

# FIOS NO LABIRINTO: A PERCEPÇÃO/ RECEPÇÃO NAS ‘OUTRAS’ DRAMATURGIAS DO TRIANGLE THEATRE, DO ODIN TEATRET E DO TEAT(R)O OFICINA UZYNA UZONA

Patrick George Warbuton Campbell<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Patrick Campbell é doutor em artes cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - PPGAC da UFBA, ator, diretor e Professor de Drama e Performance na Universidade de Northampton, no Reino Unido. Como artista, tem dirigido diversos espetáculos no Brasil e na Inglaterra; atuou em performances imersivas e espetáculos teatrais elaborados para espaços não-convencionais, desenvolvidos em colaboração com companhias e instituições como o ContactTheatre Manchester (Reino Unido), TriangleTheatre (Reino Unido), COSminoTheatre (Alemanha) e o Grupo Vilavox (Brasil), que exploram o espaço liminar entre o mito, a biografia e a autobiografia. Sua pesquisa acadêmica abrange a teoria e a prática e enfoca o paradigma pós-dramático na Europa e na América Latina, que desafia o enquadramento hegemônico e monolítico da subjetividade, da representabilidade e da memória através da performance, do teatro e do treinamento do ator. Em termos pedagógicos, aborda o conhecimento tácito do ator e explora o treinamento psico-físico – entendido como uma obra contínua, elaborada em função do desenvolvimento do s/Self –, no qual o sujeito tem acesso ao nível arquetípico da psiquê, permitindo que esse conteúdo alimente sua criatividade.

**RESUMO:** Trata-se de uma imersão nos campos da fenomenologia e da teoria crítica, tomando como ponto de partida o rastro encarnado da minha própria percepção, a partir da recepção de três espetáculos-chave: *The Dig* (1992) do TriangleTheatre; *Kaosmos* (1994) do OdinTeatret; e *Os Sertões* do Teat(r)O Oficina UzynaUzona (2000-2007). Procurarei mencionar as estratégias estéticas variadas que são empregadas por essas três companhias de teatro e o modo como elas provocam o envolvimento do espectador em teias epistêmicas radicalmente diferentes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Outras dramaturgies; percepção/recepção; TriangleTheatre; OdinTeatret; Teat(r)O Oficina UzynaUzona



**ABSTRACT:** Drawing on the fields of phenomenology and critical theory, and taking as a starting point the trace of my own embodied perception, I shall focus on the reception of three key performances: Triangle Theatre's *The Dig* (1992); Odin Teatret's *Kaosmos* (1994); and the Teat(r)o UzynaUzona's *Os Sertões* (2000-2007). I will look at the varied aesthetic strategies employed by these three theatre companies and the ways in which they involve the spectator in radically different epistemic webs.

**KEY WORDS:** Other dramaturgies; perception/reception; Triangle Theatre; Odin Teatret; Teat(r)o Oficina UzynaUzona

## INTRODUÇÃO

Ao preparar esta escritura, defrontei-me com uma questão central, uma necessidade incessante: como é que eu articularia o rastro da percepção/recepção de três espetáculos-chave que haviam me impactado de forma profunda? Como poderia fazer jus ao legado dessas obras, criadas por artistas mestres? Até que ponto eu evitaria o solipsismo ao focar os afetos corporais que a lembrança desses espetáculos ainda acorda dentro de mim? Essas preocupações formam o cerne deste texto.

Meu objetivo é articular de forma crítica uma lembrança encarnada de três espetáculos diferentes – *The Dig* (*A Excavação* - 1992) do Triangle Theatre; *Kaosmos* (1994) do Odin Teatret; e *Os Sertões* (2000-2007) do Teat(r)o Oficina UzynaUzona. É um relato da maneira pela qual um espectador – eu – interagiu com esses três diferentes campos perceptivos cênicos. Esse relato subjetivo da percepção/recepção será fundamentalmente informado pela fenomenologia, e levará a uma consideração crítica mais aprofundada de cada produção, enfocando os modos pelos quais as estratégias estéticas empregadas pelas três companhias contribuíram à minha percepção/recepção. Assim, como sugere Pavis (1985: 93), a produção e a recepção são consideradas um “círculo hermenêutico”, cada uma alimentando e informando a outra, articulando o campo perceptivo latente do contexto cênico que depende intrinsecamente da relação entre o ator/espectador para desdobrar-se no tempo-espaço.

Quero dar ênfase em particular às maneiras estratégicas pelas quais as obras das três companhias exploraram as margens da semiose, concorrentemente apontando-se para a **diferência** sustentando a significação e a “carnalidade” fenomenológica do signo – seu excesso semiótico. Sugerirei que essas estratégias cênicas elicitaram em mim uma percepção cinestésica intensificada, e que esse nível encarnado da percepção/recepção foi o fio que me guiou pelas estruturas labirínticas dos campos perceptivos talhados pelas dramaturgias dessas companhias, que se estenderam e me envolveram. Como um processo ritualístico de escarificação, ainda carregando as marcas dessas recepções que passaram pela carne e permanecem em mim como rastro.

## OUTRAS DRAMATURGIAS

Durante a maior parte da sua existência, o Triangle Theatre, o Odin Teatret e o Teat(r)o Oficina UzynaUzona operaram nas margens do teatro ocidental tradicional, e desenvolveram abordagens estéticas que poderiam ser consideradas exemplos do que Lehmann denominou como o “pós-dramático” – uma mudança paradigmática na práxis teatral contemporânea, na qual o texto dramático perde sua primazia, sendo agora “(...) considerado apenas como mais um elemento, uma camada, ou como material da criação cênica, não como seu mestre” (LEHMANN, 2006: 17).

Porém, dada a origem etimológica da palavra grega *δράω*, *draō* (que significava ‘ação’, algo muito presente nas obras que enfoco neste artigo), e a especificidade histórica-cultural do termo de Lehmann (que implica uma mudança paradigmática enquadrada por uma historiografia eurocêntrica na qual a cena contemporânea define-se de acordo com sua suposta inserção em um conceito linear do tempo através de uma dialética com o teatro burguês), preferi não utilizar o termo ‘pós-dramático’ aqui, e em vez disso optei pelo termo ‘Outras dramaturgias’.

Escrevo, nesse contexto, do Outro com ‘O’ maiúsculo; de Outras ordens, Outros territórios que foram clausurados pelo falocentrismo, formando assim seu exterior constitutivo. Escrevo sobre lugares intermédios, indizíveis, indivisíveis, desordenados e impróprios. E hoje, em particular, do



contexto das dramaturgias dessas três companhias, do *feminino*, do *invisível*, e do *processual*.

Nessas Outras dramaturgiassob análise, o drama, entendido aqui como a ação, como o fazer, como a mobilidade imanente do corpo, não é ultrapassado. A toda hora desdobra-se no tempo-espaco cênico uma intersubjetividade performática pautada na centralidade da percepção encarnada, na qual tanto o ator quanto o espectador absorvem, e são absorvidos, pelo outro, e todos são unidos pela carne do ato teatral no qual se perdem, nem que momentaneamente, nesses Outros territórios sensíveis que, desde sempre, permeiam e também transcendem a significação.

