

coleção
S E T E
F A C E S

Sara Rojo

TRÂNSITOS E DESLOCAMENTOS TEATRAIS:
da Itália à América Latina

7 LETRAS



SOB O VIÉS COMPARATIVO,
a autora aborda algumas
possibilidades de aproximações
e de contrapontos entre a cena
italiana e a latino-americana,
com vistas a nos apontar
“pontos de encontro e de
desencontro” entre elas.
Os trânsitos artísticos e
epistemológicos entre esses
contextos, os diálogos culturais
e as negociações, locais e
transnacionais, guiam o olhar
observador e perquiridor de
Sara, instigando-nos a
percorrer e a fruir, com ela,
muitas das postulações da
prática teatral nesses dois
contextos e, por meio delas,
repensarmos os inúmeros
desafios, ideários e tensões da
atualidade.

Leda Martins

TRÂNSITOS E DESLOCAMENTOS TEATRAIS:
DA ITÁLIA À AMÉRICA LATINA

Sara Rojo

TRÂNSITOS E DESLOCAMENTOS TEATRAIS:
DA ITÁLIA À AMÉRICA LATINA

Tradução do espanhol

Ana Esteves dos Santos

Tradução do italiano

Miquelina Barra Rocha



7 LETRAS]

© 2005 Sara Rojo

Produção editorial

Debora Fleck
Isadora Travassos
Jorge Viveiros de Castro
Marília Garcia
Valeska de Aguirre

Revisão

Renata Josely Silva
Leonardo Francisco Soares

Diagramação dos testemunhos e das fotografias

Juan Cristóbal e Sara Rojo

Este livro foi publicado em espanhol, em 2002, pela Editorial Cuarto Propio, com o título de *Tránsitos y desplazamientos teatrales: de América Latina a Itália*.

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

R645t

Rojo, Sara, 1973-

Tránsitos e deslocamentos teatrais: da Itália à América Latina /
Sara Rojo; tradução Ana Esteves dos Santos/ Miquelina Barra
Rocha. Rio de Janeiro : 7Letras, 2005.
il. - (Coleção 7 faces ; v.2)

Inclui bibliografia
ISBN 85-7577-171-X

1. Teatro - Itália - História. 2. Teatro - América Latina - História.
3. Crítica teatral. I. Título. II. Série.

05-0459.

CDD 792.015
CDU 792.01

Viveiros de Castro Editora Ltda.
R. Jardim Botânico 674 sl. 417
Rio de Janeiro RJ CEP 22461-000

(21) 2540-0130 / 2540-0037
editora@7letras.com.br
www.7letras.com.br

SUMÁRIO

Agradecimentos	7
Nota introdutória - <i>Marco De Marinis</i>	9
Prólogo - <i>Leda Martins</i>	15
Introdução: Teatro em diálogo	21
Capítulo I: O teatro italiano das últimas décadas	33
Capítulo II: Rito, performance e teatro	49
Capítulo III: Espaço e corpo no teatro italiano atual	73
Capítulo IV: Testemunhos teatrais italianos	123
Capítulo V: Formas teatrais na América Latina e na Itália .	191
Reflexão final: Um canto de resistência à morte	231

AGRADECIMENTOS

À CAPES, Fundação de Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, que financiou esta pesquisa; à Universidade Federal de Minas Gerais, que me liberou de minhas responsabilidades docentes e me apoiou em todas suas instâncias para a realização deste projeto; à Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras (UFMG), que financiou a publicação em português; e a Marco De Marinis, que, com muita disposição, aceitou-me, sob sua supervisão, para que realizasse o pós-doutorado no Dipartimento di Musica e Spettacolo da Università degli Studi di Bologna, e que, na sua nota introdutória, gentilmente contribuiu, trazendo sua visão, a partir da Itália, do fenômeno estudado. A Leda Martins, pela sua leitura crítica e por suas reflexões de pesquisadora teatral latino-americana com as quais prologamos este trabalho. A todos os meus colegas do setor de espanhol da Universidade Federal de Minas Gerais, os quais se responsabilizaram por meus encargos docentes durante o período desta pesquisa. Aos pesquisadores do NELAP-UFMG e ao grupo MAYOMBE, por constituírem instâncias de reflexão sobre performance.

Ao Teatro delle Albe e à Compagnia della Fortezza, pela disposição em oferecer-me informações e material sobre suas montagens. Aos grupos de teatro italianos Academia degli Artefatti, Fanny & Alexander, Kinkaleri, Motus e Teatrino Clandestino, que me proporcionaram o acesso a um material imprescindível para o desenvolvimento desta pesquisa: entrevistas reflexivas e de grande profissionalismo e uma grande disposição para mostrar-me seus processos de trabalho. Muito obrigada por tudo e também pela amizade.

A Graciela Ravetti, Grínor Rojo, Francisco González, Jane D'Arc e Marcos Alexandre, pela leitura atenta e crítica dos originais e pelas valiosas contribuições e informações; a Denise Araújo Pedron, pelos dados relativos ao teatro brasileiro. A Ana Lúcia Esteves dos Santos, pela precisa tradução para o português; e a Miquelina

Barra Rocha, pela dedicada tradução das entrevistas e da nota introdutória do italiano para o português. A Sebastião, Cristóbal e Álvaro, por acompanhar-me com amor nesta nova empresa.

NOTA INTRODUTÓRIA

Marco De Marinis¹

No momento em que escrevo esta nota, a América Latina apresenta-se ao mundo com duas faces diferentes (talvez menos do que pareçam à primeira vista), sendo ambas expressões de grande vitalidade e força: o Fórum Antiglobalização em Porto Alegre, no Brasil; e a crise argentina, com a revolta popular que obrigou a quatro presidentes a alternarem-se na Casa Rosada, no espaço de quinze dias, e desencadeou (ou foi desencadeada por) uma crise política, institucional e, sobretudo, econômica (com relativa e agravante desvalorização da moeda), há tanto tempo latente e cujos resultados mostram-se hoje imprevisíveis. Única e inconfundível, no bem e no mal, na resignação e na imprevisível capacidade de reação, no populismo e na sutileza intelectual, esta é a América Latina, sempre capaz de dar sinais ambíguos e contraditórios, mas sempre cheios de energia, suspensos entre o futuro mais remoto e os cada vez mais ameaçadores fantasmas do passado. Seria inadmissível esquecer esses aspectos quando se faz referência ao teatro latino-americano (evidentemente, também, à arte, à literatura ou ao cinema desses países).

Num artigo publicado pela primeira vez em 1989 e recentemente reeditado pela revista mexicana "Máscara", Eugênio Barba escreveu: "Tenho a impressão de que todo o meu aprendizado teatral tenha sido uma preparação para a América Latina. [...] o *ethos* que caracteriza o teatro latino-americano – isto é, o conjunto dos comportamentos sociais, políticos, existenciais, comunitários, éticos – deveria estar sempre presente em todos aqueles que, não importa onde, se interrogam sobre o sentido do teatro. O *ethos* é o conjunto das respostas-em ação² a essa busca. Constitui a terceira dimensão do teatro." Recentemente, ele reuniu, em um livro, textos esparsos, escritos a partir de 1994, e cujo fio condutor é constituído pelo diálogo com uma parcela do teatro latino-americano.

Na realidade, para Barba e seu grupo, o Odin Teatret, a América Latina representa, há muitos anos, uma referência essencial, desde que, pela primeira vez, vieram para participar do Festival de Caracas, na primavera de 1976 (não por acaso, poucos meses depois, de volta da Venezuela, foi escrito o manifesto sobre o “Terceiro Teatro”, um dos textos teóricos mais influentes da segunda metade do século XX). Se o Oriente, se os textos asiáticos têm sido indispensáveis para elaborar, através do tempo, respostas adequadas à questão sobre *como* fazer teatro, (e a Antropologia teatral é uma das conseqüências desse longo diálogo), no subcontinente latino-americano, Barba e os seus encontraram (e continuam encontrando) as respostas às outras questões essenciais que cada atividade teatral consciente de si deveria sempre se colocar: *por que e para que* fazer teatro (conferir Luis Masgrau, *La relazione dell’Odin Teatret con l’América Latina (1976-2001)*, em “Culture Teatrali”, 5, outono, 2001).

Trata-se de questões imprescindíveis, mas que, na Europa moderna e pós-moderna – farta, enfadada, cínica –, freqüentemente, terminam sendo evitadas, ou, até mesmo, descartadas com pseudo-respostas narcisísticas ou com palavras de peso, como “arte”, “cultura”, “impacto social” e similares. Na América Latina, onde fazer teatro muitas vezes significou e, às vezes, ainda significa arriscar literalmente a pele, todo esse vazio bate-boca europeu entre estética e *engagement* recupera imediatamente um sentido real; e até uma textura, a de “teatro político”, que aqui na Europa já parece impronunciável, encontra (aliás, nunca perdeu) sua imediata credibilidade. Além do mais, sabe-se que o contexto é decisivo para conferir valor e necessidade ao trabalho teatral: até um texto barroco e aparentemente distante no tempo, como *La vida es sueño*, pode funcionar para exprimir uma divergência (aconteceu no Chile durante a ditadura de Pinochet, como se lembra Sara Rojo).

Continua-se pensando, ainda com demasiada freqüência, o teatro latino-americano como uma província atrasada, dividida entre os *revival* folclóricos e o culto do *dernier cri* europeu, enfim,

entre samba e rituais *mapuches*³ por um lado e pós-modernidade *hard* por outro. Ora, o teatro latino-americano é isso *também*, mas não somente ou principalmente isso. A lista dos nomes de artistas e de grupos que podemos agregar para demonstrá-lo é muito longa, podendo-se retirá-la até mesmo deste livro, mas gostaria de citar, ao menos, os nomes de mestres famosos em todo o mundo, como Augusto Boal, Jorge Lavelli, Alfredo Arias, Jérôme Savary, Víctor García, Copi, os quais agitaram principalmente ou unicamente na Europa, ou como Santiago García, Enrique Buenaventura, Atahualpa del Cioppo, Marco Antonio De La Parra, Griselda Gambaro, os quais, trabalhando em seus países de origem, adquiriram prestígio legendário. E, entre os grupos, não podemos esquecer os peruanos Cuatrotablas e Yuyachkani (Peru), La Candelaria e Teatro Taller (Colômbia), El Galpón (Uruguai), Libre Teatro Libre, Comuna Baires e Teatro Núcleo (Argentina) e, agora, Teatro de los Andes (Bolívia), dirigido pelo argentino César Brie, um dos diretores de maior talento em circulação. E ainda na Argentina, Daniel Veronese, Alberto Félix Alberto, Ricardo Bartís e Eduardo Pavlovsky, teatrólogo e psicanalista (muito conhecido na América do Norte e na Europa).

Tudo isso para demonstrar que, se existe um teatro latino-americano de retorno ao passado ou euro-dependente, há um outro que, mesmo absorvendo influências (entre elas as provenientes de Stanislavski, Pirandello e Brecht, ou outras mais recentes: Artaud, Grotowski, Brook, Kantor, Wilson, Barba, etc.), como é inevitável e justo, soube demonstrar extraordinária capacidade de reelaboração autônoma e original, graças também ao senso de necessidade que – como notávamos anteriormente com Barba – emerge de suas propostas: e então – conforme observa ainda o mestre ítalo-dinamarquês – “se tivesse realmente sentido falar em termos de ‘influências’, teria que se reconhecer que o Odin Teatret foi mais influenciado do que influenciador em seu encontro com o teatro latino-americano.”

Acreditamos que essa afirmação poderia ser compartilhada com muitas outras. Finalmente, é evidente a enorme importância

alcançada em todo o mundo pelo Teatro do Oprimido de Boal; o longo período na Itália (com forte enraizamento) da Comuna Baires e do Teatro Núcleo; as raízes latino-americanas de um grupo que hoje está em alta, a Compagnia di Pippo Delbono (fundada com Pepe Robledo, argentino); o indiscutível prestígio internacional de César Brie, que publica também uma bela revista, “El tonto del pueblo.” E, se lançamos o olhar além do teatro *stricto sensu*, não podemos esquecer a importância que fenômenos como o vodu haitiano ou o candomblé brasileiro (com o complexo de danças, cantos e técnicas performativas que os caracteriza) tiveram e têm ainda para muitos artistas e estudiosos europeus e norte-americanos. Além disso, teríamos, como expõe Sara Rojo, as referências da capoeira no trabalho de grupos italianos.

A contribuição de Sara Rojo é interessante por dois motivos. O primeiro diz respeito exatamente ao que se disse até agora. Corretamente, a autora evita iniciar a discussão entre as relações do novo teatro italiano e do novo teatro latino-americano em termos de influências, muito menos recorrendo ao estereótipo de um sul-americano submisso às tendências européias (ou norte-americanas). O interessante de sua mirada está na *colocação em paralelo*⁴ das duas realidades. Essa colocação em paralelo evidencia continuamente analogias e pontos de contato, sem cair na tentação de explicá-los em termos de empréstimos ou condicionamentos diretos. A chave explicativa à qual recorre é a de uma incessante dialética entre globalização da cultura e especificidade das contribuições socioculturais; global/local, em suma. Em outros termos, trata-se de um estudo comparativo baseado em uma noção dinâmica e não ontológica de identidade.

O segundo motivo de interesse está no olhar de estranhamento, e por isso mesmo preciosíssimo, que a autora (diretora de espetáculos teatrais, além de estudiosa, apraz-me recordá-lo) lança sobre a realidade do novo ou novíssimo teatro italiano focalizado em sua pesquisa: Accademia degli Artefatti (Roma), Fanny & Alexander (Ravena), Kinkaleri (Florença), Motus (Rimini), Teatrino Clandes-

tino (Bolonha); sem esquecer as referências fundamentais às gerações precedentes (Magazzini, Giorgio Barberio Corsetti, Raffaello Sanzio e Teatro delle Albe). O olhar do exterior, quase de uma antropóloga em certos momentos, permite a Rojo sobrepor-se facilmente ao blá blá blá pseudo-crítico – que quase sempre preenche o vazio de reflexão e de testemunho rigoroso sobre acontecimentos atuais do teatro italiano – para oferecer-nos uma leitura fluida, por vezes essencial, mas sempre atenta e pertinente, a qual se entrelaça em contextos e paradigmas críticos, que a autora encontra, de preferência, na semiótica, na teoria da performance de Schechner ou na antropologia teatral de Grotowsky e Barba. Eventuais omissões ou pequenos lapsos de detalhes são amplamente compensados por uma limpidez e uma essencialidade de visão que não excluem a participação e, por vezes, o *pathos* do pesquisador (como no segundo capítulo, o mais ligado à jornada romana da autora).

NOTAS:

¹ Diretor do Dipartimento di Musica e Spettacolo da Università degli Studi di Bologna. Crítico teatral.

² No texto original: *risposte-in-azione*. (N. da T.)

³ Comunidade indígena, localizada na Argentina e no Chile, que lutou trezentos anos contra os espanhóis. (Nota da Autora do livro).

⁴ No original: *Messa in parallelo*. (N. da T.)

PRÓLOGO

Leda Martins¹

Sara Rojo é uma pesquisadora atenta e sensível, uma estudiosa incansável, uma arrojada diretora de teatro e, principalmente, uma pessoa admirável. Seu livro, *Trânsitos e deslocamentos teatrais: da Itália à América Latina*, reflete essas qualidades da autora e se oferece à nossa leitura como uma potente reflexão sobre o teatro contemporâneo, na Itália e na América Latina.

Na “Introdução”, Sara Rojo define seu livro como o “testemunho gráfico” de uma experiência reflexiva, resultado de um ano de pesquisas na Università degli Studi di Bologna, onde, sob a supervisão de Marco de Marinis, realizou suas pesquisas de Pós-Doutorado. Dessa experiência, acoplada à sua extensa atividade de crítica literária e teatral, emerge um texto instigante e ousado que, “a partir de um olhar latino-americano”, traz à tona algumas das principais tendências e debates recorrentes na cena italiana atual, realçando o panorama estético e conceitual que fertiliza a prática teatral. Sob o viés comparativo, a autora aborda algumas possibilidades de aproximações e de contrapontos entre a cena italiana e a latino-americana, com vistas a nos apontar “pontos de encontro e de desencontro” entre elas. Os trânsitos artísticos e epistemológicos entre esses contextos, os diálogos culturais e as negociações, locais e transnacionais, guiam o olhar observador e perquiridor de Sara, instigando-nos a percorrer e a fruir, com ela, muitas das postulações da prática teatral nesses dois contextos e, por meio delas, repensarmos os inúmeros desafios, ideários e tensões da atualidade.

O lugar de postulação autoral, o lócus de enunciação, do qual deriva a narrativa ensaística, já anuncia e traduz, em si mesmo, a epistemologia do trânsito, emoldurando a singularidade da mirada que a autora mesma nos oferece: a de uma pesquisadora e diretora teatral latino-americana, chilena, radicada há anos no Brasil, em

Belo Horizonte, onde leciona na Universidade Federal de Minas Gerais e dirige o grupo de teatro *Mayombe*, por ela fundado em 1995. Essa circunstância talvez seja a que torne mais singular a particularidade do olhar crítico de Sara, traduzindo a inquietude investigativa e arrojada de alguém que apreende a atividade teatral com um olhar mambembe já acostumado a percorrer e reconfigurar as inúmeras fronteiras geográficas, políticas e simbólicas que mapeiam sua própria vivência, percursos e continentes. Assim, o que seu labor analítico postula em relação ao seu objeto diz-nos muito também da própria autora, sempre preocupada em “reunir e oferecer, de forma aberta, experiências nas quais o objeto artístico possa se revelar (...) e revele formas de resposta diferentes das simplesmente identificatórias, formas capazes de interagir criativamente com as mudanças que estão ocorrendo no mundo.” (INTRODUÇÃO:29)

A partir de suas observações sobre a prática teatral italiana mais atual, Sara convida-nos a também percorrer os vários cenários do teatro latino-americano nas últimas décadas, desdobrando os vieses teóricos e metodológicos e processando os necessários ajustes de foco que nos possibilitem conhecer e reconhecer, nos diversos contextos sociais e culturais referidos, Itália, Chile, Brasil, Argentina, Cuba e Bolívia, diálogos e trânsitos sistêmicos, epistêmicos e estéticos entre grupos, movimentos, práticas e idéias, realçando as aproximações e diferenças, as postulações e potencialidades no âmbito dos espetáculos, da dramaturgia, dos manifestos e realizações de atores, encenadores, performers e teóricos do teatro e da performance. O panorama abordado é vasto e reflete um árduo labor de pesquisa e um rigoroso e intenso exercício de crítica e de sistematização documental. Os primeiros capítulos apresentam-nos o objeto de reflexão e algumas das abordagens teóricas que fundamentam os pressupostos teórico-metodológicos da autora, em interlocução com De Marinis, Schechner, Carlson, Blau, dentre tantas outras fontes. Nessa parte, a ênfase da autora recai sobre o teatro italiano contemporâneo, contextualizado a partir da segunda metade do século XX.

Ao se debruçar sobre as produções mais recentes, como as de Accademia degli Artefatti, Fanny & Alexander, Kinkaleri, Motus, Teatrino Clandestino, Sara detecta no contexto italiano atual, para além de diferentes “formas de trabalho e de configurações” teatrais em relação aos anos sessenta e setenta do séc. XX, a existência de, pelo menos, uma certa continuidade formal e conceitual em relação a esse mesmo período: a percepção do espaço cênico como um lugar de construção de imagens visuais expressivas e de ambientações cênicas experimentais que almejam ampliar as possibilidades de investimento nas pulsações do corpo e do *corpus* cultural. Nesse sentido, a ensaísta conclui que um dos traços mais marcantes da cena italiana, assim como também da latino-americana, estaria alojado em concepções cênicas nas quais “... o espaço já não é apenas o do espetáculo plurissemântico, mas, sim, um lugar plurivalente ao qual se chega depois de um processo, descrito por Bignami como o trânsito do lugar próprio do espetáculo aos lugares nos quais este se abre à complexidade da cultura.” (CAP. III: 92) Pensando com a autora, podemos especular que, nesse reinvestimento da cena no espaço e na restituição do próprio espaço como um corpo cênico, muitas produções e performances revitalizam toda a experiência teatral, tornando-a o *locus* privilegiado para um processo exponencial de criação, fruição e recepção, que integra, de forma adjuntiva e complementar, todos os sujeitos e elementos da prática teatral, envolvidos e revolvidos numa pulsação corpórea, material e sensível, instituída na e pela espacialidade cênica. Assim concebido, o espaço, configurado pela performance, torna-se um lugar de realce e de emergência das possibilidades de pulsações e investimentos dos sujeitos e da cultura, um portal de ressonâncias de dicções, respirações, humores, palavras, gestos, cores, articulações, modulações, afetos e perceptos, interlocuções de subjetividades assonantes e dissonantes. E isso só se torna possível, se, como Sara, pensarmos que a arte e a cultura “são muito mais do que conhecimento de formas ou consecução de determinados objetivos, são, entre outras coisas, associações vivenciais.” (CAP. III: 101) Ou como afirma

Eagleton, citado por Sara na mesma página: “Cultura não é apenas aquilo pelo que nós vivemos. É também, em grande medida, aquilo para que nós vivemos. Afeto, relação, memória, relação de sangue, lugar, comunidade, emoção plena, entretenimento intelectual....”

Essas associações vivenciais modulam sobremaneira o 2º movimento do livro, no qual Sara reproduz uma série de entrevistas e depoimentos de atores e encenadores, integrantes e intérpretes dos grupos pesquisados, os quais, de viva voz, relatam seus ideários, experiências criativas e postulações estéticas, muitas delas instigantes e provocativas, como os fragmentos abaixo nos revelam:

O ator-sujeito faz de seu corpo um objeto; representa a experiência de um estado, não psicológico, mas físico; descreve uma história do corpo, medindo-se com seus próprios limites. Esse confronto do ator pressupõe uma grande dose de realidade para alcançar o máximo grau de artifício. (...) Por modalidade de função, entende-se não somente a colocação espacial e a distância dos espectadores da ação, mas também o relacionamento cronológico e, portanto, a intervenção sobre o ritmo (...) sobre o tempo do prazer estético. Algumas vezes, isso se traduz por um deslocamento que deixa o espaço para um distanciamento e uma sucessiva reaproximação da narração. (CAP. IV, ACCADEMIA DEGLI ARTEFATTI: 131)

Aborreço-me sempre, por isso sempre trago comigo um revólver, a gramática de uma língua, uma caixa de talco com ácido bórico, uma gaita na boca. A verdade de um discurso é sempre solta, entre a saliva de uma pronúncia ou a tinta de uma escrita e a amargura de um mal-entendido na dobra do próximo detalhe. (...) (CAP. IV, KINKALERI: 154-155)

O espaço, entendido como “campo de operações”, como arquitetura aplicada, como lugar anatômico, como porção de liberdade limitada, como fim insondável, como um dos elementos basilares e indispensáveis à representação, como sinal, como dramaturgia tridimensional, como lugar escuro e fascinante, como estrutura, como porção de realidade visível, como agulha da balança, como superfície onde pode-se pisar, como...” (CAP. IV, MOTUS:160)

... pode-se dizer (...) que a dramaturgia seja a gramática de que se vale a organização – do espetáculo ou literária – dos dramas apenas; (...) digamos que a dramaturgia de um trabalho se auto-estabelece similarmente a um sistema natural, enquanto que a capacidade de utilização desta, que pode também ser chamada de dever dramaturgico, está em todos os elementos

que compõem o trabalho e, de maneira mais estrutural, na direção (...) Negar a existência da direção ou da dramaturgia em um espetáculo, é absolutamente falso, e é inútil, a fim de escondê-las, nomeá-las com termos diferentes com o fim de escondê-las. Este nexos libera a direção do vínculo da personalidade, a dramaturgia da prisão redutora do texto e a personalidade da competência individual. Além do mais, talvez a dramaturgia seja o único elemento teatral em evolução, sendo, pois, fonte de sustento para a direção, que não pode mais ser somente ideadora de imagens e de ações de âmbito teatral. (...) O espaço cênico é, de qualquer modo, algo mais amplo e identificável no que se refere à cenografia; é o continente e, ao mesmo tempo, o conteúdo da cenografia, atingindo mais a esfera do abstrato que a do concreto, (...) poder-se-ia talvez, dizer, que a cenografia é a representação física do espaço cênico, é seu ícone, podendo-se dizer o mesmo do ator. (CAP. IV, TEATRO CLANDESTINO:173-175)

Estruturalmente, esse capítulo dedicado aos depoimentos media a passagem do contexto italiano ao latino-americano, como ponte para o último segmento da obra, no qual Sara Rojo aponta “algumas claves do teatro contemporâneo na América Latina”, dentre elas as veias das culturas ameríndias e africanas; os trânsitos e migrações, artísticos, epistemológicos e ideológicos, inter e transcontinentais; as formas tensionadas de diálogo entre as culturas e práticas teatrais latino-americanas e as políticas e constructos hegemônicos, europeus e norte-americanos; as vias teóricas e práticas de perquirição, postulações e negociações que matizam as relações entre as sociedades e as artes no contexto atual. Espetáculos, dramaturgia, teorias em realce em países como Chile, Brasil, Cuba, Argentina e Bolívia são trazidos ao proscênio do texto, mapeando, ainda que brevemente, os cenários de produção teatral na América Latina e as vias de interlocução aí realizadas com outros contextos, dentre eles o italiano. Desse cotejamento, a autora conclui que “... a chamada ‘globalização da cultura’ (que funciona em distintos planos) [leva os artistas a] compartilhar materiais, formas e tecnologias semelhantes (...), [a tensionar] nos processos artísticos... permitindo que dialoguem com seus públicos específicos” (CAP V:221) e a encontrar “circuitos e espaços alternativos” que lhes possibilitem reagir à exclusão e à massificação impostas pela globalização, ressal-

tando, ainda, os desafios que as novas contingências históricas exigem de todos nós.

Os méritos do texto de Sara Rojo são muitos. Esta minha tentativa de síntese, incompleta e aquém da obra, apenas assinala algumas das muitas e diversas veias de informação, percursos e análises potencialmente disseminados no livro *Trânsitos e deslocamentos teatrais: da Itália à América Latina*, deixando, no entanto, ao próprio leitor o saboroso gosto de descobrir, por si mesmo, a pujança dos detalhes e das verdades desta composição ensaística, cujas dobras, neste prólogo, escapam por entre a saliva da fala e a tinta das escritas, como já nos alertara Kinkaleri. Após lermos o texto de Sara, experimentamos aquela mesma sensação que Luis de Tavira muito bem reconhece ao cabo de uma função teatral: "...descobrimos um sentido ainda mais profundo: ao representar a realidade, esta se transforma e ao reconhecê-la transformada, ela se revela outra de si mesma." (INTRODUÇÃO:28)

Belo Horizonte, América do Sol, janeiro de 2002

NOTAS:

¹ A Doutora Leda Martins é professora de teatro dos cursos de Letras e Artes Cênicas da Universidade Federal de Minas Gerais, poeta e crítica teatral.

INTRODUÇÃO: TEATRO EM DIÁLOGO

*Amar teatralmente a vida não significa comover-se diante do reconhecimento de seus valores sociais estabelecidos, mas, sim, deslumbrar-se com a descoberta de outros valores que a sociedade ainda não foi capaz de reconhecer, justamente neste ponto onde a vida foi condenada publicamente pelas instituições do poder social. O teatro como arte mostra sempre o valor vital daquilo que não quisemos aceitar. Não é pacificador, mas, sim, provocador. Desafia-nos a reconhecer a intolerância de nossa tolerância.*¹ (TAVIRA, 1999: 173)

Iniciar este trabalho é como começar uma viagem através do teatro italiano atual, pois, durante um ano, graças ao apoio da Universidade Federal de Minas Gerais, da Università degli Studi di Bologna e da CAPES-Brasil, mergulhei na cultura e no teatro italiano e, por meio dele, revi meus postulados críticos, meus estudos sobre o teatro latino-americano e minha práxis como diretora teatral. Neste final-início de século, essa experiência significou para mim uma reflexão teórica profunda, da qual este livro é um testemunho gráfico.

Neste trabalho, partindo da análise das novas teorizações e críticas teatrais e da cultura, pesquisei um conjunto de produções italianas, realizadas entre os anos de 2000 e 2001. Essa pesquisa foi feita para poder dispor de um extenso *corpus* do teatro atual desse país, o qual me permitisse analisar as características desse sistema teatral no presente e elaborar um paralelismo teórico com as novas teorias e práticas desenvolvidas na América Latina nos últimos anos que rompem, em grande medida, com o realismo stanislavskiano. Com relação ao teatro “novo”, De Marinis afirma:

Graças às experiências e às propostas do novo teatro, a imagem de um teatro completamente encerrado nos limites estreitos da convenção mimético-representativa, dominante durante o século passado, foi definitivamente superada e, em seu lugar, afirmou-se outra, de contornos mais amplos e difusos e de acordo com a qual o teatro já não é, ou ao menos não

é apenas, reprodução ou reflexo (da realidade, da vida, de um texto), mas sim e, principalmente, produção (do real, de vida, do social, de textualidade); pensemos nas experiências-limite dos anos setenta, de certo teatro político, da denominada animação teatral (particularmente na Itália), do teatro festa, do teatro antropológico e do parateatro.² (1997:179)

A pesquisa teórica foi feita na *Internet* (fundamentalmente em páginas italianas e latino-americanas), em bibliotecas, videotecas e livrarias, especialmente em Roma e Bolonha. Para o estudo dos grupos teatrais relevantes, tanto no que se refere à análise de seus espetáculos como ao acompanhamento de seus processos de produção ou de seus laboratórios, foi necessário viajar por diversas cidades italianas. Entre elas, estão Florença, Verona, Ravena, Milão, Bolonha e Roma. Os conceitos teóricos básicos que orientaram esta pesquisa foram os de sistema, performance,³ corpo, espaço, globalização, lugar de enunciação e diálogo. Todos eles, inseridos em ferramentas analíticas proporcionadas pela semiótica teatral e pela crítica cultural, permitiram-me enfocar os diferentes aspectos analisados.

Gosto de pensar que o que estou oferecendo será uma contribuição aos estudos do teatro italiano e latino-americano, uma vez que constitui uma análise das teorizações e práticas atuais do teatro italiano, examinado em contraponto ao sistema teatral latino-americano. Cada sistema teórico possui ideologias e imagens constitutivas de uma visão cultural que orienta tanto a sua produção artística como as leituras que se realizam dentro dele. Desse modo, dado seu enfoque comparativo, conforma um caráter amplo, tendo sido seu lugar físico de execução a Itália, estabelecendo também um contraponto intencional com meu lugar histórico de enunciação: a América Latina. A presença desses dois espaços sócio-culturais inter-relacionados possibilita o caráter comparado da pesquisa, embora seu objeto centre-se basicamente no teatro italiano.

