

REFLEXÕES SOBRE O TEATRO CONTEMPORÂNEO E O (ENTRE) CRUZAMENTO DE REFERÊNCIAS EM *RAINHA MENTIRA* DE GERALD THOMAS

Rummenigge Medeiros de Araujo¹
Maria Helena Braga e Vaz da Costa²

¹ Graduado em Educação Artística / Teatro; Especialista em Teatro (UFPB); Mestre em Artes Cênicas (UFRN) e Doutorando em Letras (UFRN).

² Pós-doutorado em Cinema pelo International Institute - University of California at Los Angeles (UCLA) - USA; Doutorado e Mestrado em Estudos de Mídia pela University of Sussex - Inglaterra; Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq; Professora Associada III (DE) do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); Coordenadora do Grupo de Pesquisa Linguagens da Cena: Imagem, Cultura e Representação; Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Geografia (PPGE) da UFRN. Atua como pesquisadora na área de Cinema no contexto dos seguintes temas : estudos sobre a imagem fílmica e o espaço; olhares imagéticos sobre a cidade, a arquitetura e o espaço urbano; cultura visual; culturas moderna e pós-moderna.

RESUMO: Este artigo aborda e contextualiza o teatro contemporâneo no contexto da discussão sobre o caráter da relação texto-cena e o fenômeno da condição pós-dramática e comenta sobre a prática teatral nos dias de hoje. Nesse sentido, situa os termos “contemporâneo” e “pós-moderno”, dialogando com autores que discutem sobre as configurações da cena e suas abordagens, no contexto da análise do espetáculo *Rainha Mentira* de Gerald Thomas.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro contemporâneo, Paisagens visuais, Gerald Thomas

ABSTRACT: This article contextualizes contemporary theatre within the discussion about the relationship between text and scene and the phenomenon of the post-dramatic condition and also comments about the contemporary theatre's practice. Here, the terms 'contemporary' and 'contemporaneous' are placed within different authors' thoughts on the scene's configuration and also within the context of the analyses of the play *Rainha Mentira* by Gerald Thomas.

KEY-WORDS: Contemporary theatre, Visual landscape, Gerald Thomas



Introdução

O teatro produzido atualmente tem gerado muitas discussões, análises e debates no âmbito acadêmico e fora dele. Cada vez mais, artistas e acadêmicos da área buscam entender e dialogar com as formas e configurações dos elementos da linguagem teatral frente ao fenômeno da condição dita pós-moderna, visando, estruturar e articular um trabalho consciente e condizente com as demandas do seu tempo.

Dessa forma, muitas tentativas são realizadas na busca de uma escrita cênica com o epíteto de contemporânea, e as possibilidades de diálogo com outras áreas do conhecimento passam a ser ampliadas e potencializadas. O teatro por sua vez acaba transformando-se num fenômeno com algumas características semelhantes às da condição pós-moderna, elencadas por alguns autores como: multiplicidade estilística (a junção de vários gêneros, estilos e correntes, nesse caso, teatrais), auto-referências (quando a cena ou o próprio universo do teatro e também do encenador-autor-ator se faz presente na encenação), colagens (distintas e diferentes linguagens específicas dialogando simultaneamente na construção de um espetáculo ou da cena), justaposições (dois elementos diferentes e distintos, que quando colocados juntos criam um outro elemento autônomo, por exemplo, cena e projeção na construção de uma cena híbrida), paródias (o processo de intertextualização com a finalidade de construção/ desconstrução de narrativa existentes), metanarrativas (as narrativas que se desdobram sobre si próprias e conseqüentemente se desarticulam diante do espectador), construção de organismos híbridos (duas ou mais linguagens, justapostas, que em processo dialogizante criam outras linguagens compostas), etc. No teatro de Gerald Thomas, exemplo que utilizaremos ao longo desse artigo, todas essas características se fazem presentes e são determinantes para o entendimento de sua escrita cênica.

Estabelecendo uma relação entre o teatro e a contemporaneidade, dialogamos com as principais referências do teatro ocidental na atualidade e seus respectivos focos de pesquisa: Patrice Pavis (2008) e seu suporte teórico no qual concebe um teatro “pós-moderno”, Hans Thies Lehmann (2007) na

análise específica sobre a escritura cênica e o espetacular naquilo que denomina como teatro “pós-dramático” e, por fim, Jean Pierre Sarrazac (2002) e suas observações sobre o texto e a fabulação contidos nas montagens através de procedimentos “rapsódicos”.