Espero que os exemplos a seguir possam esclarecer alguns dos caminhos tomados por esses artistas-mestres do palco nesse território liminar e labirintesco, e que também revele mas maneiras pelas quais eu re-agi após haver me inserido nos seus respectivos campos perceptivos como espectador, seguindo sempre o fio do rastro encarnado do meu encontro particular com as obras sob análise.

### TRIANGLE THEATRE – *THE DIG* (1992)

Tenho treze anos. Estou sentado ao lado da minha mãe no auditório de um pequeno teatro no Colégio EarnsfordGrange, em Coventry, no Reino Unido, aguardando o início do espetáculo *The Dig*. Deve ser a terceira vez na minha vida que assisto a um espetáculo teatral. Esse espetáculo está sendo apresentado perto da minha casa, na comunidade local. O público é formado em sua maioria pelos alunos dessa escola secundária e seus pais. Eu estou muito emocionado porque CarranWaterfield, a atriz e autorado *The Dig* e diretora artística do TriangleTheatre, é também diretora do meu grupo de teatro de juventude, o Bare Essentials, e estou começando a me imergir na sua maneira de fazer teatro. Toca-se uma música à capela suave enquanto o público entra no espaço. Tenho grandes expectativas.

Apagam-se as luzes e há um blecaute. Acende-se um holofote no centro do palco onde aparece Carran, usando um vestido amarelo, luvas e botas pretas, segurando uma tesoura de poda ameaçadora na mão esquerda. Ela está ‘cavalgando’, virando para os quatro pontos cardiais da sala. Sua energia é

forte e pesada. Parece ferozmente decidida. Apaga-se e acende-se novamente a iluminação, revelando uma escada do lado esquerdo do palco. Ouve-se o som de pássaros. Agora, Carran está sentada em uma escada no ‘jardim’, podando uma árvore. Ela é Mary. É arqueóloga. Começa a nos falar da sua infância, de suas brincadeiras como criança, e de seus pais.

Ao decorrer do espetáculo, a personagem escava a sua vida fictícia, desvendando as lembranças recalçadas do abuso sexual que ela sofreu nas mãos do seu pai. Canta músicas lindíssimas em uma língua inventada. A musicalidade emociona-me muito. A voz de Carran reverbera pelo espaço através de um loop gravado e as canções projetadas soam como anjos ou espíritos que povoam o ar. Ela transforma-se em adolescente rebelde, contando histórias obscenas, e o público ri muito. Ela é obrigada a comer a maçã da árvore do conhecimento e chora soluçando. Os próprios objetos cênicos transformam-se em uma extensão do corpo torturado da personagem enquanto relata como foi estuprada e obrigada a fazer um aborto. Tenta apagar tudo isso novamente mais não consegue. Cobre-se de terra, segura seu bastão, afronta seu pai invisível e ausente e libera-se da sombra do seu passado. Ela se redime.

Eu estou extremamente comovido. Sinto que acabei de assistir a algo de extrema importância. Há um debate após o espetáculo. Carran fala do processo de criação, e como a dramaturgia emergiu através da improvisação. Ela é muito carinhosa e aberta com o público. Explica que não foi abusada sexualmente, que a personagem de Mary surgiu no espaço de ensaio. Eu estou muito emocionado pelo espetáculo. Na volta para casa com minha mãe no carro prossigo refletindo, submerso no silêncio.

A companhia teatral TriangleTheatre foi fundada na cidade de Coventry em 1988 por CarranWaterfield. Ao decorrer dos últimos 24 anos, a companhia tem criado produções teatrais inovadoras e premiadas. *The Dig* foi criado por Carran em 1992 em colaboração com o diretor Ian Cameron. Foi um sucesso comercial e crítico, e recebeu o Prêmio de Melhor Espetáculo no Festival de Edimburgo de 1992. Gostaria de investigar a produção de forma mais aprofundada agora, pensando como o campo perceptivo articulado na cena desse espe-

táculo incita uma exploração do conceito de abjeção desenvolvido por Julia Kristeva (1982) e Judith Butler (1993).

Segundo Kristeva (1982: 4) o abjeto é “(...) aquilo que perturba a identidade, a sistematização e a ordem. Aquilo que não respeita as fronteiras, as posições ou as regras. É o intermédio, o ambíguo, o composto” (Tradução Nossa). É uma zona de exclusão psíquica na qual o pré-objetual matematicamente conotado e as ordens pulsionais e (i)lógicas da consciência são relegadas e repudiadas.

O abjeto pode soterrar o sujeito, emergindo como sintoma – o território ambíguo onde a significação falocêntrica falha, levando a distúrbios psíquicos – ou pode ser controlado através da sublimação – a canalização do pré-nominal e do pré-objetual pelo sagrado e pela arte (Idem: 11). Assim, o dejetivo, o sujeito impregnado pelo abjeto que se encontra nesse território ambíguo, é o louco, o místico e/ou o artista.

Além do microcosmo do funcionamento psíquico, Butler sugere que a abjeção acontece no plano sócio-cultural através da articulação heteronormativa e falocêntrica do sexo do sujeito humano, que “(...) não somente produz um território de corpos inteligíveis, como também produz um território de corpos abjetos e insuportáveis” (Tradução Nossa)(BUTLER, 1993:xi).

A economia falocêntrica produz o feminino (e o *queer*) como seu exterior constitutivo através de uma idealização regulatória do “sexo” que é reforçada pela reiteração performativa de normas sociais. Desse modo, o real do feminino é “abjetado” dos limites do discurso falocêntrico. Porém, pode voltar a assombrar e desestabilizar o próprio roteiro social de onde foi excluído.

Eu gostaria de sugerir que essa feminilidade desordenada e imprópria, situada nas margens da Lei e da linguagem, que explora e recorre ao abjeto indizível, articulava o campo perceptivo cênico do *The Dig*. Particularmente nesse espetáculo, essa estratégia estética serviu para imergir o público no universo interior de um sobrevivente do abuso sexual. O impacto da corporeidade da interpretação de Carran, e o jogo potente entre a metáfora e a metonímia transformavam os objetos cênicos e o próprio cenário em uma manifestação cênica do trauma encarnado de Mary, e envolviam o públi-

co num relato ritualístico de abjeção e de redenção que marcou-me profundamente.

Quero agora explorar um exemplo cênico dessa abordagem estética, recorrendo a um trecho da montagem do *The Dig*, analisando-o enquanto realçando a minha percepção/recepção como espectador.

Estamos no meio do espetáculo. Uma cena cômica de Mary como adolescente rebelde cantando no seu quarto tem um final brusco, e ela é repreendida por seu pai ausente e onipotente. Ele a obriga a preparar o jantar. Ela usa agora uma coroa de bobbies na cabeça – implementos domésticos estereotipados do embelezamento feminino que parecem como a coroa de espinhos de Cristo. Ela é vítima sacrificial.