Esta reflexão inscreve-se no marco mais amplo dos estudos teatrais, tanto no que se refere ao texto crítico-teórico como na análise do espetáculo. Marco De Marinis desenvolveu o conceito de “texto espetacular”, conceito que foi fundamental para a realização das análises específicas de cada montagem:

Dentro destes dois âmbitos há uma tendência se abrir caminho progressivamente uma concepção (fundadora) do espetáculo teatral como texto complexo, sincrético, composto por outros textos parciais, ou subtextos, de matéria expressiva diversa (texto verbal, gestual, cenográfico, musical, texto das luzes, etc.) e regido, entre outras coisas, por uma pluralidade de códigos frequentemente heterogêneos entre si e de diferente especificidade. A este respeito se fala de “texte théâtral” (ERTEL, 1977), ou de “représentation comme texte” (UBERSFELD, 1981), porém a denominação que se impõe é a de “texto espetacular” (proposta por Ruffini e por mim mesmo) com a equivalência em inglês de *performance text*. (ELAM, 1980)

Nestes enfoques semióticos-textuais do teatro, aparece, geralmente, a diferenciação entre o espetáculo como “objeto material” e o “texto espetacular” ou *performance text* como “objeto teórico” ou “de conhecimento” (PRIETO, 1975), (...)⁴ (1997: 23)

No primeiro capítulo, realizo um breve marco historiográfico do teatro italiano visando contextualizar suas características atuais. Dessa maneira, esse capítulo tem como objetivo situar o leitor nas bases contemporâneas do sistema teatral no qual se acha centrada a pesquisa. Assim, apoiando-me com flexibilidade no conceito de sistema, procedo a uma revisão sistemática dos anos 60 até a atualidade, o que, em minha opinião, permitirá ao leitor deslocar-se com certa facilidade analógica pelo interior do objeto analisado.

No segundo, fundamentada no conceito de Richard Schechner de performance como “comportamento recuperado” (1999), apresento uma série de tendências que existem atualmente no teatro italiano. A partir desse conceito e de sua relação com a memória e a cultura de um povo, faço uma análise de uma amostra de produções teatrais do final do século XX e início deste século na Itália. A possibilidade de tal enfoque reside no fato de entendermos a performance “como uma das práticas artísticas mais comprometidas com o eu do artista.”⁵ (PICAZO, 1993: 15) Os grupos ou artistas analisados constroem sua enunciação a partir de sua própria vivência, seja direta ou legada através da memória de sua comunidade; portanto, a forma como se relacionam com um determinado espaço físico, psicológico e social é fundamental para terem acesso ao objeto artístico produzido. Tomando como base os espetáculos assisti-

dos, discuti analiticamente diversas posturas teóricas com relação ao conceito de performance.

No terceiro capítulo, meu trabalho está centrado em cinco grupos atuais do teatro italiano experimental (*ricerca*): Accademia degli Artefatti (Roma), Fanny & Alexander (Ravena), Kinkaleri (Florença), Motus (Rimini) e Teatrino Clandestino (Bolonha). Para tal, apresento aqueles que, em minha opinião, representam alguns de seus antecessores italianos mais importantes (Barberio Corsetti, Magazzini, Socleras Raffaello Sanzio e Teatro delle Albe). Nesse capítulo, desenvolve-se uma reflexão que se ancora nos conceitos de espaço e corpo como eixos construtores e diferenciadores desse tipo de teatro experimental ou de pesquisa. Esse enfoque relaciona-se teoricamente com o capítulo da performance, na medida em que esses grupos e, de forma geral, as produções experimentais de teatro estabelecem uma relação direta com linguagens artísticas que provêm de outras áreas, com o espaço passado e presente (memória performática) e com o corpo como objeto e sujeito. Sabemos que, ao longo da história: “Para muitos artistas, a *performance* foi um meio de explorar a dimensão física do corpo; por meio deste, podiam expressar todo tipo de sensações e sentimentos, de repúdios e aceitações, e evidenciar seu papel de comprometimento com a sociedade.”⁶ (PICAZO, 1993:15) Assim, podemos afirmar que especialmente a *performance art* abriu um caminho que o teatro não comercial ou de pesquisa continuou a desenvolver. Atualmente, nesse tipo de prática cênica, o corpo é sujeito realizador do jogo cênico e um objeto de experimentação no espaço.

O quarto capítulo, depois de uma breve apresentação, reúne fotografias e entrevistas inéditas, realizadas com os grupos de teatro italiano atual que foram mencionados no capítulo dois. Creio que, dessa maneira, o leitor poderá contrapor minha leitura com os projetos e as concepções teatrais de seus artistas fundadores. Esse testemunho direto permitirá que se veja, em paralelo, os processos produtivos e suas realizações; até a forma como cada grupo responde às perguntas representa um parâmetro que o leitor poderá analisar,

uma vez que foi respeitada a decisão de cada companhia com relação à estrutura de seu enunciado. Quem ler esse estudo poderá construir, assim, sua própria análise da relação que existe entre cada um desses projetos estéticos e sua realização como espetáculo. Sabemos que, na produção de uma montagem, intervém uma série de “textos”, como as “partituras subjacentes” criadas pelos atores, as quais se revelam fundamentais no teatro de pesquisa. Em minha opinião, as entrevistas ajudam a reconstruí-las. Com relação a esse conceito, afirma Pavis:

A partitura subjacente, na verdade, não é simplesmente uma estrutura controlada pelo indivíduo que pesquisa, é uma “partitura feita com normas culturais e com modelos de conduta do performer” (...) Esquema diretivo *cinestésico* e emocional, articulado sobre os pontos de referência e de apoio do ator e criado e imaginado por este com a ajuda do diretor, mas que pode manifestar-se somente através do espírito e do corpo do espectador.⁷ (PAVIS, DE MARINIS, 1998:86-88)

No quinto capítulo, que vejo como uma porta que se abre a futuras pesquisas, após uma breve apresentação historiográfica do teatro latino-americano, estabeleci, a partir dos conceitos de lugar de enunciação e globalização, uma análise dos possíveis caminhos que pode percorrer um diálogo teórico e prático entre as produções atuais da Itália e da América Latina. A comparação parece-me válida por entender que as “concretizações” de um mesmo tópico ou de uma concepção estética semelhante podem ser sempre diferentes e, mais ainda, quando procedem de diferentes lugares de enunciação:

O diretor de cena concretiza sua leitura da peça na encenação. Essa concretização é uma leitura em ato, ilustrada por corpos, vozes, uma enunciação da leitura e da análise dramática pela cena. Dessa concretização (cênica) de uma concretização textual dramática, o espectador extrai sua própria concretização, que é, *strictu sensu*, uma concretização de uma concretização de uma concretização.⁷⁸ (PAVIS, 1994: 28)

Por outro lado, sabemos que, na atualidade, os produtos culturais estabelecem redes que, em relação a períodos anteriores, partem e se desenvolvem de maneira distinta, fundamentalmente, por-

que “a globalização da cultura” permite novas formas de comunicação, mas também sabemos que os contextos socioculturais (lugares de enunciação) estabelecem suas próprias especificidades, o que gera, nas práticas culturais, uma tensão entre “o local” e “o global”, tanto no resultado como no próprio processo de sua produção. Centrandose no caso brasileiro, porém aplicável a outros lugares, essa tensão encontra-se claramente explicitada por Silviano Santiago:

De um lado, como dissemos, temos movimentos sociais que expressam simpatia pelas conquistas políticas articuladas pelo multiculturalismo. Em um contexto diferente ao da sociedade norte-americana, as idéias expressas pelos multiculturalistas anglo-saxões têm servido para articular movimentos de liberação social, política e econômica, necessariamente setorizados (...) Do outro lado, antipatia política pelo processo de globalização da cultura pop norte-americana, ou inspirada por ela. A difusão desses novos produtos culturais se dá pela presença exclusiva da mídia eletrônica nos lares brasileiros (...) A primeira tendência é, ao mesmo tempo, cidadina e cosmopolita e, por isso, muitas vezes esquece o Brasil das pequenas cidades. A segunda descarta a composição federativa da nação, ao reclamar um lugar ao sol para as regiões esquecidas (...) Neste momento em que a guerra fria chega ao final e em que os movimentos migratórios de trabalhadores despertam o ódio racial nos países desenvolvidos e em que as nações periféricas dão como prioridade absoluta a privatização das instituições nacionais (...) as duas tendências reativas chegam a partilhar caminho comum, na medida em que ambas, pela fragmentação radical do poder do Estado brasileiro, tanto rejeitam como mistificadoras as teorias tradicionais da identidade nacional, quanto rechaçam como alienantes e contraditoriamente atrasadas as teorias da globalização dominantes no momento. (1995-1996)

O estudo comparativo que pretendo iniciar pode ajudar a analisar, em um plano específico, algumas das arestas dessa tensão. Tensão que adquire novas dimensões, a partir do atentado terrorista ao Pentágono e às Torres Gêmeas, da guerra iniciada pelos Estados Unidos ao Afeganistão (setembro de 2001), dos novos governos de direita (Itália, Estados Unidos, entre outros países), da crise econômica em que vivem os países latino-americanos; dimensões essas que ainda não somos capazes de prever.

Por outro lado, essa análise comparativa parte do reconhecimento de que o diálogo entre a Itália e a América Latina foi iniciado a partir do século XIX, por meio da influência do discurso imigrante (a peça teatral *Colônia Cecília*, da dramaturga brasileira Renata Pallotini, reúne a experiência dos imigrantes anarquistas italianos no sul do Brasil, 1890-1894), da influência de autores como Goldoni e Pirandello nas formas teatrais desenvolvidas na América Latina, como o grotesco argentino de Discépolo ou o teatro existencialista (o Grupo de Estudios de Teatro Argentino, GETEA, desenvolveu importantes pesquisas sobre a relação entre o teatro argentino e o italiano em livros, como *De Goldoni a Discépolo. Teatro italiano y teatro argentino 1790-1990* e *Pirandello y el teatro argentino*). (PELLETTIERI, 1997 e 1994)

Nas últimas décadas do século XX, a marca de Dario Fo, por meio de seus textos de teatro político e de seus estudos e trabalhos com a *Commedia dell'Arte*, foi e continua sendo uma referência importante para o teatro latino-americano. Também não devemos esquecer da influência decisiva que teve, nesse período, o teatro antropológico do italiano Eugenio Barba, embora reconhecendo que essa forma desenvolveu-se, fundamentalmente, para além das fronteiras italianas.

Em todo o caso, o importante para essa reflexão é que novas formas surgem de um lado e de outro do mar e que os pontos de encontro e desencontro continuam a existir, só que agora se realizam de forma simultânea e ligada a vivências, imagens e influências similares, e não mais como um espelho distante no tempo, como aconteceu com o teatro de Pirandello. Sabemos que qualquer diálogo implica “negociação” entre estruturas diferentes. Entendo por “negociação” o que está definido por Bhabha:

Quando falo de *negociação* em lugar de *negação*, quero transmitir uma temporalidade que torna possível conceber a articulação de elementos antagonísticos ou contraditórios: uma dialética sem a emergência de uma História teleológica ou transcendente, situada além da forma prescritiva de leitura sintomática, em que os tiques nervosos à superfície de ideologia

revelam a “contradição materialista real” que a História encarna. Em tal temporalidade discursiva, o evento da teoria torna-se a negociação de instâncias contraditórias e antagônicas, que abrem lugares e objetivos híbridos de luta e destroem as polaridades negativas entre o saber e seus objetos e entre a teoria e a razão prático-política. (1999: 51)

Como já afirmei anteriormente, às implicações socioeconômicas da globalização capitalista, nascida nos “centros” e que se expandiu nos anos 90, somam-se as derivações culturais desta. Essas derivações vão desde desintegrações sociais até novas formas culturais de reagrupamento humano, desde questionamentos aos processos de homogeneização até enfrentamentos nos de diferenciação, o que cria, necessariamente, uma relação com as mudanças que estão vivenciando as estruturas de valores, os conceitos filosóficos e o teatro no mundo.

Estudar a produção teatral italiana sob essa perspectiva, permitiu-me abrir uma porta para o estudo comparativo entre essa prática e a nossa, a partir de um olhar latino-americano não redutor, já que entendo que a “identidade não pode ser mais vista em termos ontológicos, mas antes como um conceito múltiplo e em constante mutação.” (COUTINHO e CARVALHAL, 1999: 57)

Se associarmos essa idéia à defendida pelo diretor mexicano Luis Tavira, quando afirma que o teatro não é imitação (mimese), mas, sim, representação,

descobrimos um sentido ainda mais profundo: ao representar a realidade, esta se transforma e ao reconhecê-la transformada, ela se revela a nós outra de si mesma. Quando acontece o teatro, nada pode ser mais igual. O que quer dizer também que o maior realismo da ficção será aquele que mais transforma a realidade,...⁹ (1999: 106)

Redimensionaremos assim, a capacidade transformadora do teatro. Ajudaremos a abrir, por duas vias, um caminho para que se estabeleça um diferente sistema de encontro, que não o mimético-representativo, com esta sociedade que, dia após dia, se destrói em nacionalismos pertinazes e segregações destrutivas.

A crítica é responsável por reunir e oferecer, de forma aberta, experiências nas quais o objeto artístico possa se revelar e, ao mesmo tempo, revele formas de resposta diferentes das simplesmente identificatórias, formas capazes de interagir criativamente com as mudanças que estão ocorrendo no mundo.

Finalmente, quero reafirmar meu desejo de, com este trabalho, contribuir para uma aproximação que facilite um diálogo aberto entre produções artísticas, teorizações e criadores, em um mundo que necessita de seres humanos dispostos a escutar a si mesmos e a enxergar com olhos capazes de transformar o que parece intransformável. Lembremos que: “Amar teatralmente a vida não significa comover-se diante do reconhecimento de seus valores sociais estabelecidos, mas sim deslumbrar-se com a descoberta de outros valores que a sociedade ainda não foi capaz de reconhecer.” (TAVIRA, 1999: 173)¹⁰

BIBLIOGRAFIA CITADA

- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- COUTINHO e CARVALHAL. *Culturas, contextos e discursos*. Rio Grande do Sul: Ed. Universidade, 1999.
- DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- FO, Dario. *Manuale minimo del attore*. Torino: Einaudi, 1987.
- PALLOTINI, Renata. *Colônia Cecília*. Porto Alegre: Tchê, 1987.
- PAVIS, Patrice. *El teatro y su recepción*. Semiología, cruce de culturas y Postmodernismo. Habana: Casa de las Américas-Embaixada de França, 1994.
- . Una nozione piena d'avvenire: la sottopartitura. *Drammaturgia dell'attore* Coord. Marco De Marinis. Bolonha: I Quaderni del Batello Ebbro, 1998.
- PELLETTIERI, Osvaldo. *Pirandello y el teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna, 1997.

———. *De Goldoni a Discépolo*. Buenos Aires: Galerna, 1994.

PICAZO, Gloria. La performance: de las primeras acciones a los multimedia de los ochenta en PICAZO, Gloria. (Coord.). *Estudios sobre performance*. Andalucía-Sevilla: Centro Andaluz de Teatro-Gráficas del Sur, 1993.

SANTIAGO, Silviano. *Atração do mundo (Políticas de Globalização e de Identidade na Moderna Cultura Brasileira)*. Berkeley, 1995-1996. http://www.prossima.br/estudos_culturais/pacc

SCHECHNER, Richard. *Magnitudini della performance*. Roma: Bulzoni, 1999.

TAVIRA, Luis de. *El espectáculo invisible*. Madrid: Asociación de Directores de escena, 1999.

NOTAS

¹ As citações na língua original estarão nas notas. “Amar la vida teatralmente no significa conmoverse ante el reconocimiento de sus valores sociales establecidos, sino deslumbrarse en el descubrimiento de otros valores que la sociedad aún no ha sido capaz de reconocer, justo ahí donde la vida ha sido condenada públicamente por las instituciones del poder social. El teatro como arte, muestra siempre el valor vital de lo que no hemos querido aceptar. Es provocar no pacificador. Nos desafía a reconocer la intolerancia de nuestra tolerancia.”

² “Gracias a las experiencias y a las propuestas del nuevo teatro, la imagen de un teatro absolutamente encerrado en los estrechos límites de la convención mimético-representativa dominante durante el siglo pasado, ha sido superada definitivamente y en su lugar se ha afirmado otra, de contornos más amplios y difusos y, de acuerdo con la cual el teatro ya no es, o por lo menos no es sólo, reproducción o reflejo (de la realidad, de la vida, de un texto), sino y sobre todo, producción (de lo real, de vida, de lo social, de textualidad); pensamos en las experiencias límites de los años setenta, de cierto teatro político, de la llamada animación teatral (en particular en Italia), del teatro fiesta, del teatro antropológico y del parateatro.”

³ Não usarei itálico nessa palavra, por pensar que tal grafia foi incorporada ao léxico do português.

⁴ “Dentro de estos dos ámbitos tiende a abrirse camino progresivamente una concepción (fundante) del espectáculo teatral como texto complejo, sincrético, compuesto por más textos parciales, o subtextos, de diversa materia expresiva

(texto verbal, gestual, escenográfico, musical, texto de las luces, etc.) y regido entre otras cosas, por una pluralidad de códigos a menudo heterogéneos entre sí y de diferente especificidad. Al respecto se habla de "texte théâtral" (Ertel, 1977), o de "représentation comme texte" (Ubersfeld, 1981), pero la denominación que se impone es la de "texto espectacular" (propuesta por Ruffini y por mí mismo) con la equivalencia en inglés de *performance text*. (Elam, 1980)

En estos enfoques semiótico-textuales del teatro, generalmente se comparte la diferenciación entre el espectáculo como "objeto material" y el texto espectacular o *performance text*, como "objeto teórico" o "de conocimiento" (Prieto, 1975), (...)"

⁵ "Como una de las prácticas más comprometidas con el yo del artista."

⁶ "Para muchos artistas, la *performance* ha sido un medio para explorar la dimensión física del cuerpo; por medio de él, podían expresar toda suerte de sensaciones y sentimientos, de repudios y aceptaciones, y hacer evidente su papel de compromiso con la sociedad."

⁷ "La sotto-partitura, in effetti, non è semplicemente una struttura controllata dall'individuo che ricerca, ma è una "partitura fatta di norme culturali e di modelli di condotta del performer" (...) Schema direttivo cinestesico ed emozionale, articolato sui punti di riferimento e di appoggio dell'attore e creato e figurato da questi, con l'aiuto del regista, ma che può manifestarsi solo attraverso lo spirito e il corpo dello spettatore."

⁸ "El director de escena concretiza su lectura de la pieza en la puesta en escena. Esta concretización es una lectura en acto, ilustrada por cuerpos, voces, una enunciación de la lectura y del análisis dramático por la escena. De esa concretización (escénica) de una concretización textual dramática, el espectador extrae su propia concretización, la cual es *strictu sensu*, una "concretización de una concretización de una concretización."

⁹ "Hemos descubierto un sentido aún más profundo: al representar la realidad, se la transforma y al reconocerla transformada, se nos revela otra de sí misma. Cuando el teatro sucede, ya nada podrá ser igual. Lo que quiere decir también, que el mayor realismo de la ficción será el que transforma más la realidad,..."

¹⁰ "Amar la vida teatralmente no significa conmoverse ante el reconocimiento de sus valores sociales establecidos, sino deslumbrarse en el descubrimiento de otros valores que la sociedad aún no ha sido capaz de reconocer."

CAPÍTULO I: O TEATRO ITALIANO DAS ÚLTIMAS DÉCADAS

*Há quarenta anos já existe na Itália um teatro diferente, não convencional, que em cada época determinada foi denominado de vanguarda, pesquisa, experimental, etc., porém, podemos simplesmente denominar Teatro, diferenciando-o do espetáculo comercial ou de lucro privado.*¹ (BERNARDIS. DE MARINIS, 1999: 150)

DESDE OS ANOS SESSENTA

Cumpre-se perguntar o que ocorre com o teatro em um momento de mudanças e transformações que abrangem o conjunto da sociedade. Foi o que aconteceu nos anos sessenta na Itália, situando-se seu ponto culminante nas rebeliões estudantis de 68 e nas lutas sindicais dos trabalhadores em 69:

Aquilo que, na perspectiva de 1967, bem podia parecer um “movimento de desenvolvimento no interior do corpo social” assume – em 1968 – as conotações de rebelião *contra* as formas nas quais se haviam estabilizado (no âmbito da cultura, do sistema econômico e do sistema político) as contradições de uma sociedade que havia saído da guerra e da Resistência.² (TESSARI, 1996: 129)

Foi um movimento marcado pela transgressão social, busca de modelos políticos e abertura cultural diante daquilo que acontecia no mundo. Surgiam novos sujeitos históricos e, com eles, uma necessidade artística de construir uma teatralidade diferente. Para Olivero Ponte di Pino, nesse período, fazia-se teatro para reunir, entender e expressar teatralmente as mudanças pelas quais se estava passando:

Em um país em que o tecido social se havia transformado profundamente em poucos anos, verificou-se uma verdadeira e legítima mudança antropo-

lógica, em uma intrincada trama de fugas que se deslocam para o futuro e retorno ao remoto, com convulsões e lacerações freqüentemente trágicas. Esta é talvez uma das chaves para compreender a escolha de um meio certamente obsoleto como o teatro por parte de numerosos jovens: (...)³ (1988: 15)

Cabe perguntar por que Ponte di Pino utiliza a categoria de obsoleto. Creio que tenha a ver com o fato de que, desde seu início, o teatro se tenha caracterizado por um “fazer frente a outros”, de forma direta, não-virtual. Porém, embora isso o distancie – em primeira instância – dos avanços tecnológicos que se produzem, converte-o em um meio excepcional para propiciar as mudanças que a sociedade deseja. Franco Quadri realiza um estudo do *Convengno d'Ivrea*, organizado com a subvenção do centro Studi di Olivetti, em 1967, no qual se pode observar esse duplo aspecto. Quadri analisa primeiramente a Carta de Princípios de 1966 e depois as problemáticas tratadas. Apresento, em seguida, um esquema dos pontos do Congresso abordados por esse crítico:

- Teatro Laboratório e Teatro Coletivo.
- Aquisição e experimentação de novos materiais: gesto, objeto, escrita dramática, som, espaço cênico.
- Obtenção de um novo público por meio de novas estruturas organizativas que assumam os seguintes problemas: diferenciação de níveis de leitura, difusão dos serviços públicos e culturais, diferenças econômicas e culturais, público juvenil, recepção e distribuição teatral, experimentação, grupos autônomos.
- Propostas: escolas teatrais não-estereotipadas, diversidade e aproximação de formas, negação das divisões entre teatros, profanação do lugar teatral e valorização do espaço. (QUADRI, 1977: 135 a 148)

Essas preocupações e a nova situação contextual distanciaram as produções da tradição oficial do teatro, uma vez que, levando-se em consideração os tipos de teatro que estamos discutindo, observa-se que, se escolhiam o Teatro Laboratório, afastavam-se do gênero entendido em termos puros e, se optavam pelo Teatro Coletivo, priorizavam a dimensão militante. Dessa forma, esses criadores rompiam, por qualquer das duas vias ou pela associação de ambas, com o tipo de teatro que se fazia anteriormente. Naturalmente, essa van-

guarda não permaneceu indefinidamente no tempo, uma vez que, como assinala Quadri: “O destino histórico da vanguarda é extinguir-se (ou perder o direito a seu nome antecipador).”⁴ (1977: 16)

De modo específico, a procura por novas formas, que estivessem relacionadas com as transformações que se estavam gerando e com os ideais sociais que se pretendia atingir, levou alguns grupos a produzir o objeto artístico de forma coletiva: “‘Assembléia permanente’ e ‘trabalho coletivo’, ao menos no âmbito da teorização expressa por Massimo Castri (...),”⁵ (TESSARI, 1996: 131) eram a meta para muitos grupos. Foram essas condições sociais que permitiram a Dario Fo desenvolver, dar a conhecer e transformar seu teatro político em uma via artística reconhecida: “Às ruas italianas lança-se, ou nelas encontra-se continuamente, Dario Fo, que tem uma paixão civil e política insólita para nossos autores teatrais.”⁶ (PUPPA, 2000: 202) Devemos ler “insólita” com certa precaução, pois existe uma linha de teatro popular e social que, na Itália, vem da *Commedia dell’Arte* e abarca muitos grupos e autores, como Giuliano Scabia, que também se apoderou das ruas italianas. (SCABIA. STRATTA, 2000: 203-204)

Isto, combinado com o fato de que, a partir de 68, se seguiram anos de grande intensidade cultural, entre outros aspectos pela presença de grupos e artistas estrangeiros, provocou uma verdadeira revolução. A passagem pela Itália transformou-se, como indica Tessari, em uma travessia obrigatória para grandes criadores:

Em 1969, por exemplo, tornam-se hóspedes de nosso país o *Bread and Puppet* americano, o polonês *Cricot 2* de Tadeuz Kantor, o *Odin Teatret Dinamarquês* (com Ferai), Peter Stein e o *Théâtre du Soleil*; na mesma época o *Living Theatre* propõe em várias cidades os ‘escandalosos’ rituais libertadores e as provocações ao público de *Paradise now (...)*’ (TESSARI, 1996: 147)

A presença de grupos com um marcado caráter social, como o *Living*, e a aproximação da arte às problemáticas sociais trouxeram consigo a idéia de que o teatro era um espaço para transformar o mundo. Assim o compreendeu e, ainda hoje, o compreende o Prêmio Nobel italiano Dario Fo, que, paralelamente à pesquisa e ao

trabalho com a Comedia del Arte, faz experimentações com a comicidade anticonvencional de tipo *clown* e utiliza os circuitos alternativos para apresentar seus trabalhos, inclusive, uma de suas peças mais interessantes, *Misterio bufó*. Definindo-se como “trovador do povo no meio do povo”,⁸ (ANGELINI, 1998: 150) esse criador foi construindo-se a si mesmo como um artista completo de teatro: escritor, diretor, cenógrafo e, sobretudo, ator:

Recita-se Fo ainda que não exista Fo, em língua alemã, eslava, suíça ou inglesa (apreciam-no também os chineses), porém certamente se trata dele, é o ator quem predomina: seu corpo de braços longos, móvel como asas de moinhos ao vento, as expressões de seu rosto que são um só com o corpo, (...)”⁹ (VERDONE, 1999: 203)

A mobilidade social e cultural que se experimentava nesses anos produziu um encontro entre o teatro e movimentos específicos, como o dos homossexuais e o das feministas. Alguns desses movimentos, que haviam nascido no interior das transformações que ocorriam, foram desenvolvendo-se paulatinamente e continuam tendo uma dimensão social e artística significativa:

A partir dos anos 70, as mulheres demonstram um interesse mais amplo pela escrita teatral. É significativa a experiência do teatro “La Maddalena”, em Roma, no qual estava envolvida em primeira pessoa, como autora e diretora, Dacia Maraini, e muitas outras empenhadas em levar ao teatro as batalhas sociais e o “caráter privado” das mulheres. Entretanto, será apenas no final dos anos 80 que os frutos desta experiência poderão amadurecer para uma confrontação não apenas no âmbito nacional.¹⁰ (CENTRO DI DRAMMATURGIA DELLE DONNE. <http://www.women.it/lilith/centri/docs/teatro.htm>)

De forma paralela, continuou evoluindo a linha do Teatro Laboratório pelo impacto e pela herança de algumas personalidades como Carmelo Bene – que iniciou, no final da década de cinquenta, seu trabalho de espetáculos e de jogos de variações de registro vocal – como por grupos, a exemplo do Pontedera, que se inspirou no rigor técnico e no compromisso com a liberdade da companhia norte-americana Living Theatre. O Pontedera, posteriormente,

centrou-se no aperfeiçoamento do ator sob a perspectiva dos ensinamentos de Grotowski, que, como sabemos, fundamentou todo seu processo criativo na busca interna do ator. Na mesma ocasião, surgiram outros criadores em linhas distintas, como Carlo Quartucci, que incorporou o teatro do absurdo e, pouco depois, constituiria uma dupla com o dramaturgo Giuliano Scabia. (DE MARINIS, 1987: 151-180)

A tecnologia e as outras linguagens tiveram, rapidamente, uma presença massiva, e o teatro de pesquisa, fazendo-se eco de tais manifestações, estabeleceu contatos e combinações de tipo experimental com outras expressões artísticas: o cinema, as artes plásticas, a música eletrônica, o *comics*, entre outros. Para Annamaria Sapienza: “a integração das expressões próprias das diversas artes no interior da cena libera a representação teatral de qualquer forma de dependência verbal e de conteúdo, restituindo à ação uma autonomia figurativa com um claro predomínio da imagem sobre a palavra.”¹¹ (SAPIENZA, 1992: 9) No entanto, não foi por essa razão que a palavra perdeu total importância; na verdade seu reinado já havia terminado da mesma forma que, na primeira metade do século XX, havia acabado o do dramaturgo.

Em alguma medida, esse novo teatro configurou um novo centro pluridirecional, que rompeu em diversas linhas com o anterior. De Marinis afirma: “Nos anos setenta, cada tentativa de considerar unitariamente, não a totalidade da cena italiana, mas, sim, a própria área da pesquisa e da experimentação, torna-se impossível, inviável.”¹² (1987: 179) Dessa multiplicidade, surgiam técnicas novas, geralmente através da autoformação, o que não era estranho, já que o começo do século XX italiano foi caracterizado pela ausência de escolas que formassem atores ou diretores de teatro e, naturalmente, nenhum dos outros profissionais da área teatral. (PUPPA, 1990: 109) Apesar disso, destacaram-se nomes como os de Franca Rame, Dario Fo, Pier Paolo Pasolini, Mario Ricci, Luca Ronconi e Giuliano Scabia.

