

REPERTÓRIO
LIVRE

FAÍSCAS, LAMPEJOS E
FRAGMENTOS LUMINOSOS
ENTRE O TEATRO E
A PERFORMANCE NO
TEATRO DA VERTIGEM

*SPARKS, FLASHES AND LUMINOUS
FRAGMENTS BETWEEN THE THEATER AND THE
PERFORMANCE AT TEATRO DA VERTIGEM*

*CHISPAS, DESTELLOS Y FRAGMENTOS
LUMINOSOS ENTRE TEATRO Y PERFORMANCE
EN EL TEATRO DA VERTIGEM*

EDUARDO REIS SILVA

DEOLINDA CATARINA FRANÇA DE VILHENA

SILVA, Eduardo Reis; VILHENA, Deolinda Catarina França de.
Faíscas, lampejos e fragmentos luminosos entre o teatro e a performance
no Teatro da Vertigem.
Repertório, Salvador, ano 24, n. 37, p. **136-155**, 2021.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.38044>

RESUMO

O artigo propõe uma reflexão sobre abordagens cênicas que tangenciam zonas periféricas entre o teatro e a performance, do grupo paulistano Teatro da Vertigem, tendo como diretores criativos Antônio Araújo e Eliana Monteiro. Os trabalhos teatrais desse grupo sempre flertaram e se relacionaram com a performatividade, de modo que essa relação tem se intensificado, ao ponto de em 2008 realizarem a intervenção cênica *A última palavra é a penúltima* e, em 2014, uma revisão da mesma, numa versão 2.0.¹ Detenho-me na análise da última versão, onde o grupo trilha por uma passagem completamente emancipada de texto, personagens delimitados, ação dramática, tempo e espaço demarcados. Apoiado pelos estudos de Érika Fischer-Lichte acerca da realidade e da ficção no teatro contemporâneo e também das análises de Jean-Pierre Sarrazac, Josette Ferál e Gilles Deleuze. Desse modo, o presente artigo, concentra-se nas reflexões que tencionam aproximações e experimentações performativas do Teatro da Vertigem em seus espetáculos.

PALAVRAS-CHAVES:

teatro da vertigem;
performance; realidade;
ficção; dramaturgia.

ABSTRACT

The article proposes a reflection on scenic approaches that touch peripheral zones between theater and performance of the São Paulo group Teatro da Vertigem, having as creative directors Antônio Araújo and Eliana Monteiro. The theatrical works of this group have always flirted and related to performativity, so that this relationship has intensified, to the point that in 2008 they perform the scenic intervention, the last word is the penultimate, and in 2014 a revision of it, in a version 2.0. In these two works, the group went through a completely emancipated passage of text, delimited characters, dramatic action, demarcated time and space. Supported by Érika Fischer-Lichte's studies on reality and fiction in contemporary theater and also on the analysis of Jean-Pierre Sarrazac and Josette Ferál, this article focuses on the reflections that intend to approach and perform experiments in the Teatro da Vertigem in their theatrical performances.

KEYWORDS:

teatro da vertigem;
performance; reality; fiction;
dramaturgy.

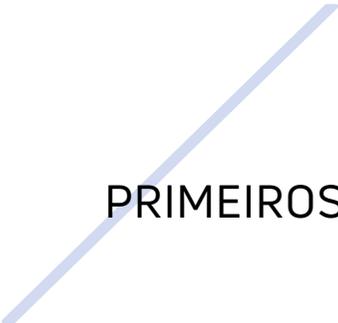
¹ “Há seis anos, os problemas cotidianos levantados pela obra *O Esgotado*, de Gilles Deleuze, inspirou *A última palavra é a penúltima*, encenada por três companhias teatrais (Vertigem/SP, Kikzira/MG e LOT/Peru). A peça, revisitada agora pelo Teatro da Vertigem para a #31Bial, propõe, com o distanciamento do tempo, rever o já feito, refletir e reocupar o mesmo espaço de antes: o acesso subterrâneo da Rua Xavier de Toledo, no centro de São Paulo. As questões parecem ter se potencializado para o Teatro da Vertigem, em especial, as condições sociais e suas perspectivas de futuro. Os atores e as telas de vídeo instalados em vitrines vazias que permanecem no local parecem lançar no visível o que a cidade tenta esconder: condições de vida, desigualdade social, interesses e o esgotamento que resulta do trabalho duro em que se envolve parte dos habitantes de São Paulo”. Ver em: <http://www.bienal.org.br/post/1705#:~:text=A%20C3%9Altima%20Palavra%20C3%A9%20a%20Pen%20C3%BAltima%20D%202.0%20%2D%20Bial&text=Teatro%20da%20Vertigem%20revisita%20pe%20C3%A7a%20de%202008%20para%20a%20%2331Bial.&text=H%C3%A1%20seis%20anos%2C%20os%20problemas,MG%20e%20LOT%2FPeru>.

RESUMEN

El artículo propone una reflexión sobre enfoques escénicos que tocan las zonas periféricas entre el teatro y la performance, a cargo del grupo paulista Teatro da Vertigem, que tiene como directores creativos a Antônio Araújo y Eliana Monteiro. Las obras teatrales de este grupo siempre han coqueteado y relacionado con la performatividad, por lo que esta relación se ha intensificado, hasta el punto que en 2008 realizaron la intervención escénica La última palabra es la penúltima y, en 2014, una revisión de la misma, en una versión 2.0. Me centro en el análisis de la última versión, donde el grupo recorre un pasaje completamente emancipado del texto, personajes delimitados, acción dramática, tiempo y espacio delimitados. Apoyado por los estudios de Érika Fischer-Lichte sobre la realidad y la ficción en el teatro contemporáneo y también por los análisis de Jean-Pierre Sarrazac, Josette Ferál y Gilles Deleuze. Así, este artículo se centra en las reflexiones que pretenden abordar y experimentaciones performativas del Teatro da Vertigem en sus espectáculos.