Toca-se uma música estridente. Ela se agacha ao lado de uma bandeja repleta de talheres ecopos. Coloca nas mãos um par de luvas cirúrgicas de forma metódica e clínica. Ela reorganiza os objetos na bandeja e apanha um abridor de lata, que levanta no ar com a mão esquerda. Ela bate o abridor de lata com força numa lata de tomates posicionada na bandeja, e começa a abri-la violentamente. A trilha sonora pára subitamente – há silêncio, apenas se ouve o barulho da ‘cirurgia’ culinária acontecendo no palco.

Após abrir a lata, Mary quebra um ovo lentamente e separa a gema da clara, que goteja aos poucos dentro de uma pequena tigela de vidro. Ela amassa uma parte da casca do ovo, que deixa cair na bandeja de modo barulhento. Apanha uma peneira, que coloca acima da tigela com a clara do ovo. Em seguida, derrama a lata de tomates dentro da peneira, e amassa a fruta com a mão direta, pulverizando-a. O som das gotas do líquido vermelho pingando no albúmen viscoso reverbera pelo espaço cênico. Logo após, Mary pega uma tesoura e tritura a outra parte da casca do ovo, que cai dentro da mistura. Ela salpica a bandeja com farinha, e apanha um pequeno sino, que toca para anunciar que o jantar está pronto.

Essa cena serve para tornarem abjetos os ideais normativos da ‘filha obediente’ e da ‘dona de casa’, normas que foram fundidas e impostas em Mary através do abuso infringido por seu pai. A penetração violenta da lata e a obliteração do ovo invocam a sua violação, enquanto a sujeira da gema



do ovo e dos tomates enlatados invoca o interior abjeto do corpo traumatizado de Mary. A natureza ritualística da cena evoca tanto o mundo das brincadeiras infantis como o comportamento obsessivo-compulsivo do neurótico. A precisão cirúrgica usada por Mary para preparar a ‘ceia’, e as luvas cirúrgicas colocadas de forma tão elaborada, antecipam a revelação do aborto imposto em Mary por seu pai no final do espetáculo.

Assim, através do poder teatral da condensação e do deslocamento, os próprios objetos cênicos tornam-se extensões metafóricas e metonímicas do abuso sofrido por Mary. O espaço/tempo fenômeno lógico da cena caracteriza-se agora pela mortificação eterna e o tempo morto do evento traumático, que engolfa o público na crescente psicose de Mary. O abjeto começa a irromper no simbólico; o sujeito e o objeto fundem-se no palco e uma (i)lógica pré-nominal e pré-objetal começa a se impor, enquanto a ‘realidade’ fictícia cede a uma alucinação cênica. O público é imerso nesse colapso cuidadosamente articulado da lógica linear, enquanto os objetos inanimados no palco são inculcados com o horror do estupro e do abuso.

Passo agora para a cena final do espetáculo. Após um monólogo no qual Mary lembra o dia em que o pai dela a obrigou a fazer um aborto clandestino, a atriz ata seu cabelo e muda o tom da sua voz, falando de forma fria e distanciada sobre os restos mortais de crianças recuperadas dos pântanos neolíticos, vítimas do sacrifício ritual:

### MARY

O corpo repousa, depositado numa posição sentada, com as pernas dobradas para cima e cruzadas. Uma corda ao redor do pescoço foi usada para a estrangulação. Quando matavam seus bebês, quebravam seus pescoços. Depois, os incineravam.

Mary anda até o fundo do palco e apanha do chão um bastão de madeira pintado de vermelho e branco. Toca-se uma trilha sonora pré-gravada e o volume aumenta-se gradativamente enquanto Mary avança até a frente do palco lentamente. Uma cantiga sul-africana – *Ave Soma Gwasa* – reverbera pelo espaço. A atriz traça um círculo no chão do palco com o bastão.

Duas bacias de aço grandes – uma cheia de ter-

ra, a outra de água – estão situadas na frente do palco. A atriz coloca o bastão no chão com cuidado, e se aproxima das bacias. Ela crava as mãos na terra e começa a cantar suavemente, acompanhando a trilha sonora. Arranca da terra ossos pequenos, que lava na água e coloca no chão, como se estivesse numa escavação arqueológica.

A atriz agacha para apanhar uma faca que está escondida por detrás das bacias, e se levanta lentamente. Começa a cantar com força, acompanhando a gravação da cantiga, olhando para o horizonte como se estivesse devaneando ou em transe. Passa a faca ao longo do corpo, do punho do braço direito até o pescoço e logo em seguida a empunha, estendendo os braços em forma de cruz. Ela grita as últimas linhas da canção e bate a faca com força na bacia cheia de terra, raspando-a agressivamente.

Mary cava um buraco na terra, e enche com a água da outra bacia. Toca-se uma música incidental que brinca com a sonoridade de água descendo pelo ralo. Mary mistura a terra e a água, formando um lodo. Agarra a lama com as mãos, passando pelo rosto e pelos braços. Pega mais lodo e esculpe uma massa redonda que carrega nos braços, como se fosse um bebê. Anda lentamente até a escada no lado esquerdo do palco. Olha para frente, e diz em voz alta com força:

### MARY

Meu pai, lembro-me de tudo agora. Lembro-me da escuridão. Lembro-me da mesa da cozinha onde aconteceu. Lembro-me do cheiro de queimado. “O Rei Herodes/ com muita raiva / matou as crianças”. Meu pai, o senhor queimou meu filho.

Assim, o conteúdo abjeto é reintegrado à psique e sublimado. Ao segurar seu bastão e cantar *Ave Soma Gwasa* (uma canção sul-africana em zulu litúrgico que significa “Quando um jovem é velho o suficiente para segurar seu próprio bastão, pode sair da casa da mãe), Mary subverte um rito de passagem tradicional e patriarcal de uma Outra cultura, e torna-se representante cênica do feminino abjeto e fálico; a mulher que aceita sua condição de dejetivo, que abraça seu passado abjeto e confronta o espectro do abuso e da opressão patriarcal.

Há um momento, quando Mary passa o facão através do corpo, que reina uma certa incerteza no

palco, e não sabemos se isso é uma representação cênica de uma escarificação ritualística ou de um suicídio; um renascimento ou uma morte. Porém, ao se cobrir de lama, como fazia no quintal de casa quando menina, Mary retoma os aspectos abjetos de seu ser que foram excluídos pelo abuso. Cava o terreno do seu trauma, e os ossos da criança perdida evocam tanto Mary como vítima do abuso quanto seu bebê abortado. Porém, essa perda é rearticulada, e a personagem livra-se cenicamente da fragmentação. Ela literalmente moldura-se novamente, banhando-se na abjeção, transfigurando o trauma, ressignificando-se além dos confins do simbólico falocêntrico. Enfrenta seu Pai, sua voz adota os tons graves de uma mulher adulta, e enterra sua subserviência.

Eu me senti engolfado nesse momento do espetáculo pelas vozes ancestrais desencarnadas ecoando pelo espaço cênico. A água e a terra transformaram-se aqui de matéria inerte em símbolos vivos da feminilidade e do renascimento. Se na cena anterior, os objetos cênicos fossem imbuídos com a abjeção sintomática do abuso, aqui os elementos naturais carregam o espaço cênico com a sublimação da feminilidade abjeta, e inundam o espectador com seu potencial restaurador.

