do país. Já se sabe que o título deriva também de três cidades reais por onde ocorre a sua trama ficcional, Brasilândia (bairro periférico de São Paulo), Brasília (capital federal) e Brasiléia (cidade do Acre). Mas ainda assim se pode perguntar: o que quer dizer esse BR-3? Certamente é uma placa de estrada sinalizando um caminho a ser percorrido no país, e também no teatro, percurso no qual se chega a perceber um lugar onde “*É noite. E tudo é noite*” (ANDRADE apud. MATERNO, 2007, p. 233).

O Teatro da Vertigem ficou famoso no panorama cênico brasileiro por elaborar a teatralidade de alguns dos seus espetáculos em espaços não convencionais – é o caso de *BR-3* –, conseguindo criar

“dramaturgias marcadas por um poderoso hibridismo de gêneros, projetado por absoluta necessidade dos espaços e da turbulência temática, associadas a questões candentes da atualidade brasileira [... onde...] o que parece evidente é a dificuldade de dar forma estética a uma realidade traumática, a um estado público que está além das possibilidades de representação” (FERNANDES, 2010, p. 126).

*BR-3* foi apresentado no rio Tietê, em São Paulo (2006) e também no Rio de Janeiro, na Baía de Guanabara (2007), ambos os lugares famosos pela sua contaminação, lugar de dejetos de suas cidades. No caso do Rio de Janeiro se deu inclusive um interessante paradoxo, denotado pela investigadora teatral Angela Materno, pois apesar de contaminada a Baía continua sendo uma dos famosos cartões-postais da cidade (2007, p. 233), criando uma contradição entre o turismo e o lixo, que aponta diretamente para o lugar ruinoso ao qual quer aludir o espetáculo.

É neste sentido que são pensados todos os seus procedimentos cênico-representacionais: os espectadores assistiam à montagem sobre uma balsa equipada com cadeiras giratórias, que deslizava sobre as águas sujas cujo mau cheiro era evidente. Era

evidente também, tratando-se de um espaço aberto, toda a cidade na sua agitação urbana,<sup>105</sup> de movimentos e sons de carros e do inconstante brilho das luzes dos prédios, já que as apresentações foram no horário noturno. Com o espetáculo, o público foi convidado a um estranho passeio por esse ambiente contaminado e esquecido da cidade, e é para isto que o grupo lançou mão de uma espetacular demonstração das potências cênicas que pode ter a arte teatral. A partir de uma posição em si já flutuante, o público assistia cenas nas margens da Baía (muitas delas com cenários gigantescos), cenas dentro da própria balsa, cenas em lanchas que passavam rápidas pelas águas, cenas em mini-palcos flutuantes; os atores podiam ser vistos em diversas distâncias, muito longe ou muito próximos, entre diversas possibilidades.

Contudo, a parafernália cênica, mais do que provocar um sentimento de apoteose explosiva, provocava uma sensação de perplexa imensidão: ao estar na balsa, vendo as cenas, próximas ou distantes, ao estar navegando lentamente em águas oleosamente densas, a imensidão era de silêncio, subjacente aos diálogos e gestos dos atores e a todos os movimentos cênicos. Ou, como comenta Materno, a realização do espetáculo na Baía de Guanabara, com “a enorme extensão de suas águas também pesadas e oleosas [em relação às do Tietê], faz com que, em meio a elas, a silhueta da cidade fique distante, assim como as luzes e burburinho, o que intensifica a sensação de noite. De noite líquida e vasta” (2007, p. 233).

O diretor do Teatro da Vertigem, Antônio Araújo, adverte acerca da opção por espaços não convencionais, dizendo que esta pode ser uma ‘grande cilada’ para todo o grupo, com o perigo de “encontrar um espaço onde ninguém fez uma peça, só para chamar a atenção, para ser diferente” (2004, p. 104), mas explicitando que “Para nós, o sentido de sair do palco italiano tem a ver com os elementos e a qualidade da ‘experiência’ que esse outro espaço vai trazer para a discussão que o trabalho está querendo travar” (2004, p. 104, “grifo nosso”). Esta noção de experiência deve entendida na sua força ‘intensiva’, tal como a pensa Oyarzún, como uma força alteradora, ou melhor, como resto, como vestígio alterador, que fissa o presente, que instala a experiência na iminência do perigo. Este perigo – traço etimológico da noção de experiência<sup>106</sup> –, deve ser entendido como “o essencialmente não-presente (e assim, também, o inapresentável e o irrepresentável” (OYARZÚN, 2000, p. 246, “tradução

---

<sup>105</sup> Movimentos urbanos que se davam, por um lado, nas ruas paralelas ao rio Tietê, nas suas autopistas que o cruzam por cima e nos seus prédios próximos; e por outro lado, na autopista que passa por cima da Baía de Guanabara e nos seus prédios que se avistavam ao longe. Nesta parte do estudo se terá como principal referência a montagem do Rio de Janeiro, já que foi o espetáculo visto em uma de suas apresentações dentro do Festival Internacional de Teatro do Riocenacontemporânea, em 2007.

<sup>106</sup> Há aqui uma leitura benjaminiana do termo experiência, a partir do seu sentido etimológico, pelo parentesco lingüístico que tem o termo alemão *Erfahrung* (experiência) como termo *Gefahr* (perigo), e também o termo de raiz latina, ‘experiência’ e *periculum*. (OYARZÚN, 2009, p. 14 e 2000, p. 246)

nossa”)<sup>107</sup>, ou seja, as ruínas que o presente carrega como lastro oculto. É a elas que este espetáculo dá visibilidade, e se a experiência, diz Oyarzún, é essencialmente testemunhal, isto tem relação com o procedimento de trabalho deste grupo, porque BR-3 é justamente a ‘exposição pública de um testemunho deste grupo’.

Os artistas criadores de BR-3 fizeram uma longa viagem como parte desse processo criativo, conhecendo as três cidades que pertencem também ao mundo ficcional do espetáculo. Ao traçar uma linha imaginária entre esses lugares, diz Araújo, “teremos um arco parabólico direcionado para dentro do país e por isso mesmo, endógeno e umbilical” (2006, p. 15); ou seja, o intuito destes artistas é o de pensar a nação, mas no que nela há de iminente perigo. Por isso o protagonista, Jonas – referência ao profeta bíblico rebelde –, que cruza toda a trama, é um personagem marcado por um sino de morte e por mortos, e dirá – sendo esta a sua frase chave – “Tudo em que eu toco morre” (CARVALHO<sup>108</sup> apud. MATERNO, 2007, p. 232). Há na peça uma constante agonia, um mundo em queda, cujos personagens são como restos jogados nas águas lamacentas e sujas, e suas histórias perdidas são o que os espectadores escutam na balsa.

A história que conta esta peça se inicia com uma personagem grávida – Jovelina – que sai do nordeste em direção a Brasília à procura do marido, operário na construção dessa cidade; lá descobre que este tinha morrido em um canteiro de obras, lhe deixando uma mala e uma carta do então Presidente do país Juscelino Kubitschek. Nessa carta são exaltados o empenho e o sacrifício do marido morto para a construção da capital do país. O que significa essa carta? Certamente a ruína não só da personagem, mas um desviado olhar ao cerne institucional de uma nação. A carta é o avesso e a negação da noite, a obliteração do extemporâneo da história que o espetáculo se esforça barroca e alegoricamente em mostrar. Contudo, este é o início da saga que se conta na montagem, mas não o início do espetáculo em si, o qual começa com a personagem chamada Evangelista, espécie de narradora que vai contando os fatos destes personagens condenados, o fazendo de forma sinuosa, em fragmentos. De fato, é a Evangelista quem recebe os espectadores ainda em terra, os convida a entrar na balsa, e uma vez dentro dela, começa a ser narrada a história de Jovelina.

O que o espectador vai conhecendo são traços dessas histórias, construídas como se tudo fosse um sonho ou um pesadelo do qual os espectadores fazem parte, o que dá a textura

---

<sup>107</sup> Do original em espanhol: “lo esencialmente no-presente (y así, también, lo impresentable y lo irrepresentable)” (OYARZÚN, 2000, p. 246)

<sup>108</sup> Bernardo Carvalho, jornalista e escritor brasileiro, convidado pelo Teatro da Vertigem para ser o dramaturgo do espetáculo BR-3, a partir do processo colaborativo de ensaios com o qual este grupo paulista monta seus espetáculos.

oscilante da montagem. Em uma das falas da Evangelista aos espectadores, no início do espetáculo, se diz que ela “sonhou com eles, sonhou com febre, sonhou que eles viriam” (MATERNO, 2007, p. 242); logo depois a personagem diz: “Ninguém lê os Jornais? Não sabem que há uma guerra?” (CARVALHO apud. MATERNO, 2007, p. 242). Deste modo os espectadores que estão nas margens do cais são convidados a entrar na balsa com o argumento de que ali estarão mais seguros, sendo esta balsa uma igreja (evangélica?) que antes era um antigo cinema. Este misto de referências ocorre constantemente; nada é dito diretamente, mas por meio de simulações, elipses, duplos – pois mesmo os personagens vão mudando de nomes e de papéis no decorrer da montagem. Materno destaca um dos *topos* barroco do espetáculo, a figura do teatro-mundo ou mundo como teatro, quando cita a fala da personagem Zulema Muricy, dirigida a Jovelina: “Crie um novo papel para si. Somos todos atores e atrizes de Deus” (CARVALHO apud. MATERNO, 2007, p. 245).

A narrativa da peça está por inteiro cruzada por personagens que se assumem como outros personagens, por simulações: Jovelina, ainda grávida, viaja de Brasília para Brasilândia e lá muda seu nome para Vanda, transformando-se em uma traficante de drogas e tendo agora como marca a invisibilidade, a simulação. Seu primeiro filho, Jonas (do pai que morreu na obra em Brasília), cresce e se casa, tendo dois filhos, Patrícia e Douglas. Por sua vez, Vanda (ex Jovelina), depois de ter outra filha, de novo casamento, Helienay, vai ser assassinada em uma emboscada contra sua família, realizada pelo Dono dos Cães, ex-policial agora envolvido no tráfico de drogas que tem um romance com Helienay e também prende Jonas, que seria o herdeiro do tráfico. Jonas consegue ser liberado pela Evangelista, que o converte ao evangelho e o leva ser Pastor, começando assim sua jornada de profeta maldito. Sem saber que seus filhos (Douglas e Patrícia) ficaram a salvo na emboscada onde morreu a mãe, Jonas parte em direção a Seringal do Egito, próximo a Brasília, para formar uma seita religiosa; formada esta, se faz chamar pelo nome de seu filho, Mestre Douglas – outra simulação. Os filhos de Jonas são dados em adoção: Douglas indo para o estrangeiro e Patrícia para um reformatório; o primeiro vai estudar para ser ator – teatro no teatro –, a segunda decide fugir do reformatório. Dezessete anos depois, Douglas quer ir ao encontro do pai; o mesmo ocorre com Patrícia, que ao fugir do reformatório, se encontra com Helienay (agora consumida pelas drogas), a que lhe conta a funesta história do seu pai, motivo pelo qual a jovem também decide procurá-lo: assim, dois irmãos, que nada sabem um do outro, decidem sair em busca de um pai, também desconhecido – um mundo de incertezas. Mas Dono dos Cães ainda quer matar Jonas e também sabe das intenções de Douglas, o filho ator; deste modo o traficante se

faz passar por outra pessoa e convence Patrícia (que não o conhece) de que o ‘Dono dos Cães’ quer matar o pai dela, descrevendo as características de seu irmão como as do assassino. Assim, ao final da peça, se encontram os três, o pai e os dois filhos, sem saber muito bem quem é quem, salvo Patrícia que, ‘disfarçada’ de homem, pensa que Douglas, o ator, é o assassino que vai matar o seu pai. Cria-se um jogo fatal de “travestimentos e equívocos” (MATERNO, 2007, p. 231), de personagens que se assumem como outros, que se mesclam e não se reconhecem. Com um duplo fratricídio (Douglas e Patrícia matam um ao outro), tudo acaba em morte e Jonas decide se enforcar; “seu corpo pendurado, cruzando velozmente o rio em uma voadeira, é uma das últimas e mais contundentes imagens de BR-3” (GARCÍA, 2007, p. 67). Em uma história paralela a esta, também Zulema Muricy vai mudar de nome, passando a chamar-se Tia Selma e criando uma religião onde a humanidade possa ser feliz neste mundo de erros e injustiças e “cada um poderá imaginar um novo papel para si” (CARVALHO apud. MATERNO, 2007, p. 243).