PALABRAS CLAVES:

*teatro da vertigem;
performance; realidad;
ficción; dramaturgia.*



PRIMEIROS PASSOS

Deitar-se nunca é o fim, a última palavra: é a penúltima. Pois corre-se o grande risco de descansar demais se não se levantar, ao menos, para virar-se ou rastejar. Para deter o rastejante, é preciso colocá-lo num buraco, plantá-lo num vaso, onde, não podendo mais mover seus membros, revolverá, no entanto, algumas lembranças. Mas o esgotamento não se deita e, quando chega a noite, continua sentado à mesa, cabeça esvaziada em mãos prisioneiras. (DELEUZE, 2010, p. 73)

INDEPENDENTEMENTE DO LUGAR e do momento no qual o teatro acontece, “[...] ele sempre se caracteriza por uma tensão entre realidade e ficção, entre o real e o fictício, [...] pois é sempre em espaços reais e num tempo real que se passam as representações e são sempre corpos reais que se deslocam nestes espaços reais”. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 14) Apesar de que, “[...] as fronteiras entre os dois não sejam claramente definidas, mas, ao contrário, turvas”. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 16) Com esses pensamentos de Fischer-Lichte (2013),² lanço o carretel para puxar os fios das tessituras, descaminhos e rotas de fuga do presente texto, a fim de percorrer espaços fronteiraços, zonas periféricas instáveis e moventes, que se deslocam constantemente, fazendo da cena expandida contemporânea um descampado habitado por rastros de restos,

2 Erika Fischer-Lichte é professora e pesquisadora da Freie Universität.

de traços e de ruínas que se potencializam justamente nesse cenário de *Desvios*³ e *Movimentos Aberrantes*.⁴

Diante disso, o Teatro da Vertigem, destaca-se por estabelecer relações de fricção, de embate e de campos de forças intensíssimas que acabam por estimular os modos de construção de suas criações, tendo como diferencial, essas faíscas, lampejos e fragmentos luminosos entre teatro/performance e realidade/ficção, hospedados em corpos humanos, arquitetônicos e biopolíticos.⁵ Soma-se a isto, o fato de que a companhia sempre buscou explorar espaços abandonados, esquecidos e marginalizados. Dentro de suas criações, esses espaços sempre estiveram em diálogo direto com a sua dramaturgia. De forma radical estabeleceram uma relação, acima de tudo, política com a cidade. Tendo em vista, a ressignificação desses territórios, em confronto intenso com o que foram e significaram no passado.

Sobre o Teatro da Vertigem, é importante destacar, que se trata de um dos mais respeitados grupos teatrais do país, participou dos mais diversos festivais nacionais e internacionais. O grupo surgiu nos anos 1990 na cidade de São Paulo, com direção artística de Antônio Araújo. O Teatro da Vertigem é conhecido por estabelecer uma outra abordagem para a criação teatral e performativa, sua trajetória inicia-se com *Paraíso Perdido*, de 1992, espetáculo que deu início à *Trilogia Bíblica*,⁶ com base nos textos bíblicos do *Antigo e Novo Testamento*. Desde então, todos os trabalhos seguintes tiveram o processo colaborativo como meio de exploração de ideias, construção de textos e elaboração de cenas em espaços fora do palco teatral convencional.

EXTREMIDADES, LIMITES E PONTAS EXPANDIDAS

Diante dessas considerações introdutórias, é possível constatar o nascimento de uma performatividade⁷ no embate entre corpo, realidade e ficção proposto pelo Teatro da Vertigem, no tocante a imagem corporal dos performers e

3 “A estratégia do desvio visa nada menos do que abandonar a escrita dramática do ‘Zoológico de Hagenbeck’. Em outras palavras, ela desnaturaliza, liberta a invenção teatral do jugo – da ideologia – do ‘vivo’, emancipa a dramaturgia moderna e contemporânea do que Heidegger denunciava como o ‘rotineiro’: o que nós encontramos ‘em primeiro lugar’ não é o próximo, mas sempre o rotineiro. O rotineiro possui propriamente esse espantoso poder de nos desabituar de habituar no essencial – e isso frequentemente de maneira tão decisiva que não nos permite nunca mais ser capazes de habitá-lo [...]. O rotineiro do teatro do século XX poderia ser essa vontade de ‘fazer vivo’, reciclando extemporaneamente o grande conflito dramático ainda privilegiado no século XIX, ou ainda de ceder a um psicologismo atemporal a pretexto de reproduzir, numa peça, uma visão de mundo completa”. (SARRAZAC, 2013, p. 50)

4 “Ele faz parte de uma máquina de guerra positiva, ativa, na qual somos capturados. Pensar, para Deleuze, sempre foi concebido como um ato guerreiro. Politicamente, historicamente, socialmente, os movimentos aberrantes sempre são máquinas de guerra, agenciamentos guerreiros – como atestam os nômades, os trabalhadores itinerantes, os sábios e os artistas ao longo da história universal, em virtude de novos tipos de espaço-tempo que criam”. (LAPOUJADE, 2015, p. 23)

espectadores nas corporalidades dos espaços urbanos, através disso, é que destacam-se em seus espetáculos: imagens que não carregam apenas referências do passado, nem somente leituras do presente, mas sim, a releitura de passado e presente no próprio tempo presente, possibilitando um novo significado para os espaços urbanos e suas fisicalidades.