Essa cena foi uma representação fictícia da reintegração da psique; porém, ao imergir-nos no sensorial e rearticular o tempo-espaço cênico através da não-linearidade da fragmentação textual, da presença corporeal da interpretação de Carran e do impacto pulsional de seu canto, o TriangleTheatre conseguiu mergulhar o receptor no abjeto, para que ele pudesse experimentar essa zona do inteligível, do pré-objetal, e da percepção primária. Assim, dentro do contexto desse campo cênico da percepção, mesmo que de maneira efêmera, o receptor/perceptor experimentou uma Outra maneira de ser-no-mundo.

Eu carrego o rastro dessa experiência no meu corpo ainda hoje. Quando Mary passou o facão pelo seu corpo, cavou a minha alma, e desde então queria recapturar de alguma forma aquele gozo teatral. Renasci após assistir aquele espetáculo. Foi o começo da minha iniciação no teatro, um processo que continuaria em 1994, quando assisti o *Kaosmos* do OdinTeatret.

## ODIN TEATRET - *KAOSMOS* (1994)

Tenho 15 anos. Assisto ao espetáculo *Kaosmos* do OdinTeatret no BelgradeTheatre, o teatro municipal de Coventry. A companhia veio da Dinamarca para participar do ArtsAlive Festival, um festival internacional de teatro organizado pelo Belgrade em colaboração com TriangleTheatre, a Coventry Theatre Network e o ArtsCouncil. Faz uma semana que trabalho com os membros do Odin, e estou participando em uma oficina administrada pela atriz Isabel Úbeda. Já li muito sobre a companhia. São meus ídolos, e estou sentado ao lado dos meus amigos, também jovens atores apaixonados pela companhia dinamarquesa.

O espetáculo desdobra-se lentamente. Julia Varley entra como Doña Música, emaranhando-se pelo espaço. TorgeirWethal entra falando em norueguês ao lado da jovem atriz Tina Neilson. Em seguida ouve-se uma música tocada no acordeão enquanto os atores entram vagarosamente no espaço e se apresentam um por um. “O ritual da porta já começou”.

O ritmo do espetáculo começa a acelerar-se. A música me transporta a uma paisagem sonora cantada em várias línguas que não entendo. Minha professora, Isabel Úbeda, está no palco, linda, distante. Parece que os atores possuem algum tipo de energia incandescente; seus corpos dilatam e preenchem o espaço. A narrativa que surge não faz sentido – há uma (i)lógica articulando as vinhetas fragmentadas de movimento expressivo, interpretações textuais evocativas e um acompanhamento musical constante que me toca de forma profundamente visceral.

Enquanto eu estou extremamente emocionado, impressionado pela beleza da produção, pelo canto em coral e pela integridade dos atores, meu olhar atravessa o palco e percebo que Torgeir está luminoso. Ele faz quase nada no palco. Está fora do fluxo da ação cênica, seguindo os impulsos minuciosos de sua partitura interna. O palco está repleto de canções, encantamentos e movimentos físicos expressivos. Ele está pianíssimo, e de algum modo brilha.

O espetáculo chega a um crescendo final – os atores trocam seus figurinos folclóricos por roupas contemporâneas. Pisam em cima de um campo de



milho, pisoteando A Porta da Lei, a única peça do cenário que tem sido transformada e ressignificada várias vezes durante o espetáculo. *Kaosmos* termina em silêncio; Roberta Carreri parece triste, de luto. Olha para trás e sai de cena. Meu olhar atravessa o espaço cênico retangular e enquadra as outras fileiras de espectadores, sentados no lado oposto na minha frente, como uma imagem especular. Uma jovem belíssima está em prantos.

Emocionados, meus amigos começam a falar incessantemente. Eu estou silencioso. Não consigo falar. Encontro um canto escondido do teatro e, durante uma meia hora, tento processar o que acabei de assistir. Não compreendo essa experiência, nem as emoções que me inundam. Sinto-me vertiginoso.

OdinTeatret foi fundado em Oslo, Noruega, em 1964 e mudou para Holstebro, Dinamarca, em 1966, rebatizando-se como o Laboratório Teatral Nórdico/OdinTeatret. Seus membros provêm de dezenas de países diferentes e, sob a direção de Eugenio Barba, a companhia continua causando um impacto importante no âmbito do teatro mundial.

*Kaosmos* foi criado e montado por OdinTeatret em 1993, e foi apresentado extensivamente pela Europa, América do Norte e América Latina até 1996. Baseou-se em parte em um artigo escrito pelo acadêmico húngaro Ferenc Gombai que enfocou o teatro folclórico da Transilvânia, em particular uma manifestação cultural repetida toda Pascoa, intitulada “O Ritual da Porta” por acadêmicos, mas conhecida apenas como “A Ação” ou “O Ato” pelos participantes locais.

Apesar de sua obtusão, de fato, *Kaosmos* foi uma recriação bastante fiel das estruturas e dos elementos cênicos do Ritual da Porta apontados por Gombai. Ostensivamente, Eugenio Barba reimaginou “O Ato” como uma alegoria da Guerra da Iugoslávia e do colapso da cultura popular na Europa. Acrescentou vários outros contos tradicionais e textos de Kafka ao relato etnográfico de Gombai. Cada ator do elenco internacional do Odin falava em seu idioma no palco, e todos foram unidos por músicas polifônicas evocativas cantadas em coral.

Eu gostaria agora de retomar a dramaturgia de Barba desde uma perspectiva fenomenológica, recorrendo à escrita de Merleau-Ponty para explorar o texto cênico de *Kaosmos* a partir da interrelação

quiasmica entre o visível e o invisível.

Segundo Merleau-Ponty, o visível é constituído a partir das dobras entre o objeto e o sujeito, o visível e o corpo vidente, o percebido e o receptor, e o sensível e o ser senciente. Com relação ao visível, Merleau-Ponty sugere que:

É preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil esta voltado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele incrustado, do mesmo modo que, inversamente, este não é uma visibilidade nula, não é sem uma existência visual. Já que o mesmo corpo vê e toca, o visível e o tangível pertencem ao mesmo mundo (MERLEAU-PONTY, 2007: 132)

Merleau-Ponty sugere que há uma *espessura* entre o vidente e o visto, e que é essa espessura que constitui a visibilidade. Não é um obstáculo entre eles, mas um “meio de se comunicarem” (Ibid: 132). Essa espessura é uma ‘carne das coisas’, a ‘carne do visível’, formada pelas dobras dinâmicas entre a percepção fenomenológica do sujeito (o olhar que apalpa) e a massa sensível das coisas. Como pergunta Merleau-Ponty (Ibid: 134), “Onde colocar o limite do corpo e do mundo, já que o mundo é carne?” O mundo vivido é um mundo carnalizado, e o corpo do sujeito também abre-se a outros corpos, criando assim uma sinergia entre outros organismos,

(...) não sou eu que vejo, nem é ele que vê, ambos somos habitados por uma visibilidade anônima, visão geral, em virtude dessa propriedade primordial que pertence à carne de, estando aqui e agora, irradiar por toda parte e para sempre, de, sendo indivíduo, também ser dimensão e universal (Ibid: 139).