Segundo Materno, “Por meio de espelhamentos, duplicações, troca de nomes e de papéis o texto [e a montagem]<sup>109</sup> se constitui como uma estrutura instável” (2007, p. 241). É como se na mesma peça ocorressem diversas peças menores, que confundem a peça principal, porque muitas das histórias são falsas, havendo divergências, por exemplo, acerca da legitimidade das versões do que está sendo ali contando – o que fica claro no final. Se a Evangelista diz esperar pelo pastor, Jonas, Dono dos Cães a interpela dizendo: “Também quero dar o meu testemunho. Essa história não é sua. Como é que você conta uma história se não sabe o final?” (CARVALHO apud. MATERNO, 2007, p. 232). É desta maneira que o espetáculo vai a cada instante evidenciando seu interminável jogo de máscaras sobre máscaras, o que é materializado pela utilização, por parte dos atores, de máscaras gigantes. Nestas aparecem fotografias do rosto dos personagens como do rosto dos mesmos atores, e um mesmo ator, as vezes, põe uma máscara gigante do seu rosto ou do rosto de outro ator, como que mudando de identidade ou fazendo de seu próprio rosto algo teatral, uma simulação. Há assim uma constante *myse in abyme*, onde um personagem quer ser outro e outro e outro em uma insatisfação constante consigo mesmo, ou melhor, como uma tentativa de fugir nessa simulação da sua própria ruína. Acaso não é isso o que Jonas quer ao mudar o seu nome para Mestre Douglas, ou Jovelina para Vanda? No entanto isto não basta, já que ao

---

<sup>109</sup> Contudo, Materno comenta que na montagem não se deu completo seguimento a este jogo intenso de duplos e oscilações de identidades, tal como se dá no texto de Bernardo Carvalho, o dramaturgo do espetáculo, que construiu esta narrativa concomitantemente aos ensaios do Teatro da Vertigem.



mudar de nome é como se estivessem aproximando-se mais e mais do abismo, até chegar à morte.

Aqui se poderia ler, então, os nomes das cidades como se fossem três máscaras que se trocam entre si e se abismam também com outra nova máscara: BR-3. Esta última é como se fosse uma alegoria na qual Brasilândia, Brasília e Brasília são o seu ‘outro’, sendo esse outro o tráfico de drogas, seitas religiosas e um mega-projeto de nação, carregados de violência e de ruína. Carvalho, em um ensaio chamado *Liturgia do Medo*, no qual relata sua experiência em uma igreja evangélica em Brasilândia – como parte do processo de criação do espetáculo –, conclui o seguinte acerca daquela realidade: “este é um mundo do terror em que você sobrevive acuado entre a autoridade do tráfico, da polícia e da igreja” (2006, p. 37). Torna-se interessante a observação de Materno, referindo-se ao rio, na montagem em São Paulo, como *Lethe* (o rio do esquecimento na mitologia grega). Para a autora o Tietê remete a um “Lete urbano, que carrega a morte em seu próprio leito (cadáveres de animais, restos de tudo, putrefações)” (2007, p. 235). Com sua parafernália cênica, o espetáculo fala em suas linhas e entrelinhas de um lugar abandonado, esquecido, sendo por isso que sempre se vê em cena, não obstante toda mudança de foco para este ou aquele outro intérprete, a água densa e obscura onde tudo é lixo. Este é o jogo que também faz, por exemplo, a iluminação, na qual Guilherme Bonfati (o iluminador) intencionalmente utiliza equipamentos de luz para teatro que estão obsoletos; segundo Materno, Bonfati “afirma ter encontrado aí, no lixo, no que foi deixado ou jogado fora, a ‘chave’ de sua criação” (2007, p. 235).

Do mesmo modo García aponta reprocessamentos poéticos e representacionais realizados pela montagem, comentando que o ‘arcabouço artificial’ que a sustenta se revela como um “caldo de cultura pop que mistura ingredientes da literatura e do cinema, do gênero policial e do suspense, do melodrama, da pantomima, da paródia” (2007, p. 69). Pode-se falar também dos distintos registros de interpretação<sup>110</sup> para cada personagem ou cena, com estilos muitas vezes próximos ao realismo, à farsa ou ao grotesco, entre outras possibilidades. Também chamam atenção as diversas cenografias: a balsa (igreja/cinema) onde estão os espectadores; a operística e precária estrela de tamanho monumental, com gigantescos painéis religiosos, dentro da qual está Zulema Murucy – a vidente ou ‘sibila desclassificada’, segundo García (2007, p. 70) –; um pequeno palco flutuante, mínimo, onde somente há um banco de praça; lanchas que passam lenta ou rapidamente, com atores desenvolvendo pequenas cenas

---

<sup>110</sup> Todos os atores utilizavam microfones de lapela e suas vozes se escutavam em caixas de som instalados e distribuídos pelo interior da balsa, onde estavam sentados os espectadores.

em cima delas, entre outras diversas possibilidades que ressaltam o poderoso manejo do hibridismo cênico que se dá em *BR-3*.

Pode-se dizer então que a ‘dificuldade estética’ notada por Fernandes é teatralmente muito fecunda, até mesmo demonstrando, se poderia dizer, uma alegria melancólica. Algo similar vai comentar Zé Celso, considerando o impacto que a montagem lhe provocou como espectador, inclusive re-pensando o social a partir desta:<sup>111</sup> “Nenhuma sociedade decadente produz uma obra assim. O teatro passa a ser o lugar da energia produtora da *alegria* criativa capaz de enfrentar os impasses que a violência não resolve” (2006, “grifo nosso”). Aqui se quer relacionar justamente a ‘alegria’ e o ‘impasse da violência’, havendo aqui um traço alegórico do espetáculo – e não só deste, mas também das montagens anteriormente citadas -, que é o fato destas cenas operarem suas teatralidades entre o milagre e o perigo. O potencial poético de *BR-3* encontra-se, neste sentido, no seu jogo cênico, porque a dor, a perda e a noite são também jogo e não a dor real que existiu, nisto residindo sua intensa ação alegórica. A única alegria do alegorista – do melancólico, diz Benjamin (1984, p. 207) – é a de poder combinar infinitamente fragmentos; neste caso, fragmentos artísticos, sociais, políticos, que se tornam sempre cena. É neste sentido que pode ser lido também o comentário sobre *BR-3* feito por Materno, quando diz que neste se dá “um jogo fatal de travestimentos e equívocos. Golpe do destino, e de teatro” (2007, p. 231): desse modo o espetáculo expõe sua própria materialidade artística.

O que se pode dizer é que há na apoteose cênica de *BR-3* algo dos dramas barrocos, ao modo como os denota Gagnebin, como um “estilo excessivo, inchado, sobrecarregado [... mas...] que testemunha com ostentação esta busca incessante e irrisória da significação” (GAGNEBIN, 2007, p. 38); a qual, já se sabe aqui, nunca chega e se mostra na realidade sempre indo ao vazio. Este é um traço melancólico da alegoria, porque nunca poderá preencher esse vazio, por este motivo se pode dizer que há no espetáculo – assim como nos outros aqui citados – uma alegria melancólica, isto é o mesmo que dizer a ‘resplandecente alegria kafkiana’, onde há muita esperança, ‘mas não para nós’.

García denota que em *BR-3* a “narrativa está povoada de imagens grotescas, imagens de um mundo alheado, tão subproduto do rio quanto da sujeira que ele acolhe” (2007, p. 69); assim, este ‘caldo de cultura pop’ ou os diversos estilos hibridizados nessa peça, pelo silêncio

---

<sup>111</sup> Zé Celso se declara impactado ao assistir o espetáculo *BR-3*, dizendo: “Estou sob um dos maiores impactos de minha vida. Fiquei com a impressão de que não há no cinema, na música, na literatura, no teatro, na televisão [...] uma criação estética, ética, feiticeira, social, bela, com a grandeza trans-humana e o poder” (2006) desta peça.

noturno (seja do rio ou da baía) e pela precariedade e desolado do ambiente onde esta se apresenta, podem ser considerados como detritos poéticos que inundam o palco-ambiente. E aqui vale destacar o que é considerado pelos estudiosos um tema chave para este espetáculo, o da identidade brasileira (FERNANDES, 2006, 2010; GARCÍA, 2007; ARAÚJO, 2004, 2006).

Fernandes, que assessorou teoricamente o grupo durante o processo de criação de *BR-3*, comenta que o impulso para este projeto artístico “foi investigar as possíveis identidades brasileiras, ou não-identidades, a partir da pesquisa e da vivência em três lugares do país” (2010, p. 88). Deste modo, no decorrer do processo de criação, ao estudar e vivenciar cada um destes lugares – Brasilândia, Brasília e Brasília – o grupo foi descobrindo a complexidade e o escorregadio da questão da identidade nacional; Carvalho observa durante o processo de criação que “esses três lugares são lugares de identidade problemática ou em crise” (apud. ARAÚJO, 2004, p. 113). O próprio Antônio Araújo, quando lhe perguntaram acerca de que tema o grupo iria trabalhar para realizar esta montagem, responde que “iremos discutir identidade onde essa identidade talvez não seja possível de ser encontrada. Onde essa identidade é difícil, escapa” (2004, p. 113). Aqui seria possível fazer referência à ruptura existente com a noção de uma identidade única, em que esta se abre à multiplicidade, como identidades instáveis, móveis, flexíveis. Fátima Saadi, dramaturgista brasileira, pontua que a temática escolhida pelo Teatro da Vertigem é de suma importância, pois é um tema muito mas nunca suficientemente comentado, já que “encontra o escolho da época do autoritarismo, do ‘Brasil, ame-o ou deixe-o’, ou encontra essa pseudo-liberdade pós-moderna em que tudo vai à deriva porque as identidades são múltiplas e não vale a pena perder tempo em esboçar um contorno” (2004, p. 113).

