sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p276-287

MIT

Dentro e fora da cena: modos de confrontar o comum

In and out of the scene: ways of confronting the
common

José Da Costa

José Da Costa

Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio) e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. É atualmente responsável pelo projeto "Subjetividade e políticas da cena – 4ª etapa: o real e a comunidade como inquietações contemporâneas", do qual este texto é um dos resultados

Resumo

O artigo debate um corpus formado por alguns dos trabalhos brasileiros exibidos na Mostra Internacional de teatro de São Paulo (MITsp) em 2019. São criações que habitam espaços limítrofes. Situam-se entre diferentes meios expressivos (a dança, o teatro, a performance), como também entre a linguagem artística e certas lutas políticas atuais.

Palavras-chave: Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp), Teatro brasileiro, Teatro contemporâneo.

Abstract

The article discusses a corpus formed by some of the Brazilian works exhibited at the International Theater Festival of São Paulo (MITsp) in 2019. They are creations that inhabit boundary spaces. They are situated among different expressive means (dance, theater, performance), as well as among artistic language and certain current political struggles.

Keywords: International Theater Festival of São Paulo (MITsp), Brazilian theater, Contemporary theater.

Por meio de alguns trabalhos reunidos na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp), pretendo falar aqui do que me parece se materializar como um traço ou uma marca bastante geral da arte e da cena do presente. Traço que se manifesta como um movimento de dupla direção, cindindo as criações por dentro. Trata-se, em primeiro lugar, do impulso da cena para dentro de seu mundo próprio, construindo uma espessura singular por meio de seus materiais, gestos e linguagem diferenciada e, em segundo lugar, do movimento para fora, que produz fendas para que as forças (igualmente espessas) do entorno e dos conflitos sociais atravessem, como flechas provenientes do exterior, a opacidade interna da linguagem poética¹.

¹ Este texto é um desdobramento (com supressão, ampliação e modificação de passagens) do artigo *A cena em busca de ar*, que escrevi para a Revista da MITsp (CARTOGRAFIAS, 2019). O objetivo da retomada de um texto anterior foi tentar precisar mais rigorosamente o foco da discussão nele iniciada. Para que o leitor localize dados como fichas técnicas e artísticas, bem como sinopses dos trabalhos aqui comentados, remeto à *Revista Cartografias*

Caixas, banheiras, quadros

Em um momento avançado de *Lobo* (CARTOGRAFIAS MITSP, 2019, p. 152-154), surge uma caixa ou vitrine transparente dentro da qual se encontra um ator encerrado, sentado na base do cubo que tem a altura aproximada de um metro. O ator não expressa dor ou angústia, ainda que, em certo momento, pareça ter uma respiração difícil e necessitar de oxigênio. Mas, é municiado de uma espécie de impassibilidade constitutiva na forma de presença encerrada à qual não parece resistir. O espetáculo, cuja única atriz é a própria diretora (Carolina Bianchi), tem um elenco masculino numeroso formado por atores jovens. A criação é dotada de uma energia marcadamente viril, ainda que balanceada com a doçura, a passividade e a delicadeza que entram em diferentes composições junto à qualidade intensa e ativa dos movimentos. A população de homens parece subjugada pela única mulher. Sua presença, também predominantemente viril, se dá como inversão irônica dos papéis culturais hegemônicos. O homem no aquário é um dos dispositivos da confrontação derrisória da obra com a dominante masculina e heteronormativa da vida social. Na mesma cena, podemos ver também a miniatura de um lobo disposto em um pequeno pedestal, cuja voz é representada em *off*, tendo um timbre agudo e infantil que contrasta com a ideia que possamos ter em mente da força, antes viril do que frágil, do animal lobo.