Nesse período, a procura da verossimilhança da personagem stanislavskiana distanciou-se dos objetivos de mais e mais grupos, que aderiram às teorias do distanciamento brechtiano, ou da idéia artaudiana do teatro como a verdadeira vida. Foi também nessa época que começaram a gerar novas produções que subtraíram a cena italiana do domínio dos diretores, que, apesar das queixas dos autores, dominaram o palco durante a primeira metade do século XX. É o momento em que aparecem as performances e as experimentações de todo tipo. Por exemplo, a procura da incorporação de outras culturas no evento artístico, através da antropologia teatral de Eugenio Barba ou das técnicas de Peter Brook. Os grupos experimentavam e modificavam sucessivamente suas formas de trabalho. De fato, Claudio Meldolesi afirma: “No nosso século, os modos de produção teatral não duraram mais do que vinte anos, estando destinados a transformar-se, sucessivamente, em formas de poder na vida do teatro.”¹³ (1984: 536) Pippo Di Marca denomina-os:

Vanguarda, experimentação, pesquisa, novo teatro, teatro de cantinas, teatro esforçado, teatro político, teatro militante, teatro off, antiteatro, pós-vanguarda, teatro imagem, terceiro teatro, teatro pobre, teatro de poesia, teatro laboratório, teatro dança, ou, mais recentemente, teatro de autor, teatro de projeto, teatro das novas linguagens, teatro de inovação, etc.¹⁴(1998: 8)

OS ANOS NOVENTA

Os anos noventa e o começo do século XXI no mundo, como veremos detalhadamente no capítulo quinto, estão inscritos hegemonicamente em um sistema neoliberal e em processos de tensão entre “o local” e “o global”. Isso provoca, no âmbito cultural, um duplo movimento: isolamento, no particular, do que se denominou microculturas e homologação, no global, do conjunto de manifestações culturais. Naturalmente, nenhuma das duas tendências é pura ou atinge a totalidade daquilo a que se propõe, na verdade elas atuam combinadas entre si. De fato, o microcosmo visa a um reconhecimento no espaço coletivo, ao mesmo tempo em que,

querendo-se ou não, “o global” infiltra-se nas criações que pretendem ser microclimas. Dessa forma, ainda que os grupos dos últimos anos tenham associações e públicos específicos, às vezes chegam ao espaço institucionalizado, como é o caso do Motus de Rimini, que recebeu com seu projeto para o jubileu, *Viso gloriosa*,¹⁵ o apoio do Teatro di Roma em 1999. Essa é a atmosfera na qual surgem diversas propostas que se desenvolvem, mais do que em teatros, em espaços alternativos, que incluem ruas ou lugares exteriores às salas teatrais. Os “protagonistas desta nova onda são realidades teatrais nascidas e desenvolvidas fora dos circuitos teatrais normais e, com frequência, também dos teatros: é mais fácil ver seus espetáculos em lugares de reunião e de afluxo como centros sociais e discotecas (...).”¹⁶ (PONTE DI PINO. *Home Page*, <http://www.trax.it/olivieropdp/materiali.htm>)

Esses grupos, geralmente de autoformação, com influências das tecnologias e filosofias atuais e com um desencanto pelo sistema institucionalizado, utilizam o espaço, criando redes de comunicação alternativas, formas plásticas dentro das quais todas as linguagens estabelecem-se no mesmo plano e com uma pluralidade de funções no interior do espetáculo: “Amam as contaminações entre o teatro e as demais artes e, em geral, outros aspectos da realidade. Confrontam-se com os extremos mais avançados do presente, da estética ciber à filosofia de Deleuze.”¹⁷ (PONTE DI PINO. *Home Page*, <http://www.trax.it/olivieropdp/materiali.htm>) Esse tipo de trabalho apresenta um jogo cênico no qual se rompem as fronteiras entre as artes, e todos assumem, em plano de igualdade, as responsabilidades pelo espetáculo. Segundo Paolo Puppa, embora essa maneira de criar tenha antecedentes na *Commedia dell’Arte*, em Jacques Copeau e na *Creación Colectiva*, pode configurar uma nova perspectiva para o teatro atual: “Descentrar a unidade dramática implica poder dispor de uma série de autores/atores humildes, capazes de reunir-se para exaltar dissonâncias de registros, de estilos, de linguagens e para contribuir para que o evento dramático funcione melhor sobre a cena.”¹⁸ (PUPPA, 2000: 304)

Os espetáculos são construídos como máquinas cênicas nas quais todos os integrantes configuram-se como peças tanto no processo criativo como no produto plasmado. O objetivo desse tipo de montagem não é representar “o real”, mas, ao contrário, estabelecer, mediante a presença, um encontro comunicativo entre os atores e seu público. Essa forma de comunicação direcionada é extremamente clara na medida em que as montagens, como afirmei, funcionam em redes informativas, criadas pelos próprios produtores dos eventos, e buscam plasticamente novas formas de encontro com um grupo de pessoas que compartilham sua percepção da arte e da vida:

A comunicação deixa de ser implícita, não pode ser “natural”. Não se presuppõe mais uma sintonia automática com a sensibilidade do espectador. O escândalo, a provocação, a curiosidade mórbida tornam-se um ingrediente indispensável para atrair, surpreender, perturbar. Porém dentro de um mecanismo de regras, de espaços, de fluxos semióticos muito rígidos, onde não há espaço para a distração ou a fantasia do observador.¹⁹ (PONTE DI PINO, *Home Page*, <http://www.trax.it/olivieropdp/materiali.htm>)

Nessa perspectiva, o ponto central consiste em criar as condições para uma “comunicação buscada” entre seus grupos e seus espectadores (um grupo elíptico de pessoas que os segue, inclusive por diversas cidades) e isso os diferencia das gerações de pesquisa precedentes, pois procuram estabelecê-la por diversos meios, ainda que exteriores à cena, como assinalei; por exemplo, através de redes cibernéticas, como as da Associazione Culturale Interzona, ou por outros mecanismos, como um jantar após o espetáculo – forma escolhida pelo grupo Fanny & Alexander, após a representação de *Romeo e Giulietta – et ultra*, na sua sala Ardis (Ravena). Isso os diferencia de alguns dos grandes mestres anteriores, como Grotowski, os quais, na defesa da experimentação com o ator, abandonaram seus espectadores externos (Grotowski no limite de sua pesquisa, ao centrar todo o processo no próprio ator, transformou o grupo em espectador de si mesmo).

Essa “nova fornada” do teatro distingue-se, tecnicamente, do teatro tradicional psicologista por uma forma de espetáculos visuais

conectada à performance,²⁰ a outras linguagens – tais como o vídeo, a dança, o *comics* – e ao corpo no espaço (não à personagem). A importância atribuída ao corpo do ator é uma tradição presente no teatro italiano. Muitos criadores, à semelhança de Dario Fo, centram seu espetáculo no trabalho corporal do ator; sem ir mais longe nesse sentido, podemos pensar na Compagnia della Fortezza, composta pelos presos da Casa Penale di Volterra e dirigida por Armando Punzo, que, ao representar, por exemplo *I negri* de Genet, estão representando, corporalmente, a si mesmos. (BERNAZZA E VELENTINI, 1998 – vídeo de *I negri* de Genet pela Compagnia della Fortezza)

Em termos gerais, a procura por constituir-se na vanguarda não preocupa essa “fornada”, pois sabem que podem construir seu próprio mundo teatral e nele cabem ou não cabem, de acordo com seu desejo, referências anteriores, mitos, subjetividades, etc. De fato, no capítulo das entrevistas deste livro, quando lhes indaguei sobre os mestres, a resposta foi entendê-los muito mais como um aspecto que não incide diretamente em sua criação artística. Como diz Guccini:

(...) pelo que podemos ver do que resta do século, as formações surgidas nos anos 90 (e, creio eu, sobretudo na constelação da Emília Romana: Masque, Motus, Clandestino, Fanny & Alexander) não parecem ter memória nem do tempo histórico nem de seu recalque moral, e, poderia dizer, praticam artes de natureza “existencial”, entendendo-se por “existencial” a condição de um organismo que não recebe forças do exterior, mas que “atua por si mesmo” e é então vinculado à fadiga, às lutas, à angústia, mas também às transformações, às soluções e às conquistas (sejam estéticas ou humanas) do próprio autonomismo.”²¹ (GUCCINI. DE MARINIS (dir), 2000: 18)

A criação estabelece-se, assim, a partir de sua própria consciência como espetáculo e como vida, de suas ações físicas construtoras das partituras dos atores e de seus desejos, os quais, muitas vezes, se apresentam mascarados por um tipo de linguagem hermética do espetáculo, por formas de comunicação que se estabelecem a partir das misturas de códigos e por uma palavra oblíqua, que, embora tenha perdido sua centralidade, não desapareceu.²²

Descartados os reinados da palavra e do texto – e com eles, o diretor, os mestres e inclusive a personagem psicológica –, o ator

deve sustentar a cena em todos os aspectos, construindo-se a si mesmo como parte do espaço.²³ Chianzari e Ruffini afirmam: “O elemento cenográfico, por exemplo, é embutido/endossado no ator de modo que o corpo se torna emanção da própria cena e a cena, o prolongamento daquele corpo”.²⁴ (2000:15) Dessa forma, questiona-se a representatividade de um referente e impõe-se a *presentatividade*²⁵ do corpo em um espaço que funciona, ao mesmo tempo, como objeto e sujeito da cena.

Para finalizar este capítulo, creio ser importante assinalar alguns aspectos reiterativos das produções desses grupos, aspectos que, graficamente, surgirão nas análises das peças dessa última “fornada do teatro italiano”.²⁶

- Tendências diversas, o que afirma criatividade e plasticidade.
- Reflexão teórica e plástica sobre a arte.
- Presença de diversas linguagens, muitas delas originárias da dança, do spot publicitário, dos vídeos musicais e, em geral, dos meios de comunicação e espetáculos visuais.
- Filosofia existencial, sobretudo em torno do irracional, que se conjuga com o desejo, a solidão e a morte.
- A música e o ritmo construindo a cena, com uma certa independência em relação às linguagens do corpo e da palavra.
- A linguagem corporal e a da palavra com perfis próprios, inclusive, em alguns casos, com funcionamento independente.
- O corpo como sujeito e objeto no espaço.
- O olhar do espectador como uma telecâmera.
- Debate entre “o real” e “o fictício”.
- Preocupação com o espaço e com o tipo de relação que se quer estabelecer com o espectador.

Finalmente, gostaria de dizer que, embora se faça muito teatro experimental na Itália e com uma qualidade inegável, fazê-lo não é tão fácil; de acordo com o que me relataram, no quarto capítulo deste livro, os grupos entrevistados, faltam espaço e patrocínio. De fato, durante o ano 2000, Mario Martone, sustentáculo irrestrito do teatro experimental, demitiu-se do Teatro di Roma por problemas políticos e estéticos (apesar do apoio oferecido pelos artistas e

críticos à sua gestão como, por exemplo, uma carta aberta do crítico teatral Ponte di Pino, (*Home Page*. <http://www.trax.it/oliveropdp/materiali.htm>) e, em 2001, a Comuna de Bolonha solicita a Leo de Bernardis e seu Teatro Laboratorio a devolução de sua sala pública, a Sanleonardo, que ele havia utilizado nos últimos anos; (LA REPUBBLICA, quarta 7 e quinta 8 de março, 2001) também Kinkaleri, um dos grupos selecionados para ter analisada sua produção e ser entrevistado neste livro, contou-me que havia perdido a subvenção da região toscana para o próximo triênio.

O ano de 2001 abriu um novo ciclo que, seguramente, trará novos sistemas artísticos e teatrais que responderão, entre outros aspectos, à realidade que lhes couber viver. Realidade que se modifica a cada dia, da macropolítica à micropolítica, dependendo da política de subvenções que for estabelecida. Isso, contudo, não é uma exclusividade da Itália.

NOTAS

¹ “Esiste ormai in Italia da quarant’anni un teatro diverso, non convenzionale, che di volta in volta è stato chiamato d’avanguardia, di ricerca, sperimentale, etc., ma che potremo semplicemente chiamare Teatro, distinguendolo dallo spettacolo commerciale o di profitto privato.”

² “Quello che, dalla prospettiva del 1967, poteva ancora sembrare un “movimento di sviluppo all’interno del corpo sociale”, assume – nel 1968 – i connotati della rivolta *contro* le forme in cui si erano stabilizzate (a livello di la cultura, di sistema economico, e di assetto politico) le contraddizioni della società uscita dalla guerra e dalla Resistenza.”

³ “In un paese in cui il tessuto sociale si è profondamente trasformato in pochi anni, si è verificata una vera e propria mutazione antropologica, in un inestricabile intreccio di fughe in avanti e ritorni del rimosso, con convulsioni e lacerazioni spesso tragiche. È forse questa una delle chiavi per capire la scelta di un medium certamente obsoleto come il teatro da parte di numerosi giovani: (...)”

⁴ “Il destino storico dell’avanguardia di estinguersi (o di perdere il diritto al suo nome anticipativi).”

⁵ “‘Assemblea permanente’ e ‘lavoro collettivo’ – almeno a livello della teoresi espressa da Massimo Castri (...)”

⁶ “Sulle strade italiane si butta, o ci è sospinto, anche Dario Fo, che vi riversa una passione civile e politica insolita per nostri teatranti.”

⁷ “Nel 1969, per esempio, risultano ospiti del nostro paese il Bread and Puppet americano, il polacco Cricot 2 di Tadeuz Kantor, l’Odin Teatret danese (con Feraï), Peter Stein e il Théâtre du Soleil; mentre il Living Theatre propone in varie città gli ‘scandalosi’ ritualismi libertari e le provocazioni al pubblico di *Paradise now*, (...)”

⁸ “Giullare del popolo in mezzo al popolo.”

⁹ “Si recita Fo anche se non c’è Fo, in lingua tedesca, slava, svedese o inglese (lo vogliono anche i cinesi), ma certamente e lui è l’attore che predomina: il suo corpo dalle braccia lunghe, mobili come pale di mulini a vento, i suoi sberleffi che fanno tutt’uno col corpo, (...)”

¹⁰ “Dagli anni ’70 le donne trovano un interesse più ampio per la scrittura teatrale. Significativa l’esperienza del teatro «La Maddalena» a Roma che vedrà coinvolta in prima persona come autrice e regista Dacia Maraini e molte altre impegnate a portare in teatro le battaglie sociali e il «privato» delle donne. Ma è solo dalla fine degli anni ’80 che i frutti di queste esperienze possono dirsi maturi per un confronto a livello nazionale e non solo.”

¹¹ “l’integrazione delle espressioni proprie delle varie arti all’interno della scena liberano la rappresentazione teatrale da ogni forma di dipendenza verbale e contenutistica, restituendo all’azione un’autonomia figurativa con netta prevalenza dell’immagine sulla parola.”

¹² “Negli anni settanta, ogni tentativo di considerare unitariamente, non dico l’intera scena italiana, ma la stessa area della ricerca e della sperimentazione diventa impossibile, improponibile.”

¹³ “Nel nostro secolo il modo di produzione teatrale non sono mai durati più di una ventina d’anni, essendo destinati a diventare, successivamente, modo di potere nella vita del teatro.”

¹⁴ “Avanguardia, sperimentazione, ricerca, nuovo teatro, teatro delle cantine, teatro impegnato, teatro politico, teatro militante, teatro off, anti-teatro, post-avanguardia, teatro immagine, terzo teatro, teatro povero, teatro di poesia, teatro laboratorio, teatro danza, o più recentemente, teatro d’autore, teatro di progetto, teatro dei nuovi linguaggi, teatro di innovazione, ecc.”

¹⁵ Esta montagem será analisada no Cap III.

¹⁶ “Protagoniste di questa nuova onda sono realtà teatrali nate e cresciute lontano dai normali circuiti teatrali, e spesso anche dai teatri: è più facile vedere i loro spettacoli in luoghi di aggregazione e di flusso come centri sociali e discoteche (...)”

¹⁷ “Amano le contaminazioni tra il teatro e le altre arti, e in generale altri aspetti della realtà. Si confrontano con le punte più avanzate del presente, dall'estetica cyber alla filosofia di Deleuze.”

¹⁸ “Decentrare l'unità drammaturgica implica il poter disporre di una serie di autori/attori umili, capaci di metersi insieme, per esaltare dissonanze di registri, di stili. Di linguaggi, e per aiutare al evento drammaturgico a funzionare meglio sulla scena.”

¹⁹ “La comunicazione non viene mai data per scontata, non può essere «naturale». Non si presuppone più una automatica sintonia con la sensibilità dello spettatore. Lo scandalo, la provocazione, la curiosità morbosa, diventano un ingrediente indispensabile per agganciare, sorprendere, turbare. Ma all'interno di un meccanismo di regole, di spazi, di flussi semiotici rigidissimo, dove non c'è spazio per la distrazione o la fantasticheria dell'osservatore.”

²⁰ O segundo capítulo está dedicado a esse tema.

²¹ “(...) per quanto possiamo vedere da questo scorcio di secolo, le formazioni nate negli anni '90 (e penso soprattutto alla costellazione emiliano-romagnola: *Masque, Motus, Clandestino, Fanny & Alexander*) non sembrano serbare memoria né del tempo storico né del suo calco morale e, si direbbe, praticano arti di natura “esistenziale”, intendendo per “esistenziale” la condizione di un organismo che non riceve forza dall'esterno, ma “fa da sé” ed è quindi vincolato alla fatica, alle lotte, all'angoscia, ma anche alle trasformazioni, alle soluzioni e alle conquiste (sia estetiche che umane) del proprio autonomismo.”

²² Isso se pode observar nos estudos das montagens no terceiro capítulo.

²³ É um dos eixos trabalhados no terceiro capítulo.

²⁴ “L'elemento scenografico, per esempio, viene adossato/indossato dall'attore così che il corpo diventa emanazione della scena stessa e la scena il prolungamento di quel corpo.”

²⁵ Estou usando esse termo como oposto à representatividade e por isso não posso usar representatividade.

²⁶ Análises realizadas no terceiro capítulo.

BIBLIOGRAFIA

- ANGELINI, Franca. *Il teatro del novecento da Pirandello a Fo*. Roma: Laterza, 1998.
- BERNAZZA, Letizia e Valentina Valentini. *La compagnia della fortezza*. (includo o vídeo *I negri* de Jean Genet / *Compagnia della fortezza*) Catanzaro: Rubbertino, 1998.
- CENTRO DI DRAMMATURGIA DELLE DONNE. *Il teatro delle donne*. Florença – Carrara. <http://www.women.it/lilith/centri/docs/teatro.htm>
- CHIZARI, Stefania e Paolo Ruffini. *Nuova scena italiana*. Roma: Castelvecchi, 2000.
- DE MARINIS, Marco. *Il nuovo teatro 1947-1970*. Milão: Fabbri, 1987.
- . (Dir) *Culture teatrali 1 – autunno 1999*. Bolonha: Editoriali I quaderno del Batello Ebbro, 1999.
- . (Dir) *Culture teatrali 2/3 – primavera-autunno 2000*. Bolonha: Editoriali I quaderno del Batello Ebbro, 2000.
- DI MARCA, Pippo. *Tra memoria e presente*. Roma: Artemide, 1998.
- LA REPUBBLICA, quarta 7 e quinta 8 de março, Roma, 2001.
- MELDOLESI, Claudio. *Fundamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*. Florença: Sansoni, 1984.
- PONTE DI PINO, Oliviero. *L'angoscia e l'estasi. La parola dei gruppi Il nuovo teatro italiano 1975-1988*. Florença: Casa Usher, 1988.
- . Home Page, <http://www.trax.it/olivieropdp/materiali.htm>
- PUPPA, Paolo. *Teatro e spettacolo nel secondo novecento*. Roma: Laterza, 2000.
- QUADRI, Franco. *L'avanguardia teatrale in Italia* (dois volumes). Roma: Einaudi, 1977.
- SAPIENZA, Annamaria. *La tecnologia nella sperimentazione teatrale italiana degli anni ottanta. Tre esempi*. Nápoles: Istituto Universitario Orientale, 1992.

- STRATTA, Paolo. *Una piccola tribù corsara. Il teatro di Strada in Italia.*
Torino: Ananke, 2000.
- TESSARI, Roberto. *Teatro italiano del novecento. Fenomenologie e strutture*
1906-1976. Firenze: Casa Editrice le Lettere, 1996.
- VERDONE, Mario. *Avventure teatrali del novecento.* Roma: Rubbettino,
1999.

CAPÍTULO II: RITO, PERFORMANCE E TEATRO

Estar no “além”, portanto, é habitar um espaço intermédio, como qualquer dicionário lhe dirá. Mas residir no “além” é ainda, como demonstrei, ser parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente para redescrever nossa contemporaneidade cultural; reinscrever nossa comunalidade humana, histórica, tocar o futuro em seu lado de cá.¹ (BHABHA, 1998: 27)

UMA EXPERIÊNCIA NA ITÁLIA

Escrever sobre algumas práticas performáticas italianas da atualidade com as quais tive contato, obriga-me a realizar um exercício de deslocamento que não pode ser pleno, uma vez que, embora, nesta transição de final/início de século, eu estivesse na Itália e pudesse olhar diretamente para tudo aquilo que acontecia, meu olhar estava contaminado por minha práxis e minha vivência latino-americana. É um “mundo” que reconheço, em parte, de minhas raízes, e estranho, em outra. No entanto, assumindo essa enunciação “fora do lugar”, nas palavras de Walter Mignolo ao afirmar que o sujeito, quando analisa um universo com os conceitos culturais de outro, está fora de lugar, (1995, pp. 9-31) procurarei escrever valendo-me dessa condição a meu favor ou, pelo menos, não-contrária.

A Itália respira história no sentido de escritos passados, registrados em sua arquitetura, seus museus e suas esculturas. A presença constante dessas inscrições faz com que os seres humanos que transitam por suas ruas ou moram em edifícios que têm essa história escrita sintam o peso dos séculos (morei, durante o ano de 2000-2001, em San Lorenzo, um bairro romano). Um pedaço da história dessa região encontra-se registrado no livro de Lidia Piccioni, *San Lorenzo. Un quartiere romano durante el fascismo*. (PICCIONI, 1984) Essa mesma sensação de pequenez frente ao passado construído pelo homem, senti na cidade do México, ao admirar a Catedral e,

ao seu lado, as ruínas de um templo erguido para Quetzacóatl; ou no Peru, especificamente na cidade perdida dos Incas, Macchu Picchu. Talvez tenha sido isso o que levou Pablo Neruda a escrever seu longo poema “Alturas de Macchu Picchu”, incluído no *Canto General*.

A arquitetura italiana é uma arte viva que nos conduz a épocas e maneiras diferentes de viver; cada bairro tem sua marca. É dentro dessa atmosfera que os artistas buscam constantemente resgatar “o efêmero” no tempo. Com “o efêmero”, refiro-me a essas formas de arte que, à primeira vista, pareceriam burlar-se da inscrição nos séculos: uma performance de rua, uma instalação artística.

Esse reencontro com a cidade e com a história produz-se em âmbitos muito distintos: Ninno Racco, no *VII Festival Internazionale del Teatro Urbano* – realizado de 21 a 24 de setembro de 2000, com o apoio da Prefeitura, em uma praça de San Pietro em Roma, e de forma gratuita –, conta, através do seu corpo, da música criada por seu violão e de sua voz, que adquire diversos tons, a vida de um bandido siciliano e, através dessa biografia particular, a história da Sicília. *Il bandido Giuliano* não é apenas uma personagem, é uma forma de estar e ser no mundo, em uma época, em um lugar, e o público sente isso ao envolver-se na dinâmica proposta por esse contador de histórias. A Scuola di Pulcinella (Nápoles), no *Festival Internazionale di guaratelle, burattini, pupi, marionette, attori sulla maschera di Pulcinella* – realizado de 30 de setembro a 1º de outubro de 2000, também de forma gratuita, com o apoio da Prefeitura de Roma, no parque Villa Borghese – buscou a recuperação e a recriação da máscara de Pulcinella, no interior de um evento do qual participaram grupos da Rússia, Inglaterra e França, juntamente com os italianos, incluindo os jovens criadores da escola anteriormente mencionada. Dessa forma, a partir de uma máscara, às vezes sarcástica, cruel ou erótica, entrelaça-se e se constrói um habitar ligado à memória de um povo, de uma tradição, de uma história.

Ao estudar o teatro atual, necessariamente estudamos formas que se situam nos limites espaciais e formais do que se entende por

teatro, movemo-nos em direção a outras linguagens (pintura, vídeo, música, relato, etc.) e à performance como a arte na qual o eu se expressa e se faz patente de um modo mais direto, pelo fato de ser o sujeito central do evento, e por ser, como assinala Renato Cohen, “*arte de fronteira*, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado ‘arte estabelecida’. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte.” (1989:38)

Esta capacidade da arte atual, de deslocar-se e deslocar-nos, tem a ver com um mundo mutante que exige um instante de reencontro com a história, e parece que os grupos aos quais nos referimos assim o entenderam. Os grupos falam de si mesmos, pensam sobre si mesmos e escrevem, testemunhando seu fazer artístico: é assim que vejo pela quantidade de material que produzem sobre sua prática, de páginas na Internet (Motus Rimini, entre outros, tem uma *Home Page*²) a programas que informam sobre as propostas apresentadas. Por exemplo, a Compagnia Circo a Vapore, que possui uma Escola de Teatro em Roma, apresentou, durante dez dias, *La piazza narrante* e divulgou seus princípios estéticos e programas educacionais. Esse espetáculo foi realizado de 15 a 24 de setembro de 2000, na Piazza S. Maria, em Trastevere, de forma gratuita e com o apoio da Prefeitura de Roma. Isso representa inevitavelmente mais do que um simples espetáculo: trata-se de explicitar e coletivizar a estrutura constitutiva do trabalho que se produz, expor o processo além do resultado.

A Associazione Culturale Futura apresentou o projeto *Metropolis. Esplorazione*, ao longo do mês de outubro de 2000. São quatro performances que unem arquitetura, teatro e dança em torno da cidade de Roma: Palazzo Falconieri-Accademia degli Artefatti; Museo Civico di Zoologia-Kinkaleri; Centrale Montemartini-Gruppo di Lavoro Masque Teatro e a casa de um colecionador de arte – Oxitoc Dance. A Associazione Cultura Futura teoriza assim sua proposta:

Esplorazioni inicia desta forma sua primeira viagem através dos lugares. Para cada espetáculo, propõe-se uma criação do espaço a fim de que esta

corresponda ao projeto artístico que deve conter. Em *Esplorazioni*, às vezes, é o lugar no qual se origina a obra, o que determina a ação: os quatro grupos convidados projetaram o evento a partir do marco. É importante ressaltar que não são lugares de espetáculo.³ (COSTA, 2000, s./p.)

Esses grupos, em conjunto com essa associação, propuseram e realizaram, para esse projeto, performances que explorassem, como em uma nova aventura, a arquitetura e a história de Roma:

- O Palazzo Falconieri, em *Soppraluogo N°1*. “*Allontani lo sguardo!*” da Accademia degli Artefatti (Roma), transforma-se em um túnel agônico (essa sensação é criada por meio de vozes e música) que ascende circularmente até o teto, de onde o público pode ver a dimensão da cidade a partir do céu (a paisagem noturna nesse lugar é belíssima) e, depois, descer até o inferno por esse mesmo túnel. A descida traz um ingrediente a mais: abrem-se janelas através das quais podemos observar, como um *voyeur*, o que acontece neste mundo – da morte, como constante vital, à arte fixada nas esculturas do Palácio. A forma escolhida para essa performance dialoga com *A divina comédia*, de Dante, inscrevendo-nos, através da intertextualidade, na história literária.

- O Museo Civico di Zoologia converte-se, após uma visita tradicional a suas salas, no espaço em Kinkaleri (Florença), com *Zoo N° 3*, constrói uma dança que se estrutura entre os animais embalsamados e destaca, através das imagens apresentadas, o ciclo da vida. Trata-se não apenas de fazer, mas também de plasmar o feito e inseri-lo na história cultural ou natural do homem. Desse modo, o registro abandona um de seus lugares históricos, o papel, e se converte em parte integrante da performance. Kinkaleri inclui-nos no ciclo da vida exposto nesse museu de zoologia, do amor selvagem (uma das salas recebe, inclusive, esse nome) à morte nos esqueletos que restam de animais de outras épocas. Somos não apenas parte de uma cultura, somos também parte da natureza.

- Nessa mesma linha, o Gruppo di Lavoro Masque Teatro (Forlimpopoli) utiliza uma central elétrica, hoje transformada em museu, a Centrale Montemartini, para retomar um momento e

uma personagem chave: Nikola Tesla e a descoberta da corrente alternada. O espetáculo *V=RxI, omaggio a Nikola Tesla dimenticato inventore della AC* faz uma incursão por um espaço até então bastante distanciado da arte, porém construtor de nossa maneira de estar no planeta. Cria-se um espaço psicológico a partir do choque do homem diante do conhecimento científico. A performance mostra-nos os custos (a cadeira elétrica) e benefícios (a iluminação) das descobertas científicas e da tecnologia diária pela qual passa nosso corpo e, portanto, suas implicações éticas. A forma de fazê-lo é através da presença da máquina, como se ela fosse uma personagem. Costa refere-se ao estado das preocupações científicas desse grupo: “Esse grupo tem se dedicado à ciência, à tecnologia e às máquinas teatrais, chegando a empregar estruturas cênicas, encarnações da máquina desejante de Deleuze (*Nur Mut, la passeggiata dello schizo*) ou da máquina célibe de Duchamp (*Coefficiente di fragilità*).”⁴ (COSTA, 2000, s/p.) Esse tipo de propostas interfere de forma direta nos efeitos visuais do espetáculo, especialmente mediante a projeção de imagens, que são produto da variação temporal da corrente alternada. (FEYNMAN, 1965, V.II. Cap. 36) Desse modo, os equipamentos elétricos – a instalação – compõem a peça no mesmo nível dos atores: utilizam-se motores, bobina, mesa oscilatória e esfera luminosa de gás ativada pela corrente elétrica. Esse tipo de pesquisa é uma constante desse grupo, que pensa que o teatro deve abrir-se a outros campos: “O homem não é somente literatura, e o fato de que o teatro se confronta unicamente com textos literários é muito pouco: a ciência, a técnica fazem parte da vida diária.”⁵ (GATELLI. COSTA, 2000, s/p.) Podemos perceber que esse trabalho aproxima-se, no seu processo de experimentação, do realizado em um laboratório; a diferença é que o objetivo pretendido tem mais a ver com a problemática da ciência em si, com a relação que o pensamento filosófico e o ser humano estabelecem com as descobertas e evoluções científicas. De alguma forma, podemos afirmar que, nessa montagem, o espaço construído pela máquina e o corpo humano juntam-se e contaminam-se até a dissolução de suas fronteiras.

O trabalho desse grupo leva-nos ao conceito de *performance art* – surgido nos anos 70, o qual congrega atores, instalação e vídeo – expressão artística na qual se rompem os limites estabelecidos entre os gêneros e se cria um objeto interzonas. Em termos específicos, uma definição que nos poderia ajudar a entender o trabalho do Masque Teatro e outros espetáculos similares seria a seguinte: “A performance como exploração do espaço, como vídeo-instalação, dispositivo ativador das percepções espaço-temporais do espectador; como câmara de descompressão da intoxicação de imagens; como vigia de relatórios elementares.”⁶ (VALENTINI, 1987:169) No conjunto de eventos que engloba essa definição, as linguagens atuam de modo igualitário, não há uma forma que atue como complemento de outra, todas constituem a performance e ativam a percepção do espectador.