Em consonância com a pesquisa do Vertigem, Fischer-Lichte desenvolve um estudo sobre esta questão ao analisar quatro espetáculos de companhias internacionais que abordam uma tensão permanente entre realidade e ficção nas corporalidades humanas, geográficas e políticas, são eles: *Giulio Cesare* (Societas Raffaello Sanzio),⁸ *O General do Diabo* (Frank Castorf),⁹ *Rudi* (Klaus-Michael Gruber)¹⁰ e às áudio-turnês de *HygieneHeute* (Stefan Kaegi).¹¹

Nesses espetáculos analisados pela pesquisadora alemã, o espectador ao atravessar as territorialidades que compõem uma ideia de cidade acabava por transformá-la em um “[...] espaço performativo, sempre mutante, que fazia nascer espaços imaginários particulares [...] Os espectadores que pensavam conhecer muito bem sua cidade, não tardavam em percebê-la de uma forma diferente”. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 29)

Para esta imersão, a pesquisadora formula uma explicação, que se qualifica como “[...] experiência liminar – uma experiência de irritação, de desestabilização do eu, uma incapacidade de captar o significado do que é percebido e organizá-lo em uma ordem coerente” (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 28), tais experiências “[...] provêm da sensação de perceber imagens enigmáticas que poderiam estar ligadas por uma ordem subjacente, secreta e misteriosa, que não é acessível, que não se pode nem mesmo imaginar”. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 28) Este conflito acontece justamente pelo fato de que a recepção do espectador sofre um abalo, ao ter num mesmo instante realidade e ficção.

O estado desestabilizador em que passa o corpo do espectador/visitante, desestabiliza não apenas “[...] uma ordem de percepção, mas – ainda mais importante – o eu. A experiência estética, em todos os casos, deve ser considerada como uma experiência liminar [...] como experiência de estar no ‘entre-dois [...]’”. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 31, tradução nossa),¹² como uma experiência de crise.

5 Michel Foucault.

6 *O paraíso perdido* (1992), *O livro de Jó* (1995) e *Apocalipse 1,11* (2000), são os espetáculos que compõem a Trilogia Bíblica.

7 Para além dos estudos de John Langshaw Austin, John Searle, Paul Zumthor e etc., o conceito de performatividade, é entendido aqui, como uma territorialidade onde “A presença não faz com que uma coisa extraordinária apareça. Ao contrário, ela marca a emergência de algo bem ordinário e o transforma em um evento: a natureza do ser humano como *embodied-mind*”. (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 99)

8 Societas Raffaello Sanzio, é uma companhia de teatro experiencial italiana, fundada em 1981.

9 Frank Castorf é um diretor de teatro alemão e foi de 1992 a 2015 o diretor artístico da Volksbühne Am Rosa-Luxemburg-Platz.

10 Klaus Michael Grüber foi um diretor e ator de teatro alemão.

11 Stefan Kaegi produz peças de teatro documental, programas de rádio e obras no ambiente urbano em diversas parcerias colaborativas.

12 Nota do tradutor: “Entre-deux”, expressão corrente em francês que optamos por manter neste caso específico pela imagem particular que aqui evoca sua substantivação. Em todas as outras ocorrências da mesma expressão, a tradução optou

É, sobretudo, quando a “oposição entre ‘real’ e ‘ficcional’ desaparece que tem lugar a crise [...]” (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 31), o que na vida do dia-a-dia é bem diferente, pois tem-se a noção bem delimitada do que é realidade e ficção.

Fischer-Lichte (2013, p. 31), também destaca, que esses polos bifurcados entre realidade e ficção, não se limitam apenas como referências para se entender o mundo, mas, por outro lado, eles funcionam como “[...] reguladores de nosso comportamento e de nossas ações”, seu desequilíbrio e seu desabamento são sinalizados “[...] pela desestabilização de nossa percepção do mundo, de nós mesmos e dos outros e, por outro lado, pela explosão das normas e das regras que guiam nosso comportamento [...]”. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 31) Partindo da noção estabelecida por estas zonas limítrofes de realidades, Fischer-Lichte (2013, p. 31) diz que “[...] limites diferentes podem ser deduzidos, tais como: ‘Isto é teatro’, ou ‘Isto é realidade’”, porém, dentro destas delimitações, tanto a performance, quanto o teatro performativo, cumpriram o papel de diluir estas oposições.

Nessa perspectiva, a leitura de Josette Féral (2018) sobre as encenações do Teatro da Vertigem, contribui para outras possibilidades de leitura das relações performativas do *site specific*.¹³ Para a estudiosa, “[...] deve-se dizer que a importância do real nas obras do Teatro da Vertigem é rapidamente sentida, precedendo o prazer primeiro do teatro e do encontro”. (FÉRAL, 2018, p. 133) E ainda, “[...] isso faz com que o observador tenha uma sensação profunda de dificuldade e sinta necessidade de um ajuste que leve à reformulação de seus pontos de referência habituais”. (FÉRAL, 2018, p. 133)

Entretanto, a fisicalidade espacial que sustenta a performance ou o espetáculo no Teatro da Vertigem é o que se configura como sua “espinha dorsal”. (FÉRAL, 2018) Assim, para que a narrativa visual ou textual se efetive, o corpo geográfico e arquitetônico escolhido na cidade, é que determina, em grande parte, um importante “papel dramaturgic” (FÉRAL, 2018), aproximando-se de “[...] práticas próximas das artes plásticas, entre a *landart*¹⁴ e o *site specific*”. (FÉRAL, 2018, p. 133, grifo do autor) Neste panorama, o teatro performativo do Vertigem cria uma outra dimensão na cena teatral brasileira, possibilitando aos espectadores que assistem aos seus espetáculos, uma outra forma de experiência artística. É o que Féral (2018, p. 133) afirma:

pelo termo “intermediário”. Assim, “unétatentre-deux” foi sistematicamente traduzido como “um estado intermediário”.

13 Site specific: “O termo sítio específico faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados – muitas vezes fruto de convites – em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, a noção de site specific liga-se à ideia de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço – incorporando-o à obra e/ou transformando-o -, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas”. Ver em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo351/ambiente>.