Além do homem-peixe envolto em algas em seu aquário, podemos localizar, na peça, outras imagens de caixas, quadros ou enquadramentos mais ou menos literais. Ainda na primeira terça parte do espetáculo, vemos a projeção de uma pintura (literalmente um quadro) e ouvimos uma voz feminina, calmamente explicando, em tom professoral e com certo embevecimento plácido, que aquela obra foi criada pela pintora barroca italiana Artemisa Gentilischi aproximadamente em 1620 e que se intitula *Jael e Sisera*. A conferencista em *off* fornece elementos narrativos aos quais o quadro remeteria. Segundo a facilitadora da apreensão da obra pelos espectadores, o mito que a pintura representa trata de uma mulher que teria assassinado um caçador que pedira guarita por uma noite em sua casa localizada no

MITsp (2019) e ao sítio eletrônico da MITsp – 6ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MOSTRA..., 2019).

ermo de uma montanha, tendo ele sido amparado pela anfitriã, que, inexplicavelmente, mata o homem enquanto ele dorme pacificamente. A luz recorta e encaixa os atores que estão agrupados e fazem movimentos lentos, como se dormissem amontoados e, em seus sonhos, acariciassem terna e inocentemente tudo o que há em seu entorno, que, na cena, são corpos de outros homens, igualmente adormecidos e sonhadores. Esses homens sonhadores e larvares sobre o chão do palco são, de certo modo, a replicação do indivíduo que a mulher do quadro assassina enquanto dorme. Se considerarmos a voz da mulher uma espécie de quadro sonoro, temos, então, três tipos de encaixes no episódio: o da imagem da tela barroca, o da voz explicadora em *off* e o dos homens agrupados pela luz.

Em *Banho*², performance de Marta Soares, a artista está imersa em uma banheira, isto é, uma caixa distinta do aquário em *Lobo*. O corpo de Marta Soares na banheira perde, de certo modo, a forma humana ou atributos de um sujeito dotado de individualidade. Os movimentos brotam quase involuntariamente de partes distintas do corpo. A presença é preponderantemente passiva, o ritmo de surgimento e desdobramento dos movimentos é contínuo e fluido, com poucas quebras bruscas ou repentinas. Nos momentos de corte ou ruptura, pode ocorrer, por exemplo, que uma parte do corpo escape à banheira. Isso não leva, porém, à perda do contato com o ambiente hídrico, cuja gravidade puxa de volta o corpo. Os movimentos da *performer* não parecem comandados pela consciência ou intencionalidade. Não integram tampouco um projeto de denúncia e de significação racional. Mas, ainda que não haja a articulação de significados diretamente inteligíveis, a dimensão feminina é criadora de importantes faixas de produção de sentido. É um corpo de mulher que se move, se inquieta ou se entrega à espessura em que está mergulhado.

Porém, o que a imagem da mulher imersa na banheira ressalta é, antes, uma espécie de imanência. O corpo apenas está ali em meio à espessura da água. A poética corporal da *performer* parece se associar a um horizonte de pensamento no qual podemos inserir tanto o devir, entendido como mobilidade e transformação que independe do sujeito individual e da consciência

2 No catálogo da MITsp-2019 não há sinopse e ficha técnica da performance, que é, entretanto, referida e comentada na entrevista da artista (CARTOGRAFIAS MITSP, 2019, p. 113-117).

racional (DELEUZE; GUATTARI, 1997), quanto a proposta política e teórica de Butler (2015), no sentido de trabalhar o gênero como o operador de uma subversão da identidade, atenuando e desconstruindo a importância do sujeito autocentrado e do discurso essencialista para a luta das mulheres. No artigo intitulado “A recusa como potência”, a pesquisadora Ivana Menna Barreto (2019) realiza densa reflexão sobre as duas performances de Marta Soares apresentadas na MIT de 2019, deixando claro como a *performer* transforma a referência à histeria e ao tratamento de doenças mentais por meio do banho, no final do século XIX e no início do XX, em pura potência poética, mesmo tendo a artista se detido longamente na pesquisa desse campo referencial ligado à história da psiquiatria durante a elaboração de *Banho*.