Por outro lado, os produtos artísticos denominados “transitórios” (nesse caso, refiro-me a performances realizadas em espaços não-teatrais e durante um tempo muito curto, por exemplo, apenas uma vez por semana) não somente são apresentados, mas também estão sendo registrados, gravados, para resgatá-los de sua condição fugaz. Essa característica também se acha presente nos produtos artísticos institucionalizados; no entanto, isso é esperável. É peculiar que ela apareça naqueles considerados fugazes e sem que, por isso, esses espetáculos percam seu caráter único no presente. Essa característica de produção teórica e de testemunho sobre o próprio fazer é registrada em Bolonha por Stefania Chinzari na apresentação de seu recente livro com Paolo Ruffini, *Nuova scena italiana* (CHINZARI, 2000); essa apresentação foi feita pela Revista Art’O, dentro da *Festa dell’ Unitá*, no dia 10 de setembro de 2000. Observe, ainda, a mesma preocupação na grande quantidade de material produzido pelos mesmos grupos ou em livros nos quais sua intervenção é fundamental, por exemplo *Certi prototipi di teatro*, de Renata Molinari e Cristina Ventrucci (2000), o qual consiste basicamente em entrevistas com os quatro grupos teatrais da Emilia Romagna, os quais integraram o Projeto *Prototipi*: Fanny & Alexander, Gruppo di Lavoro Masque Teatro, Motus e Teatrino Clandestino.

No entanto, não apenas os grupos constituídos estão preocupados em plasmar e plasmar-se na história, a Prefeitura de Roma apoiou a iniciativa de Emanuela Giordano de historiar quatro bairros romanos, utilizando como contadores os seus próprios moradores. Essa atividade foi realizada, também gratuitamente, em outros anos, em outros bairros. Paralelamente às apresentações, foi distribuído um livro com os textos: *Quartieri sotto la luna* (GIORDANO, 2000). O objetivo era, através da poesia e sobre palcos montados em quatro praças romanas, em setembro de 2000, contar e sonhar a história de Monti, Ostia Antica, Pigneto e Trastevere:

Tudo contribui para determinar a fisionomia de uma cidade, cada luz que se acende, cada janela que se abre, a história de amor entre dois jovens, o heroísmo de uma mãe, uma canção jamais esquecida, um réu que foge, um SS que dispara, um *partigiano* que responde, um hindu que chega, um estudante *pugliese* que se deixa adotar por um bairro, um ex-detido político que regressa ao lugar onde nasceu para viver ali (...) A nossa história, a nossa vida.”⁷ (GIORDANO, 2000: 5)

CONCEITUAÇÃO

Nesse contexto, como posso falar de performance? Creio que isso só é possível abandonando parcialmente a conceituação de performance como “o transitório, o efêmero”, no sentido da definição da qual parte Margherita Mearelli, quando afirma que a situação específica dos estudos sobre performance “é em grande parte devido à sua própria natureza. Efêmera, inconsistente (...)”⁸ (1990: 190), distanciando-me, também, em parte, da definição com a qual trabalha Patrice Pavis:

O êxito atual das *performances* encontra explicação nesta redescoberta do aspecto de acontecimento temporal e único do teatro. O teatro, na verdade, é sempre a presença de um ser vivente diante de mim, o ator que vive em uma duração e em um espaço que são também os meus. Em vez de representar e de interpretar uma situação exterior e um referente estável, o *performer* se declara como um ser fugitivo e inapreensível, disposto a percorrer somente um “pedaço de caminho” com o espectador.⁹ (1998: 31)

Quando digo “em parte”, isso está relacionado com a necessidade de manter o que Pavis propõe sobre o caráter coletivo e único do evento; e, assim, quando digo “abandonar estas definições”, trata-se de fazer dialogar esse caráter de presente único da performance com a “memória”, no sentido de preexistência, como ficará claro na citação de Schechner que vem em seguida, questionando, assim, o conceito de Pavis, que propõe que o performer esteja disposto a viver “somente um pedaço do caminho”. Ao contrário, creio que o performer, a partir do que Schechner denomina “comportamento recuperado”, está disposto a retomar o sentido básico da existência no aqui e agora, e isso é muito mais do que “um pedaço do caminho”. Para esse teórico, a presença dessa característica é o que faz com que uma performance seja, ou não, eficaz e, igualmente, o que permite obter sua magnitude, sua possibilidade de existência em diversos espaços, tempos, confins:

Vista desta perspectiva, a magnitude da performance não cobre apenas o espaço e o tempo, mas cobre igualmente as extensões ou prolongamentos através dos diferentes confins culturais e pessoais. Pensar deste modo nos incita questões estimulantes: quando uma performance é uma performance? Quão longa deve ser uma seqüência de comportamento (*strip of behaviour*) antes de que se possa defini-la como *performável* no sentido estético, ritual? (...) Cada seqüência, independentemente de quanto seja pequena, traz algo de seu significado precedente dentro do novo contexto. Esta espécie de “memória” é o que restitui às recombinações rituais e artísticas a sua eficácia.¹⁰ (SCHECHNER, 1999: 188)

Essa idéia de memória poderia confundir-nos e levar-nos a acreditar que Schechner está se referindo a um tipo de atividade que tenta refletir a “realidade” (por exemplo, o teatro naturalista), ou que pretende afirmar que a reprodução implica uma repetição total; porém não se trata disso, e tal aspecto torna-se extremamente claro, quando Fabrizio Deriu o cita, com relação ao mesmo tema, e explicita que isso é possível dentro de qualquer sistema, não necessariamente só no estético:

Estas seqüências de comportamento (*strips of behaviour*), na verdade, remontam-se e se reconstróem de forma independente das relações de causal/efeito (sociais, psicológicas, tecnológicas) que as produziram; têm uma vida própria, tanto assim, que se poderia até ignorar ou contradizer a motivação originária daquele comportamento (...) A recuperação de um comportamento encontra-se em todos os tipos de performance.¹¹ (SCHECHNER. DERIU. SCHECHNER, 1999: XXII)

A essa conceituação teríamos que acrescentar, novamente, a idéia de que toda performance implica uma relação entre “o comportamento recuperado” e seu caráter de evento “único no presente”, a que se referia Pavis, e que nós fizemos dialogar com a memória. Dessa maneira, o resultado de cada performance variará de acordo com a relação estabelecida entre ambos os termos e, portanto, seria impossível falar de repetição *strictu sensu*. Fabrizio Deriu assinala que essa condição é um dos paradoxos que caracterizam a performance (1988: 203). Podemos contribuir para sua idéia, afirmando que a coexistência desses dois conceitos somente cabe dentro de um pensamento que venha a abandonar uma prática binária de hierarquizações, na qual um exclua o outro. Se podemos pensar o contraditório como *possível existente*, o caráter da performance como presente único que recupera um comportamento é perfeitamente viável.

Poderíamos entender essa idéia em consonância com as descobertas da física quântica, que reconhece a existência de um estado de superposição no qual se conjugam A e B, que não são A ou B nem o simples produto de ambos. Experimentalmente, chegou-se a descobrir que é impossível fazer uma medida física de um estado de superposição linear para definir se o sistema está em A ou B, pois, ao fazê-lo, se destrói tal estado (COHEN-TANNOUJJI, 1963, cap. Les postulats de la mécanique quantique). Seguindo essa linha de pensamento, parece-me interessante examinar a análise que realiza Marco De Marinis com relação ao caminho que vai de um ator a um performer:

Com o trabalho de Grotowski, aquele que se seguiu ao período dos espetáculos, a cultura teatral do corpo ultrapassou os confins do teatro verdadeiro e próprio (...) Se o questionamento de Barba remonta ao bios cênico do ator, a suas ações físicas, para individualizar na base “os princípios-que-retornam”, Grotowski partiu também das ações físicas do ator, porém para descobrir algo que se encontra para além do trabalho para o espetáculo (...) O que significou, em consequência, questionar aquele nível profundo (e esquecido) do teatro que é o *ritual*: “o ritual é performance, uma perfeição, um ato”, afirma Grotowski e acrescenta: “o ritual degenerado é espetáculo”. Por “ritual”, ele entende cada experiência forte, “alta”, em que a corporeidade, o processo cabal orgânico de quem atua está envolvido de maneira profunda e total e se expressa ritmicamente, articulando o fluxo da vida em formas visuais e vocais.¹² (2000: 157)

De Marinis continua sua análise, enfatizando o momento no qual Grotowski acentua quem faz e não quem olha: “Em primeiro lugar quem faz, quem atua, o actante, o Performer, e não mais quem assiste, quem olha, o espectador.”¹³ (2000: 247) O ator passa a ser protagonista; ele é o sujeito ativo e seu processo interior, o centro do fazer. Evidentemente, lido desse modo, o que aqui se produziu foi uma ruptura com a estrutura tradicional do teatro, que, desde os gregos, remete ao mostrar, ao fazer para o outro, ligando-se à visibilidade, ao olhar.

Segundo minha leitura, a recepção não se anulou, pois o que aconteceu foi que emissão e recepção se estabeleceram em um mesmo sujeito. Lendo-se desse modo, não significa que não há um espectador; o ato de fazer estabeleceu-se no mesmo ponto do ato de observar, ambos constituíram um só paradigma, diferenciado apenas no interior do ator. Esse deslocamento produz uma nova energia, uma nova força ligada ao mistério original do ato cênico. O diretor mexicano Luis de Tavira faz a seguinte reflexão sobre esse aspecto:

A palavra teatro quer dizer observador. Depois de olhar longamente o amplo e diverso fazer que se constrói para ser oferecido como espetáculo digno do observador, depois do frenesi visual do ensaio exaustivo, das perspectivas em que se converteu a teatralidade de nosso século, depois da orgia dos experimentos vem o fastio, e o teatro lânguido, sobrevivente na

prisão perpétua do mesmo. E é justamente aí, no momento dessa negligência do aborrecimento, que é possível sucumbir à atração de algo que, por ser o que é, não pode ser denominado. E, entretanto, sucumbir a essa atração parece devolver-nos aquela vitalidade mortal da paixão, que um dia, há muito tempo, nos trouxe até o observador.¹⁴ (1999: 12).

Vito di Bernardi afirma, seguindo essa linha de reflexão, que:

“De Artaud a Grotowski, o ator busca no teatro a revelação de um arquétipo. Segundo a utopia ritualística, o ator não deve limitar-se a reproduzir comportamentos, paixões, pensamentos da personagem, mas, sim, tentar atingir, através do conhecimento da linguagem simbólica, uma condição na qual vida e explosão se relacionem de acordo com uma modalidade original e reveladora”.¹⁵ (1990: 349)

Bernardi expõe, segundo nossa leitura, a condição fundamental para uma atuação “visceral”, característica dessa forma teatral que traçou uma linha transformadora naquilo que Artaud denominou “teatro burguês”. É através da linguagem simbólica do performer que se procura adquirir uma revelação de uma esfera para além da cotidiana. O ponto em questão é que, quando a busca interna do ator ou de recuperação ritual chega ao nível grotowskiano de excluir o que tradicionalmente entendemos por espectador, produz-se uma dicotomia entre essa prática e o sentido que sempre se deu ao teatro (fazer para outro).

Essa última idéia é o que nos faz repensar a conexão entre ritual-teatro-performance. Em primeiro lugar, sabemos que pertencem a esferas diferentes, porém tais esferas estão completamente ligadas em sua história e em sua estruturação de sentido. O eixo construtor de cada uma dessas esferas, em alguma medida, inclui as outras e nos parece que nenhuma pode ser vista como única em si mesma. Por exemplo, embora o ritual basicamente não se faça para um espectador externo, e sim para o desenvolvimento interior ou para a união dos participantes com um “além”, pode, ou não, ser presenciado por outro. Por sua vez, se entendemos que o teatro se faz para o outro, sua “verdade” reside também nessa busca interior da qual falaram Artaud e Grotowski. Finalmente, se partirmos do

conceito de performance de Schechner, apoiado pelo conceito de estado de superposição linear da física quântica, a performance oscila entre esses dois pólos, pois é uma recuperação, o que a vincula ao ritual; por outro lado, é o que a liga ao teatro, e o produto novo não é nem rito nem teatro nem o resultado de ambos.

É interessante lembrar que, na década de 70, houve um grupo de artistas que trabalharam a performance como ritual de enfrentamento entre a vida e a morte. Muitos desses espetáculos culminavam em danos físicos que se infringiam aos participantes:

As auto-agressões, a extenuação, a busca das próprias limitações se convertiam em caminhos de exploração para o artista, como homem e como praticante da arte. Para muitos desses artistas, o compromisso com isso levou a sofrer sérias dificuldades físicas. No caso da artista francesa Gina, a autolesão era o elemento primordial de um ritual privado, entre ela mesma e seu próprio corpo.¹⁶ (PICAZO, 1999: 25)

Atualmente, o performer mexicano Gómez Peña continua realizando experiências nessa linha, usando os avanços da tecnologia e seu corpo para subverter a situação social atual dos imigrantes nos Estados Unidos.

No entanto, o que observo, neste início de século, nas performances italianas que analisei, é a preocupação com a preservação da memória e com a situação interna e externa nas quais vive o homem como “ser humano”. Essas características adquirem um sentido especial quando lidas a partir do conceito de Schechner de performance como “comportamento recuperado”. Estabelece-se, nesses eventos, uma valoração “positiva” da relação entre ritual e existência: encontramos-nos diante de uma busca “não destrutiva” de nossa humanidade perdida, o que, certamente, não significa eventos tradicionais nem religiosos.

Essa valoração positiva não elimina o caráter liminar da performance, que já se acha presente nas teorias de Turner, e que é o que possibilita sua conceituação de “drama social” (1993). Esse conceito é o que lhe permite estabelecer uma analogia entre sociedade e teatro: “(...) considero o ‘drama social’ como a unidade empírica

do processo social da qual se derivaram e continuam derivando-se, os diversos gêneros de performance cultural.”¹⁷ (TURNER, 1993: 175) E, em minha opinião, é isso que permite a Deriu ver, nessa prática artística, a possibilidade de continuidade de uma história comum da humanidade. Algo que, em tempos de fragmentação, é lido, não a partir de uma *macro-história* modeladora das outras, mas, sim, de uma força vital, não me parece uma má idéia: “A performance, como fenômeno universal e intercultural, representa uma das possíveis linhas de continuidade que herdam todos os conglomerados históricos e sociais humanos, de todos os lugares, tempos e em todos os níveis de complexidade, estratificação e diferenciação.”¹⁸ (DERIU, 1988: 207) E é por isso que pode evoluir e adaptar-se às diversas épocas e espaços.

De qualquer forma, e movendo-me em uma direção contrária, porém já anunciada quando me referi ao teatro em termos genérico-tradicionais, devo dizer que essa conceituação de performance e ritual não impede que Vito di Bernardi chegue à conclusão de que a situação-limite que se estabelece com as propostas da segunda etapa de Grotowski, as quais excluem o espectador, é uma contradição de base entre teatro e performance, uma vez que desloca os objetivos terminais dos dois processos:

Se nos transferirmos da cena terminal do ritual àquela do teatro, constatamos que a pesquisa grotowskiana de uma conjugação da plenitude do processo orgânico com a comunicação de um significado coletivo, encontra-se diante de uma impossibilidade de caráter antropológico.¹⁹ (BERNARDI, 1990: 360)

Parece-me que essa citação coloca em movimento as duas tendências coexistentes nas teorias sobre teatro, rito e performance: os processos são diferentes, mas se tocam e se misturam sem limites, mesmo que existam fronteiras concretas entre essas práticas. A resposta de Schechner, de acordo com Deriu, é evidente:

A resposta que provém da elaboração teórica de Schechner é clara, apresenta-se como uma estratégia ambiciosa de redefinição do território dos estu-

dos que se ocupam do teatro e do espetáculo de modo que vale a pena declará-la de imediato: “teatro” e “performance” não são de fato sinônimos (nem enquanto conceitos nem enquanto fenômenos) e sua relação não é completamente expressável em termos de uma mera relação de espécie a gênero.²⁰ (DERIU. SCHECHNER, 1999: II)

Ao contrário disso, minha tentativa de resposta não é tão clara, porque, embora todas essas atividades tenham a capacidade de ser performáticas, e dentro delas está o teatro, podem igualmente não sê-lo, na medida em que não haja “um comportamento recuperado”. Nesse caso, seria uma performance fracassada? Por sua vez, o que faria com que uma performance fosse ou não teatro? Seu caráter artístico? Sua condição de institucionalizada entre as paredes de uma sala (seja esta italiana ou grega)? Não pretendo oferecer respostas definitivas, mas somente questionar alguns aspectos teóricos a partir de uma práxis vivenciada.

No entanto, gostaria de expor outro paradoxo inter-relacionado com o que estamos analisando e com o uso dos meios técnicos: trata-se daquele que estabelece, em contraponto, evanescência e reproduzibilidade de um determinado evento cênico. Josssette Féral o expõe da seguinte maneira:

No fazer-se ver, no fazer ver, a *performance* se situa na permanência: a do modelo e a da cópia, a do referente e a do signo, a do antes e a do depois. Situa-se na linearidade e percorre esta representação da qual havia desejado distanciar-se. Esta representação, no entanto, tem sua origem em si mesma. De fato, mediante este jogo de reprodução que ela situa no meio de seu coração, a *performance* cria sua própria origem. Porém, joga decompondo essa origem, multiplicando-a até o infinito, disseminando-a até desagregá-la, assegurando a mobilidade de todos os elementos do espetáculo enquanto objeto e sujeito ao mesmo tempo, observador/observado, enquadrador/ enquadrado.²¹ (FÉRAL. PICAZO, 1993: 218)

Uma vez mais, por meio dessa citação, retornamos ao ponto da fugacidade e intensidade do evento performático, que se dissolve no fazer-se ver, porém não no fazer ver um referente externo. Isso acontece, insisto, porque o que está em jogo não é a representação do drama burguês, mas, sim, o próprio sentido da existência.

Schechner coloca que, para compreender a intensidade, é necessária uma análise dos diversos aspectos relacionados com o evento:

Comprender a “intensidade da performance” significa descobrir como uma performance constrói, aglutina ou utiliza a monotonia, como envolve os participantes, ou como os deixa intencionalmente fora de si, como se projeta e administra o espaço, como são usados o cenário e o roteiro – em resumo, uma pesquisa detalhada do texto performativo.²² (SCHECHNER, 1999: 25)

A PRÁXIS EM DIÁLOGO

Neste trabalho, como se pôde observar, embora mencione algumas performances, dentre as várias que se apresentam no espaço público italiano, intervindo nele e modificando-o, a investigação concentra-se mais em analisar as relações entre a teoria e uma prática específica perto da performance teatral na perspectiva de Schechner: “As performances teatrais consistem em atos e sons ritualizados.”²³ (1999: 95) Em relação ao registro, sem dúvida, este é e tem sido feito de melhor forma pelos próprios artistas ou pesquisadores italianos, como podemos observar na obra já citada de Chinzari.

Apesar disso, gostaria de referir-me a uma experiência a que tive acesso, por meio de artigos, material de Internet, um vídeo e um livro de autoria de Letizia Bernazza e Valentina Valentini sobre a Compagnia della Fortezza, (BERNAZZA, 1998) dirigida por Armando Punzo, a qual, como foi dito anteriormente, é composta por presos de La casa penale di Volterra. O livro de Bernazza faz uma análise do processo de criação e das peças apresentadas; o vídeo registra *I Negri*, de Jean Genet. Ler sobre a Compagnia della Fortezza e ver o vídeo *I negri*, foi uma experiência transformadora no sentido de dimensionar a potência da atividade cênica como recuperadora da história pessoal e literária, através de um texto que se transforma em outro. Não só está presente a problemática racial, mas também o próprio sentido da existência e da liberdade de cada um dos indivíduos que participou ou participa do processo de trabalho dessa

companhia e da vida em La casa penale di Volterra. A atividade gera, também, através do vídeo, uma transformação interna de performers e espectadores, pelo seu caráter limite e por sua capacidade de reencontro ou de recuperação da história teatral-literária em conjunto com a pessoal. Valentina Valentini vale-se da conceituação de Schechner para compreender essa experiência:

Para tentar compreender a natureza da performance dos atores detentos da Compagnia della Fortezza (...) empregamos como recurso a análise da conduta de Richard Schechner sobre a atividade liminar do performer com a dupla direção de uma ação que, acontecendo diante de nossos olhos, nos remete a um *não aqui* e um *não agora*.²⁴ (VALENTINI, 1998: 17)

Como já vimos, a necessidade que tem diferentes tipos de artistas e estudiosos italianos de plasmar tudo, inserindo cada novo evento na história de seus similares (a Compagnia della Fortezza conta com uma *home page*²⁵), e de buscar a recuperação, por diversas formas, dos antecedentes de cada prática faz com que o caráter efêmero de uma determinada práxis seja resgatado em outra similar ou em outra linguagem, uma música, um livro, etc.

Assisti a uma representação de Laura Kibel (Roma) para os presentes na Via dei Fuori Imperial, no dia 10 de outubro de 2000, aparentemente para crianças, mas que, por sua habilidade com distintas formas artísticas (a música, a mímica, as marionetes) e pelas histórias apresentadas, atraía a atenção de todo tipo de espectadores que passavam pela rua. Posteriormente, observei que o trabalho dessa performer tinha sido analisado por Paolo Stratta em *Una piccola tribù corsara*, (STRATTA, 2000) no qual se registra a qualidade de Laura Kibel na manipulação dos bonecos e de seu próprio corpo e, em geral, no uso das técnicas de animação. O livro de Stratta surgiu de uma pesquisa para sua “Tesis de Laurea”, no DAMS, na Università degli Studi di Bologna, sob a orientação de Marco De Marinis. Junto com esse livro, há um CD rom que reúne as músicas populares ou de contadores de histórias de alguns dos eventos que se realizam na rua.

O *Festival Internazionale di Teatro Urbano*, ao qual me referi no início desse capítulo, teve como subtexto a recuperação da memória de Nani Colombaioni. Nesse festival, foi organizada uma exposição de fotografias como mostra da atividade realizada por esse *clown*, inclusive no Brasil, já que Nani Colombaioni trabalhou em São Paulo, onde obteve um amplo reconhecimento. O Festival, através de textos e imagens, resgata a memória desse artista em toda sua trajetória; trata-se da construção da memória artística performática italiana às margens do teatro institucionalizado, inclusive para além das fronteiras políticas do país.

Parece-me que, na América Latina, o esforço mais conhecido, para se registrar um pensamento e uma prática foi o do brasileiro Augusto Boal. Podemos seguir sua trajetória: Brasil – América Hispânica – Europa – Brasil; e suas metodologias performáticas: teatro invisível – teatro do oprimido – teatro terapia, através de seus livros, que foram traduzidos em várias línguas. Dois de seus últimos livros são: *Jogos para atores e não atores*, 1999, e *Hamlet e o filho do padeiro* – memórias imaginadas, 2000.

Nos últimos tempos, soma-se a esse panorama o argentino César Brie, que realizou parte de seu trabalho na Itália. Os grupos e os estudiosos italianos continuam citando-o e estudando-o; por exemplo, aparece mencionado no livro de Chinzari e, na videoteca do Centro di Teatro Ateneo della Università degli Studi di Roma, “La Sapienza”, encontram-se dois vídeos: seu monólogo, realizado com a companhia Pontedera, *La mare di Tasca* (1991) e *Romeo e Giulietta* (1991). Nessa última encenação, representa as três personagens masculinas da montagem e utiliza tangos na representação, o que significa associar sua memória argentina ao texto shakesperiano representado em italiano. Esse diretor e ator, além de dirigir o Teatro de los Andes na Bolívia, criou uma revista chamada *El tonto del pueblo*, na qual teoriza sobre o teatro, expondo seu pensamento com relação à atuação e ao sentido do teatro como recuperação da memória. (BRIE, 1995)

Além desses esforços, relativamente individuais, existem os coletivos, como o realizado pelo CELCIT – Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral – que mantém um *site* na Internet,²⁶ onde podemos encontrar artigos, informações sobre as atividades realizadas e peças contemporâneas de teatro latino-americano.

Essa reflexão que fui desenvolvendo pode levar-nos a compreender o caminho que assumem os artistas italianos, ao menos os que estamos estudando, e, cada vez mais, os latino-americanos, ao participarem de eventos aparentemente transitórios (como festivais de rua ou infanto-juvenis), paralelamente ao registrar e registrar-se na “memória”. Dessa maneira esses espetáculos têm um caráter político. Esse duplo ato é uma forma de assumir que o performer tem uma responsabilidade maior para com o espectador que a de simplesmente acompanhá-lo por um “pedaço de caminho”. O que não invalida, como já dissemos, a concepção de evento único no presente. Os dois aspectos, paradoxalmente, constituem, se seguirmos as palavras de Deriu, Féral e os estudos sobre o estado de superposição linear da física quântica, a própria raiz e o sentido da performance.

Nesse caminho, um aspecto extremamente importante é a continuação da preponderância do “fazedor”, diria eu, senão acima do “espectador”, como o era para Grotowski, ao mesmo nível daquele. Dessa maneira, parte do público que assistiu em Roma ao *VII Festival Internazionale del Teatro Urbano* ou que assistiu ao *Festival della Scuola di Pucinella* estava participando diretamente do próprio evento. O mesmo ocorreu em Bolonha, como já mencionamos, quando se lançou o livro de Chinzari. Alguns dos grupos e artistas analisados (Motus, Gruppo di Lavoro Masque Teatro, etc.) constituíam o público preponderante do evento e participavam intensamente da discussão.

Esse fenômeno de reflexão do artista-performer-ator sobre seu próprio fazer parece-me fundamental, na medida em que se relaciona com o modo de transformar, “performativamente”, o caráter efêmero daquilo que é construído como o transitório. O importante é que o artista e sua criação são sujeito e objeto da reflexão e,

através deles percebemos a memória de seu povo. Dessa maneira, o criador encontra-se nesse espaço intermediário – interzonas – ao qual se refere Bhabha na epígrafe deste capítulo. Parece-me que o segundo passo seria tentar instalar-se nesse ponto, o que é ainda mais complexo. Recordemos as palavras de Bhabha com as quais iniciei este capítulo:

Estar no “além”, portanto, é habitar um espaço intermédio, como qualquer dicionário lhe dirá. Mas residir no “além” é ainda, como demonstrei, ser parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente para redescrever nossa contemporaneidade cultural; reinscrever nossa comunalidade humana, histórica, *tocar o futuro em seu lado de cá.* (1998: 27)

NOTAS

¹ O negrito é do original.

² <http://www.hi-net.it/motus>

³ “Esplor/azioni inizia così questo primo viaggio attraverso i luoghi. Se per ogni spettacolo si immagina una creazione di spazio, affinché questo corrisponda al progetto artistico che deve contenere, in Esplor/azioni è invece il luogo a originare l’opera, a determinare l’azione: i quattro gruppi invitati hanno pensato l’evento a partire dalla cornice. Ed è importante sottolineare che non siano luoghi di spettacolo.”

⁴ “questo gruppo ha dedicato alla scienza, alla tecnologia, e alle macchinerie teatrali, arrivando all’uso di strutture sceniche, incarnazioni della macchina desiderante di Deleuze (*Nur Mut, la passeggiata dello schizo*) o della macchina celibe di Duchamp (*Coefficiente di fragilità*).”

⁵ “L’uomo non è solo letteratura, e il fatto che a teatro si confronti unicamente con testi letterari è troppo poco: la scienza, la tecnica fanno parte della vita tutti i giorni.”

⁶ “La performance come esplorazione dello spazio, come video-installazione, dispositivo attivatore delle percezioni spazio-temporali dello spettatore; come camera di decompressione dall’intossicazione di immagini; come perlustrazione di rapporti elementari.”

⁷ “Tutto influisce a determinare la fisionomia di una città, ogni luce che si accende, ogni finestra che si apre, la storia d’amore di due ragazzi, l’eroismo di una madre,

una canzone mai dimenticata, un re che scappa, una SS. che spara, un partigiano che risponde, un indiano che arriva, uno studente pugliese che si fa adottare di un quartiere, un ex detenuto politico che torna a vivere dov'è nato (...) La nostra storia, la nostra vita.”

⁸ “(...) è in buona parte dovuta alla sua stessa natura. Effimera, inconsistente (...)”

⁹ O sublinhado é meu. “El éxito actual de las *performances* se explica por este redescubrimiento del aspecto de acontecimiento temporal y único del teatro. El teatro, es siempre, en efecto, la presencia de un ser viviente delante de mí, el actor que vive en una duración y en un espacio que son también los míos. En lugar de re-presentar y de interpretar una situación exterior y un referente estable, el *performance* se declara como un ser fugitivo e inaprensible, dispuesto a hacer solamente un “pedazo de camino” con el espectador.”

¹⁰ “Da questa prospettiva la magnitudini della performance non riguardano solo lo spazio e il tempo, ma riguardano anche estensioni e prolungamenti attraverso i diversi confini culturale e personali. Pensare in questo modo solleva domande stimolanti: quando una performance è una performance? Quando una sequenza di comportamento (*strip of behavior*) deve essere lunga prima che si la si possa definire *performabile* in senso estetico, rituale? (...) ogni sequenza, indipendentemente da quanto è piccola, porta qual cosa del suo significato precedente nel contesto nuovo. Questa specie di “memoria” è ciò che rende le ricombinazioni rituali e artistiche così efficaci.”

¹¹ “Queste sequenze di comportamento (*strips of behaviour*), infatti si remontano e ricostruiscono in modo indipendente dai rapporti di causa/effetto (sociali, psicologici, tecnologici) che le hanno prodotte, hanno una vita propria, tant'è che si potrebbe perfino ignorare o contraddire la motivazione originaria di quel dato comportamento (...) Il recupero di un comportamento, si trova in tutti i tipi di performance.”

¹² “Con il lavoro di Grotowski, quello successivo al periodo degli spettacoli, la cultura teatrale del corpo travalica i confini del teatro vero e proprio (...) Se l'indagine di Barba si rivolge al bios scenico dell'attore, alle sue azione fisiche, per individuarvi, alla base “i principi-che-ritornano”, Grotowski è partito anch'egli dall'azione fisica dell'attore, mas per scoprirvi qualcosa che va di là del lavoro per lo spettacolo e per lo spettatore (...) Il che ha significato, di conseguenza, indagare quel livello profondo (e dimenticato) del teatro, che è *rituale*: “il rituale è performance, un'azione compiuta, un atto”, afferma Grotowski, e aggiunge: “il rituale degenerato è spettacolo” Per “rituale” egli intende ogni esperienza forte, “alta”, in cui la corporeità, l'intero processo organico di che agisce, è coinvolto in maniera

profonda e totale e si esprime ritmicamente, articolando il flusso della vita in forme visuale e vocali.”

¹³ “In primo luogo chi fa, chi agisce, l’attuante, o Performer, e non più chi assiste, chi guarda, lo spettatore.”