14 *Land art*: “É uma corrente artística surgida no final da década de 1960, que se utiliza do meio ambiente, de espaços e recursos naturais para realizar suas obras. Em locais remotos e desertos, os artistas da *Land art* traçaram imensas linhas sobre a terra, empilharam pedras, escavaram tumbas, realizaram intervenções em grande escala, normalmente de caráter efêmero, e registraram seu processo (e resultados) em vídeos ou fotografias. A *landart* pode ser considerada o passo decisivo da arte em direção ao meio exterior, tomando como material a natureza e fazendo dos seus espaços, espaços da própria arte, do

Assim, as encenações colocam os espectadores onde não se espera, forçando o real, abrindo brechas que deixam a ficção inseparável do real em que se inscreve. Capturado, o espectador é certamente uma vítima disposta a confrontar-se com os lugares carregados de história que a peça reativa, amplifica, metaforiza para, subitamente, dar-lhes força e sentido.

É interessante o termo “vítima”, utilizado por Féral para traçar uma analogia com o sentido cristalizado da palavra “espectador”. Pois o espectador aprecia voluntariamente uma obra de arte. Já a vítima é dominada por algo ou alguém, ou seja, na interpretação de Féral, o corpo do espectador é vencido pela força ativa da performatividade da cena, ao ponto de se deslocar do seu papel de somente espectar.

Para Féral (2018, p. 133, grifo do autor) “[...] o espectador tem sim, simultaneamente, algo de *flâneur* algo de cidadão. *Flâneur* porque o espectador ignorante imagina ter sido convidado a embarcar nas obras como se fosse uma longa viagem lúdica”. Portanto, “[...] ele, caminha, necessariamente, no espaço interior ou exterior, é deslocado, transportado para lá [...]”. (FÉRAL, 2018, p. 133) Partindo dessa ideia de deslocamento, onde a dimensão física e intelectual do espectador ora se permite ser conduzida para o interior da fábula e ora se distancia – temos nesse exercício, a possibilidade de o espectador construir observações críticas sobre o que está vendo e sobre o que está vivenciando simultaneamente de forma real e fabular em sua dimensão corporal, psíquica, afetiva e política.

O DRAMA FORA DE SEUS LIMITES

Para elucidar esses questionamentos, tem-se nas fronteiras entre o teatro e a performance, algumas informações importantes acerca das diretrizes traçadas pelo drama moderno. Jean-Pierre Sarrazac (2017) em seu *Poética do drama moderno*, em resposta à Peter Szondi em seu livro *Teoria do drama moderno* (2011, p. 331), constata que chega à conclusão de que a “[...] evolução

próprio trabalho”. Ver em:
<https://www.ufmg.br/museumuseu/paisana/html/leituras/landart/01txt.htm>.

da literatura dramática moderna afasta o drama de si próprio [...]”. Diferentemente de Szondi, Sarrazac (2017, p. 331, grifo nosso) mesmo admirando e reconhecendo a potência do estudo abordado pelo pesquisador propõe que o drama não se afasta de si, mas sim, que:

O drama se desenvolve fora de seus próprios limites, *no exterior de si mesmo*, por cruzamentos e hibridizações sucessivas. O drama moderno e contemporâneo se dá inteiramente em linhas de fuga; está sujeito a uma desterritorialização permanente. Sob o efeito da pulsão rapsódica, ele integra, sem cuidado de síntese, elementos líricos, épicos e discursivos. E, em consequência da separação teatro/forma dramática e do fim do textocentrismo, ele pode dar lugar a formas de expressão extratextuais, tais como a dança, o circo, o vídeo e outras novas tecnologias.

Ao aplicar esse conceito de que o drama se expande além de seus limites, na questão da performatividade, percebo que a imagem cria uma alteridade de si mesma, se autonomiza, ressignificando sua “[...]” potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las [...]”. (RANCIÈRE, 2012) Portanto, a tensão entre o teatro e a performance nos espetáculos do Teatro da Vertigem, requer uma outra construção visual, diante da imanência de lampejos, faíscas e fragmentos luminosos que explodem no tensionamento das corporalidades, que habitam a representação ficcional, dentro de uma ambientação completamente real e até mesmo cotidiana.

A imbricação dos corpos de artistas e espectadores na relação que se duplica entre teatro e performance consequentemente evidencia a ruptura da ideia do drama realista, que se limitava à construção de uma obra na qual pretendia “[...] se firmar e espelhar partindo unicamente da reprodução da relação entre homens. O homem só entrava no drama como ser que existe *com* outros [...]” (SZONDI, 2011, p. 23, grifo nosso), e “[...] no momento em que decidia integrar o mundo de seus contemporâneos, sua interioridade tornava-se manifesta e se convertia em presença dramática [...]”. (SZONDI, 2011, p. 24) E, tendo “[...] por assim meio de sua decisão à ação, esse mundo se via, por sua vez, a ele referido, e só se realizava dramaticamente [...]” (SZONDI, 2011, p. 24), com “[...] tudo que estava além

ou quem desse ato, devia permanecer alheio ao drama: tanto o inexprimível como a expressão, tanto a alma ensimesmada como a ideia já alienada do sujeito” (SZONDI, 2011, p. 24), e “[...] sobretudo, o sem expressão, o mundo das coisas que não chegavam a entrar no referencial do entre homens”. (SZONDI, 2011, p. 24) É possível imaginar que nestas considerações de Szondi, já se prefiguravam as ideias que mais à frente outros estudiosos desenvolveram.

É o que percebo nos estudos de Hans-Thies Lehmann (2018) em seu *Teatro pós-dramático* e também na questão do drama fora dos limites dramáticos, em a *Poética do drama moderno* de Jean-Pierre Sarrazac (2017).¹⁵ Ou seja, a própria configuração moderna e contemporânea, com suas especificidades sociais e artísticas, impulsionou o drama a criar outros mecanismos que pudessem significar a falta de significados a que o homem chegou na contemporaneidade.