No solo *Colônia* (CARTOGRAFIAS MITSP, 2019, p. 134-136) (direção de Vinícius Arneiro e dramaturgia de Gustavo Colombini), vemos um homem encapsulado, ainda que não literalmente. É que a atuação de Renato Livera, dando-se no pequeno espaço entre um quadro de sala de aula e uma mesa de professor, está encerrada em um espaço rigorosamente circunscrito. O modo de o ator fazer uso dos objetos que dispõe sobre a mesa (pedaços de giz, caneca, garrafa de água, folhas de papel) e do quadro (cuja superfície vai saturando com palavras, esquemas e linhas) parecem também testemunhar o enquadramento do próprio sujeito, bem como sua tristeza e angústia. O texto não remete diretamente ao Hospital Colônia, que existiu em Barbacena, em Minas Gerais, ao longo do século XX e no qual um número assombroso de pessoas foi encarcerada e mesmo morta, na década de 1960 e 1970. Mas os criadores parecem ter sido movidos também por aquela referência. A imagem mais ampla de *Colônia* como lugar de exploração econômica, como espaço de expropriação da humanidade de numerosos grupos ou como ambiente infernal da escravidão se plasma por meio do delírio progressivo daquele jovem professor. Há uma estranha impassibilidade na personagem, ainda que o elemento impassível seja aí de um tipo distinto do que aparece na caixa do ator de *Lobo* (em que o impassível se conjuga à ironia) ou na banheira de Marta Soares (na qual o impassível se associa à imanência). Em nenhum dos dois casos a impassibilidade se constitui como grave efeito do assombro, que é o que vemos no quadro de Livera.

O corpo revestido

Podemos dizer também que nos três trabalhos comentados se produzem imagens fissuradas quanto à pertinência do sujeito **à comunidade**. As formas cênicas plasmam a experiência do comum como fundamentalmente fraturada. A comunidade como problema e não como essência ou verdade substancial é objeto da reflexão crítica de autores muito diferentes entre si (AGAMBEN, 1993; BARTHES, 2003; NANCY, 2016; RANCIÈRE, 1996, 2012), que destacam, dentre outros aspectos, a multiplicidade e a singularidade, como fatores de relativização (estranhamento) do significado essencialista ou socialmente totalitário da noção de comunidade. As obras que comento aqui parecem ressoar essa problematização dos fundamentos unívocos ou monolíticos da comunidade, com a possível expectativa de redesenhar o território do comum em bases distintas das conhecidas, passando a revesti-la com o senso da pluralidade e da experiência radical da diferença e da singularidade.

A última cena de *Cria* (CARTOGRAFIAS MITSP, 2019, p. 170-172) (direção de Alice Ripol e realização da Cia. Suave) é um duo, no qual vemos durante alguns minutos um bailarino que recolhe o outro que está abandonado no chão e faz com que esse último se torne matéria viva aderente ao corpo do primeiro. O revestimento aqui constitui elos de aliança e afeto. O espetáculo é baseado em movimentos e ritmos derivados do funk (conhecidos como passinho ou dancinha) e reúne dançarinas e dançarinos jovens, fundamentalmente negros e provenientes de territórios populares do Rio de Janeiro. O episódio do revestimento corporal de um bailarino pelo outro surge na sequência em que a trilha sonora (a direção musical de funk é do DJ Pop Andrade) e os movimentos dos intérpretes remetem a tiroteios e chacinas em comunidades periféricas. O revestimento (que materializa a adoção e acolhimento de um sujeito por outro) consolida uma dimensão de sentido que percorre todo o espetáculo. Tal dimensão diz respeito à reconfiguração do comum a partir da diferença no outro e em cada um. Conjuga-se como diversidade, enfrentamento da opressão e demanda de novas formas de fraternidade. A forte presença de uma intérprete trans é também fundamental tanto para a afirmação da identidade vista como invenção e mobilidade (não como essência), quanto para

a reconfiguração do comum, tendo por base a pluralidade e se organizando por meio da própria linguagem marcadamente coral (coletiva) do espetáculo.