Araújo vai ser mais preciso, respondendo a Saadi que a questão da identidade tem de ser considerada para se pensar em políticas públicas, tanto no sentido global como também no particular, sendo isto o que o grupo estava descobrindo durante os ensaios e discussões. Mas com o espetáculo não interessava ao Teatro da Vertigem discutir ‘o Brasil’ e sim ‘um certo Brasil’, “a partir da experiência [intensiva] desses três lugares e da relação entre eles” (2004, p. 113 e 114). “*BR-3* é o modo como esses lugares nos atravessaram”, revela Araújo (2006, p. 17). Assim o diretor expõe algo que o liga aos outros grupos aqui descritos (Yuyachkani, Federico León e La Troppa), o que é crucial para pensar a alegoria no mais extremo dos seus limites e ao qual chegam os espetáculos aqui referidos, podendo ser considerados como

exemplos, dentro do teatro latino-americano da virada, do que aqui vem se chamando de corpo-noite.<sup>112</sup>

Araújo vai terminar por dizer que, na realidade, o que interessou ao grupo é que o rio Tietê corre para dentro do país e não para o mar, possibilitando às Bandeiras<sup>113</sup> descobrir o Brasil. Essa foi a intenção do grupo, que chegou à seguinte descoberta: “na medida em que a função de descobrir esse Brasil profundo se conclui, parece que o rio morre, acaba” (2006, p. 24). Como relata García, “Na imaginação poética, um rio que não corre para o mar é um rio sem possibilidade de redenção” (2007, p. 72) e assim Araújo explicita a opção do grupo por conceber o espetáculo no Tietê:

“Eu acho que quando o espetáculo quer trazer o espectador para dentro do rio de novo e quer fazer o espectador olhar para o rio de novo, redescobrir o rio, é um pouco como olhar para o próprio cancro [...] é mergulhar na doença [...] é olhar para a merda, é ver a merda, uma merda que é também a nossa identidade” (2006, p. 25)

Desse modo *BR-3* entrega sua chave eminentemente alegórica. Inclusive permite rever os espetáculos anteriormente referidos neste item e percebê-los também como um ‘mergulho na doença’ de seus próprios países, uma doença certamente latino-americana, de destroços pós-ditatoriais, de destroços neoliberais, e mais, de destroços pós-coloniais.<sup>114</sup> Aqui

---

<sup>112</sup> Há outros grupos e espetáculos do continente que aqui poderiam ser nomeados, e isto não significa que eles sejam similares em suas poéticas cênicas; de fato são distintos assim como as peças aqui descritas - são, segundo Dubatti, micro-poéticas cênicas, mas que podem se deixar ler como alegoria ao modo como se está fazendo aqui: os artistas argentinos Ricardo Bartís, com *El pecado que no se puede nombrar* (1998), ou o grupo El Periférico de Objetos com *Máquina-Hamlet* (1995), de Heiner Müller; os grupos colombianos El Barco Ebrio, com *Crápula Mácula* (1995) e Teatro el Local, com *La siempreviva* (1994), o grupo equatoriano Malayerba, com *La muchacha de los libros usados* (2003), o grupo boliviano Teatro de los Andes com *En un sol amarillo* (2004), entre outros.

<sup>113</sup> Araújo se refere aos bandeirantes da época da colônia no Brasil: grupos de homens que se adentravam no território brasileiro, por florestas e/ou rios, sendo um dos principais o próprio rio Tietê, por correr em direção ao interior do país, no território que hoje se conhece como São Paulo. Estes homens exploravam o território, tanto para procurar índios com o fim de escravizá-los, como para procurar pedras preciosas (SETÚBAL, 2008; BUENO, 2011).

<sup>114</sup> Walter Mignolo vai evidenciar na história do ocidente um oculto, um outro, que são justamente as culturas colonizadas. Este é o outro da modernidade, diz este pensador, já que ela não existe sem o colonialismo. Ele vai falar do lado obscuro do renascimento, assim como do lado obscuro do século das luzes, *lòcus* geralmente considerados de excelência do pensamento humanista e libertário dentro da história da cultura ocidental. Destaca – ‘desenterra’, na realidade – dois pensadores, praticamente ignorados pela história do pensamento, como são os escritos do indígena inca Waman Puma (S. XVI) e do escravo liberto africano-inglês Ottobah Cugoano (s. VXIII), os quais, segundo ele, “abrieron las puertas al *pensamiento otro*, el primero al pensamiento fronterizo a partir de la experiencia y memoria del Tawantinsuyu [cosmovisão Inca] y el segundo a la experiencia y memoria de la brutal esclavitud negra del Atlántico” (2006, p. 111). Com estes Mignolo vai evidenciar um pensamento que se antecipa, segundo ele, a toda a reflexão que surgiria na Europa de Pós-Guerra (Holocausto), acerca da vulnerabilidade da vida humana, da sua condição descartável do ponto de vista imperial-totalitarista. E aqui Mignolo ressalta o pensamento do poeta e pensador Aimé Césaire (1913 – 2008), da Martinica, quem vai notar já em 1955, a necessidade de estudar ‘clínicamente’ os passos de Hitler, do hitlerismo, argüindo que a catástrofe provocada por este foi, na realidade a catástrofe já inculcada na mesma Europa colonialista, sendo que agora o que se percebe é a humilhação também do homem branco. Ou seja, “no es la humillación del hombre como tal,

se retoma uma passagem do livro sobre o barroco na qual Benjamin expõe algo crucial para perceber o teor político-poético da alegoria. A contraposição é realizada, como já se sabe, com o símbolo romântico, e se este se sabe pleno, transfigurando o declínio para que a natureza se revele

“fugazmente à luz da salvação, a *alegoria* mostra ao observador a *facies hippocratica* da história [...] A história em tudo o que nela desde o início é prematuro [extemporâneo], sofrido, malgrado, se exprime num rosto – não, numa caveira [...] a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio [...] é a morte que grava mais significativamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação” (1984, p. 188, “grifo nosso”).

Os jogos cênicos destes espetáculos são essa *facies hippocratica*, ou então caveiras frente à história, frente ao seu tempo. Mostram a morte no que ela tem de enigma dolorido e irreduzível, abatendo qualquer significado estável que seja atribuído à configuração poética de seu corpo cênico. Nela o ‘outro’ se deixa dizer como ‘outro’, sem considerações políticas, morais ou sociais, que possam encapsulá-la em um significado tranqüilizante e/ou consolador. A experiência da dor, diz Richard, é o ‘in-quantificável’ (2001, p. 49). Pode se dizer, então, que nestas peças “a vacuidade, inutilidade e desvaliação da linguagem também passam à cena” (PROAÑO, 2007, p. 46).<sup>115</sup> Esta é a ausência da qual se falou com Rubio; contudo, mais do que um pessimismo passivo frente à época, o que se dá nela é uma negação a “‘pôr-se de joelhos’ e a se submergir no silêncio” (PROAÑO, 2007, p. 47).<sup>116</sup> Nestas montagens o silêncio é eloqüente e o é sempre como silêncio, sendo a voz abissal dos silenciados, seu irreduzível e incomensurável fracasso. Pôr-se de joelhos frente a ele é não assumi-lo e deixar-se abandonar a um pessimismo passivo. É não assumir o que Benjamin destaca em seu ensaio sobre o surrealismo, o ‘pessimismo integral’, sendo este

“Sem exceção. Desconfiança acerca do destino da literatura, desconfiança acerca do destino da liberdade, desconfiança acerca do destino da humanidade européia [e latino-americana], e principalmente desconfiança, desconfiança e desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos” (BENJAMIN, 1993, p. 34),

---

es el crimen del hombre blanco, y el hecho de que haya aplicado a la Europa colonialista procedimientos que, hasta Hitler, habían sido reservados exclusivamente para los árabes o para Argelia, los 'coolies' de India y los 'niggers' de África” (apud. MIGNOLO, 2006, p. 116).

<sup>115</sup> Do original em espanhol: “la vacuidad, inutilidad y devaluación del lenguaje también pasan a la escena” (PROAÑO, 2007, p. 46)

<sup>116</sup> Do original em espanhol: “ponerse de rodillas’ y a sumirse en el silencio.” (PROAÑO, 2007, p. 47)

definitivamente não há dono nestas obras e ninguém que possa recompensar o perdido. Este é o corpo-noite, que para se insurgir contra tudo, se insurge contra ele mesmo, ficando aqui exposto o imenso caráter abissal do alegórico nestas montagens. Caveiras frente à sua época e aos seus países, somente assim essas peças poderão manter a porta messiânica da história aberta, para que nenhum poder possa fechá-la, apropriando-se da época e dos mortos. O contrário, pode-se pensar com Avelar em uma inspiração benjaminiana, seria “o crime mais hediondo que se podia cometer contra a memória dos mortos” (2003, p. 33).

Contudo, este movimento vertiginoso da alegoria a leva no seu extremo ato - de dizer sempre o outro, e o outro, e o outro, de “símile em símile, na vertigem de suas profundezas abissais”, diz Benjamin (1984, p. 255) – a destruir a si mesma. É neste momento que se revela o seu limite, que advém do fato dela não se saber plena e sim mera figuração, “expressão da convenção” (BENJAMIN, 1984, p. 197). É o que dá a entender Benjamin quando escreve que “A transitoriedade não é apenas significada, representada alegoricamente, como também significante” (1984, p. 255), oferecendo-se novamente ao jogo alegórico. É como se o ‘outro’ da alegoria também fosse um significante, havendo uma reversibilidade constante entre eles; a ‘dialética fatal da alegoria’ dirá Gagnebin (2007, p. 37). Desta maneira, segundo Benjamin, o Golgotha (cidade das caveiras) não é somente a desolação da vida humana, já que “a contemplação barroca inverte sua direção nas imagens de morte, olhando para trás, redentora” (1984, p. 255). Assim, no final a alegoria se refugia “deslealmente, na Ressurreição” (1984, p. 255); a caveira vira anjo – que na realidade sempre foi seu reverso –. Assim Benjamin comenta que “A alegoria sai de mão vazias [ou seja, estes espetáculos saem de mãos vazias] O Mal nela, é pura e simplesmente alegoria. [...] não tem existência real, e o que representam só tem realidade sob o olhar subjetivo do melancólico; extinto o olhar, seus produtos também se extinguem, porque só anunciam a cegueira desse olhar” (1984, p. 256). Na realidade aqui reside o cerne da visão alegórica e o cerne destes espetáculos, que resistem a fechar sua significação, lançando mão do hibridismo, do fragmentário, do inacabado.