O “contemporâneo” no teatro de Gerald Thomas

A idéia de contemporâneo como sendo algo apenas restrito a uma época, vivenciado apenas nela e para ela, não é completamente suficiente e não se sustenta. É necessário perceber a época, os desmembramentos dos contextos para precipitar-se, lançar-se frente a ela sem, contudo, perdê-la de vista. Uma produção ou um pensamento teatral que não dialoga com outras áreas do conhecimento, que não reconhece, por exemplo, a cultura de mídia como uma influência potencial na cena ou na vivência direta do próprio espectador, certamente, é um teatro que não pode ser considerado contemporâneo.

Gerald Thomas, desde as suas primeiras encenações no Brasil até os dias de hoje, por exemplo, reconhece a cultura de mídia como um elemento indispensável em seus espetáculos, seja recorrendo diretamente a ela como em *Esperando Beckett* (2000) em que o desenvolvimento do enredo acontece dentro de um estúdio e de um programa de entrevistas para a TV, ou nas escolhas dos seus principais elencos, compostos com frequência ao longo de suas montagens no Brasil, por uma personalidade (ator, apresentador ou celebridade) de exposição pública na mídia televisiva

Quando nos referimos a um teatro que dialogue e relacione-se com a cultura de mídia, não defendemos um diálogo ou uma relação superficial que se atenha apenas ao real aparente ou aos emblemas da cultura midiática, mas sim a um diálogo “estranhado” no próprio sentido Brechtiano³ (o que se percebe mais claramente com Thomas em *Esperan-*

³ Bertolt Brecht (1898-1956), teatrólogo alemão e criador do teatro épico, defendia em suas encenações o efeito conhecido como “estranhamento”. Esse efeito consistia na quebra da ilusão do real e na tentativa de revelar o que se mostrava realmente oculto.



do Beckett). Um diálogo que revele o que se “tenta esconder” dentro dessa relação existente entre mídia e teatro, o que está por trás das entrelinhas, um jogo de puro intelecto, ou em outras palavras, aquilo que é obscuro diante dos olhos.

Um teatro que se assuma enquanto contemporâneo deve exercer continuamente a reflexão considerando justamente a dualidade das ações. A imagem quando acontece e se desenvolve dentro da cena, deve trazer em si a consciência de que não está ali por acaso, de não ser inocente, e alertar para a questão de que toda a imagem, assim como a própria cena, é uma construção consciente. Em *Rainha Mentira* (*Queen Liar*, 2007) de Gerald Thomas, por exemplo, as imagens técnicas projetadas no ciclorama trazem como característica essa consciência de construção e de auto-afirmação enquanto imagem.

Em *Rainha Mentira* (2007), Thomas dialoga o tempo inteiro nesse espaço da “falha” preenchendo-o com o trânsito frenético entre ficção e realidade. Uma vez que ele assume ser o seu espetáculo uma analogia, e, portanto, “leitura” do texto clássico Rei *Lear* de William Shakespeare, mas declara em entrevista aberta a um canal de informação e entretenimento da internet, que a sua montagem é na verdade a trajetória familiar de sua mãe e a relação dela com a sua avó, portanto, um conflito real. Thomas durante todo o desenvolvimento do enredo vincula a ficção com as “realidades” de sua família, criando uma realidade cênica da ordem do visível apresentada diante do espectador como organismo autônomo e possibilidade geradora de outras realidades que escapam ao domínio do encenador, de maneira proposital, e passam a pertencer ao intelecto e a subjetividade do espectador.

O contemporâneo aplicado à cena deve ser uma construção lógica, dialógica e reflexiva dos processos sociais, políticos e culturais que compõem o momento presente em constante diálogo com o tempo passado, para dessa forma, projetar-se num futuro possível. Construção de redes de informação, que Gerald Thomas, enquanto encenador em *Rainha Mentira* (2007) e em todos os seus espetáculos em solo brasileiro, executa, articula e orquestra de maneira exímia.

Gerald Thomas, enquanto um encenador atento, tanto à discussão das mídias quanto ao passado

histórico do ocidente, principalmente no que diz respeito ao conhecimento acerca do modernismo europeu e da cultura *pop* americana, mistura essas épocas e contextos de maneira a aludir em cena à ideia de que constantemente nos repetimos. De que o passado, na verdade, não nos deixa, mas antes se desdobra em outras perspectivas se apresentando diante de nós com outras nomenclaturas, figuras ou princípios. Dessa maneira, a estrutura será sempre a mesma que nos envolve, mudando apenas o ponto de vista sobre quem a vivência e/ou narra. Em *Rainha Mentira* (2007) Thomas recorre à figura da biblioteca e dos livros para metaforizar a ideia da sociedade e do consumo de informação como um novo império que se sobrepõe no local do vazio que foi deixado pela torres gêmeas do World Trade Center no atentado terrorista do onze de setembro.