Ao longo de *Lobo*, os atores estão nus. A atriz-diretora vai se desnudar a partir de um momento pontual, no qual usa um tipo de molusco como prótese com função de pênis. Em certa passagem, os homens lançam mão de pequenas flores, galhos ou frutas que cada um dispõe sobre o sexo. Compõe-se a paródia de uma imagem sublime do masculino, utilizando-se do recurso de poses clássicas (que lembram obras da antiguidade ou renascentistas, a exemplo do *David*, de Michelangelo). Em outro momento, são diferentes colorações com que cada um deles vai revestir o pênis. Em sua palestra-performance, livremente inspirada no livro de Liv Strömquist (2018) e intitulada *V:U:L:V:A* (CARTOGRAFIAS MITSP, 2019, p. 164-166), Mariana Senne vai, em certo momento, começar a aplicar absorventes femininos íntimos em todo o corpo. Desaparece a forma humana. A mulher se torna algo entre um monstro e uma ave escamosa. De algum modo, a criação de Senne e a de Carolina Bianchi se aproximam quanto ao modo crítico de lidar com os temas do masculino e do feminino, inserindo-se ambas em um projeto intelectual de reversão de pressupostos habituais sobre gênero e sexualidade e assumindo o ponto de vista da mulher. Trata-se precisamente de operar estranhamentos irônicos frente às partilhas do comum, para usar a expressão cara à teoria de Rancière (2005). Já em *Vestígios* (CARTOGRAFIAS MITSP, 2019, p. 118-120), de Marta Soares, vemos um revestimento inusitado da *performer* por um monte de areia, que vai sendo espargida ao longo da realização, desvelando o corpo da mulher encoberto pelo pó, sem que o desvelamento traga qualquer verdade substancial ao corpo humano, que aparece apenas como resto de algo que parece ter sido.

Os bailarinos, em *Protocolo elefante* (CARTOGRAFIAS MITSP, 2019, p. 176-178) (realização do Grupo Cena 11 Cia. de Dança, com direção e coreografia de Alejandro Ahmed), só irão se desvestir após uma hora de espetáculo. Mas, produz-se, desde o início, uma operação de desnudamento. Os fatores que ocasionam esse tipo singular de desnudamento são a supressão de formas previsíveis de movimento, a disposição do corpo sobre pontos de apoio inusitados, a investigação minuciosa do insólito na forma de cada bailarino lidar com a força da gravidade. Tais aspectos, porém, não se tornam

objeto de uma exibição ativa e direta, mas se constituem como o trabalho sobre si de cada intérprete que, mesmo estando no espaço do si mesmo, entrega-se à percepção dos demais *performers* e dos espectadores. Fatores geradores de um desnudamento indireto são ainda o silêncio predominante nos quinze minutos iniciais, o tipo de sonoridade fluida e contínua que será inserida posteriormente e o ritmo lento das mudanças paulatinas de posição dos bailarinos. Seus corpos estão ali: desnudos, ainda que vestidos. Encontram-se apenas dispostos na dupla condição individual e coletiva. Um pouco depois de se dar a nudez literal, uma matéria fluida (de cor, ar e nuvens) invadirá a cena e revestirá inusitadamente os corpos.

Cosmo, mundo, vida

O revestimento final dos corpos e da cena, em *Protocolo elefante*, é produzido por meio da iluminação e da trilha sonora (assinadas por Hedra Rockenbach), que, no encerramento do espetáculo, dão a sensação de desfazerem os muros da caixa cênica, convocando o cosmo, aspirando ao infinito, criando uma espécie de fora absoluto, sem que se trate, porém, de representar cidades ou ambientes exteriores reconhecíveis. A operação pode ser associada ao tema do fora como trabalhado diferentemente por autores como Gilles Deleuze, Michel Foucault e Maurice Blanchot. Podemos encontrar uma síntese do pensamento do fora em um pequeno livro de Tatiana Levy (2011). O pensamento do fora se refere a modos particulares da imaginação artística e da percepção do mundo, modos esses que não se organizam por meio da representação e da consciência racional do sujeito.