Por estas linhas de pensamento, é que a encenação contemporânea, para Antônio Araújo, em seu pontual e elucidativo artigo *A encenação performativa* (2008, p. 253), “[...] vem estabelecendo uma forte relação com a performance, sendo contaminada e reconfigurada por ela. Relação de desconfiança, muitas vezes, até antípoda, em alguns casos”. O encenador ainda destaca que nesta cena performativa o corpo do ator está sempre numa certa zona de risco e a ideia de personagem acaba caindo por terra e o que conta nesta configuração, é o “[...] caráter autobiográfico, não-representacional e não narrativo, de contraponto à ilusão, e baseado na intensificação da presença e do momento da ação num acontecimento compartilhado entre artistas e espectadores [...]”. (ARAÚJO, 2008, p. 253)

Para compor estas ideias, Eleonora Fabião¹⁶ em *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea* (2008), afirma que no Teatro da Vertigem, “[...] a criação de uma cena híbrida onde elementos fictícios e não-fictícios são justapostos e um curto-circuito representacional é ativado”. A pesquisadora também acrescenta, que com a diminuição do caráter ficcional e narrativo, aumenta-se os graus de “[...] presença e participação do espectador (daí o interesse em pensar especificamente sobre a *dramaturgia do espectador*) sobre sua participação coautoral no fato performativo”. (ARAÚJO, 2008, p. 243, grifo do autor) A participação, de que fala Fabião, sobre este tipo de espectador, que se caracteriza

15 É importante pontuar que Sarrazac (2017, p. 147) não só atualiza como questiona o pensamento de Lehmann acerca do *pós-dramático*, ao suscitar que “Talvez o pós-dramático venha a ser um teatro sem memória, ou cuja memória será necessariamente fragmentária”.

16 Eleonora Fabião é atriz, performer e professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

em alguns casos como um proponente da construção da cena, justamente pela aproximação que se tem, com o espectador/performer.

No jogo de diminuir a ficção e a narrativa, é que o corpo do performer acaba por abrir espaços, que podem ser preenchidos pelos corpos dos espectadores, de forma que este espectador

[...] se engane numa experiência criativa; trata-se de propor ao espectador não uma experiência de decifração e compreensão de algo previamente concebido pelo artista[e sim,] [...] uma experiência performativa de criação de significação, [além disso,] [...] o performer não pretende comunicar um conteúdo determinado ao espectador, mas acima de tudo promover uma experiência através da qual conteúdos serão elaborados. (ARAÚJO, 2008, p.243)



CAMINHOS E MECANISMOS DE CRIAÇÃO EM A ÚLTIMA PALAVRA É A PENÚLTIMA 2.0

É no conceito de Esgotado¹⁷ de Gilles Deleuze, a respeito da literatura de Samuel Beckett, que a intervenção se inspira e encontra seu principal aliado para a reflexão sobre o esgotamento das imagens, sobretudo a imagem do homem contemporâneo. É também pela via deste conceito deleuziano que analiso o processo criativo de *A última palavra é a penúltima 2.0*,¹⁸ com a intenção de reconhecer os caminhos e os mecanismos usados para a concepção da mesma.

Diante dessa abordagem filosófica, sobre a literatura beckettiana, feita por Deleuze, posso percorrer com mais informações na expectativa da intervenção do Vertigem, de modo a tentar compreender, de que forma a companhia se inspirou e como foram aplicados os mecanismos de estudo do filósofo em questão. Antes de entrar nessa perspectiva, penso que seria pertinente explorar um pouco

17 Falaremos sobre estas questões no decorrer deste estudo.

18 Ver: "#31BIENAL (Programação) Teatro da Vertigem: a última palavra é a penúltima" (2015).

mais sobre o enquadramento proposto pelo processo criativo da companhia. Sobre as primeiras motivações, Eliana Monteiro, diretora e criadora da primeira versão e cocriadora da versão 2.0, comenta:

Os problemas cotidianos levantados pelo texto ‘O esgotado’, de Gilles Deleuze, inspiraram *A última palavra é a penúltima*, encenada por três companhias teatrais – Vertigem/SP, Zikzira/MG, e LOT/Peru – em 2008. A convite da 31ª Bienal, em 2014, a peça foi revisitada pelo Teatro da Vertigem e, com o distanciamento do tempo, propunha-se a rever o já feito, refletir e reocupar o mesmo espaço: o acesso subterrâneo da rua Xavier de Toledo, no centro de São Paulo. A direção da intervenção *A última palavra é a penúltima 2.0* foi assinada por mim¹⁹ e por Antônio Araújo. (MONTEIRO, 2018, p. 20, grifo do autor)

De acordo com estas informações ressaltadas por Monteiro, percebo que a versão 2.0, atualiza a primeira versão, porém, pela perspectiva colaborativa do Teatro da Vertigem. Sendo assim, a companhia revê o que já havia sido proposto pelas outras duas companhias e recria a intervenção. De todo modo, este artigo consiste em observar a segunda versão, porém, destaco algumas informações do processo da primeira intervenção. Através do documentário de Evaldo Mocarzel,²⁰ fica claro que houve um conflito na primeira criação, marcado por oposições estéticas e conceituais, concernentes às três companhias que integravam o primeiro projeto. Mocarzel explica em entrevista concedida ao canal *Curta!*,²¹ que muito por conta desse embate entre as companhias, algumas questões sobre os modos de criação entre o teatro e a performance, se destacaram nesse conflito.

O documentarista ainda sugere: “[...] eu costumo brincar, dizendo que o pós-dramático²² talvez esteja contido nesse filme” (A ÚLTIMA..., 2012), e que “[...] esta discussão de como interpretar hoje? Como atuar? O que é performar? O que é performatividade?” (A ÚLTIMA..., 2012), tudo isso está “[...] contido nessa intervenção cênica”, e também na “[...] desconstrução dessa intervenção cênica” (A ÚLTIMA..., 2012), que faz o documentário *A última palavra é a penúltima* (2012). Desse modo, Mocarzel através de seu documentário, deixa em aberto algumas perguntas extremamente atuais, no sentido das indagações que envolvem às

19 Eliana Monteiro (codiretora).

20 O documentário leva o mesmo título da intervenção. Ver: *A última palavra é a penúltima* (2012).

21 Ver: *A última palavra é a penúltima* (2012).

22 *Pós-dramático* é um conceito utilizado por Hans-Thies Lehmann, em seu livro *O teatro pós-dramático*, publicado em 2005.

discussões do teatro contemporâneo e, conseqüentemente sobre a relação, cada vez mais estreita, entre teatro e performance. É justamente sobre este tema, que Josette Féral (2008, p. 1, grifo da autora) discorre:

Esse teatro, que chamarei de *teatro performativo*, existe em todos os palcos, mas foi definido como teatro pós-dramático a partir do livro de Hans-Thies Lehmann, publicado em 2005, ou como teatro pós-moderno. Gostaria de lembrar aqui que seria mais justo chamar este teatro de 'performativo', pois a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento.