Em contrapartida, Merleau-Ponty liga o invisível à ‘idéia’, e sugere que,

A literatura, a música, as paixões, mas também a experiência do mundo visível são tanto quanto a ciência de Lavoisier e de Ampère, a exploração de um invisível, consistindo ambas no desvendamento de um universo de idéias. Simplesmente,

aquele invisível, aquelas idéias não se deixam separar, como as dos cientistas, das aparências sensíveis, mas erigem-se numa segunda positividade. A idéia musical, a idéia literária, a dialética do amor e as articulações da Luz, os modos de exibição do som e do tato falam-nos, possuem sua lógica própria, sua coerência, suas imbricações, suas concordâncias, e aqui também as aparências são o disfarce de "forças" e "leis" desconhecidas (Ibid: 145).

Assim, há uma ordem secreta de 'forças' e de 'leis' que sustentam a arte, a ciência e a até a própria percepção, uma 'segunda positividade' que não é percebida diretamente no mundo visível; um nível ideal que, não obstante, só pode ser conhecido através da experiência carnal (Idem). Segundo Merleau-Ponty, é essencial a esse gênero de idéias serem "vendadas por trevas", aparecerem "sob um disfarce" (Idem).

O primeiro contato com esse 'invisível deste mundo' é, segundo ele, uma 'iniciação', e a "(...) abertura de uma dimensão que não poderá mais vir a ser fechada, estabelecimento de um nível que será ponto de referência para todas as experiências daqui em diante" (Ibid: 146).

Gostaria de sugerir que o campo perceptivo articulado na cena de *Kaosmos* – e nas obras de Barba em geral, com sua ênfase nas respostas cinestésicas do ator, diretor e espectador (as chamadas dramaturgias orgânicas, narrativas e evocativas) – constrói um espaço liminar caracterizado por dobramentos constantes entre o visível e o invisível.

A diferença marcada entre

- a) a semiose implicada das partituras dos atores dentro do contexto da dramaturgia narrativa;
- b) a motivação psico-física secreta pulsionando sua dramaturgia orgânica e;
- c) a dramaturgia evocativa do espectador, sua recepção desta dialética carnalizada

Cria camadas de invisibilidades, aporias que sustentam a carne ambígua do campo perceptivo cênico.

As normas do falocentrismo são desestabilizadas por esse jogo de alienação, pela percepção de uma ordem tangível, orgânica e invisível de significância corporificada que subverte a semiose explícita da ação cênica. Enquanto o público tem cres-

cente consciência desta Outra cena desdobrando-se concorrentemente no tempo-espaco, esse mundo invisível e escondido de pulsões e intenções desestabiliza a preeminência do linguístico no palco e na platéia, e a sensibilidade suplanta a lógica linear.

Os atores do Odin incorporam fisicamente a **diferencia** desde sempre sustentando a significação e, enquanto a lógica linear narrativa desagrega-se ao decorrer do espetáculo, o espectador é obrigado a recorrer à percepção primária, a confiar em suas respostas cinestésicas e reverter ao nível encarnado da experiência que sustenta o linguístico. Os membros do público são convidados a integrar esses outros aspectos do seu ser mais uma vez, nem que seja apenas momentaneamente pela duração efêmera do espetáculo. Assim, o teatro torna-se um ritual oco, um rito de passagem potencial para um outro estado de consciência.

Seria quase impossível descrever de forma adequada as cenas polifônicas, dissonantes e rítmicas do espetáculo, que são criadas através da montagem de camadas diferentes de ações físicas e vocais, de texto falado e de canto, da palavra, do corpo e da voz, todos entretidos juntos.

A carne da cena- seu campo de percepção - é densa com o treinamento pré-expressivo informando a corporeidade dos atores. O tempo-espaco teatral desdobra-se aqui segundo a lógica de negação, oposição, desequilíbrio, e ritmicidade. O espectador é mergulhado nesse habitat decididamente diferente, tornando-se uma extensão desse Outro organismo, perdendo-se no labirinto sensorial do espetáculo.

As ações dos atores e suas inflexões vocais não correspondem exatamente à narrativa linear fragmentada sendo contada. Existe sempre uma qualidade estranha e alienadora, um carregamento pulsional que irrompe e ameaça cancelar o nível semântico do texto, que já é opaco devido à variedade de línguas faladas pelos atores em cena.

Há uma ambiguidade inerente a *Kaosmos* como um todo. O único fio que o público tem para seguir é sua resposta encarnada imediata à dramaturgia orgânica dos atores. A percepção supera a semiose e todos os corpos no espaco são envolvidos pela carne da cena. A corporeidade reina enquanto uma dança secreta de intenções rege o aparente caos semântico do texto performático.



Nunca entendi este espetáculo. Continua sendo um mistério, um buraco negro sedutor que me engole, que me mastiga e me cospe fora de novo. Não quero ‘entendê-lo’, nem domar o invisível e o indizível que acordou dentro de mim. Porém, o gozo que este espetáculo me proporcionou me abala ainda hoje, 18 anos depois. É isso que carrego comigo, uma experiência invisível porém tangível que me fala aqui hoje. Passo agora para meu exemplo cênico final dessas Outras dramaturgias: *Os Sertões* do Teat(r)o Oficina UzynaUzona.

### TEAT(R)O OFICINA UZYNA UZONA – OS SERTÕES (2007)

Anhagabaú, São Paulo, outubro de 2006. Estou numa viagem de táxi, sentado ao lado de um renomado diretor teatral britânico e seu amigo brasileiro bilíngue. Nós iremos assistir ao espetáculo *A Luta 1*, uma das cinco montagens que compõem a versão épica de *Os Sertões* do Teat(r)o Oficina UzynaUzona, e estamos atrasados. Tínhamos encontrado com o diretor da companhia, José Celso Martinez Corrêa, o Zé Celso, no dia anterior, no teatro. Ele nos falou do Living Theatre, do exílio na África e de Dionísio, ele disse que *Os Sertões* era uma adaptação fiel do romance de Euclides da Cunha, até os últimos detalhes. Não sabíamos ao certo o que nos esperava.

- Patrick, por favor, de vez em quando traduza o texto para mim, para que eu possa seguir o enredo, pede o diretor britânico.

- Claro, eu respondo.

Chegamos um pouco em cima da hora. Os atores já estão cantando para um pequeno e íntimo grupo de espectadores sentados nas arquibancadas ao longo do espaço cênico comprido e retangular. A ação começa – um monólogo, a voz poderosa de um ator cortando o espaço. Soa como Shakespeare. Eu não entendo nada. O diretor vira para mim e pergunta:

- Patrick, por favor, poderia começar a traduzir?

Envergonhado, explico que na verdade eu não estou entendendo o que está acontecendo no palco. O diretor, um pouco irritado, vira-se para seu amigo brasileiro. Ele também não tem a mínima idéia do que está se passando.

De repente, um homem jovem e musculoso está se masturbando no palco até gozar enquanto declama um texto. Uma mulher pneumática com seios enormes de silicone e lábios grossos e plastificados aparece em cena. “Condoleezza Rice” surge como *drag* dançando o can-can com um grupo de atores usando máscaras revestidas com cortinas vermelhas que se abrem e fecham de forma dramática. Rapidamente, paramos de tentar “entender” *A Luta 1* e começamos a desfrutar a peça como um espetáculo puramente carnavalesco e sensorial.