¹⁴ “La palabra teatro quiere decir mirador. Tras un largo mirar el mucho y diverso hacer que se construye para ser ofrecido como espectáculo digno del mirador, después del frenesí visual del ensayo exhaustivo de las perspectivas en que ha devenido la teatralidad de nuestro siglo, tras la orgía de los experimentos cunde el hastío y el teatro languidece sobreviviente en la prisión perpetua de lo mismo. Y es justamente ahí en el momento de esa negligencia del aburrimiento, cuando es posible sucumbir a la atracción de algo que por ser lo que es, no puede nombrarse. Y sin embargo, sucumbir a esa atracción parece devolvernos aquella mortal vitalidad de la pasión que un día, hace mucho, nos trajo al mirador.”

¹⁵ “Da Artaud a Grotowski l’attore ricerca in teatro la rivelazione di un archetipo. Secondo l’utopia ritualista l’attore non deve limitarsi a riprodurre comportamenti, passioni, pensieri del personaggio ma tentare di accedere, attraverso la conoscenza del linguaggio simbolico, a una condizione in cui vita e finzione si relazionano secondo modalità originali e rivelatrici.”

¹⁶ “Las autoagresiones, la extenuación, la búsqueda de las propias limitaciones, se convertían en caminos de exploración para el artista, como hombre y como practicante del arte. Para muchos de estos artistas el compromiso con ellos los llevó a sufrir serias dificultades físicas. En el caso de la artista francesa Gina Pane, la autolesión era el elemento primordial de un ritual privado entre ella y su propio cuerpo.”

¹⁷ “(...) considero il “dramma sociale” come l’unità empirica del processo sociale da cui son o derivati, e continuano a derivare, i vari generi de performance culturale.”

¹⁸ “La performance, come fenomeno universale e interculturale, rappresenta una delle possibili linee di continuità che legano tutte le aggregazioni storiche e sociali umane, di tutti i luoghi, i tempi e a tutti i livelli di complessità, stratificazione e differenziazione.”

¹⁹ “Se ci trasferiamo dalla scena terminale del rituale a quella del teatro, costatiamo che la ricerca grotowskiana di una coniugazione della pienezza del processo organico con la comunicazione di un significato collettivo, si è venuta a trovare di fronte ad un’impossibilità di carattere antropologico.”

²⁰ “La risposta che proviene dall’elaborazione teorica di Schechner è chiara, si presenta come una ambiziosa strategia di ridefinizione del territorio degli studi che si occupano di teatro e di spettacolo e tanto vale dichiararla subito: “teatro” e

“performance” non sono affatto sinonimi (né in quanto concetti né in quanto fenomeni), e la loro relazione non è compiutamente esprimibile in termini di un semplice rapporto di specie a genere.”

²¹ “En hacerse-ver en hacer-ver, la *performance* se sitúa en la permanencia: la del modelo y la de la copia, la del referente y la del signo, la del antes y la del después. Se sitúa en la linealidad y recorre esta representación de la cual había querido apartarse. Esta representación, sin embargo, tiene su origen en ella misma. De hecho mediante este juego de reproducción que ella sitúa en mitad de su corazón, la *performance* crea su propio origen. Ahora bien, juega en descomponer este origen, lo multiplica hasta el infinito, lo disemina hasta disgregarlo, asegurando la movilidad de todos los elementos del espectáculo en tanto que objeto y sujeto a la vez, observador / observado, enmarcador / enmarcado.”

²² “Comprendere l’“intensità della performance” significa scoprire come una performance costruisce, accumula o impiega la monotonia; come coinvolge i partecipanti o come li taglia intenzionalmente fuori da sé; come viene progettato e gestito lo spazio; come sono adoperati lo scenario o lo script – in breve, un’indagine dettagliata del testo performativo.”

²³ “Le performance teatrali consistono di atti e suoni ritualizzati.”

²⁴ “Per cercare di comprendere la natura della performance dei detenuti attori della Compagnia della Fortezza (...) facciamo ricorso all’analisi condotta da Richard Schechner sull’attività liminale del performer come doppio percorso di un’azione che pur effettuandosi davanti ai nostri occhi, rinvia a un *non qui* e a un *non ora*.”

²⁵ <http://www.compagniadellafortezza.org/>

²⁶ www.celcit.org.ar

BIBLIOGRAFIA CITATA

BERNARDI, Vito. Il paradigma rituale. Una ricerca di antropologia teatrale. Roberto Ciancarelli. *Annali del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell’Università di Roma*. Roma: Bulzoni, 1990.

BERNAZZA, Letizia e Valentina Valentini. *La compagnia della fortezza*. (incluso o video *I negri* de Jean Genet / *Compagnia della fortezza*) Catanzaro: Rubbertino, 1998.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

- . *Hamlet e o filho do padeiro – memórias imaginadas*. Rio de Janeiro, São Paulo: Ed. Record, 2000.
- BRIE, César. *Por un teatro necesario. El tonto del Pueblo*. Bolívia: Plural Editores, 1995.
- CELCIT. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. <http://www.Celcit.org.ar>
- COHEN-TANNOUDI, Claude et al. *Les postulats de la mécanique quantique. Mécanique quantique*. Paris: Hermann, 1963.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.
- COMPAGNIA DELLA FORTEZZA. <http://www.compagniadellafortezza.org/>
- COSTA, Gia. *Programa Esplorazioni*. Roma: Associazione Futura, 2000.
- CHINZARI, Stefania e Ruffini, Paolo. *Nuova scena italiana*. Roma: Castelvechi, 2000.
- DE MARINIS, Marco. *In cerca dell' attore*. Un bilancio del Novecento teatrale. Roma: Bulzoni, 2000.
- DERIU, Fabrizio. Lo "Spettro ampio" della attività performative. SCHECHNER, Richard. *Magnitudini della performance*. Roma: Bulzoni, 1999.
- DERIU, Fabrizio. *Il paradigma teatrale*. Roma: Bulzoni, 1988.
- FÉRAL, Jossette. La performance y los "media": La utilización de la imagen en PICAZO, Gloria (Coord.) *Estudios sobre performance*. Andalucía-Sevilla: Centro Andaluz. Teatro-Gráficas del Sur, 1993.
- FEYNMAN, Richard et al. Capítulo 36. *The Feynman. Lectures on Physics*. London, N.Y., Dallas, Atlanta: Addison Wesley Publishing Company, 1965.
- GIORDANO, Emanuela. *Quartieri sotto la luna*. Roma: Comuna di Roma, 2000.
- MEARELLI Margherita. La performance in Italia. Roberto Ciancarelli. *Annali del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell' Università di Roma*. Roma: Bulzoni, 1990.

- MIGNOLO, Walter. Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción. *Revista Latinoamericana de Crítica Literaria*. Lima: Berkeley, 41, 1995.
- MOLINARI, Renata y Cristina Ventrucci. *Certi prototipi di teatro*. Mi-lão: Ubulibri, 2000.
- MOTUS. <http://www.hi-net.it/motus>
- NERUDA, Pablo. *Canto general*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- PAVIS, Patrice. *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago: Arcis, 1998.
- PICAZO, Gloria. La performance: de las primeras acciones a los multimedia de los Ochenta. Picazo, Gloria (Coord). *Estudios sobre performance*. Andaluzia-Sevilha: Centro Andaluz de Teatro-Gráficas del Sur, 1993.
- PICCIONI, Lidia. *San Lorenzo*. Un quartiere romano durante il fascismo. Roma: Edizione di Storie Letteratura, 1984.
- SCHECHNER, Richard. *Magnitudini della performance*. Roma: Bulzoni, 1999.
- STRATTA, Paolo. *Una piccola tribù corsara*. Il teatro di strada in Italia. (incluido cd rom). Torino: Ananke, 2000.
- TAVIRA, Luis de. *El espectáculo invisible*. Madri: Asociación de Directores de escena, 1999.
- TURNER, Victor. *Antropologia della performance*. Bolonha: Il Mulino, 1993.
- VALENTINI, Valentina. *Teatri in immagine*. Roma: Bulzoni, 1987.

CAPÍTULO III: ESPAÇO E CORPO NO TEATRO ITALIANO ATUAL

(...) todos estes espaços revelados pela cena passam pelo corpo do ator. Ao projetar a imagem de sua personagem, ao deixar ver o invisível de sua consciência, nunca deixa de revelar o segredo de seu ser (...) O espaço cênico (...) já não é mais um carcaça exterior que organiza um espaço interior seguro para o ator ou o espectador; ele se projeta e se dispersa em lugares cênicos que rompem com os limites da cena teatral.¹ (PAVIS, 1984:186-187)

CONCEITUAÇÃO

Procurando romper com a tentação limite a que se refere Lotman quando afirma que muitos pensam que somente “podemos conhecer pelas fontes escritas e bem conservadas (...) como os padrões da cultura do homem,”² (LOTMAN, 1993: 1) neste capítulo, a fonte teórica principal é a análise do espaço – uso/símbolo – e do corpo – apresentação/representação – em algumas montagens da última “fornada do teatro italiano.”³

Entendo que o espaço da imagem apresentada no interior de um espetáculo está configurado tanto pelo físico quanto pelo psicossocial, e que as conotações que possa oferecer dependem também da relação que estabeleça com outras linguagens e das formas em que é utilizado para construir a relação espetáculo/público. São essas as características que determinam sua contínua mobilidade, inclusive no interior de uma mesma encenação, e, ao mesmo tempo, sua estrutura é que determina as possibilidades semióticas das outras linguagens. Analisando esses aspectos, chegamos a estabelecer a importância, no teatro atual, do que se denomina dramaturgia do espaço, como proposta que se estabelece no palco (entendendo-se por este qualquer lugar em que se desenvolva a ação) e que deter-

mina, especialmente, o tipo de comunicação desejada. Posso afirmar, seguindo as reflexões da teoria semiótica atual, que se produz uma evolução do espaço dramático como lugar *físico-objeto* para a dramaturgia do espaço, ou seja, na direção deste como construtor, *sujeito-ativo*. Esse conceito foi desenvolvido por De Marinis em *In cerca dell'attore*, no qual postula: "(...) a dramaturgia do espaço representa também a experiência mais avançada e inovadora de nosso século, não é um ponto de partida, mas sim um ponto de chegada, um resultado freqüentemente conquistado com muito cansaço."⁴ (2000: 34-35).

Por sua vez, o corpo no teatro atual é um lugar de pesquisa, portanto, um material de trabalho que, em algumas ocasiões, pode ser empregado para a construção de uma personagem e, em outras, pode apresentar-se como o objeto mesmo do espetáculo, como lugar de chegada do processo de pesquisa teatral. O corpo significa, entre outras coisas, transcrição das práticas de poder, lugar da diferença, o corpo da literatura e, dentro dessa linha, o corpo do texto. Contudo, devemos reconhecer que o corpo

(...) possui seus próprios códigos, sua própria linguagem, sua própria mitologia, e sua linguagem é tão opaca, tão difícil de manipular como qualquer outro material. Deve-se, portanto, contar com as próprias cargas que 'transporta', que, sem dúvida, são bastante pesadas: nudez, sexualidade, sofrimento, etc."⁵ (BESACIER. PICAZO, 1993: 133)

Dessa forma, pode representar uma personagem ou apresentar-se a si mesmo como o objeto em si da cena. Paralelamente, dependendo da montagem, pode funcionar como o corpo individual do ator (atriz) ou ser o resultado rítmico do conjunto de individualidades, ou seja, a montagem em uma perspectiva global. Nesse último caso, constrói-se como uma máquina. É o caso da montagem *Fenicie*, do Teatro Settimo, Teatro Stabile de Torino, que se apresentou no Teatro Valle (Roma), de 6 a 18 de fevereiro de 2001. Nessa peça, os atores, através de cantos e danças coordenados em diferentes ritmos – inclusive de capoeira –, marcam o tempo da ação e constroem corporalmente – pela presença ou ausência – o

corpo dramático da tragédia de Eurípidés. A montagem é um organismo vivo que se arma e desarma, ritmicamente, para cada situação; é um único corpo que funciona como material da dramaturgia espacial. Um corpo articulado que tem por objetivo manifestar outro, o da montagem, e este, por sua vez, o das duas histórias que são apresentadas paralelamente: a da tragédia clássica e a dos conflitos étnicos que são vivenciados no mundo contemporâneo. Talvez isso ocorra pelo projeto em si, ao menos eu o vejo dessa forma, por meio das palavras de seu diretor, Gabriele Vacis: “Então a idéia é aquela de contar de novo a história do coro de jovens fenícias. Contar novamente o coro. Também porque me parece que é outra história”.⁶ (Programa de *Fenicie*, 2000, s./p.) Creio que o importante é que se trata de um corpo coletivo apresentado através de outro, o da montagem, que, nestes tempos de individualismo e desagregação, configura um desafio e uma atitude performática; ainda mais se contrapusermos essa prática e a história dessas jovens às práticas individualistas de outros conglomerados humanos que se enfrentam nos dias de hoje, como o faziam nessa época, por raça, poder ou nação.

Como podemos ver, este capítulo vincula-se ao segundo por meio dos conceitos de espaço, corpo e comportamento recuperado, os quais permeiam as construções experimentais do teatro de maneira similar aos eventos que, por seu caráter, recebem a denominação de performances. Por isso, creio que a seguinte citação aplica-se também à procura desse tipo de teatro: “Um aspecto específico da *performance* tem levado a toda uma série de artistas a trabalhar sobre seu próprio corpo, buscando não apenas uma transformação física, mas também um desejo de uma possível transformação social.”⁷ (PICAZO, 1993: 27)

Essa observação anterior pode ser lida em contraponto ao lugar comum de que o teatro experimental e o social não possuem pontos de encontro. Pessoalmente, creio que essa é uma afirmação que, muitas vezes, carece de fundamento. Por exemplo, na montagem *Esodo*, de Pippo Delbono, apresentada no Teatro Argentina (Roma), entre os dias 20 e 28 de março de 2001, trabalha-se com

corpos que funcionam como o gesto social brechtiano, com o propósito de refletir, sob uma ótica européia, sobre a condição humana subalterna, ao mesmo tempo em que estes se configuram como objetos de experimentação, através da dança e da condição biológica de alguns dos atores: uma mulher obesa, um homem com *síndrome de Down* sobre o qual o próprio Pippo Delbono afirma: “Bobò é sincero, seu corpo não pode mentir, cada pequeno movimento é o máximo que ele pode fazer, uma vez que está naquele momento completamente presente. Outras pessoas, para alcançarem essa sinceridade que, depois, na cena significa ser simples, devem passar por processos mais longos (...)”⁸ (DELBONO. ROSSI GHIGLIONE, 1999: 36) É importante notar, nesse contexto, que essa peça surgiu, primeiramente, como teatro de rua, com toda a tradição do teatro popular que isso implica, porém sem que isso tenha impedido de apresentá-la posteriormente em um teatro estável (o Teatro Argentina).

Nas montagens de pesquisa de todo o século XX, passando pelos surrealistas, Artaud e Brecht, destrói-se conscientemente a representatividade do referente externo que se tentou criar por meio da estética realista. Essa fronteira, se pensarmos somente na história do teatro ocidental, é de curta extensão; sabemos, por exemplo, que não existia em obras como *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca (1992). Entendemos hoje, de modo bastante generalizado, que, ao levar a realidade ao palco, ela sempre se transforma e se converte em outra coisa. O jogo referencial-representação se anula na reprodução do objeto.

Nessa linha, uma das diferenças mais notórias é que o teatro atual conjuga em um mesmo nível hierárquico esferas de distintas ordens, as quais não estavam relacionadas previamente, e isso se faz, especialmente, através da interconexão do biográfico com o mítico. Essa inclusão, digamos, temática é ressemantizada com imagens polivalentes, criadas tanto a partir do espaço como do corpo, e em diálogo ou integração com as outras linguagens do espetáculo. O biográfico, o corpo e o espaço têm estado presentes na criação artística desde suas origens; a diferença é que agora de forma hierárqui-

ca, em um plano de “igual para igual” com o mito ou com os demais componentes do espetáculo. Em grande parte do teatro atual, foram suprimidos os diversos reinados (autor, diretor e ator) para conjugar-se, em um mesmo plano, todas as formas e linguagens possíveis, como veremos mais detalhadamente nas análises de algumas peças. Esse tipo de produção tem gerado uma nova dramaturgia que recebe diversos nomes, entre eles o de dramaturgia do espaço.

Dentro dessa problemática, meu interesse é refletir sobre a nova função do corpo humano nesse tipo de espetáculo, seja a do corpo humano corrompido, que, desde Antonin Artaud, transformou-se em um eixo em torno do qual girou a produção artística e grande parte da crítica, ou a do corpo humano e a mente como uma única coisa, que rompe com a visão cartesiana de mente e corpo como pertencentes a duas esferas separadas. Com relação ao corpo e a Artaud, De Marinis observa:

Nosso corpo – diz então Artaud o *Momo* – há muito tempo que não é mais aquele originário, glorioso, imortal que foi dado no princípio. O corpo atual é o resultado de uma violação, de uma manipulação perpetrada que nos causa dano, em consequência da qual o homem hoje tem uma anatomia que deixou de corresponder à sua natureza (...) No final da vida e de sua trajetória artística, Artaud concebe o Teatro da Crueldade como um grandioso projeto ético-político de *insurreição física*: trata-se de transformar (novamente) a cena em um “*cozimento*”, no qual o homem (e já não apenas o ator) possa refazer sua própria anatomia, possa reconstruir seu corpo, recusando a “diferenciação orgânica” (como a denominou Jacques Derrida): um corpo sem órgãos.⁹ (1999: 13)

Por sua vez, Mauro Ceruti propõe que, ao sermos radicais, podemos chegar a entender o corpo como um lugar de experimentação e de surgimento do sentido: essa valoração “(...) vale para o corpo individual e para aquele corpo coletivo que está constituído pelo patrimônio genético de uma espécie.”¹⁰ (CERUTI, MUSATI, 1995: 197)

Mediante essas reflexões, chegamos à valoração do corpo-mente e da mente-corpo, como lugares de ensaio e de sentido da existência: é essa a posição que terá primazia nos espetáculos das últimas

gerações do teatro italiano. Nesses espetáculos, o corpo (entendido como um todo) é um objeto com o qual se experimenta, ao mesmo tempo em que continua a ser o sujeito de tal processo. Sua utilização se dá, como também veremos na análise das montagens, de diversas maneiras: desde uma peça na qual o ator representa corporalmente uma personagem ou várias, mantendo as sensações e lógicas humanas como em *Amleto*, do Magazzini, passando por atores-corpo, como em *Graal*, de Barberio Corsetti, que através das personagens apresenta a manipulação mitológica, até chegar a ser apenas um mero componente da máquina tecnologizada em *V=R x I, omaggio a Nikola Tesla dimenticato inventore della AC*, do Gruppo di Lavoro Masque Teatro.

Nesses grupos, o espaço e o corpo constroem uma dramaturgia que funciona em vários níveis. Entre eles estão os de espaço-ator e de espaço-ator-público. Ambos adquirem um caráter móvel e mutante, deixam de ser lugares seguros e se transformam constantemente, exigindo do público uma disposição para participar de regras do jogo mutáveis, provenientes de diversas linguagens e não reguladas a priori. Esse ponto é um dos ângulos nos quais confluem esses tipos de experiências teatrais com as performances, pois inscrevem o corpo como material ativo por ser também sujeito no interior de um espaço, que é, igualmente, objeto e sujeito; isso significa, para De Marinis, ser “portador de uma dramaturgia implícita.”¹¹ (2000: 34) Por sua vez, em muitas ocasiões, esses espetáculos teatrais buscam na *apresentação-representação*, da mesma forma que as performances, um *não aqui* e um *não agora*, que dêem sentido ao *aqui* e ao *agora*.

Por outro lado, se aceitarmos que o público é um corpo ativo no espaço, devemos concordar com o fato de que tem vida própria. Essa é, portanto, uma das razões pelas quais um espetáculo jamais poderá ser o mesmo. A platéia se modifica a cada apresentação; daí a importância da proposta de comunicação e do tipo de dramaturgia que se estabelece a partir de cada espaço particular. Este pode reprimir ou potencializar esse corpo latente. Os espetáculos das últimas

gerações procuram trabalhar com essa dimensão por meio de novas formas de encontro e, a fim de obtê-las, recorrem à conjugação sem hierarquias entre as diversas linguagens e as disposições cênicas que se distanciam dos palcos à italiana.

OS ANTECESSORES

As intertextualidades dramáticas e as analogias geram uma de memória visual que configura uma relação flexível de signos entre as encenações dos grupos mais jovens e as de seus antecessores, os que nem por isso adquirem caráter de mestres *strictu sensu*, embora estabeleçam uma espécie de tecido que o público e a crítica passam a reconhecer:

Com freqüência, no interior do teatro de experimentação, é também possível seguir uma continuidade “ideológica” da pós-vanguarda aos resultados ainda não definitivos dos anos noventa, que se encontra no “figurativo”: uma matriz auto-referencial que se alimenta de arte visível como a do cinema, da filosofia e como da arquitetura: uma linha de conjugação e, em parte, de filiação involuntária que combina, assim, de Magazzini a Motus.¹² (CHINZARI, 2000: 13)

A união involuntária é, como se afirma na citação, apenas parcial, pois essa filiação também se produz pela linha de encontro e pesquisa, traçada por esses grupos. Por exemplo, Mario Martone imprime um caráter mais aberto ao Teatro di Roma, o que, na prática, significa o acesso de grupos experimentais a esse teatro, como o Motus de Rimini (dirigido por Enrico Casagrande e Daniela Nicolò, que recebe com seu projeto para o Jubileu, *Visio Gloriosa*, o respaldo econômico do Teatro di Roma). Por esse tipo de atitude, Mario Martone sofreu diversas pressões e renunciou à direção desse teatro. No dia 12 de dezembro de 2001, o dia de estréia da peça *I dieci comandanti* de Viviani, dirigida por ele, muitos artistas assistem ao espetáculo no Teatro Argentina (sala pertencente ao Teatro di Roma), com o objetivo de demonstrar sua solidariedade. A montagem, ambientada no período que se segue à Segunda Guerra Mun-

dial, enfatiza a ruptura moral que sofreu o povo napolitano. Trata-se de uma comédia coral, musical e política. Isso faz com que se gere uma relação semântica entre a obra e o gesto solidário dos artistas diante da renúncia de Martone.

Por sua vez, Giorgio Barberio Corsetti, que é o responsável pela *Biennale di Venezia-Settore Teatro*, apresenta Fanny & Alexander, Masque Teatro, Motus e Teatrino Clandestino, em outubro de 2000. Esses grupos se apresentaram em um espaço especial, que serviu tanto para realizar as montagens quanto para estabelecer relações interpessoais e discutir suas propostas estéticas:

No interior da maior câmara frigorífica da Europa do pré-guerra, os quatro grupos – distantes vários anos de sua primeira apresentação e depois de muitos trabalhos realizados ao longo do tempo – voltam a misturar-se com este espaço “monumental”, sempre mais longínquo e degradado (...) Será, portanto, sua presença, ocasião não apenas para dar vitalidade a um contexto cultural abandonado (a fábrica, o trabalho, a máquina, o homem), mas também para criar uma oportunidade de uma relação interpessoal forte, aberta e sem preconceitos.¹³ (Interzona segr. Organizzativa. <http://www.ecn.org/interzona/teatro/index.htm>)

Esses grupos foram premiados por seu projeto Prototipo – 1999, junto à Associazione Culturale Interzona, em Milão, no dia 27 de novembro de 2000, o que terminou por gerar, além dos laços artísticos, laços de reconhecimento.

Essa rede entre o teatro da “última fornada” e o de seus antecessores está longe de ser homogênea ou unívoca, pois trata-se de espetáculos diferentes em sua concepção e proposta, porém, que, entretanto guardam entre si um fio condutor na concepção da montagem. Por exemplo, o Gruppo di Lavoro Masque Teatro, de Catia Gatelli e Lorenzo Bazzochi, que surge em 1988, depois de ver *Amleto* do Magazzini (DI MARCA, 1998, pp. 117 a 120), propõe algumas posturas que eu vejo como uma continuidade evolutiva daquelas desenvolvidas por Giorgio Barberio Corsetti na década de oitenta. Gatelli postula: “(...) creio poder afirmar que nossos espetáculos são organismos vivos e que sua vida prescinde do próprio

ator, que é apenas uma parte contribui como qualquer outro elemento para seu funcionamento.”¹⁴ (GATELLI. VENTRUCCI, 2000: 70) Corsetti assinala:

Interessava-nos, pelo contrário, o corpo como parte de uma paisagem ou de um conjunto. Era, portanto, continuamente interrompido, como em certos quadros futuristas onde há uma ruptura do movimento e do corpo. A idéia era que os materiais e toda a cena fossem a continuação do movimento do ator e vice-versa, que o movimento do ator fosse a continuação da cena.¹⁵ (CORSETTI. PONTE DI PINO, <http://www.trax.it/olivieropdp/materiali.htm>, 1999)

A partir dessas reflexões, posso afirmar que uma constante do teatro de pesquisa, desde os anos 60/70, é o funcionamento de toda a montagem como uma máquina cênica. Trata-se de um corpo que enfrenta a outro: o do público. Carlson expõe que Blau, seguindo seus estudos fenomenológicos e as teorias de Derrida, Lacan e Foucault, afirma que a platéia não é

(...) um mero ajuntamento de pessoas, e sim um corpo de pensamento e desejo.” Ela se torna um corpo “precipitado” pela representação, um corpo cujo papel é observar não só a representação como também a si próprio e cuja existência envolve, invariavelmente, questões de “figuração, repressão, alteridade, política do inconsciente, ideologia e poder”, além de problemas de “memória, reflexo, perspectiva e espacialização do pensamento. (1997: 503)

Tais considerações levam a iniciar esta reflexão com uma análise de algumas produções dos grupos que, acredito, antecederam esteticamente à última “fornada do teatro italiano”, até mesmo no nível da relação que estabelecem com seus públicos. Refiro-me a *Amleto*, de Magazzini, apresentada no Teatro India, de 2 a 29 de outubro (Roma); *Graal*, de Giorgio Barberio Corsetti, apresentada na Officine Molliconi, de 2 a 29 de outubro (Roma); à Societas Raffaello Sanzio e seu espetáculo infanto-juvenil *Bucchetino*, apresentado no Teatro India (Roma), de 24 de abril a 13 de maio, e a um vídeo de 1989, *La discesa di Inanna*, que assisti na videoteca do Teatro Ateneo da Università degli Studi di Roma “La Sapienza”.

Finalmente, nessa lista que não pode incluir todos, destaco o Teatro delle Albe que apresentou *L'isola di Alcina. Concerto per corno e voce romagnola*. Tive a oportunidade de ver esse último espetáculo no Teatro Alighieri em um programa duplo oferecido pelo Teatro Ravenna e o Teatro Ardis, nos dias 7 e 8 de dezembro. Esse programa incluía essa peça e *Romeo e Giulietta – et ultra* de Fanny & Alexander.

A SOCIETAS RAFAELLO SANZIO

A Societas Raffaello Sanzio, que foi criada em Cesena, em 1981, surgiu com a denominação de Società Raffaello Sanzio, em homenagem ao artista renascentista, e somente mudou para Societas em 1990, como forma de alusão à estrutura comunitária do grupo. Desde seu início, existia nesse grupo uma preocupação com os aspectos visíveis do espetáculo, que serão sua marca, e a herança legada aos grupos mais recentes. Ponte di Pino se refere a essa companhia da seguinte maneira:

Uma nova língua, descobertas científicas extraordinárias, idéias políticas e estéticas inéditas, revelações religiosas palingenéticas: são essas algumas das *minbolantes* invenções – não apenas teatrais – da Società Raffaello Sanzio. Com um gosto pelo paradoxo, divertido e refinado, o grupo de Cesena se empenha na exploração (e na destruição) de mitos contemporâneos, que assumem a forma de ideologias e lugares-comuns.¹⁶ (PONTE DI PINO, 1988: 120)

Grande parte dos grupos atuais se sentem herdeiros da Societas Raffaello Sanzio, como nos informa o Catálogo *Crash into me* de Motus e o debate realizado no encontro de apresentação do livro de Chinzari, organizado pela Revista Art'O, no âmbito da *Festa dell' Unità*. (Bolonha, 10 de setembro de 2000).

Em 1989, apresentaram *La discesa di Inanna*, espetáculo no qual a imagem corporal já se estruturava através de ritmos e formas diferentes em cada cena e onde o espaço, apoiado pela iluminação, adquiria um caráter mítico. Essa montagem combinava épocas, tons de voz e linguagens. As buscas semióticas dessa dramaturgia, que,

por suas características, podemos denominar espacial, estruturavam-se por meio de diversos recursos, que vão desde animais no cenário, como posteriormente veremos em *Orpheus Glance* de Motus, até corpos que adquiriam, através de seus movimentos e jogos cênicos, conotações específicas. Os animais eram empregados como o são em si mesmos, não para representar outra coisa; dessa forma, subvertiam a linearidade da cena mediante sua presença objetiva.

Em *Bucchetino*, de Perrault (1628-1703), tudo se estrutura a partir do espaço: um dormitório de madeira no qual ressoam todos os ruídos da história apresentada; esse lugar consta de uma pequena luz, que ilumina a atriz que conta a história, e camas nas quais se situam, depois de tirarem os sapatos e cobrirem-se, os espectadores. A atriz, mediante o jogo de vozes, diferencia as personagens e a narradora. Esse espaço se constitui como um simulacro do dormitório infantil, no qual, em um ambiente de semiluz, os adultos contam histórias para as crianças e, como acontece em muitas dessas ocasiões, a história se assemelha a um filme de terror. No caso de *Bucchetino*, o medo adquire maior força pelos sons que revivem o relato. Dessa maneira, o ogro que come carne humana, as crianças abandonadas porque seus pais não têm dinheiro para criá-las, o pai sem piedade que somente se preocupa com sua própria sobrevivência, as mulheres submissas e incapazes de opor-se a seus maridos e o valente Bucchetino (o herói infantil) adquirem uma fisionomia por meio do som que retumba nesse grande quarto de madeira que evoca, acusticamente, a agressividade e a dor do mundo exterior. Os contos de Perrault, por meio do medo, conduzem a lições de moral que consolidam a família burguesa a qualquer custo: nesse caso, Bucchetino engana a mulher do ogro e obtém o dinheiro que permitirá que eles alcancem a felicidade e constituam “uma família normal”. A Societas Raffaello Sanzio não oferece uma versão *light* ou desconstruída do conto; pelo contrário, remete-nos ao original com toda a crueldade presente no relato e com a mensagem de um herói que, baseando-se em enganos, encontra um lugar dentro da sociedade burguesa, fundamentada no dinheiro. Tudo isso, ironica-

mente, no interior de camas acolhedoras que submergem cada ser dentro si mesmo: “Na semi-escuridão de um grande dormitório de madeira, a Narradora acolhe as crianças. Os leitos são pequenos, de madeira com lençóis e cobertores. Cada um se deita no seu. Aquele será o seu lugar (...)”¹⁷(Programa de Buchettino, s/d, s/p.)