Para Féral, o termo *performativo* parece abranger de forma mais justa este tema tão pungente nos estudos e nas criações cênicas contemporâneas. De maneira que para a estudiosa “[...] existe, desde sempre, entre a performance e o teatro, uma desconfiança recíproca que não parou de se desenvolver ao longo dos anos”. (FÉRAL, 2008, p. 1) Por outro lado, para Féral, o teatro foi a arte que mais se apropriou dos benefícios da performance e seguramente o teatro dentro desta apropriação acabou por abalar as suas próprias estruturas, como destaca a teórica: “[...] transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão” (FÉRAL, 2008, p. 2), como também a transformação do “[...] espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto”. (FÉRAL, 2008, p. 2) À vista disso, temos na explicação de Féral, possíveis respostas para os questionamentos de Mocarzel, acerca da intervenção *A última palavra é a penúltima* (2012).

A partir desses apontamentos, destaco a seguir os mecanismos encontrados pelos diretores da intervenção a fim de entender como a companhia desenvolveu o seu próprio percurso de confecção de imagens. Partindo da “ideia do *ser esgotado*, em Deleuze” (MONTEIRO, 2018, p. 21, grifo do autor), a diretora explica que “[...] o *esgotado*, esgotou todas as possibilidades de um acontecimento qualquer, está no esgotamento do possível. O esgotado esgota as possibilidades de tal forma que o sentido da ação se perde” (MONTEIRO, 2018, p. 21) Já no processo criativo da versão 2.0, destaca-se “[...] quatro maneiras de investigar o esgotamento”. (MONTEIRO, 2018, p. 21) Esses quatro exercícios foram experimentados nos ensaios da seguinte maneira:

Formar séries exaustivas de coisas: movimentos repetitivos condicionados pelo fluxo urbano; estancar os fluxos da voz: a falta de oxigênio que impede a enunciação; extenuar as possibilidades do espaço: exaurir todas as possibilidades espaciais. Por exemplo, esgotar o espaço com movimentos repetitivos; dissipar as potências do espaço para que o mesmo não sobressaia sobre o trabalho. (MONTEIRO, 2018, p. 21)

Diante desses quatro exercícios, Monteiro (2018, p. 21) esclarece que eles tiveram um importante papel para a “[...] investigação cênica e como provocações para os atores serem estimulados a pensar o corpo no espaço urbano, um corpo com pouco oxigênio, em estado de asfixia”. Percebo que estes quatro exercícios criados pelo Vertigem, assemelham-se aos “[...] quatro modos de esgotar o possível” (DELEUZE, 2010, p. 86), onde o filósofo francês desenvolve uma metodologia de leitura para analisar as obras em prosa da fase final de Samuel Beckett, esta metodologia consiste na criação dos conceitos das línguas I, II e III. Desse modo, a metodologia compreende-se em: “[...] formar séries exaustivas de coisas; estancar os fluxos de voz; extenuar as potencialidades do espaço; dissipar a potência da imagem”. (DELEUZE, 2010, p. 86) Portanto, os quatro exercícios utilizados na criação da intervenção, dialogam diretamente com o universo interpretativo e reflexivo de Deleuze, no que diz respeito à linguagem beckettiana e, ainda agrego a este pensamento à leitura de *Quad*²³ feita pelo pensador francês. Tendo em mente, os quatro modos de esgotar o possível:

Quad, sem palavras, sem voz, é um quadrilátero, um quadrado. Ele é, no entanto, perfeitamente determinado, tem certas dimensões, mas só tem como determinações suas singularidades formais, vértices equidistantes e centro, só tem como conteúdos ou ocupantes os quatro personagens semelhantes que percorrem sem parar. É um espaço qualquer fechado, globalmente definido. Os próprios personagens, baixos e magros, assexuados, encapuzados, só têm como singularidade partir cada um de um vértice, como de um ponto cardeal, personagens quaisquer que percorrem o quadrado, cada um seguindo um percurso e em determinadas direções. [...] Eles só estão determinados espacialmente, só são definidos por sua ordem e sua posição. (DELEUZE, 2010, p. 87-88, grifo do autor)

23 *Quad* é uma peça de Samuel Beckett, feita para televisão, transmitida em 1981. Foi publicada pela primeira vez em 1984.

Desta maneira, sobreponho às considerações de Féral, nesse contexto de *Quad*, onde a performatividade e a teatralidade se chocam, causando um embate, ao ponto de pensar que ali, a performatividade se justifica muito mais do que uma ideia de uma peça. Até pelo fato de ser claramente uma performance, sem texto, com um forte apelo imagético, com atores/performers esgotando suas corporalidades, em combinatórias de rotas possíveis, com percursos traçados em um quadrado no centro do palco. Essa obra foi concebida e dirigida pelo próprio Samuel Beckett, para um canal de televisão alemão. Assim, para Deleuze (2010, p. 87, grifo do autor) a peça *Quad* representaria a “[...] *língua III*, língua das imagens e dos espaços. Ora ela opera em silêncio, ora serve-se de uma voz gravada que a apresenta e, bem mais que isso, força as palavras a se tornarem imagem, movimento, canção, poema”. À vista disso, a intervenção *A última palavra é penúltima 2.0*, ao se inspirar na metodologia de Deleuze, explora também o conceito da *língua III*, de modo que neste contexto penso que, o Teatro da Vertigem, especificamente neste trabalho, desenvolve imagens utilizando mecanismos de criação lançados seminalmente por Samuel Beckett.