A alegoria, além de seu caráter convencional e sua possibilidade de lidar com o extemporâneo, reside na realidade na subjetividade, sendo por isso que termina no seu jogo de significações com as mãos vazias, já que é muda, nada diz sem o olhar subjetivo do alegorista. A subjetividade, como se deduz a partir de Benjamin, é quem cria e delimita a convenção, sendo “a origem de toda contemplação alegórica” (1984, p. 256). Vale ressaltar também o comentário de Benjamin de que, neste sentido, “a subjetividade manifesta e visível representa a garantia formal do milagre” (1984, p. 257), sendo este milagre expressado pela idéia do

‘assombro’ (1984, p. 257). É aqui que se quer, para além das disquisições teológico-filosóficas do autor acerca da questão da subjetividade,<sup>117</sup> relacioná-la com a noção de assombro utilizada em seu ensaio sobre o teatro épico, no qual comenta que “quando o fluxo real da vida é represado, imobilizando-se, essa interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o assombro é esse refluxo. O objeto mais autêntico desse assombro é a dialética em estado de repouso” (1993, p. 89 e 90). O assombro é a ‘dialética em suspensão’, dirá a tradução de Oyarzún (2009).

É o assombro que pode se reconhecer nessas montagens, nos seus jogos cênicos, sendo esta sua face de milagre. Essas caveiras na realidade são anjos, assombrados como o anjo da história (BENJAMIN, 1993, p. 226) – e por isso a melancolia. Este anjo em perplexidade olha as ruínas, a interminável catástrofe, e em seu olhar petrificado, assombrado, suspenso, se percebe que “Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos”. Esta é sua difícil esperança, a abertura infinita para poder re-ver as coisas do mundo, para, como diz Araújo, “mergulhar na doença. E talvez, com isso, provocar uma ressensibilização do espectador por meio dessa experiência” (2006, p. 25).

Aqui se tomam estas palavras como uma tarefa ética e política a que se propuseram todos estes artistas latino-americanos, que se lembraram da ‘comunhão com a noite’. Seus espetáculos são como esse refluxo, parada brusca da temporalidade para perceber as ruínas do presente, o extemporâneo, o intempestivo. A alegoria, de fato, floresce em um mundo abandonado, que, no entanto, conserva a memória desse abandono e não se rende nunca ao esquecimento; resistindo a uma resolução reconfortante, é o resíduo de uma reminiscência (AVELAR, 2000, p. 18). Ela “fala uma língua suficientemente quebrada [e frágil] para não voltar a mortificar o ferido” (RICHARD, 2001, p. 50, “tradução nossa”)<sup>118</sup> da memória, com novos e fortes sentidos que venham fechá-la em um acabamento satisfeito de si. Assim, o

---

<sup>117</sup> Benjamin pensa a subjetividade como a capacidade humana de saber o bem e o mal, e que foi a razão da expulsão do primeiro homem do paraíso. Ele pensa esta subjetividade dentro do mito judaico-cristão, assim diz que nem o saber do Bem nem o saber do Mal são objetivos e sim subjetivos. Mas o mundo foi considerado na criação como algo bom, portanto somente o Mal é que não tem objeto, dando-se somente na especulação, do melancólico. O querer significar é um sinal de queda, da culpa originária, por isso somente fica ao melancólico a especulação, se manejar em conceitos abstratos. Mas Benjamin também diz que a subjetividade, quando assumida como tal, no seu vazio, ela triunfa sobre a “objetividade enganadora do Direito” (1984, p. 257) e assim consegue se incorporar “como inferno, à onipotência divina”, em uma espécie de redenção e de primeiro amor (1984, p. 257). Sendo que esta onipotência divina não é uma plenitude (essência) e sim “um reflexo real no Bem da subjetividade vazia”. O que parece estar operando aqui é a liberdade de interpretação como a possibilidade infinita de “desestruturação crítica e redentora” (GAGNEBIN, 2007, p. 43) que Benjamin iria desenvolver em seus escritos posteriores, como as teses sobre a história ou o seu ensaio sobre o teatro épico que serão acima referidos.

<sup>118</sup> “habla una lengua suficientemente quebrada para no volver a mortificar lo herido” (RICHARD, 2001, p. 50)

jogo cênico destas peças atua como uma ferida que sempre adia sua cura, que renuncia a esquecer o sofrimento dos seus feridos e dos seus mortos, não caindo por isso em um pessimismo, mas melancolicamente acreditando que nessa renúncia se abre um futuro vazio, condição de sua abertura ao inesperado.

Assim é possível multiplicar as leituras do presente, para que os imaginários sociais e as subjetividades possam potencializar sua força ficcional, pensando a história fora das medidas férreas e pretensamente naturais da oficialidade e levando-a a 'redes inéditas de inteligibilidade' (RICHARD, 2001, p. 41). Por isso inventamos anjos, caveiras, espetáculos, textos, ensaios, teses... esta é uma reminiscência barroca, na qual todos estes elementos são como peças cênicas no palco da subjetividade humana, cuja milagrosa tarefa é a de não aprisionar nossa liberdade de pensamento e de relação com o mundo. Por isso se torna necessário que haja infinita esperança, mas não para nós, sendo esta a única possibilidade de abertura para poder escutar e atender ao chamado do outro, que é também, na realidade, a nossa frágil possibilidade de felicidade.



## 6. Aspectos Conclusivos

Oferecer uma reflexão que envolvesse uma perspectiva mista: poética e política, acerca de algumas das práticas teatrais latino-americanas contemporâneas foi o propósito desta tese. Esta instigação guiou o percurso desta pesquisa e se tornou valioso e inevitável pensar o teatro das micro-poéticas à luz da principal referencia de teatro político que se tinha (e ainda se tem) no continente: o teatro latino-americano de esquerda. Isto foi de suma importância para poder perceber que não houve necessariamente um abandono no teatro chamado aqui 'da virada', de sua força crítica, e sim um desdobramento da mesma, para poder, de uma ou outra forma, dar-lhe continuidade em um mundo completamente diferente, globalizado ao extremo e neoliberal. Daí que a continuidade desta força crítica não seja realizada de forma linear e sim múltipla, uma crítica multi-focal, no mundo das dobras (e desdobras) micro-sociais e micro-políticas, como foi visto com Perniola (2009). Pode-se dizer também, e isto foi considerado no corpo da tese, que muitas vezes foi o próprio teatro de esquerda que ao criticar este teatro da virada como algo somente formalista, uma espécie de arte pela arte, lhe negou essa força crítica. Esta divergência foi significativa e permitiu levantar o material teórico necessário para pensar no teatro aqui estudado; as diferenças em relação ao teatro de esquerda permitiram forjar a noção de teatro da virada, confirmando a hipótese do dobramento político, algo visto no postal quatro.

Se o teatro de esquerda se filiava com suas poéticas cênicas quase que exclusivamente ao realismo, ao brechtianismo e ao absurdo (postal quatro), o teatro da virada explode a noção normativa da cena, começando a entender seus processos criativos a partir do próprio contato do grupo de teatro com os diversos elementos cênicos. Portanto a opção por pensar uma força política deste teatro teve que atender principalmente a estas outras modalidades cênicas que surgiram no panorama teatral do continente, que, por ser tão singulares e tão múltiplas, receberam o nome de micro-poéticas (DUBATTI, p.1999). Por isso, também, foi necessário procurar na história do teatro do Ocidente referentes que ajudassem a entender a opção pela preeminência da cena, em detrimento de um teatro de esquerda já previamente formatado em suas opções poéticas. Optou-se começar por Jarry, não só porque diversos estudos do continente acerca deste teatro micro-poético o tomavam como principal referente (F. DE TORO, 1996; A. DE TORO, 2001), e sim porque sua dramaturgia e seus poucos escritos teóricos sobre teatro já apontavam para um entendimento do teatro no que este apresenta de materialidade cênica, algo crucial no teatro contemporâneo.

As poéticas na contemporaneidade, dentro da qual se pensou aqui o teatro latino-americano, dão a entender pela sua multiplicidade, hibridização e fragmentação cênica uma visão instável do mundo. E aqui a alegoria barroca, pensada por Benjamin, foi chave para ter uma noção com a qual se pudesse teorizar sobre esta instabilidade. É esta instabilidade de mundo que muitos espetáculos latino-americanos expressam em suas micro-poéticas, e pensá-la a partir da alegoria foi o que permitiu perceber a tremenda força crítica que algumas das práticas do continente carregam em suas propostas, o que se comprovou nesta pesquisa. Estas montagens ‘dizem o outro’ (significado etimológico da alegoria), atendem a ao seu chamado, e este outro é o negado da história, e, mais, o dizem como outro. Na sua fragmentação, a cena contemporânea do continente, sobretudo a que aqui foi denominada corpo-noite, opera uma linguagem suficientemente quebrada, pode se pensar com Richard (2001), para não mortificar o ferido da memória social. São espetáculos que sabem escutar as vozes mudas do presente na sua própria alteridade, provocando um diferimento no que o presente tem de estabelecido, negando assim o naturalizado da construção política de uma sociedade. Por isso se diz que estas são cenas que se sabem como saber, e também, como saber da perda.

A tarefa de indagar a força crítica das práticas teatrais latino-americanas não acabou. De fato, pensar nos modos aqui propostos foi uma maneira de fazê-lo e de tatear essa possibilidade, podendo ser um dos possíveis passos seguintes o de indagar essa força a partir das práticas locais de cada país, em relação ao seu singular contexto histórico social. E mais ainda, indagar em que práticas particulares a cada grupo de teatro (como Teatro da Vertigem, La Troppa, Teatro Fin de Siglo, Yuyachkani, Aktion Colectiva, El Periférico de Objetos, entre outros) se dá essa força crítica e como esta vem sendo desenvolvida e desdobrada na contemporaneidade.

Também há que se indagar acerca de outras modalidades de percepção da força crítica dessas práticas cênicas, procurando outros saberes, como por exemplo os estudos descoloniais propostos pelo pensador Walter D. Mignolo (2006). Isto poderá dar a visão política no sentido de práticas que se sabem autônomas respeito a qualquer centro dominante, ao modo como foi visto com as micro-poéticas, só que agora fazendo-as dialogar com estas teorias da cultura, no continente. Trata-se de um olhar atento às práticas sócio-culturais dominantes, que segundo Geirola (2000), desde os anos de 1960 até a data não só não tem diminuído como aumentado. De fato, e por isso a necessidade de pensar por um viés poético-político o teatro do continente, de alguma forma ainda está em suspenso uma questão, segundo Geirola, basilar para pensar a nossa sociedade atual no continente, e que diz respeito à “necessidade de saber

‘o que aconteceu’, para dar uma resposta ao enigma do fracasso revolucionário das décadas anteriores (com o consabido custo de vidas, desarraigamentos e sofrimento)” (GEIROLA, 2000, p. 33, “tradução nossa”).<sup>1</sup> Obviamente não se trata de dar uma resposta única, senão de abrir possibilidades de reflexão acerca desta problemática sócio-histórica, de abrir outras e diversas possibilidades de leituras.