Se levarmos em consideração a declaração de Gerald Thomas sobre *Rainha Mentira* (2007) ser uma leitura particular e individual do texto clássico de Shakespeare, percebemos sim, alguns elementos chave da tragédia como: drama familiar, a figura de um “rei” (nesse caso uma rainha) e a ideia de que a velhice não traz maturidade e nem nos torna seres melhores, mas o encenador consegue ir além a partir do momento que reúne as mais variadas informações, referências e soluções para a sua leitura do clássico e instaura com elas uma nova inscrição, um outro texto que interroga, sugere dúvidas e questionamentos que transcendem as duas obras (de Thomas e a do próprio Shakespeare).

A teatralização e a enunciação cênica passam a ser as ferramentas elementares do teatro de Gerald Thomas. É a partir da observação analítica e sob a perspectiva do desenvolvimento da cena, que o texto ou a fabulação (quando existir) serão desenvolvidos. A cena passa a abrir-se sobre ela mesma e a partir de sua própria realidade discute o seu existir, sua necessidade e importância frente à própria noção de teatro e construção (ou desconstrução) do mundo.

Ao mesmo tempo em que dialoga com a diversidade, multiplicidade e variadas possibilidades em outras linguagens o teatro de Thomas parece constantemente falar sobre si próprio, uma espécie de “metacanibalização” como assegura Pavis (2008). É como se a própria teatralidade estivesse agora redescoberto uma liberdade ou um mundo novo.



Frente a essa retomada, os artistas de teatro também ganham uma maior autonomia do seu discurso.

A metacanibalização aparece nas encenações de Gerald Thomas, desde as suas primeiras encenações no Brasil até os dias de hoje, como um elemento frequente e característico da sua cena, que por sua vez, além de falar e discutir a própria cena teatral no momento em que ela ocorre, refere-se a outras cenas e outras produções suas num exercício constante de se autoreferenciar e se metacanibalizar. Não há mais a figura de um autor supremo e alheio ao processo de encenação para escrever os textos e nem tampouco a existência obrigatória de personagens com uma vida previamente pronta e manipulável pelos atores (principalmente) como testemunhas oculares, mas sim um discurso de ordem biográfica e pessoal que emana dos corpos que se posicionam e se assumem na cena.

Para o dramaturgo alemão Hans Thies Lehmann (2007) a consciência de uma percepção alterada é o grande diferencial do teatro contemporâneo. O reconhecimento e o entendimento da organização dessa percepção servem como elementos norteadores, tanto para quem faz e pensa o teatro, como também para quem o assiste e participa dele enquanto espectador. Lehmann (2007) faz uma análise minuciosa acerca do teatro produzido na contemporaneidade, até chegar ao que denomina pós-dramático.

O teatro pós-dramático, segundo Lehmann (2007), transcende a própria ideia de representação para se tornar um espaço de liberação de energias. Ele se desobriga das questões essenciais da comunicação e de mercado pela valorização excessiva do processo, da criação pura e simples ainda in loco. Frente à anarquização de todos os elementos da linguagem, ele parece conter o frescor de um primitivismo tardio, se analisado sob a ótica do modernismo, e também, um primitivismo precoce, se encarado como resultado da condição pós-moderna.

Como o teatro na contemporaneidade passa a dialogar com outras áreas e estreitar cada vez mais as suas fronteiras, a cena teatral passou a estabelecer conexões com a cena cinematográfica, com as imagens da publicidade e da propaganda e com a sociedade de mídia de maneira geral, de forma que esses elementos se tornaram senão constituintes, motivadores, e também participantes das

encenações de maneira antes nunca pensada. Para Lehmann (2007) a (des)hierarquização dos signos teatrais criou a possibilidade de atribuição de papel de dominante a outros elementos exteriores ao “logos” dramático e da linguagem teatral. No lugar de uma dramaturgia centrada num texto, uma dramaturgia visual amparada pelos desenvolvimentos midiáticos. Essa visualidade cênica não se desobriga de ser meramente ilustrativa de um texto, mas antes desdobra sua própria lógica.

A libertação da teatralidade do drama, no teatro, potencializou não apenas a sua abertura e extensão às outras linguagens, mas também, modificou a lógica da percepção contemporânea e consequentemente a própria ideia de recepção.