No final do primeiro ato, um momento contundente: os atores começam a cantar um canto de fertilidade, enquanto membros do público são convidados a entrar numa procissão, cuja carga cinestésica impressiona-me muito. Uma atriz surge de um poço, com seu corpo nu coberto em sangue. Um homem morto é abraçado por uma mulher vestida como Terra. Zé Celso se aproxima de mim e pega a minha mão. Eu o sigo e começo a fazer parte do ritual que o elenco está criando. Naquele momento, eu estou totalmente seduzido por *Os Sertões*, mergulhado na simbologia potente, e muito comovido. E quando eu estou quase num clímax emocional, a cena se interrompe. Vem um intervalo de meia hora até o segundo ato.

O restante da performance é às vezes emocionante, e, às vezes, extremamente cansativo. A Luta contra Canudos é incessante. A violência exaustiva me permeia. Compartilho um pouco do cansaço dos *conselheiristas*. Os atores parecem entrar num estado alterado, entregando-se completamente à cena. Ao final, acontece uma execução em massa e a crucificação de um oficial do exército seguido do som de uma batucada frenética e da entrada do elenco que está completamente nu e dançando diante de um público alucinado. Eu fico sem palavras...

Naquela noite eu saio do teatro com a mente fervilhando. Não consigo tirar o espetáculo da minha cabeça. São as imagens, sobretudo, que causam mais impacto em mim. A “colcha de retalhos” ricamente simbólica que o Oficina costura se imprime na minha memória. Ao longo dos próximos meses eu começo, vagamente, a planejar uma maneira de pesquisar *Os Sertões* do UzynaUzona...

Fundado em 1958, o Teat(r)o Oficina UzynaUzona é uma das companhias teatrais mais duradou-

ras e influentes de São Paulo, e tem atraído consagração crítica e interesse acadêmico nacional e internacionalmente. O Oficina estabeleceu sua reputação na década de 1960 por montar espetáculos revolucionários que recorriam às novas abordagens teatrais europeias e norte americanas, filtradas por experimentos práticos e estéticos que buscavam refletir a realidade fragmentada do Brasil do século vinte. Na década de 1970, a postura cada vez mais anárquica e militante do Oficina atraiu a ira das autoridades da ditadura militar, que levou ao encarceramento e tortura de membros da companhia.

Após passar quatro anos no exílio em Portugal e na África, o diretor da companhia, José Celso Martinez Corrêa, melhor conhecido como o Zé Celso, voltou ao Brasil em 1978. Em 1993, após uma reforma que durou treze anos, o Teat(r)O Oficina inaugurou um novo espaço teatral radical no centro de São Paulo. A abertura do chamado 'terreiro eletrônico' da companhia coincidiu com seu renascimento artístico, e a culminação desse ressurgimento foi, sem dúvida, a montagem épica de Os Sertões, de 25 horas de duração. A obra – composta por cinco espetáculos montados entre 2000 e 2007 – ganhou vários prêmios nacionais de teatro e foi considerado “o melhor espetáculo do século” pela Revista Bravo! (Disponível em <<http://teatro-ficina.uol.com.br/plays/8>> Acesso em 22 de julho de 2009).

O Teat(r)O Oficina adaptou com sucesso o texto positivista original do romance de Euclides da Cunha – um tratado geográfico e um panorama etnográfico do Sertão nordestino misturado com um relato histórico do extermínio da comunidade messiânica de Canudos – que a companhia transformou em um Gênesis cênico antropofágico do Brasil e do povo brasileiro. O Oficina fundiu essa re-articulação historiográfica concorrentemente com alusões cênicas auto-referenciais à sua luta contemporânea contra seu vizinho poderoso, o Grupo Sílvio Santos, fundado pelo magnata e apresentador de televisão Senhor Abravanel, melhor conhecido como Sílvio Santos.

Durante a montagem do espetáculo, Zé Celso começou a utilizar o termo 'Trans-Homem' para referir-se a uma noção de trans-humanidade – uma subjetividade processual para além dos confins da castração e do falocentrismo.

Assim, ao recorrer a esse conceito filosófico de uma trans-humanidade questionável, a adaptação cênica de Os Sertões do Teat(r)O Oficina ofereceu uma re-escritura radicalmente diferente do texto original, que se transformou em um espetáculo ritualístico, autopoietico e báquico que refrangesse a historiografia hegemônica brasileira através do filtro subversivo da estética teatral ebuliente da companhia.

Gostaria de revisitar uma cena de Os Sertões agora, realçando a fenomenologia da cena do Oficina e a minha percepção/recepção cinestésica do espetáculo. O seguinte exemplo cênico ocorre no final de A Terra, diretamente após uma articulação cênica da destruição contemporânea do Bexiga<sup>2</sup> pelo Grupo Sílvio Santos.

A luz diminui. Há um rufar de tambor dramático. As palavras “Como se extingue o deserto” são disseminadas pelo espaço. Lina Bo Bardi<sup>3</sup> (Sylvia Prado) entra na pista vestindo uma camisa e calça pretas, e usando uma longa peruca preta. Ela fala o seguinte texto, andando até o lado extremo da pista, dirigindo-se ao público:

### LINA BO BARDI, ARQUITERRA

Esses muros projeteidesabarrear  
Fazer soprar os ventos  
Por mais que a dor dos elementos  
Da cidade murada quase destruída  
Esburacaram tudo começando por teus becos sem saída  
Vejam o que fizeram – uma porcaria!

Ela chega no lado extremo da pista e apanha uma Estrela de Davi torcida e colada na parede, que ela joga aos pés de um membro do público, e em seguida volta pela pista:

<sup>2</sup> Nome popular do bairro paulistano Bela Vista, onde se situa a sede do Teat(r)O Oficina UzynaUzona.

<sup>3</sup> Lina Bo Bardi (1914-1992). Arquiteta modernista ítalo-brasileira, Bo Bardi foi responsável pelo projeto do novo Oficina, que foi tombado pelo Condephaat em 1982 e venceu a Bienal de Praga em 1999. Suas outras obras incluem o MASP e o SESC Pompéia, além de obras em Salvador, Bahia.