Outro desdobramento da pesquisa que precisa ser atendido, ampliando o panorama dentro do teatro do continente de um teatro poético-político, diz respeito às vanguardas teatrais latino-americanas. O teatro político não começa com o teatro de esquerda dos anos de 1960 – este foi talvez o seu auge mas também sua institucionalização em prol de um projeto social utópico determinado. Se a referência escolhida aqui foi Jarry, o que fica pendente no teatro – e não tanto assim na literatura – é justamente se perguntar pela modalidade poético-política do teatro que já se dava, pelo menos em concepção, em autores como Oswald de Andrade (Brasil), Vicente Huidobro (Chile), César Vallejo (Peru), Miguel Ángel Asturias (Guatemala), entre outros. Alguns deles, inclusive, como é o caso de Asturias, estiveram em direto contato com Artaud no seu Teatro Alfred Jarry. E o que importa aqui é que, como diz Muguercia (2009), não havia neles uma visão dicotômica entre poética e política, o que era plasmado em suas dramaturgias. Certamente esta é uma lacuna nos estudos teatrais do continente: a potência destas dramaturgias (no que apresentam de fragmentário e híbrido), somente seria notado muitos anos depois, como ocorreu com o *Rei da Vela* do Teatro Oficina, em 1967, ou com Huidobro, que teria suas peças encenadas somente na década de 1980, no Chile, sem a repercussão nacional que teve a peça de Oswald de Andrade no Brasil. Contudo, já começam a existir estudos (como a tese recente de Giuliana Martins (2009)), que questionam a partir de Oswald de Andrade se realmente o início do teatro moderno no Brasil se dá com a montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, dirigida por Ziembinski em 1943.

Focalizando a tópica aqui escolhida – a cena como saber da perda – o que se deriva é um se perguntar, devido à ousadia destas práticas teatrais por se defrontar muitas vezes com “um estado público que está além das possibilidades de representação” (FERNANDES, 2010, p. 128), sobre sua tensa relação com o que vem sendo pensado na atualidade como ‘estado de exceção’. Ainda que se possa pensar que este tema seria mais adequado a tempos ditatoriais,

---

<sup>1</sup> Do original em espanhol: “necesidad de saber ‘lo que pasó’, en el sentido de dar una respuesta al enigma del fracaso revolucionario de las décadas anteriores (con el consabido costo de vidas, desarraigos y sufrimientos)” (GEIROLA, 2000, p. 33)

segundo o pensador italiano Giorgio Agamben, isto tem se transmutado na contemporaneidade. Esta transmutação é perceptível quando as sociedades hoje democráticas praticam o que o autor chama de ‘democracia protegida’ (2004, p. 30). Para Agamben, “Sob a pressão do paradigma do estado de exceção, é toda a vida política constitucional das sociedades ocidentais que, progressivamente, começa a assumir uma nova forma que, talvez, só hoje tenha atingido seu pleno desenvolvimento” (AGAMBEN, 2004, p. 27). A questão é: dentro destas ‘democracias protegidas’ o que fica ‘desprotegido’? Como fica a questão da memória histórica no Chile, por exemplo, em tempos democráticos, ou também no Peru, e também na Argentina, quando todo o aparato oficial de governos trata essas reminiscências como algo suspeito, já que podem desestabilizar a paz do presente? Ou no Brasil, a tamanha marginalidade provocada por um sistema social tremendamente desigual, também amnésico, como pode ser constatado em *BR-3*. De que parcela do social estão falando estas montagens?

Vale referir muito brevemente, para delimitar esta questão dentro das práticas teatrais aqui vistas, o que Agamben expõe acerca da diferença entre Walter Benjamin e o jurista alemão ligado ao nacional-socialismo, Carl Schmitt, acerca do papel do soberano no estado de exceção. Ambos pensavam esta questão na emergência e auge do nazismo na Alemanha, anterior à Segunda Guerra Mundial. Neste contexto, se para Schmitt, em relação a um estado de exceção, é ao soberano que corresponde a ‘decisão extrema’ de instaurá-lo para salvaguardar a estabilidade do mundo, Benjamin lhe contrapõe outra leitura. A partir do Barroco, Benjamin pontua que frente à iminência da catástrofe, na qual se dá o estado de exceção, mais do que receber um poder extra o soberano percebe sua dimensão de criatura mortal. A partir disto Benjamin deriva que não é possível nestas condições ao soberano decidir nada, já que o que se abre é algo da ordem da “indecidibilidade”.

O que Benjamin evidencia é que há um vazio jurídico a partir do qual o soberano toma uma decisão, impondo violentamente uma ordem que é então um abuso de poder. Há que se manter aberto esse vazio jurídico, ou vazio ‘entre política e direito’, diz Agamben (2004, p. 133), para poder pensar ‘nesse estado público que está além das possibilidades de representação’, levantando leituras acerca dos fatos diferentes das leituras oficiais. É esta ‘indecidibilidade’ que está em jogo nas montagens que operam suas poéticas a partir do fragmentário e do híbrido, mantendo assim aberta a possibilidade de levar essas leituras a um estado de turbulência tal que venham a permitir inusitados entendimentos acerca do nosso tempo, acerca da história. É isto que permitirá desbloquear a memória histórica recente, o que

esta apresenta de quebrado, de frágil, de dolorido, de uma temporalidade selada no passado (RICHARD, 2001, p. 41), abrindo assim a possibilidade de futuro.

É neste sentido também que, ao refletir no panorama teatral aqui exposto a partir das figuras do corpo-luz, do curto-circuito e do corpo-noite, estas não são propostas como modelos fixos, e sim como a interpretação desta pesquisa acerca do teatro contemporâneo do continente. Tampouco estas figuras são estanques, e sim interconectadas, sendo possível, a partir delas, mapear algumas das mais instigantes tendências que agitam o panorama teatral atual, todas implicadas em um saber da perda. Perda do centro normativo, perda de ideologias utópicas, perdas sociais, políticas, sendo esta fragilidade histórica o que permite ainda a contraposição a uma força ‘democrática protegida’ que se pretende a felicidade forçada para todos.

## Referências

ABRAHAM, Nicolas; TOROK, Maria. **A casca e o núcleo**. São Paulo: ed. Escuta, 1995.

ADLER, Heidrun; WOODYARD, George. **Resistencia y Poder: Teatro em Chile**. Madrid: ed. Iberoamericana, 2000.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: Destruição da experiência e origem da História**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção: Homo sacer, II, 1**. São Paulo: Boitempo, 2004.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: Ed EDUSP, 1996.

ANDRADE, Oswald. **O rei da vela**. São Paulo: ed. Globo, 1999.

ANDRADE, Oswald. **Obras Completas VI: Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias: manifestos, teses de concurso e ensaios**. Rio de Janeiro: ed. Civilização Brasileira, 1978. Também disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/50569771/oswald-de-andrade-OC-6-do-pau-brasil-a-antropofagia-e-as-utopias-ocr>>. Acesso em: 22 jun 2011

ANDRADE, Oswal. **Obra escogida**. Venezuela: ed. Biblioteca Ayacucho, nº 84. Disponível em: <[http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=103&begin\\_at=64&tt\\_products=84](http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=103&begin_at=64&tt_products=84)>. Acesso em: 30 abr 2011

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1981.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

ARENDDT, Hanah. **¿Qué es la política?** Barcelona – Espanha, 1997. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/60284305/Arendt-Que-es-politica>>. Acesso em: 02 ago 2010

ANTUNES, Fátima. A imagem poética do Nuevo Teatro Latino-Americano: o caso do TEC e La Candelária. 2007. 281f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

AVELAR, Idelber. **Alegorías de la derrota: La ficción posdictatorial y el trabajo del duelo**. Santiago de Chile: Ed. Cuarto Próprio, 2000.

AVELAR, idelber. **Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

AVELAR, Idelber. **Sensibilidad melancólica y alegoría crítica**. Disponível em: [http://www.nuso.org/upload/articulos/2926\\_1.pdf](http://www.nuso.org/upload/articulos/2926_1.pdf); Acesso em: 20 mar 2007

BACIGALUPE, Javiera. **Sin Sangre**. Revista Scanner Cultural, Santiago de Chile: 2007. Disponível em: <<http://revista.scanner.cl/node/550>>. Acesso em: 30 dez 2009.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de papel**: tratado de Antropologia Teatral. Brasília: Teatro Caleidoscópico, 2009.

BARBA, Eugenio. **Além das Ilhas Flutuantes**. São Paulo - Campinas: HUCITEC – UNICAMP, 1991.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **El Arte secreto del actor**: diccionario de Antropología Teatral. México: International Scholl of Theatre Anthropology; ed. Pórtico de la Ciudad de México, Escenología, A.C., 1990.

BAUDRILLARD, Jean. **La transparencia del mal**: Ensayo sobre los fenómenos extremos. Barcelona – España, Ed. Anagrama (colección Argumentos), 1991.

BAUDRILLARD, Jean. **De um fragmento ao outro**. São Paulo-Brasil, Ed. Zouk, 2003.

BENJAMIN, Walter. **La dialéctica en suspenso**. Santiago, Lom ediciones, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e História da Cultura. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**. Escritos escolhidos / seleção e apresentação Willi Bolle. São Paulo, Cultrix, ed. Universidade de São Paulo, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. **Correspondência: 1933-1940**. São Paulo: ed. Perspectiva, 1993.

BENTLEY, Eric. **O teatro engajado**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1969.

BERCOVICI, Gilberto. **“O direito constitucional passa, o direito administrativo permanece”**: a permanência da estrutura administrativa de 1967. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). O que resta da ditadura: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 77 - 90

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo- Brasil, Ed. Perspectiva, 2005.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph** [1949]. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções** [1944]. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas 1923 – 1949**, Tomo I. Barcelona – Espanha. Ed. María Kodama y Emecé editores, S.A. 1989.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas 1923 – 1972**, Tomo I. Buenos Aires. Emecé editores, S.A. 1974.

BORNHEIM, Gerd A. **O sentido e a máscara**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1975.

BRIONES, Héctor. **Um ruído de asas, de plumas...**: reflexões sobre o espetáculo May B, de Maguy Marin. In: Cadernos do GIPE-CIT: Análise crítica da dança contemporânea, nº 22. Salvador: ed. Escola de Teatro/Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, março 2009. p. 29-48

BRIONES, Héctor; POVOAS, Cacilda. **Trânsitos na cena Latino-Americana contemporânea**. Salvador: EDUFBA, 2008.

BRIONES, Héctor Andrés. **Para não falar como eles falam, para não ver como eles vêem**: a poética do encenador chileno Ramón Griffero. 2006. 195f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), PPGAC – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

BUENO, Edson. **Brasil Colônia**: Entradas e Bandeiras [2011]. Disponível em: <<http://www.usinadeletras.com.br/exibetexto.php?cod=60006&cat=Artigos&vinda=S>>. Acesso em: 02 out 2011.

BURNIER, Luis Otávio. **A Arte de ator**: da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

CABRERA, Hilda. **Queremos provocar los sentidos**. Entrevista al actor y director chileno Juan Carlos Zagal. Diarios Página 12, Argentina, disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-11203-2008-09-07.html>>; Acesso em 30 dez 2009.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmen. **História do teatro brasileiro**: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: ed.UFRJ/EDUERJ/FUNARTE, 1996.

CAMPOS, Haroldo. **Uma leitura do teatro de Oswald**. In: ANDRADE, Oswald. **O rei da vela**. São Paulo: ed. Globo, 1999. p. 17 – 30

CANCLINI, Néstor García. **A globalização imaginada**. São Paulo, Ed. Iluminuras, 2007.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: ed. Grijalbo, 1990.