De repente pode ser exigido desse espectador um perfil muito mais próximo do internauta com sua capacidade de criar *links* do que um espectador que deseje acompanhar uma linha narrativa linear. A cena proposta por Thomas em *Rainha Mentira* (2007), por exemplo, exige do espectador a todo o momento um grande e constante número de referências que vão da literatura ocidental, à vida “real” particular e privada do encenador, misturada a eventos da política internacional, passando pelas mais variadas áreas de conhecimento do espectador sem eleger hierarquias ou sincronicidade, mas antes surgem na cena de maneira simultânea como uma nuvem de tags nos quais o espectador deve estar a tento e criar ele próprio os seus *links*. Quão vasto for o banco de referências do espectador, múltipla será a sua capacidade de criar *links* e produzir sentido.

Quando Thomas afirma que *Rainha Mentira* (2007), é um espetáculo autobiográfico, ele utiliza a própria narrativa familiar para refletir e analisar a sua condição, organizando e articulando de maneira artística (portanto, artificial) e estética, sua existência e o seu lugar (e também o dos seus parentes envolvidos no enredo) na ocupação do mundo. Quando Thomas diz que *Rainha Mentira* é uma alusão à tragédia de Shakespeare, ele estabelece suas próprias conexões com ela, com o universo e a época do autor, com tudo aquilo que esse universo e obra remetem ao seu enquanto leitor-encenador e deixa que essas interferências penetrem a sua vida intelectual, sentimental, pessoal e profissional de maneira que provoquem referên-

cias particulares. A partir daí podemos ver em cena no espetáculo *Rainha Mentira* a alusão ao *Rei Lear*, o culto e o desvio completo da obra. A encenação aqui estaria localizada na forma produtiva de espalhar, (re) criar e recortar o próprio texto.

O suporte midiático nesse tipo de produção teatral, não obedece à função de registro ou videografismo, nem tampouco tem a pretensão de se desenvolver como um “cinema” dentro da cena teatral, mas se funde à cena num processo de hibridização consistente, como por exemplo, em *Rainha Mentira* (2007). Nesse espetáculo, cena e projeção se complementam desde os primeiros instantes do espetáculo e permanecem dessa maneira até a última cena. O organismo híbrido característico dessa condição, constantemente configura imagens que não pertencem fronteiriçamente ao reino de nenhuma das duas linguagens, mas antes figuram como paisagens visuais. Uma contra corrente ao fluxo imagético da propaganda, da publicidade e do videoclipe. As imagens suscitadas por esse híbrido são imagens que requerem um tempo alternativo de leitura e exigem do espectador uma capacidade e clareza onde o interessante não é a pura exibição da imagem em sua forma em si, mas as suas ligações.

Os textos-referência que constroem o espetáculo *Rainha Mentira* possuem características essencialmente fragmentárias, gerando significações instáveis e ambíguas, assim como os seus personagens, que não são apresentados no sentido tradicional do termo (nem o que ele representa para o teatro dramático), mas antes, por se tratar de um teatro que trabalha com imagens, esses personagens se apresentam em cena como figuras, algumas até episódicas e pouco delimitadas, por exemplo, da *delinqüente*, da *assistente de palco*, dos *homens de terno* e do *bombeiro vermelho*.

Dentro desse contexto, o teatro de Thomas passa a constituir-se enquanto um organismo híbrido, pois, apresenta ligação e cruzamento, não apenas com uma única linguagem, mas com uma quantidade significativa de linguagens distintas. Assim, o híbrido em Thomas está caracterizado não apenas pelo diálogo com o audiovisual ou com as projeções de imagens, mas também, por conter em si, toda uma gama de linguagens construindo uma complexa rede de significações. Logicamente,

a concretude da imbricada rede de informação, linguagens e significação, se materializa, enquanto um produto estético, na forma de *paisagens visuais*.

As paisagens visuais em *Rainha Mentira*

Ao pensar a paisagem enquanto uma imagem tecnológica, principalmente com o desenvolvimento técnico das mídias, faz-se necessário com frequência, refletir sobre qual perspectiva se estrutura a imagem, sob que ponto de vista nos é apresentada a paisagem. Nesse aspecto, a contribuição do cinema é o desenvolvimento do que se conhece pôr “câmera subjetiva”. A câmera subjetiva pode transitar entre diferentes possibilidades e pontos-de-vista variados dentro de uma mesma imagem dada. Se a paisagem enquanto imagem estática apresenta uma narrativa visual, com a tecnologia do cinema e da câmera subjetiva, esse efeito torna-se potencializado e múltiplo, aonde o sujeito é conduzido a ver, constantemente, através dos olhos do artista.

No espetáculo de Thomas *Rainha Mentira* (2007), por exemplo, esse mecanismo é amplamente utilizado e sobre ele se inscreve a própria encenação. O ciclorama (que também não deixa de ser uma tela) por onde passam as projeções, funciona em certos momentos, como se fosse transparente: ela (a tela) se torna invisível ao espectador, estreitando assim, a fronteira entre a “representação” e a realidade.