**LINA BO BARDI, ARQUITERRA**

Restos da sinagoga!  
 Entupindo nossa via!  
 Mais muros que se foram e se irão  
 Berlim! México! Israel!  
 Favelas com portão!  
 Jorrar esse vale, fertilizando o deserto urbano  
 Obras monumentais como os espaçados açudes de  
 Quixadá, Cocorobó,  
 o próprio Bela Vista Festival Centre

Ela acena para uma imagem disseminada pelo espaço do projeto do Grupo Sílvio Santos para seu Shopping Cultural:

**LINA BO BARDI, ARQUITERRA**

têm o valor inapreciável  
 de atenuar a última das conseqüências da seca  
 —a sede, a fome, o desemprego...  
 mas o que há a combater e a debelar  
 nos nossos sertões rurais, urbanos, Terra,  
 é a fecunda aridez da especulação.  
 Evolução regressiva  
 Projetei palmeiras empenhadas

Imagens do projeto de Lina para o Teat(r)o Oficina e das intervenções culturais ao redor disseminam-se pelo espaço:

**LINA BO BARDI, ARQUITERRA**

Teatro de Estádio —outra topografia!  
 Uma universidade como dos anos sessenta na Bahia  
 Um chakra, teu útero coroadando  
 Oasis de nossas paixões religando

Lina aproxima-se de A Terra (Luciana Domshke), que está agachada no chão, seus braços estendidos na frente do seu corpo, olhando para baixo:

**LINA BO BARDI, ARQUITERRA**

Um mar interior e,  
 Uniformemente distribuído formando  
 estádios, cacimbas de teatro,  
 dilatada superfície de absorção, molhação e transbordamento.  
 Canudos (comemoração de futebol com o coro),  
 Canudos, Canudos.  
 Uma floração de águas cultivando a vida do teu solo machucado.

Uma imagem de um campo de futebol é projetada pelo espaço, acompanhada, por uma gravação de torcedores de futebol gritando “Brasil” num estádio. O coro repete “Canudos”, como se estivesse torcendo por um time.

A condensação e o deslocamento oníricos de personagens e eventos históricos e fictícios no decorrer de *Os Sertões* rompem com a linearidade do teatro dramático tradicional, imergindo o público numa reescritura cíclica da historiografia hegemônica brasileira, que realça tanto o eterno retorno da opressão colonial, como também a possibilidade constante para o renascimento e a renovação, ao recorrer a um passado que é, desde sempre, contemporâneo para criativamente antever o futuro.

Esse complexo entretecimento cíclico dos signos denotados por *Os sertões*, o livro, junto com os grammas subsequentemente conotados pela apropriação poética, autorreferencial e ideologicamente astuta do Oficina, povoam o espaço performático com uma série excêntrica de personagens, locais, situações e épocas diferentes, que ecoam e fundem-se, aparecendo, sumindo e ressurgindo de forma sutilmente distinta. Assim, nesse exemplo cênico, é o monólogo da arquiteta modernista Linabo Bardi - que projetou o terreiro eletrônico do Oficina - que condensa a visão utópica do Teat(r)o Oficina para a transformação do Bexiga, incluindo a criação de um *Teatro Estádio* e uma *Multiversidade Cultural*, com Canudos e outros movimentos contra-hegemônicos do mundo afora, dando proporções universais ao projeto do UzynaUzona.

A frustração dos planos de expansão arquitetônica da companhia é equiparada à divisão política de Berlim e Israel, enquanto o projeto do Grupo Sílvio Santos para um Shopping Cultural é referenciado junto com o Açude do Cocorobó, projeto patrocinado pelo governo que inundou o velho Canudos, rasurando os escombros do quilombo de Conselheiro<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Em 1940, após a visita de Getúlio Vargas à região, decidiu-se construir um açude nos escombros do Velho Canudos. Em 1969, as ruínas da cidade dos Conselheiristas foram inundadas após a construção da barragem e formação do Açude do Cocorobó no mesmo local.

A transmissão das imagens do projeto de Lina Bo Bardi para a renovação urbana do Bexiga cria esporos visuais, da visão sócio-artística utópica do Oficina, avançando para a realização do projeto. Essa “outra topografia”, essa fertilização da Terra ao redor, está ligada, fundamentalmente, a Canudos através do texto de Lina, e revela um anseio para o renascimento e a regeneração através da criação subversiva.

Consequentemente, longe de ser um anelo re-dutivamente narcisista para algum tipo de transcendência artística abstrata e elitista, o desejo do Trans-Homem, desse sujeito processual continuamente articulado ao decorrer das 24 horas do texto performático de *Os Sertões*, é efetuar mudanças sociais radicais, através de uma arte guerrilheira que está fundamentalmente ligada à Terra, ao solo e às raízes do povo brasileiro. Vamos retornar à ação cênica.

Lentamente, A Terra levanta-se e fala o seguinte texto:

### **A TERRA**

Um martírio imposto a mim por você  
Portal revelou mais que nunca neste verão  
A catastrophe, a destruição  
do equilíbrio, da harmonia do meu clima geral  
Haverá vingança!  
A minha fúria diante dessa vossa ignorante tortura  
Só poderia ser contida  
Com a vossa imediata transmutação  
Na força da rapidez da paixão

Ela gira num círculo e cai até o chão com peso passivo. O portão da entrada/saída principal abre-se e Antônio Conselheiro (Zé Celso) entra da rua, vestindo uma túnica azul e carregando uma outra Estrela de Davi da sinagoga demolida nas mãos, por cima da cabeça, seguido pelos atores nus da prévia cena (Camila Mota, Freddy Allan e Francisco Rodrigues), usando coroas de louro na cabeça, seus corpos cobertos em tinta verde molhada. Antônio Conselheiro fala o seguinte texto:

### **ANTONIO CONSELHEIRO**

Eu trago esta Estrela de Davi  
Dos escombros da primeira sinagoga de São Paulo  
Destruída pelo grupo SS  
E utilizada atualmente para nos entulhar, emparedar  
Esse beco aparentemente sem saída  
Mas, como o destino de Davi é derrotar Golias... OK

Conselheiro coloca a Estrela de Davi ao redor do pescoço. Do outro lado do espaço cênico, A Terra deita no chão, enquanto o resto do elenco forma duas filas ao longo da pista. Sir Stripador (Félix Oliveira), a encarnação cênica do Grupo Síl-vio Santos, enfrenta Antônio Conselheiro, arrodado por uma mistura de espectadores e dos membros do coro eurocêntrico.

Conselheiro estende seus em frente do seu corpo, as palmas das mãos para frente, viradas para cima. Os outros atores e o público ecoam o gesto. Conselheiro fala o texto abaixo:

### **ANTONIO CONSELHEIRO**

Suas mãos, nossas mãos. Nossa força de multidão.

Ele coloca as mãos no corpo de um dos atores nus, cobrindo a palma das mãos com tinta verde. Os atores e espectadores na pista seguem seu exemplo. Em seguida, andam em direção à parede no lado extremo da pista. Há um mar de mãos verdes estendidas no ar.

Sir Stripador e os membros do coro eurocêntrico estão no centro da pista, braços estendidos, tentando barrar a passagem de Conselheiro e da multidão, impedindo que cheguem até a parede. Os dois grupos enfrentam-se, separados pelo corpo imóvel de A Terra, que está deitada no chão. Conselheiro fala:

### **ANTONIO CONSELHEIRO**

Segura malandro! Fora logo com essa parede! La-roiêExú!