CARDOSO, João Sousa. **Po-Logne**. In: Manual de Leitura de UBUs. TNSJ, 2005. Disponível em: <<http://www.virose.pt/tudela/txubu.html>>; Acesso em 22 jul 2008

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. São Paulo, Ed. UNESP, 1997.

CARREIRA, André (org.). **Teatro da Vertigem**: processos contemporâneos. São Paulo: ed. Escola Célia Helena, 2009.

CARRIÓ, Raquel; LAUTEN, Flora. **Otra Tempestad**. La Habana – Cuba: ed. Alarco, 2000.

CARRIÓ, Raquel. **Ironías y paradojas del comediante**. Revista Conjunto, nº 109. La Habana – Cuba: ed. Casa de las Américas, junho 1998. p. 10-17



CARY, Luis e MOURA, José (Orgs. e tradutores). **Teatro e vanguarda**. Lisboa, Ed. Presença, 1970.

CEIA, Carlos. **Sobre o conceito de Alegoria**. Revista Matraca, nº10, Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da UERJ, Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <<http://www2.uerj.br/~pgletras/revista/ceia.htm>>; Acesso em: 15 mar. 2007

CHARTIER, Roger. **Do palco à página**: publicar teatro e ler romances na Época Moderna (séculos XVI-XVIII). Rio de Janeiro, 2002.

CHESNEY Lawrence, Luis. **El teatro popular em América Latina (1955-1985)**. Caracas – Venezuela: ed. CEP-FHE, 1995. Também disponível na website do autor: <<http://luischesney.150m.com/OBRASLCHL/04%20TEATRO%20POPULAR.pdf>>. Acesso em: 02 mar 2011.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2007.

COPI. **Eva Perón, Loretta Strong, A Geladeira**. Rio de Janeiro, Ed. 7Letras, 2007.

CORDUA, Carla. **Luces oblicuas**. Santiago-Chile, Ed. Cuarto Propio, 1997.

CORNAGO Bernal, Óscar. **Los espacios inciertos: entre el actor y el muñeco**. 2006. Disponível em: <<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=32>>. Acesso em: 10 ago 2011

CORNAGO Bernal, Óscar. **Registros de la actuación o las lógicas acuáticas de Federico León**. 2006. Disponível em: <<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=60>>. Acesso em: 10 set 2011

CORNAGO Bernal, Óscar. **Umbral neoestructuralistas del teatro posdramático: una poética de las presencias**. Revista Gestos: revista de teoría y práctica de teatro hispano, nº 32, Irvine, Califórnia, Ed. Department of spanish and portuguese; University of California, noviembre, 2001. p. 47 - 73.

COUTO, Edvaldo Souza; MILANI Damião, Carla. **Walter Benjamin: formas de percepção estética na modernidade**. Salvador: Ed. Quarteto, 2008.

CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução**: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Rio de Janeiro, 1997.

DA COSTA, José. **Teatro contemporâneo no Brasil**: criações partilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro: ed. 7Letras, 2009.

DAGNINO, evelina; OLVERA, Alberto j. e PANFICHI, Aldo (orgs). **A disputa pela construção democrática na América Latina**. Campinas-SP, Ed. Paz e Terra e Unicamp, 2006.

DEBORD, Guy. **Comentarios a la sociedad del espectáculo**: incluye ‘Prólogo a la cuarta edición italiana de ‘La sociedad del espectáculo’’. Barcelona, Anagrama, 1999.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. Campinas- SP, Ed. Papyrus, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Les cours de Gilles Deleuze: Leibniz**. Site pessoal do autor, disponível em: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=135&groupe=Leibniz&langue=1>; Acesso em 15 mar 2007.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Ed Perspectiva, 1995.

DERRIDA, Jacques. **La tarjeta postal: de Sócrates a Freud y más allá**. Santiago de Chile: Edição Eletrônica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. 1979; Disponível em: , <http://www.philosophia.cl/biblioteca/derrida.htm>>; Acesso em: 10 mai 2008

DE TORO, Alfonso. e Gatzemeier. **Coloquio internacional sobre teatro latinoamericano. Híbridez - transmedialidad – cuerpo**. 2002. Na página web universitária do professor De Toro, Disponível em: <<http://www.unileipzig.de/%7Eiafsl/Kolloqu/teatro03/Concepto.htm>> ; Acesso em: 21 ago 2004

DE TORO, Alfonso. **Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro**: En el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la 'hibridez' e 'inter-medialidad'. In: Revista Gestos: revista de teoría y práctica de teatro hispano, nº 32, Irvine, Califórnia, Ed. Department of spanish and portuguese; University of California, Sept. 2001. p. 14 - 49. Ou na página web universitária do professor De Toro, Disponível em: <<http://www.uni-leipzig.de/%7Edetoro/sonstiges/Reflexiones.htm>> ; Acesso em: 12 nov 2004

DE TORO, Alfonso; DE TORO, Fernando. **Acercamientos al teatro actual (1970 – 1995): historia – teoría – práctica**. Madrid: ed. Iberoamericana, 1998

DE TORO, Alfonso; PÖRTL, Klaus (orgs.). **Variaciones sobre el teatro latinoamericano: tendencias y perspectivas**. Frankfurt – Madrid: Vervuert – Iberoamericana, 1996.

DE TORO, Fernando. **La(s) teatralidade(s) postmoderna(s), simulación, deconstrucción y escritura rizomática**. In: De Toro, Alfonso e PÖRTL, Klaus (Eds.). Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Frankfurt-Madrid, ed. Vervuert-Iberoamericana, 1996

DE TORO, Fernando (ed). **Semiótica y teatro latinoamericano**. Buenos Aires – Argentina, ed. Galerna/IITCTL, 1990.

DIÉGUEZ, Eliana. **Prácticas de Visibilidad: ethos, teatralidad y memoria**. [2006] In: RUBIO Zapata, Miguel. El cuerpo ausente: performance e política. Lima – Peru: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008. Também disponível em: <<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=43>>; Acesso em: 12 set 2011

DITADURAS do século XX: a história de países devastados por regimes ambiciosos e sanguinários. São Paulo: ed. Escala, 2009.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O Idiota**. São Paulo: ed. 34, 2002.

DUARTE, Rodrigo. **Barroco: lastros ideológicos e antecipações utópicas**. Revista Barroco, O território do barroco no século XXI (org.: Affonso Ávila), Belo Horizonte, 2001. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~roduarte/Barroco.pdf>; Acesso em: 12 abr 2007.

DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia. **Mímesis e Expressão**. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2001.

DUBATTI, Jorge. **El teatro laberinto**: ensayos sobre Teatro Argentino. Buenos Aire – Argentina: ed. Atuel, 1999.

DUBATTI, Jorge. **Argentina. El canon de la multiplicidad**. Revista CELCIT de teatro, nº 11-12, Año 9, Buenos Aires, 1999a. p. 30-36.

EL TEATRO y la crisis de los modelos y utopías en el fin de siglo. Revista Apuntes, nº 100, Santiago de Chile: Ed. Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro, 1990. p. 97 – 116

ESPINOZA, Violeta. **Sobre dramaturgia del espacio**. [1999] – Entrevista a Ramón Griffero realizada por Violeta Espinoza. Na seção entrevistas da página web de Griffero. Disponível em: <<http://www.griffero.cl/entrevistx.htm>> ; Acesso em: 9 set. 2006

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

FERNANDES, Sílvia e AUDIO, Roberto (orgs.). **Teatro da Vertigem: BR-3**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2006.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, 2001. Disponível em: < <http://www.renatoferracini.com/home/pos/livros-1>>; Acesso em: 19 mai 2010.

FERRATER Mora, José. **Diccionario de Filosofia**. Buenos Aires – Argentina: ed. Sudamericana, 1975. Também disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/62275652/Diccionario-de-Filosofia-Jose-Ferrater-Mora>>. Acesso em: 12 mai 2009

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1997.

GALIZIA, Luiz Roberto. **Os processos criativos de Robert Wilson**: trabalho de arte total para o teatro americano contemporâneo. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2004.

GARCIA, Silvana. **O Brasil cabe num rio**: BR3, do Teatro da Vertigem. Revista Folhetim, nº 25, Rio de Janeiro: Ed. Pequeno Gesto, jan-jun 2007. p. 64 - 73.

GARCIA, Silvana. **As trombetas de Jericó**: Teatro das vanguardas históricas. São Paulo, Ed. HUCITEC – FAPESP, 1997

GEIROLA, Gustavo. **Teatralidad y experiencia en política en América Latina: 1957-77**. Irvine, CA, USA: ed. Gestos, 2000.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2005.

GOMES, Renato Cordeiro. **A vertigem do teatro: a reinvenção do teatro como experiência**. Revista Folhetim, nº 17, Rio de Janeiro: Ed. Pequeno Gesto, mai-ago 2003. p. 48 - 57.

GONÇALVES, Márcia C.F. **A Recusa da teoria da *mimesis* pelas teorias estéticas na virada dos séculos XVIII e XIX e suas conseqüências**. In: DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virginia (orgs.). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001. p. 289 - 300

GRIFFERO, Ramón. **Códigos, narrativas, espacios**. [1998] In: DE TORO, Fernando e DE TORO, Alfonso (eds.) *Acercamientos al teatro actual (1970 – 1995)*. Colección Teoría y Práctica del Teatro / Theatre Theory And Parctice. Madrid, Ed.Iberoamericana; e em Frankfurt am Main, Vervuert Verlag; 1998. 127 - 135

GRIFFERO, Ramón. **La esquizofrenia de la verdad escénica y las nuevas tendencias del teatro chileno**. In. DE TORO, Alfonso; PÖRTL, Klaus (orgs.). *Variaciones sobre el Teatro Latinoamericano: tendencias y perspectivas*. Frankfurt – Madrid: Vervuert – Iberoamericana, 1996. p. 103 – 111.

GRIFFERO, Ramón. **La esquizofrenia de la verdad escénica**. Revista Apuntes de Teatro, nº 107, Santiago-Chile: Ed. PUC de Chile, 1994. p. 88 – 90

GRIFFERO, Ramón. **99 La Morgue** [1986] Na seção de Obras da página web de Griffiero. Disponível em: <[http://www.griffero.cl/mn\\_drama.htm#](http://www.griffero.cl/mn_drama.htm#)> ; Acesso em 20 jul. 2006

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Trad. De Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 1971.

GUATTARI, Félix. **Cartografias del deseo**, Santiago – Chile, Ed. Francisco Zegers, 1989.

GUERRERO, Eduardo. La creatividad a escena (Teatro chileno de los 80). In: DE TORO, Alfonso e PÖRTL, Klaus (eds). **Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Tendências y perspectivas**.; Frankfurt – Alemanha, ed. Vervuert Verlag, Madrid- Espanha, Ed. Iberoamericana, 1996, p. 85 - 102

GUERRERO, Manuel. **O grupo de teatro no Peru: a transformação dessa prática cênica nos últimos trinta anos**. In: BRIONES, Héctor; POVOAS, Cacilda. *Trânsitos na cena Latino-Americana contemporânea*. Salvador: EDUFBA, 2008.

GUINSBURG, Jacó. **Stanislávski, Meierhold & cia**. São Paulo: ed. Perspectiva, 2001.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: Construção e Interpretação da metáfora**. Campinas-SP, Ed. Unicamp, 2006.

HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2002.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Tomo I e II. São Paulo, Ed. Mestre Jou, 1972 – 1982

HOCKE, Gustav R. **Maneirismo: O mundo como labirinto**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2005.

HORMIGÓN, Juan Antonio. In: **La creación escénica meyerholdiana**. In: MEYERHOLD, Vsevolod. Meyerhold: textos teóricos. Madrid, España: ed. Asociación de Directores de Escena de España, 1992.

HORMIGÓN, Juan Antonio (org.); VVAA. **Investigaciones sobre el espacio escénico**. Ed. Alberto Corazón, Comunicación 4, Madrid – Espanha, 1970.

HURTADO, Maria de la Luz. **Um prodígio de La Troppa**. Revista Apuntes de Teatro, nº 116, Santiago de Chile: Ed. Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro, 1999. p. 7 – 44

HURTADO, Maria de la Luz. **Recorrido a través de La Troppa**. Revista Apuntes de Teatro, nº 109, Santiago de Chile: Ed. Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro, 1995. p.55– 68

HURTADO, Maria de la Luz (org.). **En torno al teatro chileno actual**. Revista Apuntes de Teatro, nº 95, Santiago de Chile: Ed. Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro, primavera 1987. p. 87 – 105

ICTUS. **La palabra compartida**: antología I y II. Santiago de Chile: ed. Edebé, 2002.

IRAZÁBAL, Federico. **El giro político**: una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas). Buenos Aires - Argentina: ed. Biblos, 2004.

JAMESON, Fredric. **Ensayos sobre el Posmodernismo**. Cuba: 1986. Edição eletrônica disponível em: <<http://www.librostauro.com.ar/librostauro.php>>; acesso em: 14 jul 2008.

JAMESON, Fredric. **Modernidade Singular**: ensaio sobre a ontologia do presente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JANSON, H.W. **História geral da arte**: o mundo moderno. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2001.

JARRY, Alfred. **TODO UBU**. Tradução José Benito Alique. Barcelona – Espanha, coleção Club Bruguera nº 35, Ed. Bruguera, 1980.

JARRY, Alfred. **Gestos e opiniões do Dr. Faustrol, Patafísico, romance neo-científico**. In: Revista Eflúvio Magnético. Tradução de João Maria Gusmão e Pedro Paiva. Disponível em: <<http://www.efluviomagnético.com/txt.php?id=11&sec=2>>; Acesso em 21 jul 2008

JIMÉNEZ, Marc. **O que é estética?** Rio Grande do Sul, Ed. Unisinos, 1997.

KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da morte**. São Paulo, Ed. Perspectiva-SESC SP, 2008.

KLEIST, Heinrich Von. **Sobre o teatro de marionetas**. Portugal, Ed. ACTO: Instituto de Arte Dramática, 1998.

KOTHE, Flávio R. **Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro, Ed. F. Alves, 1976.

KUNDERA, Milan. **A Insustentável leveza do Ser**. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1985.

LAGOS DE KASSAI, Soledad. **Creación Colectiva: teatro chileno a fines de la década de los 80**. Frankfurt – Alemanha: ed. Peter Lang, 1994.

LARA, Tiago Adão. **A filosofia nos tempos e contratempos da cristandade ocidental**. Rio de Janeiro: ed. Vozes, 1999.

LA TROPPIA. **Gemelos**. Texto-roteiro da montagem In: Revista Apuntes de Teatro, nº 116, Santiago de Chile, Ed. Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro, 1999. p. 51 – 74

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

LEÓN, Federico. **Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack**. Buenos Aires – Argentina: 2005. Disponível em: <<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=674>>. Acesso em: 03 jul 2011

LOPES, Cássia. **Um olhar na neblina: um encontro com Jorge Luis Borges**. Salvador-Bahia, Fundação Cultural, EGBA, 1999.

LOPES, Denilson. **Nós os mortos: melancolia e Neo-Barroco**. Rio de Janeiro, Ed. Sette Letras, 1999.

LOPES, Denilson. **A delicadeza: estética experiência e paisagens**. Brasília, Ed. Univ. de Brasília, 2007.

LORCA, Jaime. **Notas sobre Gemelos**. Revista Apuntes de Teatro, nº 116, Santiago de Chile: Ed. Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro, 1999. p. 4 – 6

LOUREIRO, Ines. **Sobre a noção de ‘ironia romântica’ e sua presença na escrita de Freud**. In: Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, ano V, nº 2, 2002. p. 78-91. Também disponível em: <http://www.fundamentalpsychopathology.org/art/jun2/5.pdf>; acesso em 22 jul 2008

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: ed. Boitempo, 2005.

LÖWY, Michael. **A estrela da manhã: Surrealismo e marxismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LUME. **Sopro**. Campinas, 2006. Disponível em: <<http://www.lumeteatro.com.br/espetaculo.php?id=31>>. Acesso em: 25 ago 2011.



LUZANTO, Pamela. **Teatro chileno: ¿Regreso al origen?** Santiago do Chile, Revista Ciber Humanitatis da Faculdade de filosofia e humanidades da Universidade do Chile, nº 14, 2000, Disponível em:

<<http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/14/index.html>>; Acesso em: 12 out 2006

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: ed. José Olympio, 2009.

MACHADO, Francisco de Ambrosio Pinheiro. **Imanência e história: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: ed. Global, 2004

MAMMI, Lorenzo. **O espírito na carne: o Cristianismo e o corpo**. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *O Homem-Máquina*. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 2003, v. p. 109-122.

MARAVALL, José Antonio. **A cultura do Barroco: Análise de uma Estrutura Histórica**. São Paulo, Ed. EDUSP, 1997.

MATERNIO, Angela. **Meditação sobre a noite: paisagem e fronteira em BR-3**. Revista Sala Preta, nº 7, Dep. Artes Cênicas da ECA-USP, 2007. p. 229-253

MARTINEZ, Luz Ângela. **Manierismo y neobarroco: Genealogía de una crisis**. Site da Faculdade de Filosofia e Humanidades da Universidade do Chile, disponível em: <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber14/tx24lamartinez.html>; Acesso em: 20 mar 2007.

MARTINS Simões, Giuliana. **Veto ao Modernismo no teatro brasileiro**. 2009. 223 f. Tese (Doutorado em literatura brasileira) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MÉNDEZ, Sigmund. **Del Barroco como el ocaso de la concepción alegórica del mundo**. Revista Andamios, vol. 2, nº 4, junio 2006, p 147 – 180. Disponível em: <http://www.uacm.edu.mx/andamios/num4/articulo%201.pdf>; Acesso em: 15 mar 2007.

MENUTTI, Eleonora. **La poética como lenguaje: espectáculo Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack**. Buenos Aires – Argentina: 2001. Disponível em: <[http://www.alternativateatral.com/ver\\_critica.asp?codigo\\_critica=41](http://www.alternativateatral.com/ver_critica.asp?codigo_critica=41)>. Acesso em: 03 jul 2011

MEYERHOLD, Vsevolod. **Meyerhold: textos teóricos**. Madrid, España: ed. Asociación de Directores de Escena de España, 1992.

MIGNOLO, Walter. **El pensamiento des-colonial, desprendimiento y apertura: un manifiesto**. In: WALSH, Catherine; LINERA, García; MIGNOLO, Walter. *Interculturalidad, descolonización de estado y del conocimiento*. Buenos Aires - Argentina: ed. Del Signo, 2006.

MIGNOLO, Walter. **Historias locales/diseños globales**: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid – Espanha: ed. Akal, 2003.

MONTES, Elina. **Alfred Jarry**: El lenguaje virulento. [2005?] Buenos Aires: Disponível em: <[http://www.esnips.com/doc/8d23a4df-e22d-4120\\_af0d70bcac4c38d1/Elina%20Montes%20-%20Alfred%20Jarry,%20el%20lenguaje%20virulento](http://www.esnips.com/doc/8d23a4df-e22d-4120_af0d70bcac4c38d1/Elina%20Montes%20-%20Alfred%20Jarry,%20el%20lenguaje%20virulento)>. Acesso em 21 jul 2008

MOSTAÇO, Edélcio. **Um novo horizonte para a cena**: o teatro pós-dramático. Revista da Pesquisa, UDESC. Santa Catarina: ago 2007 – jul 2008. Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/prof\\_edelcio.pdf](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/prof_edelcio.pdf)>. Acesso em: 13 mar 2011

MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro brasileiro contemporâneo**: um roteiro para perplexidades. Revista Úrdimento, nº 9, Florianópolis: Ed. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro, dezembro 2007. p. 161 - 174

MOSTAÇO, Edélcio. **O espetáculo autoritário**: pontos, riscos, fragmentos críticos. São Paulo: Proposta editorial, 1983.

MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta editorial, 1982.

MUGUERCIA, Magaly. **Teatro latinoamericano 2000-2010**: Acontecimiento y simulacro. Nov 2010. Disponível em: <<http://www.magarte.com/>>. Acesso em: 18 mai 2011

MUGUERCIA, Magaly. Primeras vanguardias teatrales. novembro, 2009. Disponível em: <<http://magarte.blogspot.com/2009/11/primeras-vanguardias-teatrales.html>>. Acesso em: 29 jun 2011.

MUGUERCIA, Magaly. **Latinoamericanos en París (I)**: en medio de la Primera Guerra Mundial se inicia en Europa outra conmoción: “La vanguardias”. Nov 2009. Disponível em: <<http://magarte.blogspot.com/2009/11/latinoamericanos-en-paris.html>>. Acesso em: 29 jun 2011

MUGUERCIA, Magaly. **Latinoamericanos en París (II)**: Vanguardias latinoamericanas y cultura nacional. Nov 2009. Disponível em: <<http://magarte.blogspot.com/2009/11/latinoamericanos-en-paris-ii.html>>. Acesso em: 29 jun 2011

MUGUERCIA, Magaly. **Teatro Latinoamericano**: a fines del siglo XX. 2008. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/46421745/Libro-Teatro-latinoamericano-a-fines-del-siglo-XX>>. Acesso em: 14 jun 2011

MUGUERCIA, Magaly. **Cuerpo y política em la dramaturgia del Yuyachkani**. Julho 1997. Disponível em: <[http://www.magarte.com/ensayos/cuerpo\\_politica\\_yuyachkani.html](http://www.magarte.com/ensayos/cuerpo_politica_yuyachkani.html)>. Acesso em: 22 nov 2003

MUGUERCIA, Magaly. **Antropología y postmodernidad**. Revista digital Dram@teatro, 1992, Disponível em:



<[http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/antropologia\\_posmodernidad.html](http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/antropologia_posmodernidad.html)>; Acesso em 20 jun 2006

MUGUERCIA, Magaly. **Lo Antropológico en el discurso escénico latinoamericano.**

Revista Apuntes de Teatro, nº 101, Santiago de Chile: Ed. PUC- Escuela de Teatro, primavera-verano de 1990 - 91. p 88 – 100. Também disponível em [1990]:

<[http://www.magarte.com/ensayos/lo\\_antropologico\\_en\\_el\\_discurso.html](http://www.magarte.com/ensayos/lo_antropologico_en_el_discurso.html)>. Acesso em: 22 nov 2003

NANDI, Ítala. **Teatro Oficina: onde a arte não dormia.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **II Consideração intempestiva: sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida.** In: Escritos sobre a História (coletânea de textos do autor). Rio de Janeiro, Ed. PUC-Rio; São Paulo, ed. Loyola. 2005 (p. 67 – 178)

OLIVÁN, Lucía. **La alegoría em El origen del drama barroco alemán de Walter Benjamin y el Las flores del mal de Baudelaire.** Site da revista de filosofia A Parte Rei, disponível em: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/olivan36.pdf>; Acesso em: 10 mar 2007.