O palco se configura, com a ajuda da composição e disposição da luz, da fumaça (inerente aos espetáculos de Thomas), das tapadeiras, do ciclorama, dos elementos cenográficos, da composição e elaboração da paisagem sonora, dos objetos de cena e do corpo dos atores como um lugar para ser observado, analisado e confrontado. Pode-se dizer, em comparação, que todo o conjunto é tratado com o apuro tecnológico e rigor minucioso de um set de filmagem aberto ao público, ou um enorme estúdio de fotografia, onde sombra, luz e a dilatação do tempo são elementos fundantes.

Como exemplos específicos têm-se duas cenas do espetáculo em questão. A primeira imagem é o momento da narrativa em que o suicídio do tio de Thomas deixa de ser narrado e figura apenas como uma lembrança e passa a ser visualizado de maneira concreta, numa projeção do corpo do ator Pancho Capeletti (em simulação) enforcado num banheiro.



Ao mesmo tempo em que as lembranças do suicídio do irmão aterrorizam a figura da Mãe de Gerald Thomas, elas pontuam a narrativa e surgem no espetáculo como elementos de tensão na relação entre Mãe e Filha (respectivamente avó e mãe do encenador). Mas, a própria ação do suicídio só nos é revelada nos momentos finais da peça, quando a figura da Mãe do encenador está velha, cansada e perturbada com as lembranças do passado, sentada em sua cadeira no fundo da cena, próximo ao ciclorama onde estão sendo projetadas as imagens da ação.

Voz em *playback* da Mãe inicia um diálogo com a voz *off* de Thomas no tempo passado, ela como testemunha do suicídio, pedindo para ver o corpo, e ele tentando convencê-la do contrário. A projeção inicialmente aborda o ponto de vista de alguém que assiste à cena do lado de fora da porta de um banheiro, ao passo que essa porta vai se abrindo mais, e o corpo enforcado é ampliado, e apresentado sobre vários ângulos e planos sendo alternado com outras imagens de uma mulher agonizante num coito coprofilico. O momento final de exibição desse corpo enforcado é um close-up nos pés que estão suspensos pela corda e ficam, na projeção, sobre os ombros da figura masculina de terno e da Mãe.

A metáfora é instaurada, a Mãe levou toda a vida convivendo com a acusação de ser a responsável pela morte do irmão, pela sua própria mãe (avó de Thomas) e já perto da morte, relembra na velhice, os pesos e os fardos que ficam sobre os seus ombros, o maior deles é o suicídio do seu irmão, revelado por Thomas como sendo o tio homossexual (dado relevante dentro da encenação). Todo esse peso de vida não se atenuou, antes, ao passo que os dias finais se aproximam, ele se sobressai.

A outra imagem, que serve como segundo exemplo e também ilustra uma relação complexa entre imagem e corpo, acontece no meio do espetáculo, com a entrada, pela segunda vez, da figura do bombeiro americano vestido de preto, a figura do bombeiro passa a interagir diretamente com a projeção das imagens das torres do World Trade Center no dia do atentado terrorista em 11 de setembro de 2001. No momento em que ele entra em cena, e caracterizado da maneira como está, instaura, a partir das convenções do cotidiano, uma ligação híbrida. A iluminação, juntamente com a disposição das

outras figuras em cena, no estado de contemplação da imagem projetada, cria um ambiente favorável ao diálogo entre mídia e cena.

Em *Rainha Mentira*, por se tratar de uma obra biográfica, o que a torna uma espécie de confissão em cena, o espectador não tem acesso de forma direta às memórias ou à história familiar que está sendo desarticulada pelo encenador. Então, para comunicar-se com seu espectador, as indicações e referências fornecidas ao longo do espetáculo acontecem com imensa frequência, sejam elas, contadas pela voz *off* do encenador – quando pontua e caracteriza as suas figuras cênicas – e também, curiosamente, quando projeta e dialoga com algumas imagens no espetáculo, como por exemplo: a imagem do café da manhã, de uma das torres do WTC e da imagem inicial do suicida.

A figura do *bombeiro vermelho* que a primeira vista lembra um duplo *clownesco* (ele entra de óculos escuros e nariz de palhaço) do *bombeiro americano* inicia um jogo com o *bombeiro americano* de dominador e dominado. Quem ganha conduz o outro, nesse caso, a figura do *bombeiro vermelho*, que sai conduzindo a mangueira como se essa fosse uma corda. As figuras fazem referência a outras figuras da literatura teatral ocidental, *Lucky* e *Pozzo*⁴. Ele não traz uma mala como a descrição de *Pozzo* sugere, mas sim, uma maçã. A figura do *bombeiro vermelho* também poderia ser considerada uma citação de Thomas a ele próprio, já que uma figura similar aparece no espetáculo *Império das Meias Verdades* (1993) e em alguns momentos da narrativa de *Rainha Mentira*, ouve-se Thomas falar em *off* sobre o título do espetáculo. Porém, na imagem inicial de *Rainha Mentira*, esse *bombeiro vermelho* apresenta uma maçã, o que não havia em *Império das Meias Verdades*.