Sir Stripador e os membros do coro eurocêntrico correm até a parede. Um toque de Exú inicia-se na percussão. Os atores seguindo Conselheiro começam a dançar como se estivessem em um xirê de Candomblé. Os membros do coro eurocêntrico e capitalista formam uma linha contra a parede,



segurando os entulhos nas mãos, protegendo-se da multidão. Eles andam para frente, e ficam no centro da pista, mais ou menos a um metro de distância da multidão. Conselheiro gira e acena para seu séquito, pedindo-lhe que fique imóvel. Ele começa a cantar:

### ANTONIO CONSELHEIRO

Força do mutirão

A Terra estende os braços no chão, sacudindo-se e sorrindo, saudando as pessoas enquanto passam por ela. Conselheiro e os dois atores negros ao seu lado (Pedro Epifânio e Célia Nascimento) empurram os capitalistas para trás, sujando seus entulhos com tinta verde. Os capitalistas afastam-se, e a multidão finalmente chega até a parede, lambuzando-a com impressões digitais verdes.

Atrás da multidão, o ator Zé de Paiva carrega um jovem ator (Edísio dos Santos) nas costas. O jovem segura uma placa impressa com as palavras “Rua Canudos”. A Estrela de Davi é colada na parede, e a placa colocada em cima dela.

Em *Os Sertões*, o corpo é sempre acentuado e transformado em fetiche, tornando-se o centro das atenções, retratado em toda sua glória e decrepitude no decorrer da montagem. O UzynaUzona brinca com a diversidade física e o carisma dos variados membros do elenco, para criar uma cópia heliográfica do ‘povo’ brasileiro que, ao mesmo tempo, ganha um peso quase arquetípico devido à ênfase dada à ‘presença’ física no espetáculo.

O papel central do coro unifica esses corpos individuais em uma massa gigante indiferenciada que, no decorrer das cenas, acumula membros do público que se tornam ecos, *reflexos*, prolongamentos desse corpo abjeto e impróprio, impregnado ao mesmo tempo com Tântatos e Eros, com o desejo e a morte, enquanto o sujeito mistura-se com o coletivo; as regras e regulamentos do palco italiano, com sua divisão ator/espectador, são irrevogavelmente fraturados.

Nesse caso, a recorrência cênica ao mar de mãos verdes, transformadas pela fusão momentânea e tátil com os corpos nus e pintados dos três atores no portão – cria uma imagem visual poderosa, enquanto o sonho do Teat(r)O Oficina de um Bexiga mais verde, de uma Floresta Cultural no coração de

São Paulo, ecoa pelo espaço performático, transformando os atores e os membros do público em esporos cênicos do sonho de regeneração urbana do UzynaUzona.

A força desse desejo – de conectar o Oficina à rua – é reforçada pela convocação cênica do Orixá Exú – a divindade da procriação e do sucesso material, que está intimamente ligado à encruzilhada. Ao decorrer de *Os Sertões*, o Oficina recorre ao uso poético dos ritmos do Candomblé, do samba, do frevo, do maracatu, do hip-hop e do samba reggae para reivindicar um legado alienador de violência e perda, transformando-o num núcleo fértil de metamorfose social.

Ao recorrer mais uma vez ao poder sagrado da cultura afro-brasileira, o Trans-Homemdo Oficina, essa visão do eterno jagunço como militante criativo, alcança sua meta; assim como a quarta parede entre o ator e o espectador é ultrapassada o tempo todo em cena, a parede divisora, que separa o Oficina de seu sonho de um *Teatro Estádio* e Floresta Cultural, é simbolicamente superada e lambuzada com a tinta verde da esperança, e a Estrela de Davi caída é reabrigada no *terreiro eletrônico* do Oficina, ao lado da placa que condensa o UzynaUzona – e a luta de preservar o Bexiga – com Canudos e os sertanejos. De volta ao espetáculo:

As luzes diminuem e acentuam-se em um ciclo, como a passagem do tempo. Conselheiro grita “Ela gira!” e o coro responde “Gira!” Uma imagem projetada do prédio do Teat(r)O Oficina é disseminada pelo espaço cênico. O take amplia-se, para uma visão panorâmica do Bexiga e após, do Centro de São Paulo. O enfoque do take amplia-se ainda mais, abrangendo o Brasil, a Terra e, finalmente, o Universo além.

A fila de atores deitados na pista forma um enorme cordão umbilical ligando o homem de volta à Terra, e Narciso de volta às suas raízes ctônicas. A gira coletiva final – uma manifestação cênica de corporeidade coletiva – é condensada com a a projetada imagem em movimento que liga o Oficina ao Bexiga, a São Paulo, ao Brasil, à Terra e ao Cosmo.

Assim, mostra-se a ligação intrínseca entre o homem, a Terra, os elementos e o universo, através de uma representação cósmica da subjetividade que foge da alienação e castração, assombrando o



enquadramento hegemônico psicanalítico do Sujeito (da Europa) como Narciso/Édipo. O sujeito-em-processo, o Trans-Homem articulado no palco do Oficina, revela-se penetrado, impregnado pelo gozo da comunhão tácita com o solo brasileiro. Ele é conectado e não separado; amparado e não abandonado; fundido e não alienado.

Ao assistir, e em seguida pesquisar *Os Sertões*, fui levado a encarar a maneira pela qual a companhia sonda as profundezas da psique de uma nação multifacetada, repensando a subjetividade e a representação dentro do contexto pós-colonial do Brasil, enquanto reinscrevendo o sujeito brasileiro como agente revolucionário para a mudança criativa. Deparei-me com minha própria condição de estrangeiro, ao me defrontar com uma reescritura báquica “bíblia da brasilidade” que se imprimiu no meu ser. Assim como o Bispo Sardinha face aos Caetés, fui devorado por *Os Sertões*, fundindo-me em união antropofágica com o Oficina, na cena como espectador, e em seguida na escrita como acadêmico.

## CONCLUSÃO

Assim, implicado como espectador nas teias epistêmicas complexas de cada um desses textos performáticos multisensoriais, (i)lógicos e não-lineares, fui iniciado no espaço liminar dessas ‘Outras’ dramaturgias, essas ‘Outras’ cenas nas quais a minha percepção da realidade foi fundamentalmente rearticulada pelo impacto libidinoso de cada uma dessas escrituras cênicas resolutamente diferentes. Estimo muito o rastro desses espetáculos, os ecos da sua ritmicidade pulsional, e as lembranças dos afetos que acordaram em mim. Foram os fios que me guiaram no labirinto da cena contemporânea. Permanecerão vivos sempre na minha memória, no meu corpo, como amuletos, como talismãs, como mandalas. Efêmeros, **inalcançáveis, porém inesquecíveis.**

## REFERÊNCIAS

- A TERRA. Direção: Tommy Pietra. Produção: Lucas Weglinski e Associação Teatro Oficina Uzy-naUzona. Patrocínio: Petrobras. DVD simples (190 minutos).
- BUTLER, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Londres: Routledge, 1993.
- KAOSMOS. Direção: Peter Sykes. Produção: Peter Sykes Associates, Statens Filmcentral and Odin Teatret Film. Patrocínio: Kulturfonden. DVD simples (83 minutos).
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.
- LEHMANN, Hans Thies. *Postdramatic Theatre*. Londres: Routledge, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PAVIS, Patrice. *Languages of the stage: Essays in the Semiology of Theatre*. Nova Iorque: Performing Arts Journal Publications, 1985.
- THE DIG. Produção: Triangle Theatre. Patrocínio: Triangle Theatre. DVD simples (60 minutos).