OS PENSADORES. **Textos Escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Jürgen Habermas.** São Paulo: ed. Abril, 1975.

OYARZÚN, Pablo. **Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad.** In: BENJAMIN, Walter. La Dialéctica en Suspense. Santiago: Lom ediciones, 2009.

OYARZÚN, Pablo. **Duelo y alegoría de la experiencia.** Site da Escola de Filosofia da Universidade Arcis, Chile, 2000. Disponível em: <http://www.philosophia.cl/articulos/antiguos0405/alegoriadelaexperiencia.PDF>; Acesso em 15 mar 2007

OYARZÚN, Pablo. **Experiencia y tiempo, traición y secreto.** In: RICHARD, Nelly. Políticas y Estéticas de la Memória. Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio, 2000. p. 245-252.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da Estética.** São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2001.

PAVIS, Patrice. **El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine** Ed. Paidós, Barcelona - Espanha, 2000.

PAVIS, Patrice. **Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología.** Barcelona – Espanha, Ed. Paidós, 1998.

PAVIS, Patrice. **La herencia clásica del teatro postmoderno.** Revista Apuntes de Teatro, nº 101, Santiago de Chile: Ed. Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro, 1991. p. 117 – 127

PAVLOVSKY, Eduardo. **O teatro de Eduardo Pavlovsky** [seleção e organização de Betch Cleinman]. Rio de Janeiro: Solar das Metamorfoses, 2008.

PEÑA, Álvaro. **Gemelos es el juego absoluto**. Diário el Sur, Concepción-Chile: 2006.  
Disponível em:  
<[http://www.elsur.cl/edicion\\_hoy/secciones/articulo.php?id=70677&dia=1146369600](http://www.elsur.cl/edicion_hoy/secciones/articulo.php?id=70677&dia=1146369600)>.  
Acesso em: 30 dez 2009.

PÉREZ-WILKE, Inés. **A cena híbrida contemporânea da Venezuela**. In: BRIONES, Héctor; POVOAS, Cacilda. Trânsitos na cena Latino-Americana contemporânea. Salvador: EDUFBA, 2008.

PERNIOLA, Mario. **Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte**. Chapecó-SC: ed. Argos, 2009.

PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual**. São Paulo, Ed. Nobel, 2000.

PICON-VALLIN, Beatrice. **A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea**. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto: letra e imagem, 2006.

PIÑA, Juan Andrés. **20 años de teatro chileno: 1976-1996**. Santiago de Chile: ed. RIL, 1998.

POZA, Sergio Pereira. **El teatro latinoamericano actual**. Santiago de Chile, 1997.  
Disponível em: <http://www.vrid.usach.cl/didascalia/ensayo1.html>. Acesso em: 19 mai 2006.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2003.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro romântico: a explosão de 1830**. In: GUINSBURG, Jorge. O Romantismo. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2002.

PROAÑO, Lola. **Poética de la globalización en el teatro latinoamericano**. Irvine-California, Ed. GESTOS, 2007.

REIS, Jose Carlos. **História & teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade**. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2005.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

RICHARD, Nelly. **Residuos y metáforas** (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición). Santiago-Chile: Ed. Cuarto Propio, 2001

RICHARD, Nelly; MOREIRAS, Alberto (orgs). **Pensar en/la postdictadura**. Santiago de Chile: ed. Cuarto Propio, 2001.

RICHARD, Nelly. (org.). **Políticas y estéticas de la memória**. Santiago de Chile, Ed. Cuarto Propio, 2000.

RINALDI, Miriam. **O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem**. Revista Sala Preta, nº 6, Dep. Artes Cênicas da ECA-USP, 2006. p. 135 - 143

ROCHLITZ, Rainer. **O desencantamento na Arte: a filosofia de Walter Benjamin**. Bauru-SP, EDUSC, 2003. p.135-143

ROJO, Grinor. **Muerte y resurrección del teatro chileno: 1973-1983**. Madrid-Espanha: ed. Michay, 1985.

ROJO, Sara. **Tránsitos y desplazamientos teatrales: de América Latina a Italia**. Santiago de Chile: ed. Cuarto Propio, 2002.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2006.

ROSSET, Clement. **A antinatureza: elementos para uma filosofia trágica**. Rio de Janeiro: ed. Espaço e Tempo, 1989.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro – Brasil, Ed. Jorge Zahar, 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro – Brasil, Ed. Jorge Zahar, 2003.

RUBIO Zapata, Miguel. **El cuerpo ausente: performance e política**. Lima – Peru: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008.

SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana; GUEDES, Antônio. **Teatro da Vertigem e o radical Brasil: entrevista de Antônio Araújo**. Revista Folhetim, nº 20, Rio de Janeiro: Ed. Pequeno Gesto, jul-dez 2004. p. 78-121

SABROVSKI, Eduardo. **De lo extraordinario: Nominalismo y Modernidad**. Santiago - Chile, Ed. Cuarto Propio, 2001.

SÁNCHEZ, José A. **Dramaturgias de la imagen**. Murcia – España, Ed. Cuenca – Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1994.

SAGASETA, Julia Elena. **Teatro argentino contemporâneo**. Revista Urdimento, nº 9, Florianópolis: Ed. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro, dezembro 2007. p. 153 - 159

SCHILLING, Voltaire. **Mundo: história por Voltaire Schilling**. [2002a] Disponível em: <[http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/guerra\\_fria.htm](http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/guerra_fria.htm)> ; Acesso em: 20 mar 2006

SCHOLEM, Gershom. **Walter Benjamin: a história de uma amizade**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo, Ed. 34, 2005

SEREY, Alejandra. **La escenografía: un saber del espacio de espectáculo**. Revista Apuntes de Teatro, nº 126-127, Santiago de Chile: Ed. Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro, 2005. p. 59 – 73

SETÚBAL, Paulo. **Paulistas do século XVII** [2008]. Disponível em: <<http://www.consciencia.org/paulistas-do-seculo-xvii-paulo-setubal>>. Acesso em: 02 out 2011

SIN SANGRE funde cinema e teatro em mistura inusitada: entrevista a Juan Carlos Zagal, diretor do Teatro-Cinema. Curitiba, 2009. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/362989/?noticia=SIN+SANGRE+FUNDE+CINEMA+E+TEATRO+EM+MISTURA+INUSITADA>> . Acesso em: 30 mai 2009.

STAMBAUGH, Antonio Prieto; GONZÁLEZ, Yolanda Muñoz. **El teatro como vehículo de comunicación**. México: Trillas, 1992.

SPREGELDURD, Rafael. **Un momento argentino**. Prólogo para la lectura de la obra em el Royal Court Theatre de Londres/ Janeiro de 2002. Texto sem edição, enviado pelo autor à Companhia Teatro dos Novos, Salvador-Bahia. 2002

STANGOS, Nikos (org.) **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro, Ed. Zorge Zahar, 2000.

STEINER, George. **Nenhuma Paixão Desperdiçada**. Rio de Janeiro - São Paulo, Ed. Record, 2001.

TANTANIAN, Alejandro. **Os mansos**: sobre motivos de O Idiota de Fedor Dostoiévski. Salvador, EDUFBA, 2010

TEATRO CINEMA. **Site do grupo Teatro-Cinema: Sin Sangre**. Disponível em: <<http://www.teatrocinema.cl/trilogia.html>>. Acesso em: 30 dez 2009

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

THEODORO, Janice. **América Barroca**: temas e variações. São Paulo, Ed. Nova Fronteira, 1992. Disponível em: <[http://www.fflch.usp.br/dh/ceveh/public\\_html/biblioteca/livros/ab/index.htm](http://www.fflch.usp.br/dh/ceveh/public_html/biblioteca/livros/ab/index.htm)>; Acesso em 19 sep 2009.

THOMAS, Gerald. **Website do Gerald Thomas**. Disponível em:<<http://www.geraldthomas.com/index.html>>. Acesso em: 20 ago 2011

THOMAS, Gerald. **Blog do Gerald Thomas**. Disponível em: <<http://geraldthomasvideos.blogspot.com/>>. Acesso em: 20 ago 2011

TRUJILLO, Ivan. **Una alegoría, un cuerpo desaparecido sobre un cuerpo**. Site do Jornal El Mostrador, disponível em: [http://elmostrador.cl/c\\_cultura/trujillo\\_idelber.html](http://elmostrador.cl/c_cultura/trujillo_idelber.html); Acesso em 15 mar. 2007

VALCÁRCEL, Amelia. **Ética contra Estética**. São Paulo, Ed. Perspectiva; SESC, 2005

VÁSQUEZ, Adolfo. **Alfred Jarry**: Patafísica, virtualidad y heterodoxia. Escrito em ocasião do simpósio sobre Pataphisica comemorado na Faculdade de Artes de Madri, outubro de

2004. Disponível em: <http://personales.ya.com/mpal/poe/rocca/JARRY.pdf>; Acesso em 22 jul 2008.

VERGARA, Luiz Guilherme. **Utopía antropofágica das raízes do Brasil**. Revista Poésis, nº 11, p. 135 – 152. Niterói: ed. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Arte da Universidade Federal Fluminense, 2008. Disponível em: <[http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis11/Poiesis\\_11\\_utopiaantropofagica.pdf](http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis11/Poiesis_11_utopiaantropofagica.pdf)>. Acesso em: 22 jun 2011.

VILLEGAS, Juan. **Historia Multicultural del teatro**: y las teatralidades en América Latina. Buenos Aires – Argentina: ed. Galerna, 2005.

VILLEGAS, Juan. **Discursos teatrales en Chile en la segunda mitad del siglo XX**. In: ADLER, Heidrun; WOODYARD, George. Resistencia y Poder: Teatro em Chile. Madrid: ed. Iberoamericana, 2000. p. 15 - 38

WILLER, Claudio. **O cosmos invertido**: Algumas anotações sobre poesia, ocultismo e Gnose. Editado em Agulha-Revista de Cultura, nº 12, Fortaleza e São Paulo, maio de 2001. Também disponível em: < <http://www.secrel.com.br/jpoesia/ag12willer.htm>>; acesso em 21 jul 2008

WOSCOBOINIK, Julio. **El alma de "El Aleph"**: Nuevos aportes a la indagación psicoanalítica de la obra de Jorge Luis Borges. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1996. Também disponível em <<http://www.borges.pitt.edu/bsol/jw1.php>>; Acesso em 15 jul 2009

ZOLA, Émile. **O romance experimental e o Naturalismo no teatro**. São Paulo: ed. Perspectiva, 1982.