O esgotado de que fala Deleuze, é o esgotado da poética Beckettiana. Peter Pál Pelbart é quem explica esta relação entre o filósofo e o escritor, ao indagar que o filósofo criou em *O esgotado*, um estudo “[...] menos sobre o tempo do que sobre o esgotamento – ou será sobre o esgotamento do tempo? Em todo caso, é um texto sobre Beckett” (PELBART, 2009, p. 32), que inicia “[...] postulando a diferença entre o cansado e o esgotado, do ponto de vista da relação de ambos com a categoria do possível”. (PELBART, 2009, p. 32) No entanto, percebe-se que nesse trabalho do Vertigem, há uma revisão desse esgotado, de modo que se reconfiguram literatura e filosofia, através da performatividade da intervenção.

Diante dessas conceitualizações, fica mais claro entender as dinâmicas do processo criativo da intervenção 2.0, desta maneira, retorno para a questão dos meios de criação de *A última palavra é penúltima 2.0*. Destaco num segundo momento de ensaio, quatro itens de estudo, que foram propostos aos atores pela direção, “[...] dessa vez com viés poético e de maneira análoga àqueles que correspondem às fases do processo de asfixia no corpo humano”. (MONTEIRO, 2018, p. 22) São eles: “[...] fase cerebral: surgimento de enjoos, vertigem, sensação de angústia e lipotimias (desmaios) em cerca de um minuto” (MONTEIRO,

2018, p. 22); o segundo item, consiste em analisar o estado de convulsão, que gera “[...] contração dos músculos respiratórios e faciais, além de relaxamento dos esfíncteres”(MONTEIRO, 2018, p. 22); depois vem o estado respiratório, no qual “[...] verifica-se a lentidão e superficialidade dos movimentos respiratórios e insuficiência ventricular direta, o que contribui para acelerar o processo de morte” (MONTEIRO, 2018, p. 22); e por último a fase cardíaca, que visava averiguar estados de arritmia.

Os estudos desses itens foram direcionados para o estágio prático como uma provocação, como meio de “[...] pensar o corpo na cidade”. (MONTEIRO, 2018, p. 33) Para tanto, Monteiro (2018, p. 22) pontua:

A provocação feita para os atores tinha como objetivo pensar de que forma a intervenção esgota uma ideia de cidade-copo²⁴ e, ao mesmo tempo, esgota os corpos transeuntes. Dessa forma, a proposta foi investigar no corpo dos atores e de que maneira essa manifestação interrompe o fluxo da cidade-copo na perspectiva da produção artística, visto que na cidade a heterogeneidade é uma configuração plural, híbrida e contraditória. Já que antagonismos diversos se inscrevem em personagens coletivos e individuais, que se caracterizam por ser um grupo de vozes desarticuladas, ligadas por uma lógica diferente do uníssono e do massivo. Ou seja, essas vozes desarticuladas remetem ao conceito de coralidade, pois agem na cidade justamente onde os conflitos se pronunciam de maneira mais ou menos ruidosa.

24 “Cidade-copo: o caminhar pela rua – que faz com que o corpo do sujeito se deixe atravessar pelo corpo da cidade; e se transforme nela”. (HISS; NOGUEIRA [20--] apud MONTEIRO, 2018, p. 22)

25 *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, de 2012.

Para a diretora, esse conceito de coralidade ajuda a esclarecer a ideia de personagem coletivo. Entretanto, são nos estudos organizados pelo teatrólogo Jean-Pierre Sarrazac (2012),²⁵ que Monteiro encontra esta primeira conceitualização, no texto “Coro/Coralidade” de Martin Mégevand. A diretora, com base neste estudo, explica que Mégevand reconhece que os indivíduos presentes num coro evidenciam uma formalidade que remete ao coro grego, no entanto, apresentam-se de forma polifônica, de modo que são personagens coletivos caracterizados por um grupo de múltiplas vozes que estão desarticuladas, porém, essas múltiplas vozes podem ou não ser de várias identidades diferentes.

O que fica claro, é que essa ideia de personagem coletivo, pode conter em si, tanto uma composição de diferentes vozes, como uma figura única imbuída de discursos diversos. Dentro desta leitura do estudo de corralidades é possível direcionar este conceito para o produto final, que no caso, é a imagem que nos é apresentada por este tipo de corralidade. Assim, a imagem acaba por se transformar em miríades de discursos visuais plurais, que podem estar na composição total, ou no uno, no corpo que carrega a sua multiplicidade.

Em *A última palavra é a penúltima 2.0*, a narrativa visual pela via do personagem coletivo é bem clara, pois, não há composição de personagens bem delimitados no sentido de uma abordagem cênica formal, ou seja, não há personagens, mas sim composições de imagens em corpos que resultam numa ideia de personagem, como por exemplo: um homem de terno, uma mulher de vestido, um homem mal vestido e etc. Verifica-se também nesta abordagem, uma cartografia imagética que remete à ideia de pessoas que transitam pela região central, onde foi realizada a intervenção. Contudo, a performatividade se instaura ao descrever os tipos humanos prioritariamente pela via da imagem. Esses tipos humanos não se fixam em nenhum personagem rigidamente desenhado e muito menos são descritas as identidades deles. Mas em oposição a isto, eles se desmembram a todo momento em outras variações de outros tipos que compõem outras coletividades, que se reconfiguram o tempo todo na intervenção. Para a encenadora, a intervenção urbana apresenta:

Essa potencialidade, fortalecida por seu alargamento, um aumento 'superabundante' dos próprios elementos do discurso e da representação, até o ponto em que estes se desintegram. Diante da cidade, o artista parte de sua condição de estrangeiro e do impacto que a metrópole provoca em seu corpo para buscar chaves na arte e, assim, tentar decodificar os enigmas que o urbano oferece. (MONTEIRO, 2018, p. 23)