O TEATRO DELLE ALBE

Este grupo inicia seu trabalho em 1983 com *Mondi paralleli*, direção e dramaturgia de Marco Martinelli. No ano de 2000, obteve por *L'isola di Alcina. Concerto per corno e voce romagnola*, de Nevio Sapadoni, com a direção do mesmo Martinelli, um elevado reconhecimento da crítica e do público. Por exemplo, a atriz Ermanna Montanari, no papel de Alcina, recebeu um prêmio como melhor atriz italiana.

L'isola di Alcina. Concerto per corno e voce romagnola constrói-se a partir das evocações do passado e da vivência atual de duas irmãs em uma vila da Emilia Romagna, as quais, abandonadas primeiramente pelo pai, leitor apaixonado de *Orlando el furioso*, de Ariosto, e posteriormente por um jovem estrangeiro do qual se enamoram, perdem a razão.

Nessa peça que, sem dúvida, possui um caráter experimental em sua totalidade, existem três aspectos específicos, mercedores de um exame atento.

O trabalho de voz de Ermanna Montanari funciona como estruturador dramático, na linha de Carmelo Bene (esse ator vem realizando, desde os anos 60, um trabalho vocal que marcou as gerações atuais, ao mesmo tempo em que foi sucesso de público, como testemunha sua obra *Invulnerabilità d'Achille*, apresentada por ele mesmo no Teatro Argentina, de 24 a 30 de novembro de 2000). Ermanna Montanari produz uma diversidade de tons que possibilitam um entendimento, no nível espacio-sensorial, de uma peça apresentada em um dialeto da Emília Romana, que não é compreensível sequer para grande parte do público italiano. Sua forma de

trabalho e a música convertem esse texto em “(...) língua que se torna corpo, modelada sobre a respiração do intérprete (...) que não apenas diz o comunicável como também encena o incomunicável.”¹⁸ (MANZELLA, 2000) A atriz utiliza um microfone que, nesse caso, não se vê, para produzir um conjunto de timbres que se misturam, como se fossem um só corpo, com a música de Ceccarelli. Segundo Manzella: “Partindo de um único instrumento, a trompa, acrescentando algo de percussão, Luigi Ceccarelli compôs uma partitura musical que tem a plenitude de uma orquestra, trabalhando o eletrônico sobre os sons naturais registrados”.¹⁹ (MANZELLA, 2000) Dessa forma, música e voz constroem um único corpo. A música de Luigi Ceccarelli e a voz de Ermanna Montanari fazem parte de uma só partitura. Esse tipo de trabalho com outras linguagens é uma das particularidades do trabalho desse compositor, como demonstra o CD rom *Bianco Nero Piano Forte*, apresentado no Edilson Studio, no dia 12 de dezembro de 2000, sendo atribuições de sua responsabilidade a música e o som.

Por sua vez, o movimento quase inexistente no espaço – não chegando, entretanto, ao nível de imobilismo da montagem *Invulnerabilità d’Achille*, de Carmelo Bene, que se baseia apenas na voz do ator – enfatiza o monólogo delirante e de variações de timbre do caráter alucinante de Alcina como o principal estruturador dramático-espacial. Essa ênfase coloca no centro do espetáculo o caráter de “concerto para vozes da Emília Romana”, subtítulo da peça e anáfora de sentido. Ermanna Montanari diz a respeito de sua voz: “Eu gosto de minha voz, eu cuido dela, a tenho em boas condições, e gosto também de precipitá-la, de levá-la ao limite.”²⁰ (MONTANARI. PONTE DI PINO. <http://www.trax.it/olivieropdp/materiali.htm>.)

Por meio de cortinas transparentes, o cenário não realista separa-se do público. Esse cenário consta de somente dois espaços: em cima, as duas irmãs, sentadas em um quarto que gera um clima de demência cores dementes no qual ressoa a voz de Alcina, lançando diatribes de forte impacto, entre elas algumas contra os homens, e as risadas de louca de sua irmã; embaixo, os cachorros famintos

do canil, que as mulheres receberam como herança do pai. Os cachorros (atores) se movimentam como animais enjaulados, produzindo um contraponto com o imobilismo das irmãs. Os corpos, dessa forma, mais pelo modo como se conjugam entre si do que pelo que dizem, sustentam o sentido da montagem que conota a denúncia do sistema patriarcal. Denúncia feita, fundamentalmente, pela voz criada pela atriz.

Podemos estabelecer uma relação entre o trabalho desse grupo e o do Fanny & Alexander que, embora realize uma peça completamente diferente, *Romeo e Giulietta – et ultra*, recupera a atmosfera obscura e alucinante e o trabalho de voz do Teatro delle Albe. Por exemplo, uso de microfones, que permitem criar variações e jogos tonais de artificialidade pretendida. Tais artifícios não estão presentes apenas nesse último grupo, mas também em vários outros dos anos 60-80. Contudo, devo dizer que Fanny & Alexander constrói, nessa peça, seu próprio universo, através de um corpo único que se movimenta em diversos ritmos. Em *Romeo e Giulietta – et ultra* não é, como no caso de *L'isola di Alcina*, uma personagem-voz o centro construtor do espetáculo mas, sim, o jogo das figuras que representam instâncias, principalmente psicológicas, da peça de Shakespeare.

Esse tipo de relação entre montagens demonstra como o Teatro delle Albe e outros na mesma linha configuram um antecedente para compreender o tipo de produção dos grupos atuais de pesquisa teatral. Cabe observar que faço referência a grupos, pois não se trata de criadores individuais, mas, sim, de núcleos de pessoas que trabalham como equipes. Por exemplo, Claudio Meldolesi, referindo-se a Marco Martinelli (o dramaturgo do Teatro delle Albe), afirma: “Por outro lado, sua fidelidade a uma companhia (...) foi e continua sendo uma constante do século XX italiano: de Eduardo [di Filippo] aos Teatros de autor (incluindo Barberio Corsetti) e ‘de grupo’, passando por três gerações de atores-diretores artífices de sua partitura dramática”.²¹ (MELDOLESI. MARTINELLI, 1997: 7)

Este criador romano que estréia nos anos 80 (segundo Chinzari, realizou sua primeira montagem, *Prologo a diario segreto contraffatto*, em 1985) é, hoje, o responsável pela *Biennale di Venezia-Settore Teatro*. (2000)

Na peça *Graal*, citada anteriormente, revisita-se no âmbito simbólico, entre outros, o imaginário da mulher-mãe, também intensamente presente em *Amleto* de Magazzini. Imaginário que definiu grande parte da dramaturgia contemporânea e, em grande medida, está marcado pelo período medieval, universo escolhido para a construção cênica de *Graal*. No tocante ao imaginário-mulher, segundo Annamaria Cascetta, o que se produz no teatro italiano é um: “Fantasma do pavor ou do desejo, conseqüência do pensamento negativo atravessado pelo niilismo, máscara e álibi da incapacidade de adequação do homem.”²² (1996: 167) A essa crítica acrescenta: “a mulher encarna nos textos da dramaturgia italiana que queremos apresentar, seguidamente e outra vez, a regressão e a fixação do materno (...)” Julgo válido deter-me nessas idéias, apoiando-me, por exemplo, na observação da relação com a mãe, que aparece em *Graal* e em *Amleto*, de Magazzini (outra das peças que analisarei), e na observação do corpo feminino, em *Past Eve and Adam's*, de Leo de Bernardis (Teatro Argentina de 7 a 18 de março), na qual a imagem feminina se mostra travestida genérica e culturalmente, ou em *Esodo*, a peça de Pippo Delbono já citada, na qual o corpo feminino é apresentado por um travesti. Essas últimas peças mostram corpos “femininos” construídos por meio dos arquétipos, convertendo-os, desse modo, em simulacros, ao passo que, nas primeiras, retorna-se ao Édipo. Destacar qual é o conceito de mulher que aparece, marca que tipo de construção mental se acha presente nesses espetáculos: “Falamos de imagens, as imagens nos rodeiam, de imagens está feita a representação da subjetividade: imagens que se traduzem, signos que assumimos provisoriamente ou estavelmente como formas de nosso ser, de nossa crença de nosso comportamen-

to.”²³ (CALEFATO, 2000: 8-9) Entretanto, se retomarmos *Graal*, o que está presente é a reescrita do mito Edípico. Esse aspecto, que podemos denominar temático-psicológico, pode ser lido através da reflexão feita por Julia Kristeva quando conceitualiza a rebeldia relacionando-a ao fracasso edípico. Remeter-nos a suas idéias nos ajuda a entender a *apresentação*-representação não apenas do corpo feminino, mas também da relação entre mãe e “filho-herói”:

Figura da rebeldia, certamente, o Édipo freudiano não deixa de ser também a figura de um *fracasso* (...) Por mais que saibamos que *Édipo* de Sófocles é uma *tragédia*, pois paga sua rebeldia com uma condenação e um castigo severo, por mais que leiamos em Freud e constatemos em quem quisermos que o impulso edípico genital dos cinco anos salda-se com uma renúncia e que o da adolescência se elabora em troca do objeto, não há nada a fazer: Édipo continua a ser para o inconsciente um herói; reprimimos a universalidade e a inexorabilidade do fracasso edípico.²⁴ (KRISTEVA, 1999: 137)

O público em *Graal*, segue a representação, que vai transferindo-se sucessivamente de um espaço a outro dentro de uma indústria abandonada, local escolhido para a montagem da peça, até chegar a optar entre duas cenas que estão sendo representadas simultaneamente, para depois retomar o esquema anterior e, no último ato, manter-se todo o tempo no mesmo lugar. Nesse ato, os músicos – a peça conta com uma trilha sonora ao vivo – deslocam-se para o local em que ocorre a representação. Corsetti informava em uma revista que: “(...) o público viajará dentro de um espaço feito de pilastras de ferro,”²⁵ (2000: 10) e é exatamente assim, pois o público se move dentro de um grande espaço, cujo destaque é o ferro.

Giorgio Barberio Corsetti afirma que procurou, junto aos atores de *Graal*, unir o mítico com o espaço. Essa intenção tinha como objetivo abrir, espacialmente, o universo simbólico, “(...) como se se abrisse um espaço do qual não conhecemos as dimensões e a profundidade, porém no qual se sente ressoar a voz que fala”.²⁶ (2000: 11) Podemos afirmar que os pilares de ferro e os trilhos que transferem os atores de um lugar para outro, constroem uma espécie de

caixa de surpresas, a partir da qual vão surgindo diversas imagens que potencializam a presença do mito e dinamizam o encontro entre este e o público. Corsetti, comentando sobre seu teatro da década de 80, faz a seguinte afirmação, que parece válida para essa montagem: “Uma constante de nossos espetáculos era construir um espaço não real, mas sim mental: portanto, um espaço interior(…)”²⁷ (CORSETTI. PONTE DI PINO, <http://www.trax.it/olivieropdp/materiali.htm>) Isso, ao mesmo tempo em que afirma que a peça foi realizada, pensando-se nas edificações abandonadas que proliferam na periferia romana, (2000: 9) unindo o espaço interior (mental-mítico) ao exterior (Roma-periferia) e, desse modo, performaticamente, os universos simbólicos e cotidianos, passados e presentes.

Quando estou analisando produções como *Graal*, não posso deixar de concordar com Cruciani quando postula: “O espaço cênico, como modalidade dramática, torna-se um dispositivo que estrutura a relação na cena e, através dela, com os espectadores: e configura o espaço do teatro.”²⁸ (1992: 163) O lugar físico, nesse caso, possibilita um tipo de relação atores-público que permite uma recepção cúmplice, estimulando formas de encontro inconcebíveis no palco à italiana, embora este tenha sido disposto de maneira extremamente criativa, como é o caso do palco vazio de estruturas da peça de Bernardis, já citada. Nessa peça, as atmosferas se constroem a partir da luz, do vestuário e das variações tonais do ator, no estilo de Carmelo Bene e do teatro oriental. (DE MARINIS, 1982)

MAGAZZINI

Este grupo, anteriormente denominado Magazzino Criminale, foi fundado em 1972 pelo diretor Federico Tiezzi (toscano) com Sandro Lombardi e Marion D’Amburgo. Neste caso, analisarei desse grupo a peça já mencionada, *Amleto*. Primeiramente, observo que a forma de entender o espaço de *Graal*, que inclui a emaranhada rede que implica o psicológico, também se acha presente em *Amleto*, do Magazzini. Nessa montagem, o público deve seguir a representação

por diversos lugares físicos (tanto externos quanto internos) e psicológico-culturais, porém durante toda a encenação permanece unido ao espetáculo, uma vez que não se divide a montagem em duas como acontece em *Graal*. Essa peculiaridade não significa que estamos diante de uma versão tradicional da peça de Shakespeare, mesmo porque são representadas apenas algumas cenas selecionadas da obra, e com estéticas que respondem, pelo menos, a três leituras distintas do clássico. Leituras que, arbitrariamente, posso interpretar como contextualizadas no rock, pela inserção nas primeiras cenas desse tipo de música em espanhol e pelo uso dos estereótipos que compõem esse ambiente, de inspiração oriental, pela cenografia e o movimento corporal de algumas cenas de Hamlet, pela interpretação psicológica da semântica do texto, principalmente nas cenas entre mãe e filho. Mobilidade estética e espacial que faz com que o público se sinta inseguro sobre o que vê e sobre quais são as chaves de leitura que deve acionar.

O que ocorre em *Amleto*, é o que teoricamente se entende como a criação de um texto estruturalmente polivalente, a partir de outro definido dentro de uma estética específica. Essa concepção de texto dramático como outro diferente da matriz inicial, inclusive no nível estético, foi amplamente estudada pela semiótica teatral. No caso dessa peça, parece-me importante destacar a estética plural do texto do espetáculo, em oposição àquela traçada no texto escrito de Shakespeare. *O Amleto* de Tiezzi faz uma reflexão a partir do corpo da literatura, entendida como um grande texto, que nos permite explorar essa outra vertente do conceito de corpo, que enunciei ao iniciar este capítulo. Essa conceitualização também nos possibilita compreender a relação que esse diretor estabelece entre texto dramático e texto do espetáculo, ambos entendidos como corpos:

Cada texto, de fato, volta a propor para mim o corpo da literatura para uma laceração: esperando a progressiva vizinhança do teatro que irá recompô-lo, como se compõe um corpo amado depois de ter-se desgarrado (...). Um texto sobre um texto: a tragédia de Shakespeare converte-se nisto e Amleto ingressa agora na existência caricaturizada de citações, de relíquias (...)²⁹ (TIEZZI, 2000: 41-42)

Corpo da literatura, corpo amado escolhido, laceração para a criação de um novo corpo: o corpo do espetáculo. Essa cadeia de produções em que amor e criação são também destruição, é fundamental para se entender essas e as últimas produções do teatro de pesquisa italiano.

O TEATRO ATUAL

Como afirmamos, nos grupos pertencentes às gerações anteriores, espaço e corpo são eixos de pesquisa e pilares de uma nova linguagem psico-física no âmbito interno e externo da encenação. Isso não significa que quando nos referimos aos grupos atuais estamos colocados diante de continuidades teatrais sem rupturas; pelo contrário, de acordo com Gerardo Guccini e Claudio Meldolesi:

Nos anos 60 e 70, a identidade do novo se construía por oposição e superação. Enquanto que nos anos 80 (...) o tipo particular de teatrólogo que se foi configurando por necessidade cultural “abraçou sem limites e sem nenhum bloqueio todas as possibilidades do teatral”. Agora, pelo que podemos ver do último período dos anos 90, a identidade do novo acaba coincidindo com a consciência que cada teatrólogo tem de si mesmo.³⁰ (GUCCINI e MELDOLESI, 1999: 3)

Estou de acordo com o proposto por esses teóricos quanto ao fato desse teatro se diferenciar em suas buscas, formas de trabalho e configurações, desde a ruptura dos 60/70 até a consciência de si próprio nos anos 90. Contudo, devo acrescentar que, no âmbito formal, existe pelo menos uma continuidade: funciona, como já afirmei, a partir dos anos 60/70 como uma “máquina cênica” na qual o espaço é muito mais do que o lugar da ação dramática, como observa Cruciani, pois ele “(...) se torna um elemento ativo da expressão artística, seja em sua construção de imagens, seja em sua determinação como ambiente: um lugar das possibilidades expressivas.”³¹ (1992: 4) Cabe enfatizar que essa máquina funciona utilizando, em um mesmo nível hierárquico, ritmos determinados em cada montagem, pulsações específicas dos corpos, luzes que se

transformam segundo as possibilidades expressivas. Deve-se, também, destacar que, nos grupos mais recentes, o espaço já não é apenas o do espetáculo plurissemântico, mas um lugar polivalente a que se chegou após um processo, descrito por Bignami como o trânsito do lugar próprio do espetáculo aos lugares nos quais este se abre à complexidade da cultura. (BIGNAMI, 1997: 32) Por sua vez, nessas mesmas expressões artísticas, o corpo possui a dupla dimensão de ser sujeito e objeto: “Seu corpo é ao mesmo tempo o instrumento da experimentação e o objeto que a sustenta. Sujeito e Objeto encontram-se ao mesmo tempo nos dois extremos do processo, como produtor e como produto.”³² (FÉRAL. PICAZO, 1993: 209)

ACCADEMIA DEGLI ARTEFATTI

O Palazzo Falconieri é o espaço escolhido para representar *Sopralluogo N°1. “Allontani lo sguardo!”*, da Accademia degli Artefatti. Nessa peça, o espaço é transformado em um túnel, que é criado tanto fisicamente, através do fechamento das escadas circulares, como por meio de sensações sugeridas pela atmosfera gerada por vozes agonizantes e pela música. O público, sobe até o teto de onde vê a cidade à noite, sob a vigilância de “guardas”, e, no intervalo, abrem-se janelas pelas quais se pode ver, como um *voyeur*, corpos corrompidos (em um hospital, suicidando-se, angustiados, etc.) ou fragmentos de arte resguardados entre as paredes do Palazzo Falconieri. O jogo entre esses dois tipos de imagens opostas (o homem destruído ou em vias de destruição em uma cidade efervescente e a beleza da arte escondida por detrás das paredes de um palácio) cria iconicamente uma tensão no observador, perdido dentro de um espetáculo que não lhe indica uma direção. A subida e a descida por essa escada em caracol, que parece interminável, são uma metáfora da própria existência humana, assim como as janelas de diversos tamanhos e formas, que de modo análogo reproduzem e intensificam a sensação do público como observador passivo de uma existência em crise – a de um sujeito contemporâneo que é ele mesmo. Um *voyeur* de sua própria vida.

Essa estética dilacerante se repete, de alguma forma, em *Studio de Arianna (Die Die, my Darling)*, realizado pelo mesmo grupo, sob a forma de um projeto de renovação contínua, no Metateatro (Roma), durante o mês de novembro de 2000 (esta análise foi feita a partir do ensaio aberto para o público e para o qual fui convidada no dia 25 de novembro de 2000). O *foyer* é o primeiro espaço da peça, no qual os espectadores, antes de entrar na sala, são introduzidos àquilo que virá – a intimidade marcada por uma cama e por imagens de corpos femininos no ritmo instantâneo do flash – múltiplos sentidos que vão da sensualidade do corpo da mulher à sua decadência absoluta. A sala está dividida, usando-se como recurso cortinas transparentes e luzes indiretas em espaços de diversos tamanhos, que, ao mesmo tempo, escondem e revelam. A música distorcida e popular convive com Vivaldi. Sussurros e vozes inundam a sala, produzindo um estado angustiante e criando, novamente, ambientes e tensões que se fazem e se desfazem nas diversas cenas representadas.

Os corpos femininos são o eixo que estrutura o espetáculo (nus, sensuais, patéticos ou trágicos); giram em torno da presença constante do desejo e da morte, como em outros espetáculos que analisei; mais do que representar personagens, representam o mito do Minotauro, Ariadne e Teseu (de este último, convém lembrar que é um herói negativo na medida em que abandona Ariadne em uma ilha e age sempre de acordo com seus próprios impulsos). O mito é restaurado, performaticamente, por meio do castigo, do abandono e da solidão da condição humana, segundo essa montagem, é o que resta neste início de século em convulsão. Esse estudo é considerado pelo grupo como um *work in progress* que variando dia a dia de acordo com as respostas aos ensaios abertos, apresentados para um público convidado. Tal intenção aparece explicitada no Programa: A cada tarde, o ensaio começa e será inevitavelmente diferente como seqüência, como quantidade de material e duração. Em algumas tardes, haverá performers (músicos, bailarinos...) convidados que, como em uma *jam session*, intervirão para criar surpresas no interior do trabalho, que, de outra forma, arriscar-se-ia a fossilizar-se na repetição.³³ (Programa de *Studio Arianna. Progetto età oscura* n° 9, 2000, s./p.)

Essa forma de trabalho gera uma estrutura móvel, caracterizada pela reposição e não fixação em estruturas rígidas, e amplia o caráter único do evento teatral, pois este a cada noite, renova-se através das respostas sgnicas do público.

De 20 de março a 1º de abril de 2001, a Accademia degli Artefatti representou *Car* (montada pela primeira vez em 1999), de Chris O'Connell. Esse espetáculo é realizado pelo grupo como uma preparação para *Trend. Nuove Frontiere della Scena Britannica*, evento organizado pelo Teatro Belli com o apoio da Prefeitura de Roma e do British Council. Por essa razão, creio, ele se distancia dos trabalhos do grupo que analisei até aqui. Trata-se de uma obra cuja estrutura que poderia ser inserida dentro de um realismo psicológico, mas na qual a Accademia degli Artefatti inscreve sua marca, carregando-a de movimentos corporais e ritmos esquizofrênicos. Contudo, a peça continua a ter uma história, e esta é a de quatro rapazes marginais, com existências no limite, que roubaram um carro. A situação dramática é gerada a partir desse roubo e o processo de destruição que isso significa na vida de cada um. A peça está escrita sob uma perspectiva moralista, que castiga os rapazes com a morte, ao mesmo tempo em que questiona o apoio que oferece a justiça por meio de seus assistentes sociais, e denuncia a incompreensão da sociedade, patente na atitude de completa indeferência do proprietário do carro. O texto exerce sua marca, propondo uma visão niilista do ser humano, que é respeitada pela montagem.

À Accademia degli Artefatti, representada nessa peça apenas por seus atores masculinos, vê-se obrigada a trabalhar com um texto prévio, no qual a palavra tem um papel fundamental; entretanto o grupo, por suas características, consegue imprimir uma força significativa através do ritmo acelerado que coloca na representação. Fabrizio Arcuri expõe esse aspecto da seguinte maneira: "Tudo acontece velozmente em *Car*, tudo se degenera furiosamente. As cenas superpostas se retomam, o ritmo é fechado, a montagem de vídeo clip. É a forma que transmite o conteúdo, psicopata, esquizofrênica, transbordante."³⁴ (Programa de *Trend. Nuove Frontiere della Scena*

Britannica, 2001, s./p.) Por meio desse ritmo, cria-se um espaço diferente, conota-se de um modo diverso um texto que, em si mesmo, não constitui uma inovação dramática, porém não se gera um organismo vivo e orgânico, como ocorre em outras montagens do grupo.

KINKALERI

O Museo Civico di Zoologia, outro espaço físico alternativo, transforma-se no palco para *Zoo N° 3*, que configura, junto com outros trabalhos similares, o projeto *Zoo*, do Kinkaleri.

Esse grupo, originário de Florença, trabalha em uma interzona, situada entre a dança e o teatro, na qual o elemento rítmico-corporal se torna estruturante. Em *Zoo N° 3*, os corpos dos artistas dialogam com um espaço habitado por animais embalsamados, que recebe a intervenção de uma música distorcida e dos próprios performers. O resultado sugere-nos, performaticamente, que fazemos parte do ciclo da vida. Isso pode levar-nos a encontrar o sentido da recuperação do corpo primitivo, ao qual se referia Artaud, antes da divisão das espécies e dos gêneros, anterior à percepção da fragmentação. Espaço e corpo, novamente, entram em um diálogo semântico em que se dissolvem as fronteiras, como se fôssemos células de um grande corpo, o corpo da natureza que se estende ao longo do tempo.

É interessante deter-nos na reflexão realizada pelo grupo sobre seu próprio nome, pois nela está expresso um tipo de participação artística, uma maneira de fazer arte que não se limita a atuar dentro de uma única linguagem e dentro de um espaço seguro e definido. Trata-se da presença e da coexistência de códigos distintos para obter uma produção plurissemântica e pluridirecional, tanto pelo modo como é construído cada espetáculo (sem um diretor e com a intervenção de todos os integrantes) quanto pelo resultado alcançado:

Conceitualmente, este nome nos seduz, seja pela beleza intrínseca da disposição das letras que o compõem e o conseqüente resultado fonético, seja pela imediata função de enfraquecimento nos confrontos dos produtos ar-

tísticos derivados das maestrias *Kinkaleri* que, inevitável e automaticamente, teriam realizado *chincaglieria*, seja pela idéia de empório, local aberto para toda uma série de atividades (...)”³⁵ (Kinkaleri, *Objeto*, 2000. s/p.)

Esse mesmo grupo apresentou *Et*, nos dias 2 e 3 de dezembro de 2000, no Teatro Studio Scandicci. Esse trabalho, que parte da lenda de Diana e Ateneu, é como uma viagem de “eterno retorno” à origem da existência e propõe, pelo menos, três significados para o mito.

- O sentido histórico: a deusa da lua, da caça e protetora da virgindade, Diana, irmã de Apolo, ao ser desejada e violada na privacidade de seu banho por Ateneu, neto de Cadmo, transforma-o em cervo:

A Deusa da caça durante o dia percorria o bosque (...) com seu arco acompanhada por um cortejo de ninfas: ninguém podia matar os animais presentes no bosque encantado e era também proibido vê-la nua, essas ações que seriam castigadas da maneira mais atroz: Ateneu, ao vê-la enquanto se banhava em um poço, foi transformado em cervo e despedaçado pelos cães.³⁶ (www.alhnet.sauronsoftware.it/ateneo/DEL/diana/scheda.htm)

- O sentido atual: o grupo propõe como motivação para esse tema o seguinte: “Aprofundamos no mito, ainda que seja para refletir sobre a linguagem e a imaginação, ‘representação’ da relação entre o homem e sua construção de imagens de simulacros.”³⁷ (Programa del Teatro Studio di Scandicci, 2000-2001, s./p.)

- O sentido sincrético: é o significado que surge da confluência dos anteriores. Nesse ponto, parece-me importante observar que continuamos a percorrer circularmente a mitologia para explicar o sentido do *aqui* e do *agora*. Talvez isso tenha relação com o fato de que, diante da mudança permanente a que a modernidade nos submeteu, buscamos intuitivamente estruturas vivenciais que, de algum modo, permaneçam.

Essas reflexões me levam a pensar que a relação que se estabelece entre linguagem, homem, imaginação e busca de permanência seja uma das possíveis chaves para o acesso a essa peça que se expressa em diversos códigos semióticos, entre os quais eu destacaria:

- O espaço, através de módulos simultâneos distintos, nos quais vão sucedendo as diversas ações, obrigando o espectador a optar entre cenas e espaços à maneira de Motus em *Orpheus Glance* ou em *Visio gloriosa*, duas peças que analisarei, ainda, neste capítulo.

- A luz, mediatizado por um diaporama que separa os atores do público e pelas iluminações/escuridões que produzem efeitos moleculares. Esse trabalho de ambientes a partir da luz é também fundamental na peça *Past Eve and Adam's*, de Leo de Bernardis, mencionada anteriormente.

- O som, expresso em gemidos, músicas ou textos, sejam gravados ou falados diante do microfone, portanto, sempre através de um intermediário eletrônico. É interessante observar o uso reiterado dessa técnica nos novos grupos de pesquisa italianos (Motus, Kinkaleri, Accademia degli Artefatti), pois a encontramos igualmente em Carmelo Bene, um dos grandes representantes do teatro moderno italiano, e nos criadores dos anos 70-80, como o Teatro delle Albe. Essa técnica é empregada, buscando vibração, diversidade, artificialidade, distorsão e todos os tipos de microfônias e acoplamentos que constroem dramaticamente o que denomino texto do espetáculo-concerto. Nesse caso, o som é o estruturador básico da dramaturgia espacial.

Através das imagens, o espetáculo revisita em paralelo dinâmicas estereotipadas próprias da sociedade ocidental (o casamento de vestido branco e de terno, o bolo e o baile) em paralelo com jogos corporais simbólicos e de ginástica rítmica que nos remetem ao mito de Diana. A coexistência entre essas três esferas redimensiona os espaços, produzindo um entrelaçamento entre o chamado arquétipo, a cotidianidade e o mito, deslocando-as em direção ao simulacro. Com relação a esse aspecto, o grupo afirma:

Se o mito é divulgação, simulacro e não mistério, para Klossowski, mestre do século XX, nosso acompanhante privilegiado, isto se concretiza na descoberta e no uso do estereótipo como enigma: fazer falar o eterno falante, o eternamente reduzido ao enigma que viaja sobre o delicado equilíbrio entre revelação e mistério.³⁸ (Programa de Kinkaleri, 2000, s./p.)

A partir da citação anterior, surge outra reflexão relacionada com o estereótipo: nessa peça, ele é empregado juntamente com o mito, possibilitando sua reinterpretação em um nível que rompe, novamente, com as fronteiras entre “revelação/mistério”, entre determinação e liberdade, como queria Nietzsche: “Nietzsche procurava uma prática que pudesse dismantelar a oposição entre liberdade e determinismo (...)”³⁹ (EAGLETON, 2000: 5) Essa desconstrução é feita através de corpos fragmentados, que mesmo nessa situação continuam sendo o espaço do desejo. A libido triunfa sobre a repetição e a ruptura sustentada. Sendo assim, essa montagem é dos corpos desejantes e desejados, pois são eles os que, juntamente com os outros elementos já mencionados, escrevem a dramaturgia do espetáculo. Na encenação, sente-se uma pulsação visceral-erótica velada que percorre todas as cenas da montagem.

My love for you will never die-primo studio é o último trabalho do Kinkaleri; a versão final teve sua estréia no festival co-produtor, em julho de 2001, uma vez que se trata de uma co-produção com o *Festival di Santarcangelo* e o Teatro Studio di Scandicci, em colaboração com *Link Project Perform*, CRT de Milão e o apoio do Ministero per I Beni e le Attività Culturali, da região toscana. Infelizmente, esses apoios são instáveis e, apesar da inegável qualidade de Kinkaleri, para o último triênio do 2001 o grupo não contou com o apoio da região toscana.