No meu entendimento, essa visualidade caracteriza, no conjunto que compreende o *bombeiro americano*, e mais adiante do espetáculo, com a projeção da imagem de uma das torres do WTC, como sendo uma citação a cidade de Nova York reconhecida mundialmente como *The Big Apple*. Também, não deixa de ser uma citação a *Império*

⁴ Personagens do texto *Esperando Godot* (1949) de Samuel Becket. Dramaturgo admirado e amigo íntimo de Gerald Thomas.

das Meias Verdades, onde o encenador atingia o ápice de notoriedade no Brasil. Nessa cena em que o bombeiro americano posiciona a sua mangueira no sexo do bombeiro vermelho a voz *off* de Thomas narra o que seria uma relação sexual: “*Ai, eu to, prestes a... Penetrar em você... Ai... Ai... Eu vou gozar em você... Ai... Eu tô gozando... Ai... Ai... Eu vou gozar... to quase gozando... Ai..!*”.

Como se pode observar, as citações canibalizam outras citações, fazem constantes reiteraões e instauram um fluxo de pensamento de mundo e intelecto do encenador. Thomas acredita no seu discurso, e mesmo não tendo provas concretas do fato, ele o justifica encontrando respaldos primordialmente no descolamento do discurso do outro. Uma metáfora da própria *Big Apple* que reúne tribos, guetos e nichos do mundo inteiro e também apropria-se das tradições e costumes do outro de maneira abrupta, levantando assim a bandeira da universalidade plural. Esse procedimento de “Dramaturgia de Leitura” denominado por José Da Costa (2009), como se pode notar, não compreende apenas a escrita enquanto palavra, mas como suporte, enquanto percepção de que o ato de escrever envolve a tinta, a caligrafia, os rabiscos e os traços, conseqüentemente, a imagem e a instauração de uma visualidade latente. Essa imagem acontece indiscriminadamente do suporte técnico, ela se apresenta como a síntese da ideia de uma dramaturgia de *Paisagens Visuais*.

Outro exemplo ilustrativo desse procedimento é utilizado de maneira paródica por Thomas em outro momento do espetáculo: com as duas novas torres dispostas em cena, paralelas e justapostas às torres gêmeas do WTC (e depois no lugar delas), que são construídas com a ajuda de várias figuras durante uma cena no espetáculo (o que gera a ideia de uma construção coletiva de informação, diversa e participativa) tendo como estrutura e alicerce unicamente livros.

A imagem dos livros denota uma referência clara ao conhecimento sólido, diverso e plural além da importância de se construir bancos de dados, mas também, não deixa de ser uma citação da própria obra do Thomas, que em algumas das encenações como *Carmem com Filtro* (1988) e *O Processo* (1988) utilizou como cenografia uma grande biblioteca. A biblioteca como metáfora de um mundo sólido, em

construção ou por construir, ou também como o porão do modernismo, de onde são retiradas e revisitadas as referências constantes do encenador.

Observar a biblioteca e perceber no livro o elemento construtor dela é o mesmo processo de perceber o palco como um grande livro de páginas em branco a ser escrito e reescrito constantemente primando por textos, contextos e ideias anteriores. A tela onde são projetadas as imagens mecânicas de *Rainha Mentira*, o ciclorama do Espaço Oi Futuro no Rio de Janeiro, não deixa de também figurar (e funcionar tecnicamente) como uma página em branco que é constantemente preenchida por *flashes* de um mundo dominado por imagens técnicas, sejam elas, fotográficas, midiáticas ou digitais. Essas imagens, a partir da articulação do encenador, ao se relacionarem com os corpos das figuras dispostas em cena, se tornam *Paisagens* vividas e instauram o mundo, ou, como em Thomas tudo é mentira e construção, uma paródia da desencenação do próprio mundo, num exercício frequente do “meta”.

O procedimento metalingüístico de Thomas (na utilização do metateatro) acontece delimitado em três momentos do espetáculo: o final do conflito entre a Mãe e a Avó; no momento em que o corpo do “tio” suicida aparece; e finalmente, no encerramento da peça, com a leitura da carta de despedida. Os momentos em que acontece a intervenção metalingüística são aqueles de maior sobriedade e tensão, quando a narrativa do espetáculo parece levar o espectador até a esfera do campo dramático. Thomas cria uma fenda metalingüística, como maneira sutil de dizer: Não se emocionem! Essa história não é um drama realista, ela é uma construção lógica que acontece por meio do teatro, ela é meia-verdade ou uma ficcionalização do real e do cotidiano.