Se em *Protocolo elefante*, contatamos, por meio da imagem produzida e da imaginação acionada, um fora absoluto de caráter virtual, a intervenção urbana (*Ver[]ter*) *à deriva* – criada em conjunto pela Cia. Les Commediens e pelo Quarteto à Deriva com os artistas convidados Andréia Yonashiro, Coletivo Bruto, Georgette Fadel e Tica Lemos – nos leva à realidade concreta das ruas. Trata-se, agora, de revestir o espaço público com a matéria da poesia, na relação efetiva dos artistas com os transeuntes, os veículos automotores e seus motoristas, mas também com os edifícios e suas fachadas, os jardins, a arquitetura urbana, as calçadas de pedestres e faixas reservadas para a

circulação de carros. Cria-se uma certa dimensão de entropia não só na organização administrada do espaço público, mas também na esfera parcialmente autônoma da arte. O que vemos na deambulação das atrizes, atores e músicos durante a deriva é uma espécie de externalidade, de coisa à parte, um intervalo no cotidiano do espaço urbano, mas também um à parte por dentro da cena, um interstício experimentado pela arte relativamente extravasada para fora de si mesma.

Na cena final do espetáculo *Isto é um negro?* (CARTOGRAFIAS MITSP, 2019, p. 146-148) (Direção de Tarina Quelho, que assina a dramaturgia com Mirella Façanha, integrante do elenco), vemos as atrizes e atores – nus desde o momento inicial da peça – abandonarem o palco, cruzarem o espaço da plateia, passando por cima das cadeiras dos espectadores, em percurso que os leva para fora da sala de espetáculo. É ao mundo que os intérpretes (todos negros) aspiram. É das injustiças reais nas divisões sociais e das desigualdades efetivas no convívio racial, que a obra se nutre para operar sobre elas. É como deslocamento coletivo que se dá a saída final para o exterior com os atores cruzando por cima das cadeiras dos espectadores, ainda que o elenco não esteja inteiramente agrupado nem execute o movimento em uma espécie de uníssono coreográfico. Cada intérprete realiza a seu modo o percurso, cujo sentido é o de partida para fora. Na breve travessia, se verifica algo como um revestimento passageiro dos corpos dos espectadores pela nudez dos intérpretes e pela camada da poesia teatral que seus corpos transportam.

É como coro (mais agrupado e unificado do que na cena final) que os intérpretes empurram, logo no início do espetáculo, o monte de cadeiras de madeira em cor branca que está no centro do palco. Em um momento imediatamente posterior, surge um *blackout* rompido por feixes de luz muito circunscritos e móveis que parecem provenientes de alguma lanterna manuseada pelos *performers* (a iluminação é de Lucas Brandão). As expressões das faces sumariamente iluminadas e os pedaços contorcidos de corpos que se podem entrever na penumbra parecem angustiados, assombrados, submetidos que talvez estejam a uma perda da individualidade, a uma circunstância de amontoamento compulsório. Campo de concentração? Porão de navio negreiro? Pátio de mercado para a comercialização de homens e mulheres escravizados? Recursos tão simples e usuais como o *blackout* e a iluminação

por lanterna materializam, no episódio, a memória histórica do encaixotamento de pessoas, do achatamento de subjetividades e do sofrimento coletivo como base para a obra.