My love for you will never die-primo studio, basicamente corporal, não está fundamentado em nenhum texto, ao contrário, parte do desejo de pesquisar a doçura e a relação de distanciamento com o espectador. Um quarto no qual há apenas uma poltrona, um aquário e um toca-discos. Os intérpretes entram e saem isoladamente: isso se rompe apenas em um caso, neste um integrante representa e outro o observa, cumprindo o papel de um espectador, sem comunicação aparente entre eles. Com relação a encenações como essa, Teresa Macri afirma:

O corpo em construção é um híbrido fantástico entre o orgânico e o inorgânico (...). Aquilo que projeta o presente é um corpo de múltipla

contaminação da funcionalidade imprevisível (...). No final do segundo milênio, a carne vídeo-dramática pressupõe, dessa forma, uma *corporificação* tecnológica e uma corporeidade tecnologizada.⁴⁰ (MACRÌ, 1996: 7)

A música e o silêncio vão construindo cenas muito lentas, em que se apresenta o processo das pesquisas do movimento do corpo, das fotografias, dos peixes, no interior de um quarto vazio, que constitui, desse modo, um tecido-texto sobre o qual escrevem as partituras dos atores. A estrutura, aparentemente muito simples, é complexa nos jogos de luzes, na seleção de determinada música para cada movimento, por milimétrico que seja. Trata-se de apresentar o sentir do corpo que, da mesma forma que nos outros espetáculos analisados, não representa, mas, sim, se apresenta a si mesmo como objeto de uma experiência solitária: “Tornar-se invisível no evitar a representação com a consciência de ficar no limite dos campos conhecidos para verificar a solidão da experiência contemporânea do próprio sentir.”⁴¹ (Programa de Kinkaleri, 2001, s./p.)

MOTUS

Orpheus Glance foi apresentado pela Associazione Culturale Interzona, nos dias 9 e 10 de novembro de 2000, em Verona, no Frigorifico N° 10, ex-Magazine Generale. Essa montagem constrói associações com outros artistas, com outras produções (o espetáculo é dedicado a Jean Cocteau e a Nick Cave), com o mito de Orfeu, com a história da arte, com um povo em estado de guerra e com a cotidianidade em sua expressão icônica mais simples: um cão que, à maneira da Societas Raffaello Sanzio, desloca-se livremente pelo palco e não pretende ser outra coisa senão aquilo que realmente é.

É importante notar que essa montagem parte, performaticamente, tanto de um *workshop* em Sarajevo como do mito, e que os dois fatos a associam-na à idéia de “comportamento recuperado”, (SCHECHNER, 1999) ao sentido da vida que trabalhamos no primeiro capítulo:

(...) o lendário cantor que procurou, e fracassou, trazer à vida a amada Eurídice, que havia morrido e descido aos Infernos. Tendo apenas conseguido seduzir com sua melodia os deuses do além-túmulo, Orfeu desobedece à proibição de se virar (...). Assim, perdeu a partida e vaga desesperado pelo mundo (...)”⁴²(<http://www.aliasnet/scrigno/orfeo.htm>)

Apesar disso, seu desejo incansável se revela, em nosso imaginário, resistente à morte, inclusive para Sarajevo. Não importa o custo, o que vale é continuar o canto e isso é o que expressa *Orpheus Glance*.

Na apresentação organizada por Interzona em Verona, estabeleceu-se uma relação particular com o local da montagem: um frigorífico. Nesse espaço, parecia que a dureza do metal contribuía para a sensação de contenção e resistência, transmitida pela obra através da imagem da personagem que luta para alcançar o impossível. Enrico Casagrande afirma a respeito: “É você pode entender muito bem como Orfeu, resistente e impermeável à morte, figura da metamorfose incessante, é de repente conotado como imagem de resistência e indestrutibilidade do saber artístico em relação à condição histórica, pós-bélica, que estávamos procurando.”⁴³ (*Motus Crash into me*, 2000: 21)

As associações culturais e vivenciais apresentadas pela peça *Orpheus Glance* vão sendo elaboradas a partir desse *Workshop* em Sarajevo até a montagem final, que leva a marca desse primeiro evento. Ela se relaciona com as condições sociais extremas, nas quais surge o espetáculo, com a força do imaginário apresentado e com o espaço físico e mental, extremamente peculiar, no qual se desenvolveu o evento original:

(...) o espetáculo nasceu dentro do espaço inteiramente desenhado dos corpos, dos percursos sobre as linhas traçadas da grande sala circular de Skenderije, enorme caixa de ressonância, das respirações, das vozes... Foi a configuração arquitetônica do espaço que indicou o trajeto: (...)”⁴⁴ (BUSCARINO. MOLINARI e VENTRUCCI, 2000: 139)

Posso afirmar, por esse tipo de elementos, que a resistência à dor pós-bélica por meio da arte permanece e reside em *Orpheus Glance*. O que comprova através da força da palavra contida no

canto de Orfeu, baseado no jogo tonal desconstrutivo de Nick Cave, que inicia a peça e que estrutura anaforicamente o espetáculo, e da ruptura da imagem fragmentada: “A palavra está reclusa entre a violência que traz a morte e o encanto da impossibilidade da morte (...)”⁴⁵ (Programa de *Orpheus Glance*, 2000, s./p.)

Isso se produz porque a arte e a cultura são muito mais do que conhecimento de formas ou consecução de determinados objetivos; são, entre outras coisas, associações vivenciais. Eagleton afirma: “Cultura não é apenas aquilo pelo que nós vivemos. É também, em grande medida, aquilo para o que nós vivemos. Afeto, relação, memória, relação de sangue, lugar, comunidade, emoção plena, entretenimento intelectual (...)”⁴⁶ (EAGLETON, 2000: 131) em última instância, para a vida afetiva que inclui também a dor contida.

A polissemia e o plurilingüismo, pois a peça é apresentada em várias línguas (inglês, italiano, francês), permitem que o público opte por cenas e atravesse tempos e atmosferas sem romper o imaginário do Orfeu fragmentado de Motus – figura icônica e produtora de sentido de uma montagem, mais do que personagem representada. O texto do espetáculo, em sua fragmentação, leva sua marca semiótica simbólica: “Orfeu, o mítico, desejável rockstar do submundo, põe em dúvida a certeza, vive em simbiose com o aqui e o agora do teatro e o intervalo, a pausa, o *deep nothing* do imprevisível.”⁴⁷ (Programa de *Orpheus Glance* de Motus, 2000, s./p.) Isso se apresenta desde o início da peça através da projeção paralela de um ator-Nick Cave-Orfeu em um *sample* do próprio cantor.

Essa leitura é possível, graças a uma visão cinematográfica da construção do espaço. O grupo trabalha cada cena como uma seqüência de um filme ou de um *comics*, o que pluraliza, ao mesmo tempo em que une, o sentido do espetáculo. Cristina Ventrucci fez uma entrevista com Motus, na qual Enrico Casagrande assinala a importância das técnicas do cinema dentro do teatro: da divisão de uma seqüência sem perder o sentido, da multiplicidade dos planos e da importância da utilização da luz. São esses tipos de elementos que con-

figuram a dramaturgia espacial de *Orpheus Glance* como se fosse feita de retalhos conexos. (MOLINARI e VENTRUCCI, 2000. p. 62)

Em *Visio gloriosa*, esse mesmo grupo realiza um trabalho em outra direção, porém mantendo algumas constantes: o plurilingüismo que vai desde a produção, que conta com atores sérvios, até a sua realização, que é apresentada em inglês, francês, italiano; o trabalho com a imagem fotográfica instantânea, a sonoridade e a microfonação. Só que, nessa montagem, o motor da peça é o popular-religioso, como visão, como interioridade latente confrontada com um mundo exterior em ebulição.

A pureza, a sensualidade e a dor masoquista juntam-se em uma dimensão mística interior que está fora da “normalidade” – a santidade:

Não há santidade sem uma vontade de sofrimento e sem uma refinada suspeita. A santidade é uma perversão sem igual, um vício do céu... A igreja e a teologia asseguraram a Deus uma agonia duradoura. Somente a mística, de quando em quando, o reanimou.” E.M. Cioran.⁴⁸ (Programa de *Visio Gloriosa* de Motus, 2000, s./p.)

A forma de apresentar essa “visão”, que surge das visões de Maria Maddalena di Pazzi, Santa Catarina e da poesia de San Juan de la Cruz, (bernardi. <http://tuttoteatro.com>), é através de corpos erotizados no ritmo de uma música contínua que não deixa espaços vazios. Para não se perder na multiplicidade sônica, deve o espectador manter uma relação direta com o olhar consciente, que reflete como um espelho a interioridade *do outro e de si mesmo*.

Quanto à semântica e quanto à estrutura espacial, o espetáculo desenvolve-se de forma circular. Para seguir a representação, o público encontra-se em cadeiras giratórias e em meio a uma vegetação paradisíaca, localizado no centro da cena, a qual acontece cercado os espectadores. Em *Orpheus Glance*, tratava-se do espaço exterior do outro que se transformava, através do pensamento analógico, no *dele mesmo*; em *Visio gloriosa*, trata-se de uma viagem interior, em confronto direto e constante com o exterior, que se apresenta, em qualquer ponto e em várias ocasiões, de maneira si-

multânea e sem trégua para o olhar. Ele deve saltar de um ponto a outro do palco-serpente que encanta e envolve:

Do olhar de Orfeu tenta-se outro, que busca o confronto e a superação da própria morte, para então voltar para atrás... AO OLHAR INTERIOR, REFLEXO, de contemplação e desdobramento místico... É quase uma circularidade do olhar.⁴⁹ (Programa de *Visio Gloriosa* de Motus, 2000, s./p.)

Em *Visio gloriosa*, movimentam-se em um compasso desenfreado os corpos que, no meio das flores e plantas, compõem o cenário e se oferecem sensual e simbolicamente ao espectador como a santidade se oferece ao divino – paralelo herege e extremamente religioso, como a própria peça. Nesse espetáculo, confrontamo-nos sedutoramente com a busca do “eu”, que é, enquanto viva, contraditória e ininterrupta.

Quando termina o espetáculo, os atores se sentam nas cadeiras que deveriam ter sido do público e observam os espectadores que estão no palco, revertendo-se espacialmente e através do olhar a relação ator-espectador. O público se sente observado e um pouco confuso, aplaude até que as cortinas se abram e possa sair, quase que fugindo, dessa situação incômoda.

No Teatro Studio di Scandicci, Motus realizou um laboratório teatral, *Temporary & Contemporary*, do qual participei na qualidade de observadora. No convite podia-se ler:

O tempo da cena e o tempo do olhar: sobre o estar.

A ação e o *voyeur*: sobre a exibição.

O corpo do ator e o olho da máquina: sobre a violência da telecâmara.

A voz e as vozes no microfone: sobre a amplificação.

Textos e diálogos: artifício e natureza.⁵⁰ (Programa del Teatro Studio di Scandicci, 2000, s./p.)

Da segunda-feira, dia 20, ao sábado, dia 25 de novembro de 2000, sob uma direção definida e democrática, trabalhou-se cinco linhas, que eu definiria, apenas com fins explicativos, da seguinte forma:

Semântica: o íntimo e o cotidiano.

Estética: o ritmo, a repetição, o quadro cinematográfico, o tempo, o olhar.

Afetiva: tensão-distensão, força-fragilidade, exibição-desinibição.

Tecnológica: corpo-palco, câmara-música distorcida, texto-microfone.

Dialógica: discussão através de exercícios e debate global.

Acredito que a realização de um laboratório com tais características é um ato performático no sentido de que se procura trabalhar com uma contemporaneidade e uma temporalidade em que ficam patentes artifício e natureza. Um laboratório onde o sujeito se vê confrontado com seu próprio corpo, ao mesmo tempo em que é impelido a deter seu olhar sobre uma instância espacial de reencontro com o sentido da existência.

FANNY & ALEXANDER

Começo a análise do trabalho de Fanny & Alexander (Ravena) de um modo diferente. Desta vez, será através de um *collage* de citações extraídas da entrevista realizada por Oliviero Ponte di Pino, em sua *Home Page*, com alguns dos participantes desse grupo. Essa maneira de iniciar o estudo deve-se ao fato de que, nessa entrevista, verbalizam-se muitas das coisas que até o momento afirmamos sobre o tipo de pesquisa que fazem os grupos desta última “fornada do teatro italiano”. De forma sintética, destacaria:

- A presença marcante de predecessores, como a Societàs Raffaello Sanzio.
- O modo de trabalhar a voz microfonada de Carmelo Bene.
- A importância da construção do espaço.
- O uso de diversas linguagens, como a luz, a música e a plástica.
- A relação particular com o sobrenatural, entendido como “o real”.
- A inserção do pessoal conjuntamente com o literário.
- A desconstrução da língua única e o uso de linguagens polivalentes.

Certamente, a maneira como cada grupo trabalha esses elementos é particular, porém, sua presença é constante nas produções que estamos analisando. É uma espécie de quebra-cabeças que se constrói e se desconstrói de diversas maneiras:

Stefano. A experiência que talvez me tenha marcado de forma inegável foi *L'Inferno*, lido por Carmelo Bene em Ravena, quando eu tinha doze anos (...). Em Fanny & Alexander, existem as especificidades que estão sendo afinadas e provavelmente nos levarão a mudar nosso método de trabalho. Atualmente temos umas três individualizadas. A primeira está associada ao texto e, portanto, se acha no nível dramático. Chiara. A segunda preocupa-se com o ritmo do trabalho, o aspecto musical e o desenho das luzes. Luigi. O último aspecto é o mais cenográfico (...). Luigi. As histórias pessoais e de vida entram na dinâmica do grupo (...). Chiara. (...) Em um jogo de um certo tipo, no fundo de cada jogo sério, há algo de terrível (...). Luigi. Geralmente a primeira coisa que surge em nosso processo de trabalho é propriamente o lugar, isto é, o modo de perceber e de ver. Chiara. Na gramática e na língua usamos um certo tipo de desconstrução sintática e estilística a fim de transformar o aparente latrocínio em amor filológico real.⁵¹ (*Home Page* Ponte di PINO. <http://www.trax.it/olivieropdp/materiali.htm>)

O trabalho realizado em *Romeo e Giulietta – et ultra*, de Fanny & Alexander, que tive a oportunidade de assistir no Teatro Ardis de Ravena, no evento conjunto com o Teatro delle Albe, já mencionado, é o resultado de uma série de estudos prévios, na linha de *Orpheus Gance* do Motus ou de *Die, Die my darling. Studio di Arianna* da Accademia degli Artefatti. Esse trabalho é construído em sete movimentos de figuras-corpo no espaço. As figuras expressam determinados valores, inclusive podemos estabelecer até uma analogia com as imagens alegóricas do *Gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca. Dessa maneira, sem que o sexo dos atores tenha importância, já que não estão representando personagens, o ator número um apresenta os amantes; o dois, o poder; o três, a baixeza e ferocidade; o quatro, a retórica; e o cinco, a consciência adolescente e a crueldade. Destrói-se o conceito de ator-personagem em função de corpos que conotam figuras de sentido. A peça trabalha, com rigor, os tons e timbres de vozes e a cinestesia dos corpos para produzir

efeitos coletivos que se encontram e se desencontram de acordo com as necessidades do espetáculo e com seu caráter alucinante. Segundo Roberto Lamantea: “É teatro da visão e do sonho negro, Shakespeare lido através de René Girare, teatro do espelho e da anamorfose à Baltrusaitis.”⁵² (29 de febrero, 2000, s/p.)

Para essa atmosfera de demência, contribui novamente a maneira como se estrutura o espaço do palco: cortinas transparentes separam atores e público, como se fossem um filtro; luzes de lanternas esquizofrenicamente, se movimentam nos ritmos do espetáculo; espelhos reproduzem reiteradamente o rosto da figura – uma das atrizes – que representa os amantes; cores intensas ou escuras; músicas de percussão dialogam em um plano de igualdade com as vozes distorcidas.

Do mesmo modo como em outros espetáculos, por meio dos tons, timbres e usos da microfonação, os atores expulsam palavras que, em sua viagem retórica, perderam o sentido. Por exemplo, as de Giulietta quando sabe que alguém morreu – “será Romeo?”:

Giulietta – Figura della glossolalia

Morto!!!

Mort, mrto.tr.rtmtrtrtrtm

Nonononvttnevtne!

Mtrtrtrmmmmrtortrtr!

(Roteiro de *Romeo e Giulietta* – *et ultra*. s./p. s./f.)

O espectador é bombardeado por diálogos como esse e por imagens e sons obsessivos, que se multiplicam até fazê-lo chegar a seus próprios limites. Parece que o objetivo é levá-lo a questionar suas fronteiras em conjunto com as da arte. Os corpos dos atores, em um ritmo constante que não deixa espaços vazios, reescrevem a peça e as palavras se dissolvem.

Posso afirmar sobre esse espetáculo o mesmo que afirmava o diretor mexicano Luis Tavira, quando se referia a outros espetáculos ou a sua própria produção: “O ator é o dramaturgo que imprime em seu corpo a genealogia da personagem: ficção encarnada, articulação do corpo e do drama; sua presença na cena mostra um

corpo impregnado de história, uma história que é a ruína do corpo e um corpo que é o fim da história.”⁵³ (1999: 86)

O grupo, estava, em 2001, concentrado na produção de *Requiem*, que foi uma co-produção do *Ravenna Festival*, do Centro Teatral *Kampnagel*, de Hamburgo e Fanny & Alexander. A montagem, apresentada pela primeira vez no Cimitero Monumentale em Ravena (construído no século XIX), de 1 a 4 de julho do 2001, estrutura-se sobre a base musical de Luigi Ceccarelli e está baseada na figura de Psiche. O Programa afirma no tocante a essa imagem: “Mediadora entre a consciência e o inconsciente coletivo, organiza os pensamentos estereotipados da multidão sobre o mito da morte e renuncia a seu lodaçal privado e à sujeira de suas intenções (...), na fábula permanece somente uma jovenzinha brilhante como qualquer outra (...)”⁵⁴ (Documento de Fanny & Alexander, s/p. e s/d.)

TEATRINO CLANDESTINO

Otello, do Teatrino Clandestino, apresentado no dia 26 de janeiro de 2001, em Bolonha, no Teatro TPO, é um espetáculo que combina duas linguagens – a do vídeo e a do teatro – em igualdade de condições. A peça é um tipo de luta entre esses dois meios artísticos, que disputam, criativamente, a atenção do espectador em uma tentativa de apresentar simultaneamente o pensamento e a ação, que normalmente não são coincidentes. Isso é possível porque Teatrino Clandestino vem experimentando essa técnica em produções como *Psiche*, *Si prega di non discutire casa di bambola* e *Tempesta (melologo)*, em que essa tecnologia alcançou um elevado grau de desenvolvimento. Nesse sentido Valentina Valentini afirma:

A produção atual de “vídeo-teatro” indica um encontro simultâneo de dois meios de comunicação, o que é o coroamento de uma frequência intensa, pela qual o diretor se acha no grau de manipulação do dispositivo eletrônico, superada a fase em que um estava receoso de incomodar o outro: o vídeo de não “render-se” ao espetáculo teatral e o teatro de não ser videogênico por sua natureza.⁵⁵ (1987: 176)

Em *Otello*, através do simultâneo provocado pelo uso paralelo de dois sistemas semióticos com estéticas distintas, a ilusão da paixão shakesperiana e o aqui e o agora de uma cotidianidade urbana de classe média do norte da Itália conjugam-se na trama como se fizessem parte de uma mesma coisa. Dessa maneira, combinam-se o uso do vídeo de forma “realista” – a apresentação de cenas cotidianas de espaço externo – com uma atuação dos corpos como se fossem marionetes em um ritmo esquizofrênico dentro de um quarto claustrofóbico. Isso gera uma travessia espacial através do fechado e do aberto, do privado e do público, do “real” e do “fictício”: “(...) o vídeo, da forma como é utilizado por nós, tem o poder de nos fazer viajar pelo espaço, um pouco como as antigas profundezas marinhas, porém emprega uma forma de ilusões mais próxima de nós (...)”⁵⁶ (*In forma di appunti*. 2000, s./p.)

Por outro lado, no tocante à motivação de vivências da peça, a preocupação com a interiorização por parte dos atores das vivências das personagens torna-se bastante manifesta nas palavras do grupo, por essa razão acredito que constitui uma das chaves de leitura para essa como para outras de suas produções: “Tudo é movido por Eros, tudo é apenas crueldade sensual, diante deste motor vazio, estruturas imensas vacilando, nossa pureza se desfaz e somos capazes de olhar menos para nossos princípios mais fundamentais, nada escapa desta força (...)”⁵⁷ (*In forma di appunti*. 2000, s./p.)

As três personagens que configuram essa versão *sui generis* do *Otello* de Shakespeare são Desdemona, Otello e Jago. São personagens próximas – visíveis em qualquer cidade ocidental com um certo *status* social – e distantes pela inversão da história original, em um certo jogo de exagero próximo ao *comics*. Podemos observar que esse jogo vai do sonambulismo ao sexo compulsivo ligado ao traço étnico, passando pela denúncia de gênero dos papéis socialmente impostos e fictícios em sua base de sustentação. Esse último aspecto integra-se naquilo que se construiu social e culturalmente como “o feminino” e “o masculino”. Cristina Ventrucci afirma: “(...) é a história noturna e talvez também um pouco *celiniana* de um

Jago que trama contra a humanidade, mas igualmente contra si mesmo, niilista em tom menor, quase um Leonce buchneriano. De um Otello fraco, fraco, agarrado a sua própria história, macho apenas por inércia, por condenação da espécie.”⁵⁸ (VENTRUCCHI, 2000, s./p.)

A sensação que fica diante desse Otello rebaixado é a de que ele se converteu em uma marionete cheia de crises existenciais, na qual já não cabe mais a tragédia. Os grandes momentos de morte e de vida consomem-se no gesto inútil de uma existência rotineira. Realismo metafórico, que não brinca de ser espelho, pois sabe que não pode fazê-lo, de uma geração que produz Arte após as grandes utopias. Uma geração que, dentro de sua aparente resignação diante do social, carrega implícita uma rebeldia concretizada no mostrar-se e no mostrar – não no representar – em confronto com os grandes mitos e paixões humanas que movimentaram a história do homem e, finalmente, nos deixaram no vazio.

Assisti a *L'idealista magico*, do Teatrino Clandestino, de 13 a 18 de fevereiro de 2001, dentro do Programa Scena-Scienza do Teatro Verdi de Milão. Esse Programa foi realizado no âmbito de um projeto experimental que tinha a intenção de ativar uma nova energia artística na relação existente entre as transformações da ciência e as representações filosóficas que o homem cria a partir de si mesmo e do “real”. Trata-se de aproximar o público de um “ (...) teatro capaz de articular um discurso sobre as fronteiras cognitivas abertas nos últimos anos”.⁵⁹ (Programa Scena-Scienza del Teatro Verdi de Milão, 2001, s./p.) Essa peça vem sendo representada, de forma alternada com outras, desde 1996; no ano de 2001, com *Hedda Gabler*, de Ibsen, e *Otello*, de Shakespeare.

A peça *L'idealista magico* constrói-se toma como base de três personagens: “Il Pegagogo, La Donna Ideale e lo Scienziato”, construindo-se como um simulacro de uma “conferência didática” sobre a eletrostática que abrange desde os experimentos de William Ghilbert no século XVI até Franklin, Galvani e Volta. (Programa Scena-Scienza del Teatro Verdi de Milão, 2001, s./p.) No entanto, foi apresentada em um espaço incomum para um evento dessa na-

tureza: uma gaiola ambientada como um salão de época, onde, insolitamente, existe uma reprodução da máquina de dupla rotação de Wimshurst. Nesse salão, acontece, paralelamente à “conferência”, um conflito latente de ciúmes passionais. Ele se desenvolve de forma subjacente no transcorrer do “seminário” e dos experimentos demonstrativos do mesmo. Entre eles, podemos citar: um dedo de uma atriz eletrificado, um vento elétrico, uma seqüência cintilante, etc. Por sua vez, a latência do conflito humano desembocará lentamente em tragédia e morte.

Pode-se acompanhar a peça em seus detalhes através de binóculos oferecidos ao público pela companhia. Tal recurso, devido à evocação que traz dos grandes teatros tradicionais, quando a aristocracia assistia aos espetáculos mediante o uso de binóculos, provoca uma sensação *retro* (o contexto é o da segunda metade do século XIX) que ajuda a evocar espacialmente o ambiente da época. Essa atmosfera é estimulada também pelo vestuário, pela iluminação (feita exclusivamente com candelabros) e pela música de um *armonium* com a qual se inicia e termina, ciclicamente, a peça. Com relação ao objetivo pretendido através desses elementos, o grupo afirma: “Esta filologia é a favor de um aprofundamento filosófico para a individualização do momento em que os homens da ciência sentiram a necessidade de substituir pela objetivização o mistério.”⁶⁰ (Programa del *L'idealista magico*, 1997, s/p.)

A peça questiona a ciência e a verdade com uma ponta de ironia: até onde a ciência pode explicar a realidade, se os ciúmes passionais, símbolo da irracionalidade humana, se potencializam até provocarem a morte? Parece que a peça quer afirmar que a luta dos cientistas do século XIX para abandonar a magia, a busca irracional do sublime, e depositar sua fé na ciência e na experimentação pragmática choca-se com a própria individualidade, basicamente hormonal, do sujeito possibilitador do avanço racionalista.

Três vídeos do Teatrino Clandestino, assim como as peças, foram dirigidos por Pietro Babina, são os seguintes:

Psiche (5'), a partir do poema de Gionanni Pascoli, trabalha com a figura feminina criada por uma das atrizes do grupo, Fiorenza Menni, vestida de época, em um campo deserto, onde a única coisa que se vê é um cão e o único som que se escuta é uma música de suspense. A imagem é acompanhada pelo poema digitado. As duas linguagens em ação condensam a sensação de solidão.

Si prega di non discutire casa di bambola (22') é uma reescrita de Fiorenza Menni e Pietro Babina do texto clássico de Ibsen, *Casa de bonecas*. Dentro de um esquema de metateatro expresso em vídeo, mantém-se como eixo a questão de gênero, da independência da mulher como ser humano, porém com linguagens novas: elabora-se o texto do espetáculo sem nenhum elemento de época que o situe, nem o vestuário nem o cenário – quarto vazio em que a ação se desenrola. Além desse espaço, são empregadas imagens de um campo aberto e do mar, as quais também expressam a idéia de vazio. Trabalha-se com a não-coincidência entre imagem e texto: as falas são percebidas como uma gravação diferente, contribuindo para reafirmar que a ação e o pensamento não caminham juntos. Assim, o espaço físico e o mental configuram-se como duas coisas separadas.

Tempesta, melologo (8') é construído através dos elementos comuns aos espetáculos de pesquisa que analisamos até agora: música repetitiva, imagem rápida de corpos em ação, quase de *comics*, reflexão sobre os sentimentos, a existência e a morte. O programa afirma o seguinte:

Estar na tempestade é como estar em estado de embriaguez, como estar loucamente apaixonado, como chorar desesperadamente, como não mais querer, como querer tudo, como sussurrar à beira dos lábios, como cantar até não poder mais, como correr, como se tudo pudesse terminar, como se tudo fosse possível, como à beira do suicídio, como não poder mais nada de nada, é a vertigem que te lança no redemoinho, é o ventre que te expulsa, é sentir-se infinitamente bem e, ao mesmo tempo, infinitamente mal...⁶¹
(Programa de *Tempesta (melologo)*, 2000, s./p.)

Essa citação é perpassada pela paixão que é, sem dúvida, uma das propulsoras desse novo teatro que apresentamos por meio do trabalho criativo de cinco grupos atuais e de seus antecessores italianos. O estudo sobre o espaço e o corpo serviram como os eixos aglutinadores em torno dos quais elaborei uma reflexão que, muitas vezes, se desviou, pelas próprias exigências de seu objeto, em direção a outras linguagens ou aos conceitos com que tais espetáculos dialogam.

NOTAS:

¹ O negrito é do original. “(...) todos estos espacios revelados por la escena pasan por el cuerpo del actor. Al proyectar la imagen de su personaje, al dejar ver lo invisible de su conciencia, nunca deja de revelar lo secreto de su ser (...)”

El espacio escénico (...) Ya no es más un cascarón exterior que organiza un espacio interno seguro para el actor o el espectador; se proyecta y se dispersa en lugares escénicos que rompen los límites de la escena teatral.”

² “podemos conocer por las fuentes escritas y bien conservadas (...) como estándar de la cultura del hombre.”

³ O termo apresentação está sendo usado para assinalar a criação de um presente não referencial no palco.

⁴ “(...) la drammaturgia dello spazio ha rappresentato, anche per le esperienze più avanzate e innovative del nostro secolo, non un punto di partenza ma un punto d’arrivo, un risultato, spesso faticosamente, conquistato.”

⁵ “(...) posee sus propios códigos, su propio lenguaje, su propia mitología, y su lenguaje es tan opaco, tan difícil de manejar como cualquier otro material. Se debe, por lo tanto, contar con las propias cargas que “transporta”, que sin duda son bastante pesadas: desnudez, sexualidad, sufrimiento, etc.”

⁶ “Allora l’idea è quella di raccontare la storia del coro di ragazze fenicie. Raccontare il coro. Anche perchè me sembra che sia un’altra storia.”

⁷ “Un aspecto específico de la *performance* ha involucrado a toda una serie de artistas a trabajar sobre su propio cuerpo, buscando no sólo una transformación física, sino también un deseo de una posible transformación social.”

⁸ “Bobò è sincero, il suo corpo non può mentire, ogni suo piccolo movimento è il massimo che può fare, perchè lui è in quel momento completamente presente.”

Altre persone per arrivare a questa sincerità, che poi sulla scena significa essere semplici, devono passare attraverso percorsi più lunghi (...)”

⁹ “Il nostro corpo – dice dunque Artaud le Mómo – da tanto tempo non è più quello originario, glorioso, immortale che c’era stato dato in principio. Il corpo attuale è il risultato di una manomissione, di una manipolazione perpetrata ai nostri danni, in conseguenza della quale ora “l’uomo ha un’anatomia che ha cessato di corrispondere alla sua natura (...)”

Alla fine della vita e del suo percorso artistico, Artaud concepisce il Teatro della Crudeltà come un grandioso progetto etico-politico di *insurrezione fisica*: si tratta di trasformare (nuovamente) la scena in un “crogiolo” nel quale l’uomo (non più soltanto il attore) possa rifare la propria anatomia, possa ricostruirsi un corpo, rifiutandone la “differenziazione organica” (come l’ha chiamata Jacques Derrida): un corpo senz’organi.”