A cena do embate entre Mãe e Avo se instaura visualmente, os elementos de cena e as ações do jogo dos atores se desenvolvem no plano do faz de conta, a convenção do contar com a platéia é estabelecida, mas em seguida, um dos atores (Fábio Pinheiro), que está em cena como uma das figuras masculinas de terno, instaura um distanciamento do contexto e começa a dirigir uma das atrizes, desarticulando e orientando a cena com palavras em *playback*.

A voz *off* de Thomas nesse instante diz: “*Pára,*



pára, pára, pára com esse teatrinho do século passado, mas que coisa! A carne, a carne é minha e eu corto do jeito que eu quiser.” O ator recua e pergunta olhando para a platéia (e em seguida vira a cabeça para as coxias): “*Tá bom assim?*” Na sequência entra em cena a figura da *Assistente de palco* (que atravessa a cena, vai até a atriz Fabiana Gugli, cochicha em seu ouvido, a atriz avança um pouco a frente e diz: “*Castor de Andrade, o que quer dizer isso? Quem é Castor de Andrade? Meu rabino?*” A figura da *Assistente de palco* tira um microfone sem fio escondido dentro sua blusa e falando baixo nele, ao vivo, orienta os atores (as figuras masculinas de terno preto e a *Avó* que estão em posição desconfortável permanecendo bastante tempo estáticos em cena): “*Desmonta, desmonta essa cena que eles vão ficar exaustos. E continua: Pancho, ô Pancho, vem ler esse bilhete.*”

Em *Rainha Mentira* (2007), a metalinguagem parece ser a fratura na tensão da narrativa estabelecida, a interrupção do acontecimento da possibilidade dramática. Uma *Paisagem* é estabelecida e a palavra se opõe a ela. A interrupção do dramático se torna ainda mais evidente, quando finalmente, o corpo do suicida é revelado na projeção e a câmera aproxima, em *zoom*, o rosto dele, enquadrando-o em *close-up*. Nessa cena, há uma oposição contrária: a voz *off* dialoga com a voz em *playback* da figura da Mãe, agora já velha como se fossem lembranças dela ao ver o corpo – *Mulher: [em alemão] Nine! Nine! Não! Não! Thomas: Shiuuuu! [pedindo silêncio] Mulher: Eu não gosto mais daqui [...] Não, eu quero ver!* – e a imagem do ator Pancho Cappeletti nos é revelada no rosto do suicida

Considerações finais

Ao pensar a paisagem no Teatro contemporâneo enquanto uma imagem tecnológica, principalmente com o desenvolvimento técnico das mídias, faz-se necessário com frequência, refletir sobre qual perspectiva se estrutura a imagem, sob que ponto de vista nos é apresentada a paisagem. Nesse aspecto, a contribuição do cinema é o desenvolvimento do que se conhece pôr “câmera subjetiva”. A câmera subjetiva pode transitar entre diferentes possibilidades e pontos-de-vista variados dentro de uma mesma imagem dada. Se a paisagem enquanto imagem estática apresenta uma narrativa visual,

com a tecnologia do cinema e da câmera subjetiva, esse efeito torna-se potencializado e múltiplo, onde o sujeito é conduzido constantemente.

Dessa maneira, um teatro construído sob a perspectiva de *paisagens visuais*, não se faz apenas da junção entre teatro e cinema, teatro e mídias ou teatro e audiovisual. Não é simplesmente unir uma linguagem a outra de maneira aleatória. Mas sendo um processo de mão dupla, as linguagens e os suportes devem estar coligados num mesmo projeto de composição, numa mesma retórica de criação cênica. Assim sendo, o encenador se institui também, como um “paisagista”, responsável por visualmente conceber os elementos e entrelaçá-los. O espectador ao olhar aquilo que se apresenta diante dele, deve visualizar um todo “natural” ou a “ilusão de realidade” daquilo que olha.

Nesse aspecto, o teatro produzido no Brasil por Gerald Thomas, consegue transmitir de forma crítica e consciente essa realidade. Thomas não dialoga aleatoriamente com as mídias e nem é um entusiasta ingênuo delas, muito pelo contrário, ele as utiliza para denunciá-las, para criar um jogo de espelhos com o aparato midiático. Ele, sendo por formação um artista visual, percebeu que todo o visível guarda uma dobra invisível que é preciso ser mostrada, é preciso ser desvendada a cada instante e a cada movimento.