Esse excesso de discurso e de representação, de que fala a diretora, está contido na vida contemporânea, que é atravessada ininterruptamente por uma infinidade de pontos de vista e por suas imagens representativas. Porém, a abundância de referências que deveria servir como uma potência do discurso, acaba por gerar

um movimento inverso, ao proporcionar um cansaço visual, ao ponto de se chegar em sua desintegração, ou como diria Deleuze, chegar no seu esgotamento. À frente disso, o pensador francês, nos dá uma explicação: “[...] o cansado não dispõe mais de qualquer possibilidade (subjéctiva) – não pode, portanto, realizar a mínima possibilidade (objéctiva)” (DELEUZE, 2010, p. 67), porém “[...] esta permanece, porque nunca se realiza todo o possível, ele é até mesmo criado à medida que é realizado. O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível”. (DELEUZE, 2010, p. 67) Ou seja, o cansado, não possibilita mais consciência individual, não produz mais pontos de vistas próprios. Já o esgotado, esgota a possibilidade de entendimento objéctivo, científico e universal. O cansado esgota a si mesmo, enquanto o esgotado esgota o entendimento do todo.

Nesse sentido, a encenadora coloca os artistas e os espectadores numa esfera à parte, como se eles conseguissem estar alheios à cidade, ao ponto de conseguirem sair de si mesmos e do espaço onde estão inseridos, ao mesmo tempo que permanecem em si mesmos e nos mesmos locais. É pelo tensionamento desse movimento de sair e permanecer que os artistas e espectadores teriam a chance de observar e criar uma leitura crítica, e acima de tudo estética, dos fenômenos que a cidade os faz experienciar em seus corpos. De modo que os conceitos de cansado e esgotado, de Deleuze, ganham corporeidades nas imagens da intervenção cênica, tendo como força propulsora os excessos que a vida na cidade nos impõe diariamente.

Para tanto, os mecanismos e caminhos de criação da intervenção 2.0 experimentam exaustivamente, os conceitos do pensador francês e do dramaturgo irlandês, ao explorarem esteticamente imagens de humanidades plurais, desabituações que habitam escombros arquitetônicos, silenciados e esquecidos pelo progresso que deslegitima tudo que não é espelho e, por fim, ratificar: a falência das utopias, o abuso inescrupuloso de nossas forças vitais, surtos conservadores, o inconsciente coletivo colonialista, neoliberalismos e neoconservadorismos, o descaso das políticas públicas e a ausência de dignidade no planejamento de uma cidade sufocada como São Paulo.

REFERÊNCIAS

- #31BIENAL (Programação) Teatro da Vertigem: a última palavra é a penúltima. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (35 min). Publicado pelo canal Bienal de São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MB4jJSqugo>. Acesso em: 23 jan. 2019.
- ARAÚJO, A. A encenação performativa. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 253-258, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57375>. Acesso em: 24 jan. 2019.
- ARAÚJO, A. *A gênese da vertigem: o processo de criação de O paraíso perdido*. São Paulo. Perspectiva: Fapesp, 2011.
- ARAÚJO, A. Aproximações ao processo colaborativo. In: FERNANDES, S. (org.). *Teatro da Vertigem*. São Paulo: Cobogó, 2018.
- DELEUZE, G. *Sobre Teatro: um manifesto de menos: o esgotado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MB4jJSqugo>. Acesso em: 24 out. 2018.
- FABIÃO, E. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p.235-246, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em: 24 jan. 2019.
- FÉRAL, J. O flâneur e o cidadão: percurso em *site specific*. In: FERNANDES, S. (org.). *Teatro da Vertigem*. São Paulo: Cobogó, 2018.
- FÉRAL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 197-210, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>. Acesso em: 24 out. 2019.
- FISCHER-LICHTE, E. *Estética do performativo*. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.
- FISCHER-LICHTE, E. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 14-32, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>. Acesso em: 24 jan. 2019.
- FOUCAULT, M. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain. New York: Routledge, 2008.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- LAPOUJADE, D. *Deleuze e os movimentos aberrantes*. São Paulo: N-1 Edições, 2015.
- LEHMANN, H.-T. *O teatro pós-dramático*. Portugal: Orfeu Negro, 2018.
- MONTEIRO, E. Os níveis de sufocamento em *A última palavra é a penúltima*. In: FERNANDES, S. (org.). *Teatro da Vertigem*. São Paulo: Cobogó, 2018.
- PELBART, P. P. Imagens do (nosso) tempo". In: FURTADO, B. (org.). *Imagem contemporânea*. São Paulo: Hedra, 2009.
- RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. São Paulo: Contraponto, 2012.
- SARRAZAC, J. P. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- SARRAZAC, J. P. (org.). *Poética do drama moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

(A) ÚLTIMA palavra é a penúltima. Direção: Evaldo Mocarzel. Brasil: [s. n.], 2012. Disponível em: http://canalcurta.tv.br/filme/?name=a_ultima_palavra_e_a_penultima. Acesso em: 27 de jan. 2019.

XAVIER, I. O lugar e a cena, o literal e o figurado. In: FERNANDES, S. (org.). *Teatro da Vertigem*. São Paulo: Cobogó, 2018.

EDUARDO REIS SILVA: é professor universitário. Doutorando em Artes Cênicas pela UFBA. Mestre em Literatura e Crítica literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2019). Licenciatura Plena em Filosofia pela Faculdade do Mosteiro de São Bento de São Paulo (2012).

DEOLINDA CATARINA FRANÇA DE VILHENA: é jornalista, produtora e administradora teatral. Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo Impresso (1983) pela Faculdade da Cidade (RJ). Mestre em Artes (2001) pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Mestre em Estudos Teatrais (2002) pela Université Sorbonne Nouvelle Paris 3. Doutora em Estudos Teatrais (2007) pela Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.