A peça formula uma série de indagações sobre o processo de fixação das noções de negritude e racialidade como significados historicamente construídos, significados esses que são mostrados operando sempre em detrimento dos direitos e da autoestima dos sujeitos efetivamente referidos pelo substantivo negro ou preto. Tais indagações se articulam no plano verbal, mas também se constituem de forma contundente em âmbito corporal. Veiculam-se em primeira pessoa (tanto do singular, quanto do plural), organizando-se igualmente por meio dos deslocamentos individuais e coletivos, nas formas específicas de interação dos atores entre si e dos mesmos com os espectadores. Os jogos sinestésicos de aproximação e afastamento dos atores, de aglutinação e individuação, são fundamentais para definir, no desenho da cena e no agora da representação, a linha que traça e retraça, a cada vez de modo distinto, a pertinência ou não dos indivíduos ao continente do pronome “nós.” Seu conteúdo (identidade, comunidade) é tornado hipótese, conjectura, não afirmação unívoca, nem dado fixo ou factual. O espaço e o tempo são, na peça, fundamentalmente móveis. O presente, como constituído no espetáculo, tem em si muitas linhas de passado ainda vivo e muitas linhas de devir em aberto.

A indagação crítica da peça não prescinde do humor, nem mesmo do esculacho corrosivo da sátira, como vemos no momento em que a atriz Mirella Façanha encena, de forma radicalmente farsesca, o projeto mercantil das grandes navegações do século XVI. A autoironia funciona também como uma forma política de desnudamento autorreflexivo no espetáculo. É, enfim, do mundo, mas também do eu dentro do mundo, que a peça se nutre. A problematização operada no pensamento – sem perder de vista as formas históricas da opressão, nem a importância da reunião dos sujeitos subjugados para o acionamento das lutas – indica a afinidade do grupo com o pensamento de Achille Mbembe (2014), mas ecoa também a reflexão de autores como Hall (2003) e Bhabha (1998).

Pode-se, enfim, afirmar que a questão dos limites entre o âmbito interno da arte e a esfera exterior da vida, o tema da identidade vista como móvel e aberta, assim como o problema das partilhas desiguais do comum constituem inquietações que atravessam os trabalhos aqui discutidos. Pareceu-me possível deduzir destes últimos certas cristalizações, que são, ao mesmo tempo, formais e temáticas: primeiro, os recortes, encaixes e enquadramentos, chamando a atenção para o dentro; depois, os desnudamentos e revestimentos inusitados do corpo, explicitando a centralidade da matéria corporal; por fim, a constituição de aberturas e de impulsos para fora do mundo autônomo da arte, sem abdicar dos procedimentos próprios do poético entendido como desvio no campo do sensível. Tais cristalizações funcionam como procedimentos autorreflexivos por meio dos quais as obras, para além de seus enfoques específicos, parecem se referir também a aspectos mais gerais da arte do presente, direcionada, por um lado, para seu universo próprio, seus problemas formais e materiais e voltada, por outro lado, para o espaço exterior (os dissídios e conflitos da atualidade), sem que um impulso elimine o outro.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. **A comunidade que vem**. Tradução de Antônio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- BARRETO, I. M. A recusa como potência. **Cartografias MITsp**: revista anual da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, São Paulo, n. 6, p. 122-127, 2019.
- BARTHES, R. **Como viver junto**: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BUTLER, J. P. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CARTOGRAFIAS MITsp: revista anual da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. São Paulo, n. 6, 2019.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4.
- HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

- LEVY, T. S. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona Editores, 2014.
- MOSTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE SÃO PAULO, 6., 2019, São Paulo. **Catálogo eletrônico** [...]. São Paulo: MITsp, 2019. Disponível em: <https://mitsp.org/2019/>. Acesso em 15 mar. 2019.
- NANCY, J.-L. **A comunidade inoperada**. Tradução de Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- RANCIÈRE, J. **O desentendimento**: política e filosofia. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org: Editora 34, 2005.
- RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- STRÖMQUIST, L. **A origem do mundo**: uma história cultural da vagina ou a vulva vs. o patriarcado. Tradução de Kristian Lie Garrubo. São Paulo: Quadrinhos na Cia., 2018.

Recebido em 21/03/2019

Aprovado em 10/07/2019

Publicado em 30/08/2019