Nesse sentido, o seu teatro, à primeira vista, seria logicamente um teatro visual, mas o objetivo de suas encenações não é mostrar plasticidade ou um material a ser apreciado. Thomas quer revelar justamente o invisível, o que move as ligações, as conexões, os pensamentos da sua cena. No subttexto conseguido através da coligação entre imagens aparentemente desconectadas espacialmente e temporalmente as ideias, não colocadas em pauta, que o atormentam enquanto artista.

As imagens contidas nos espetáculos de Thomas, não estão perdidas nem entregues a um fluxo desordenado, mas estão ali, afirmando constantemente sua condição de imagens apelando a sua necessidade de ser, vistas. Por isso, apresentam-se não apenas como imagens, mas transcendendo o status do meramente visível, do simplesmente representado; se tornam sequências de *paisagens visuais*.

O que Thomas realiza, é um procedimento de colagem e projeção das imagens, não somente

nesse, mas em seus outros espetáculos, ao ritmo do seu pensamento-narração de maneira a torná-los indissociáveis. Arrisca-se afirmar que não se pode dissociar pensamento de imagem nos espetáculos do encenador. O que Thomas faz constantemente em seus espetáculos é desarticular, dispor, reorganizar e contrapor as imagens para dessa maneira aniquilar, reforçar ou criar sentidos e significações. O encenador também articula o tempo na mesma frequência com que faz citações, referências e agencia as diferentes fontes e idiomas.

Afirma-se que não há como isolar um espetáculo de Thomas de suas demais criações. Muitos aspectos estéticos, técnicos e poéticos se mantêm ao longo do tempo, o que não significa um engessamento criativo do encenador de maneira alguma. Os contextos sociais, econômicos, artísticos e culturais da atualidade e/ou do passado são alterados e discutidos em alguma das obras de Thomas.

Rainha Mentira (2007) se destaca na obra do encenador por conter elementos anteriormente não explorados, ou muito pouco utilizados dentro dos seus espetáculos anteriores, como por exemplo, uma cenografia minimalista e um telão com imagens técnicas sistematicamente projetadas, onde o encenador potencializa a sua escrita visual, sem, contudo, criar redundâncias ou excessos, ampliando dessa maneira o palco e criando nele um espaço aberto para a leitura em diferentes níveis e significações. Thomas, enfim, estabelece dessa maneira uma plataforma para o jogo consciente da linguagem.

Em seus espetáculos, e conseqüentemente, no próprio espetáculo *Rainha Mentira* (2007) não há uma linearidade de épocas, mas saltos, justaposições e colagens espaço-temporais. *A Noite dos Cristais*, por exemplo, é citada no mesmo espaço em que o atentado às torres gêmeas do WTC ou os mortos do período da ditadura militar brasileira são apresentados. Além disso, as projeções não caracterizam um evento à parte, ou um apêndice do espetáculo, mas antes, elas compõem junto com o jogo dos atores, desenvolvido cena-a-cena ao longo do espetáculo, um todo coerente e interligado, onde a projeção transcende a discussão da funcionalidade e agrega-se à cena de uma maneira indissociável.

Esse é um espetáculo em que Gerald atua não

apenas como um encenador, mas também age como um arqueólogo preocupado não com uma veracidade histórica, ou com o esclarecimento de um mundo narrativamente linear, mas em construir outras possibilidades do real, outras formas de ele próprio (des) encenar o(s) mundo(s).

REFERÊNCIAS:

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó - SC: Editora Argos, 2009.
- BEIGUI, Alex. *Dramaturgias por outras vias: a apropriação como matriz estética do teatro contemporâneo – do texto literário a encenação*. 2006. Tese de doutorado – Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP, São Paulo, 2006.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DA COSTA, José. *Teatro Contemporâneo no Brasil: Criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. *Gerald Thomas: memória e Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. *Gerald Thomas: o Encenador de Si Mesmo*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GUINSBURG, Jacó e FERNANDES, Sílvia. (Orgs.). *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2008.
- LEHMANN, Hans Thies. *Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamim, Müller, Schlegel*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.
- OLIVEIRA, Vanessa T. *Eisenstein: ultrateatral*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre*



tradição e vanguarda: meyerhold e a cena contemporânea. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, Letra e Imagem, 2006.

RAMOS, Luís Fernando. Pós-dramático ou Poética da Cena? In GUINSBURG, Jacó e FERNANDES, Sílvia. (Orgs.). *O pós-dramático: um conceito operativo?*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RYNGAERT, Jean Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SARRAZAC, Jean Pierre. *O futuro do drama*. Portugal: Campo das Letras, 2002.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.