¹⁰. “(...) vale per il corpo individuale e per quel corpo collettivo che è costituito dal patrimonio genetico, di una specie.”

¹¹ “portatore di una drammaturgia implicita.”

¹² “All’interno del teatro di ricerca stesso è poi possibile rintracciare una continuità “ideologica” che dalla Postavanguardia agli esiti non definitivamente compiuti degli anni Novanta si ritrova nel “figurativo:” una matrice autoreferenziale che si nutre di arte visive come di cinema, di filosofia come di architettura: una linea di congiunzione e in parte di filiazione involontaria accomuna dunque i Magazzini ai Motus.”

¹³ “All’interno della più grande cella frigorifera d’Europa dell’anteguerra, i quattro gruppi – a distanza di anni dalle loro prime apparizioni e successivamente ai molti lavori presentati nel corso del tempo – ritornano a misurarsi con questi spazi «monumentali» sempre più rimossi e degradati (...). Sarà, quindi, questa loro presenza occasione non solo per dare vitalità ad un contesto culturale abbandonato (la fabbrica, il lavoro, la macchina, l’uomo) ma per creare un’occasione di relazione interpersonale forte, aperta e spregiudicata.”

¹⁴ “(...) credo di poter affermare che i nostri spettacoli siano organismi viventi la cui vita prescinde dall’attore stesso, che ne è solamente una parte e contribuisce come ogni altro elemento al suo funzionamento.”

¹⁵ “A noi interessava invece il corpo come parte di un paesaggio o di un insieme. Era quindi continuamente interrotto, come in certi quadri futuristi dove c’è una spaccatura del movimento e del corpo. L’idea era che i materiali, e tutta la scena, fossero il proseguimento del movimento dell’attore e, viceversa, che il movimento dell’attore fosse il proseguimento della scena.”

¹⁶ “Una nuova lingua, straordinarie scoperte scientifiche, inedite idee politiche ed estetiche, palinogenetiche rivelazioni religiose: sono queste alcune delle mirabolanti invenzioni – non solo teatrali – della Società Raffaello Sanzio. Con un divertito e raffinato gusto del paradosso, il gruppo cesenate si è impegnato nell’esplorazione (e nella distruzione) di miti contemporanei, che assumono la forma di ideologie e luoghi comuni.”

¹⁷ “Nella semi-oscurità di una grande camera da letto in legno, la Narratrice accoglie i bambini. I letti sono piccoli, di legno con lenzuoli e coperte. Ognuno si sdraia nel suo. Quello sarà il suo posto (...).”

¹⁸ “(...) lingua che si fa corpo, modellata sul respiro dell’interprete (...) non solo dire il comunicabile ma anche di accennare l’incomunicabile.”

¹⁹ “Partendo da un solo strumento, il corno appunto, con l’aggiunta di qualche percussione, Luigi Ceccarelli ha composto una partitura musicale che ha la pienezza di un’orchestra, lavorando di elettronica sui suoni naturali registrati.”

²⁰ “La mia voce mi piace, la curo, la tengo bene, e mi piace anche rovinarla, portarla al limite.”

²¹ “D’altro canto, la sua fedeltà a una compagnia (...) è stata e resta una costante del Novecento italiano: da Eduardo ai Teatri d’ autore (fino a Barberio Corsetti) e “di gruppo”, passando per tre generazioni di attori-registi artefici delle loro partiture drammatiche.”

²² “Fantasma della paura o del desiderio, rivolto del pensiero negativo attraversato dal nichilismo, maschera e alibi dell’ inadeguatezza dell’ uomo”, “la donna incarna nei testi della drammaturgia italiana che intendiamo proporre, volta a volta, la regressione e la fissazione al materno (...).”

²³ “Di immagini parliamo, di immagini ci circondiamo, di immagini è fatta la rappresentazione della soggettività: immagini che ci traducono, segni che provvisoriamente o stabilmente assumiamo come forme del nostro essere, del nostro credere e comportarci.”

²⁴ “Figura de la rebeldía, por cierto, el Edipo freudiano no deja de ser también la figura de un *fracaso* (...) Por mucho que sepamos que *Oedipe* de Sófocles es una *tragedia*, pues paga su rebeldía con una condena y un castigo severo, por mucho que leamos en Freud y constatemos en quien quiera que el empuje edípico genital de los cinco años se salda con una renuncia y que el de la adolescencia se elabora en cambio de objeto, no hay nada que hacerle: Edipo sigue siendo para el inconsciente un héroe; reprimimos la universalidad y la ineluctabilidad del fracaso edípico.”

²⁵ “(...) il pubblico viaggerà dentro uno spazio fatto di pilastri in ferro.”

²⁶ “(...) come se si aprisse uno spazio di cui non si conoscono le dimensioni e la profondità ma in cui si sente risuonare la voce che parla.”

²⁷ “Una costante dei nostri spettacoli era quella di costruire uno spazio non reale ma mentale: quindi uno spazio interno (...)”

²⁸ “Lo spazio scenico come modalità drammaturgica diventa un dispositivo che struttura la relazione sulla scena e, attraverso la scena, con gli spettatori: e configura uno spazio del teatro.”

²⁹ “Ogni testo, infatti, mi ripropone il corpo della letteratura per una lacerazione: ne aspetto il progressivo avvicinarsi al teatro che lo ricomporrà, come si compone un corpo amato dopo averlo dilaniato (...). Un testo su un testo: la tragedia di Shakespeare è diventata questo e Amleto accede ormai all’esistenza caricato delle citazioni, delle reliquie, (...)”

³⁰ “Negli anni ‘60 e ‘70 l’identità del nuovo si costruiva per opposizione e superamento. Mentre negli anni ‘80, (...) il particolare tipo di teatrante che si era andato configurando per bisogni di cultura aveva “abbracciato senza limiti e preclusioni di sorta tutte la possibilità del teatrale”. Ora, per quanto possiamo vedere dall’ultimo scorcio degli anni ‘90, l’identità del nuovo viene a coincidere con la consapevolezza che i singoli teatranti hanno di se stessi.”

³¹ “(...) diventa elemento attivo dell’espressione artistica, sia nel suo costruire visione, sia nel suo determinarsi come ambiente: un luogo dei possibili espressivi.”

³² “Su cuerpo es a la vez el instrumento de la experimentación y el objeto que la soporta. Sujeto y Objeto a la vez se encuentran en los dos extremos del proceso como productor y como producto.”

³³ “Ogni sera la prova si apre e sarà inevitabilmente diversa come sequenzialità, come quantità di materiale e durata. Alcune sere saranno invitati performers (musicisti, danzatori...) che come una jam session intervengono per creare delle sorprese all’interno del lavoro che altrimenti rischierebbe di fossilizzarsi nella ripetizione.”

³⁴ “Accade tutto velocemente in *Car*, tutto rovinosamente degenera. Le scene sovrapposte si rincorrono, il ritmo è serrato, il montaggio da video clip. È la forma che veicola il contenuto, sincopata, schizofrenica, debordante.”

³⁵ “Concettualmente questo nome ci sedusse sia per la bellezza intrinseca dell’accostamento delle lettere che lo compongono e la conseguente risultanza fonetica, sia per l’immediata funzione di depauperamento nei confronti dei prodotti artistici derivati dalle maestranze Kinkaleri che inevitabilmente e automaticamente avrebbero realizzato chincaglieria, sia per l’idea di emporio, contenitore aperto per tutta la serie di attività (...)”

³⁶ “Dea della caccia, durante il giorno percorreva il bosco (...) con il suo arco seguita da un corteo di ninfe: nessuno poteva uccidere gli animali presenti nel bosco incantato ed era anche proibito vederla senza vesti, azioni che sarebbero state punite nelle maniere più atroci: Atteone che la vide mentre si lavava in uno stagno fu trasformato in cervo e sbranato dai cani.”

³⁷ “Sprofondiamo nel mito dunque per riflettere sul linguaggio e la visione “rappresentazione” del rapporto tra l'uomo e la sua costruzione di immagini, simulacri.”

³⁸ “Si il mito è divulgazione, simulacro e non mistero, per Klossowski, maestro del novecento nostro accompagnatore privilegiato, questo si concretizza nella scoperta e nell'uso dello stereotipo come enigma, far parlare l'eternamente parlante, l'eternamente compresso in enigma che viaggia sul delicato equilibrio tra lo svelamento e il mistero.”

³⁹ “Nietzsche looked for a practice which might dismantle the opposition between freedom and determinism (...).”

⁴⁰ “Il corpo in costruzione è una ibridazione fantastica tra organico e inorganico (...). Quello che il presente se prospetta è un corpo dalle contaminazioni molteplici e dalle funzionalità imprevedibili (...) Alle fine del secondo millennio la carne videodromatica presuppone perciò una *corporeizzazione* tecnologica e una corporeità tecnologizzata.”

⁴¹ “Rendersi invisibili nell'evitare la rappresentazione con la consapevolezza di porsi al limite dei campi conosciuti per verificare la solidità dell' esperienza contemporanea del proprio sentire.”

⁴² “ (...) il leggendario cantore che tenta, fallendo, di riportare alla vita l'amata Euridice, morta e discesa agli Inferi. Pur essendo riuscito a sedurre con la sua melodia gli dei dell'oltretomba, Orfeo disubbidì al divieto di voltarsi (...) Così, perse la partita e vagò disperato per il mondo (...)”

⁴³ “E puoi ben capire come Orfeo, resistente ed impermeabile alla morte, figura della metamorfosi incessante, si è da subito connotato come immagine di resistenza ed indistruttibilità del sapere artistico rispetto alla condizione storica, postbellica che andavamo ad incontrare.”

⁴⁴ “ (...) lo spettacolo è nato dentro lo spazio, disegnato interamente dai corpi, dai percorsi, sulle linee guida della grande sala circolare dello Skenderije, enorme cassa di risonanza, dei respiri, delle voci... È stata la conformazione architettonica dello spazio a indicarci il percorso: (...)”

⁴⁵ “La parola è racchiusa fra la violenza che dà la morte e l'incanto dell'impossibilità di morte, (...)”

⁴⁶ Culture is not only what we live by. It is also, in great measure, what we live for. Affection, relationship, memory, kinship, place, community, emotional fulfilment, intellectual enjoyment (...)"

⁴⁷ "Orfeo il mitico, cupa rockstar dell'inframondo, mette in bilico le certezze, vive in simbiosi con il qui ed ora del teatro e l'intervallo, la pausa il deep nothing dell'imprevedibile."

⁴⁸ "Non vi è santità senza una voluttà della sofferenza e senza una raffinatezza sospetta. La santità è una perversione senza uguali, un vizio del cielo...la chiesa e la teologia hanno assicurato a Dio un'agonia duratura. Soltanto la mistica, di tanto in tanto, lo ha rianimato." E.M. Cioran.

⁴⁹ "Dallo sguardo di Orfeo proteso oltre, che cerca la sfida ed il superamento della morte stessa, per poi rivolgersi indietro... allo SGUARDO INTERIORE, RIFLESSO, di contemplazione e ripiegamento mistico...È quasi una circolarità dello sguardo!"

⁵⁰ "Il tempo della scena ed il tempo dello sguardo:sullo stare. / L'azione ed il voyeur: sull'esibire. / Il corpo dell'attore e l'occhio della macchina: sulla violenza della telecamera. / La voce e le voci al microfono: sull'amplificare. / Testi e dialoghi: artificio e naturalezza."

⁵¹ "Stefano L'esperienza che mi ha forse segnato in maniera indelebile fu *L'Inferno* letto da Carmelo Bene a Ravenna, quando avevo dodici anni (...) In Fanny & Alexander esistono delle specificità che si stanno affinando e probabilmente ci porteranno a cambiare il nostro metodo di lavoro. Attualmente ne abbiamo individuate sicuramente tre. La prima è legata al testo e quindi al livello drammaturgico. Chiara. La seconda riguarda invece il ritmo del lavoro, l'aspetto musicale e il disegno delle luci. Luigi. L'ultimo aspetto è quello più scenografico (...) Luigi. Le storie personali e di vita entrano nelle dinamiche di gruppo (...) Chiara. (...) In un gioco di un certo tipo, al fondo di ogni gioco serio, c'è qualcosa di terribile. (...) Luigi. Generalmente la prima cosa che emerge nel nostro processo di lavoro è proprio il luogo, cioè il modo di percepire e vedere. Chiara. Nella grammatica e nella lingua usiamo un certo tipo di decostruzione sintattica e stilistica tale da trasformare l'apparente latrocinio in reale amore filologico." O negro é do original.

⁵² "È teatro della visione e del sogno nero, Shakespeare letto attraverso René Girard, teatro dello specchio e dell'anamorfose alla Baltrusaitis."

⁵³ "El actor es el dramaturgo que imprime en su cuerpo la genealogía del personaje: ficción encarnada, articulación del cuerpo y del drama; su presencia en la escena muestra un cuerpo impregnado de historia, una historia que es la ruina del cuerpo y un cuerpo que es el fin de la historia."

⁵⁴ “Mediatrice tra coscienza e inconscio collettivo, organizza i pensieri topici della folla sul mito della morte e rinuncia alla sua fanghiglia privata e allo sporco delle sue intenzioni. (...) nella favola essa resta solamente una fanciulletta qualunque, (...)”

⁵⁵ “L’attuale produzione di “video-teatro” indica un incontro alla pari dei due media, che è il coronamento di una frequentazione intensa, per cui il regista teatrale è in grado di manipolare il dispositivo elettronico, superata la fase in cui ciascuno era timoroso di turbare l’altro: il video di non “rendere” lo spettacolo teatrale e il teatro di non essere videogenico per sua natura.”

⁵⁶ “(...) il video così come lo usiamo ha il potere di farci viaggiare nello spazio, un po’ come gli antichi fondali, ma adopera una forma di illusione a noi più congeniale (...)”

⁵⁷ “Tutto è mosso da Eros, tutto è solo crudeltà sessuale, dinnanzi a questo folle motore, strutture immense crollano, la nostra purezza si disfa e siamo capaci di venir meno ai nostri più fondamentali principi, nulla sfugge a questa forza (...)”

⁵⁸ Documento entregado por el grupo. “(...) é la storia notturna e forse anche un po’ celiniana di uno Jago che trama contro l’umanità, ma anche contro se stesso, nichilista sottovoce, quasi un Leonce buchneriano. Di un Otello debole, debole, preda della propria storia, maschio solo per inerzia, per condanna di specie.”

⁵⁹ “(...) teatro capace di articolare un discorso sulle frontiere conoscitive apertesi negli ultimi anni.”

⁶⁰ “Questa filologia è a favore di un approfondimento filosofico per l’individuazione del momento in cui gli uomini di scienza hanno sentito la necessità di sostituire l’oggettivazione al mistero.”

⁶¹ “Stare in tempesta è come essere in stato di ebbrezza come essere follemente innamorati, come piangere disperatamente, come non voler più, come tutto volere, come sussurrare a filo di labbra, come cantare a più non posso, come correre, come se tutto potesse finire, come se tutto è possibile, come sull’orlo del suicidio, come non potere più nulla sulla nulla, è il vortice che ti risucchia è il ventre che ti espelle è sentirsi infinitamente bene e allo stesso tempo infinitamente male...”

BIBLIOGRAFIA CITADA

BERNARDI, Francesco. La mística Floresta de Motus. *Tuttoteatro*. <http://tuttoteatro.com>

BESACIER, Hubert. Reflexiones sobre el fenómeno de la Performance (Coord). PICAZO, Gloria. *Estudios sobre performance*. Andalucía-Sevilha: Centro Andaluz de Teatro-Gráficas del Sur, 1993.

- BIGNAMI, Paola. Spazio fisico e spazio mentale: ovvero dalla sciographia all'empty space. *Gli oggetti nello spazio del teatro*. Atti dei Convegno Spazi del teatro, idee e luoghi di spettacolo e Il teatro degli oggetti, gli oggetti del teatro. Roma: Bulzoni, 1997.
- CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*. Barcelona: Edicomunicación, 1992.
- CALEFATO, Patrizia. Introduzione (Coord). CALEFATO, Patrizia. Cartografie dell'immaginario. *Cinema, corpo memoria*. Roma: Luca Sossella editore, 2000.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. Estudo teórico crítico dos gregos à atualidade. São Paulo.: Unesp, 1997.
- CASCETTA, Annamaria. Miti al femminile e ossessione del nulla nella drammaturgia italiana del novecento. *Fantasmî femminili nel castello'inconscio maschile*. Atti del convegno Internazionale – Torino, 8 marzo 1993. Genova: Costa & Nolan, 1996.
- CORSETTI, Giorgio Barberio. Nella foresta di ferro. *La porta aperta 7*. Roma: Comune di Roma, settembre-octobre, 2000.
- COSTA, Gia. *Programa Esplorazioni*. Roma: Associazione Futura, 2000.
- CRUCIANI, Fabrizio. *Lo spazio del teatro*. Roma: Laterza, 1992.
- CERUTI, Mauro. Le parole del teatro. MUSATI, Luigi Maria (org.) (*Atti del convegno le parole del teatro 1990-1993*). Siena: Transeuropa, 1990 a 1995.
- CHINZARI, Stefania e Paolo Ruffini. *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*. Roma: Castelveccchi, 2000.
- DE MARINIS, Marco. *Semiótica del teatro*. L'analisi testuale dello spettacolo. Milão: Bompiani, 1992.
- . *La danza alla rovescia di Artaud*. Il secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948). Bolonha: Gallimard, 1999.
- . *In cerca dell'attore*. Un bilancio del Novecento teatrale. Roma: Bulzoni, 2000.
- DI MARCA, Pippo. *Tra memoria e presente*. Breve storia del teatro di ricerca in Italia nel racconto dei protagonisti. Teatografia (1959-1997). Roma: Artemidi, 1998.

- EAGLETON, Terry. *The idea of culture*. Oxford-Massachusetts: Blackwell Publishers, 2000.
- FANNY & ALEXANDER. Roteiro de *Romeo e Giuletta – et ultra*. Documento cedido pelo grupo. *s/f*.
- . *Un Requiem di Fanny & Alexander: presentazione generale*. Documento informativo cedido pelo grupo. *s/f*.
- GUCCINI, Gerardo e Claudio Meldolesi. Editoriale. *Prove di Drammaturgia*. Università degli Studi di Bologna. Bolonha: CIMES, 01 de julho de 1999.
- KINKALERI. *Objeto*. Documento cedido pelo grupo, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Sentido y sinsentido de la rebeldía*. Literatura y psicoanálisis, Santiago: Ed. Cuarto propio, 1999.
- LAMANTEA, Roberto. “Romeo e Giuletta” negli abissi dell’amore. *La nuova Venezia*. Veneça, 29 de febreiro, 2000.
- LOTMAN, Jurij M. Consideraciones sobre la tipología de las culturas. *EUTOPÍAS, 2 época*. V.11. Valença: Universitat de València, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1993.
- MACRÌ, Teresa. *Il corpo postorganico*. Sconfinamenti della performance. Genova: Costa & Nolan, 1996.
- MANZELA, Gianni. Estasi d’amore. *Il manifesto*. Veneça. Sábado 10 de junho, 2000.
- MARTINELLI, Marco. *Teatro impuro*. Ravenna: Montanari Editore, 1997.
- MOTUS. *Crash into me. Orpheus Glance*. Catálogo. Milão-Verona: Infinito, 2000.
- MOLINARI, Renata e Cristina Ventrucci. *Certi prototipi di teatro*. Milão: Ubulibri, 2000.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Dramaturgia, Estética, Semiología. Barcelona: Paidós, 1984.
- PICAZO, Gloria. La performance: de las primeras acciones a los multimedia de los ochenta (Coord). PICAZO, Gloria. *Estudios sobre performance*. Andaluzia-Sevilha: Centro Andaluz de Teatro-Gráficas del Sur, 1993.
- PONTE DI PINO, Oliviero. Home Page, <http://www.trax.it/olivieropdp/materiali.htm>.

- . *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*. Florença: Usher, 1988.
- PROGRAMA de *Buchettino* de Societàs Raffaello Sanzio, 2001
- PROGRAMA de *Edison Studio Incontri*, 2000.
- PROGRAMA de *Et* de Kinkaleri, 2000.
- PROGRAMA de *Fenicie* de Teatro Settimo. Teatro Stabile di Torino, 2001.
- PROGRAMA del *L'idealista magico* de Teatrino Clandestino (com a obra), 1997.
- PROGRAMA del Teatro Studio di Scandicci, Florença, 2000-2001.
- PROGRAMA de *My love for you will never die – primo studio* de Kinkaleri, 2001.
- PROGRAMA de *Orpheus Glance* de Motus, 2000.
- PROGRAMA *Scena-Scienza* del Teatro Verdi de Milão, 13 al 18 de febrero del 2001.
- PROGRAMA de *Tempesta (melologo)* de Teatrino Clandestino, 2000.
- PROGRAMA *Trend. Nuove frontiere della scena britannica*, Teatro Belli de Roma, 20 de febreiro a 20 de maio do 2001.
- PROGRAMA de *Visio Gloriosa* de Motus, 2000.
- ROSSI GHIGLIONE, Alessandra. *Barboni il teatro di Pippo Delbono*. Milão: Ubulibri, 2000.
- SCHECHNER, Richard. *Magnitudini della performance*. Roma: Bulzoni, 1999.
- TAVIRA, Luis de. *El espectáculo invisible*. Madri: Asociación de Directores de escena, 1999.
- TEATRINO CLANDESTINO. *In forma di appunti*. Documento cedido pelo grupo, 2000.
- TIEZZI, Federico. Note su Amleto. *La porta aperta* 7. Roma: Comune di Roma, septiembre– Octubre, 2000.
- VALENTINI, Valentina. *Teatro in immagine. Eventi performativi e nuovi media*. Roma: Bulzoni, 1987.
- VENTRUCCHI, Cristina. *Lo straniero*. Documento cedido por Teatrino Clandestino, 11 de dezembro do 2000.

CAPÍTULO IV: TESTEMUNHOS TEATRAIS ITALIANOS

*O Projeto Rooms é apenas uma reflexão contínua sobre a morte. A morte no ocidente. A morte do ocidente. Nos braços da América. Nos sorrisos de borracha dos governantes atuais. Tenho muita raiva, mas continuo a me perder guardando fragmentos, grãos, manchas.*¹ (Projecto Rooms de Mottus, sandra@motusonline.it)

APRESENTAÇÕES

Selecionei cinco grupos jovens, provenientes de cidades italianas diferentes, nestes centrei o terceiro capítulo, com o propósito de entrevistá-los e apresentar seus trabalhos através de fotografias. Dessa maneira, o leitor terá a possibilidade de confrontar minhas análises com as imagens e as palavras de seus criadores; começarei por estas que abrem o presente capítulo.

Os três primeiros grupos enfocados (Fanny & Alexander, Motus e Teatrino Clandestino), pertencentes à Emília Romana, fizeram parte do projeto

Prototipo, realizado com a Associazione Interzona e com a *Biennale di Venezia-Settore Teatro*, sendo premiados em Milão, no dia 27 de novembro de 2000. Os outros dois desenvolveram, em outras regiões da Itália, uma intensa produção com uma qualidade inegável: Accademia degli Artefatti, em Roma (Lácio), e Kinkaleri, em Florença (Toscana), o que não significa que não tenham feito apresentações em outras cidades italianas ou européias.

Selecionei-os, pois acredito que apresentam uma estética criativa que, colhendo a herança de seus antecessores, produz modificações tanto no processo como nos produtos gerados. Sua versatilidade até mesmo os leva a trabalhar, de forma paralela, diversos gêneros de espetáculo que vão do vídeo ao teatro. Apesar de apresentarem entre si diferenças significativas, ainda assim é possível traçar

semioticamente uma linha de encontro que parte da atitude experimental desses grupos diante do objeto criado.

Todas as entrevistas basearam-se nas mesmas perguntas. Alguns grupos optaram por utilizá-las como ponto de referência para criar seu próprio texto (Kinkaleri e Accademia degli Artefatti), enquanto outros decidiram respondê-las uma a uma (Fanny & Alexander e Motus). No caso do Teatrino Clandestino, o diretor construiu o texto baseando-se em alguns documentos anteriormente criados pelo grupo. Essa liberdade estilística e formal, exercida pelos grupos e respeitada, até onde foi possível, pela tradução, permite que se possa ler a estrutura escolhida para as respostas como uma chave semiótica da estética de seus criadores.

Gostaria de destacar vários aspectos das entrevistas, porém, como neste capítulo a voz não me pertence, limitar-me-ei a fazer duas observações. A primeira delas centra-se na energia destinada por cada um ao processo de pesquisa. Processo que abrange desde grupos com um diretor bem definido (Accademia degli Artefatti, Teatrino Clandestino) até outros nos quais esse papel dilui-se no coletivo (Kinkaleri, Fanny & Alexander), passando por uma interseção entre essas duas posturas (Motus). A segunda tem a ver com os diferentes enfoques estéticos que os grupos utilizam para desenvolver sua pesquisa teatral: para a Accademia e Kinkaleri, por exemplo, a estética é uma reflexão posterior ao objeto; já o Teatrino elabora um pensamento artístico sobre o sublime; enquanto Fanny centra-se no jogo; e, finalmente, Motus cria uma proposta a partir da mistura de idiomas, códigos e gêneros. Versatilidade e encontro podem ser as palavras para definir os trabalhos desses grupos, que, inegavelmente, inserem-se no conceito analisado no terceiro capítulo de dramaturgia espacial, que toma o corpo como um sujeito-objeto em um espaço entendido e utilizado como construtor dramático.

Este grupo surge em 1990 com Fabrizio Arcuri como diretor. Seu nome aponta para a realização de um produto de forma não industrializada, por um ser humano, o que marca anaforicamente sua intencionalidade estética. Seu primeiro espetáculo, *In/Coscienza*, teve sua estréia em Roma, em 1991, seguindo-se *Flux, reflux, deflux*, em 1993. Paralelamente, realizou diversas performances em espaços alternativos, como centros sociais ou discotecas. A sua produção teatral une-se à de vídeos, dentre os quais destacamos *Sulla possibilità irrazionali di vita ad una data qualsiasi* (1997), que constitui a primeira etapa do Projeto *Età oscura*. Nesse mesmo período, participa de diversos eventos, como *Extraordinario*, em colaboração com o C.R.T. La Fabbrica dell'attore (1996), e *Crisalide eventi di teatro* (1997), com o Gruppo di Lavoro Masque Teatro e Terzadecade. Entre outros reconhecimentos, a Accademia degli Artefatti recebeu o prêmio *Riccione TTV* (1998) pelo vídeo já mencionado. Alguns de seus últimos trabalhos são:

- *Progetto Beckett c'è ma non si vede*: composto por diversos espetáculos realizados entre 1994 e 1996.

- *Progetto Lirica*: realizado de 1994 a 1996, incorpora, como o anterior, diferentes espetáculos.

- *Progetto Età oscura*: composto por várias montagens, como as que foram analisadas no terceiro capítulo: *Soppraluogo N° 1*, "Allontani lo sguardo!" e *Studio de Arianna (Die Die, my Darling)*, esse projeto inicia-se em 1997 e mantém-se até 2001.

Em colaboração com a Prefeitura de Roma e o Teatro Belli, Accademia degli Artefatti participou, ainda, do encontro *Trend. Nuove frontiere della scena britannica*, realizado de fevereiro a maio de 2001 com o espetáculo *Car*, de Chris O'Connell, analisado, igualmente, no terceiro capítulo.

FANNY & ALEXANDER

Este grupo de Ravena – cujo nome incorpora o do filme homônimo de Ingmar Bergman – surge do trabalho de dois adolescentes, Chiara Lagani e Luigi di Angelis, que montam seu primeiro espetáculo quando ainda estão no Liceo: *Hevel, morte-transizione* (1992). A esse núcleo básico, ao longo dos anos, foram unindo-se outros artistas. Sua formação se deu através do autocrescimento e do trabalho conjunto com outros grupos experimentais: Teatro delle Albe, de Ravena, e Teatro Clandestino, de Bolonha; com esse último, Fanny & Alexander produziu três edições do *Festival di teatro di Tredozio*. Ganhou, entre outros, os prêmios *Bartolucci* e *Coppola Prati* (1997). No ano 2001, conseguiu um espaço em Ravena, o que, na prática, significa ter um local para experimentar e trabalhar suas novas propostas. Alguns de seus últimos espetáculos são:

- *Sulla turchità della fata* (1999).
- *Storia infelice di due amanti*: projeto *Prototipo*, em colaboração com Interzona Teatro, *Biennale di Venezia-Settore Teatro* (1999).
- *Romeo e Giulietta*: projeto *Prototipo*, em colaboração com Interzona Teatro, *Biennale di Venezia -Settore Teatro* (1999).
- *Romeo e Giulietta-et ultra*: analisado no terceiro capítulo deste livro, contou com o apoio de Interzona Teatro, *Biennale di Venezia-Settore Teatro* (1999 – 2000).

Seu último espetáculo, *Requiem*, teve sua estréia em 3 de julho de 2001, no Cimitero Monumentale de Ravena. Essa produção conta com música de Luigi Ceccarelli (o compositor do espetáculo *L'isola di Alcina*, analisado no terceiro capítulo).

KINKALERI

Vem apresentando trabalhos desde 1995 e constitui um grupo proveniente de diversas áreas artísticas. Atualmente, o grupo atua em diversos gêneros de espetáculo, sempre em contato com o pre-

sente e a emoção. Seu nome possui um significado especial, porque a palavra *chincaglieria* remete a um lugar em que se podem adquirir vários produtos, e o grupo pretende justamente isso, ou seja, oferecer diferentes tipos de espetáculo ao mesmo tempo. Seu sistema de trabalho não contempla um diretor, mas sim a discussão permanente de todos os seus membros no tocante ao que se elabora e se representa. Alguns de seus espetáculos são:

- *GLX* (1998): põe em contato diversos elementos com a aventura de Pinóquio.

- *Esso* (1999 – 2000): trabalha-se com o movimento a partir de dois bailarinos.

- *Et* (1999 – 2000): atravessa o mito de Diana e se constrói como uma homenagem a Pierre Klossowski (montagem analisada no terceiro capítulo).

- *My love for you will never die – 1º studio* (2001): em produção com o *Festival di Santarcangelo* e com o Teatro Studio di Scandicci, em colaboração com Xing – *Link Project Perform* – Bolonha, CRT – Milão e com o apoio da região da Toscana, Ministero Beni e le Attività Culturali (apresentado no capítulo anteriormente mencionado).

Kinkaleri realizou outros projetos paralelamente aos anteriores: por exemplo, *ZZZZ*, uma vídeo instalação no Museo d'Arte Contemporanea "Le Papesse", em Siena, de 16 a 25 de março de 2000; *RROSA*, no CPA Fi-sud, de 4 a 6 de fevereiro de 1999; em outubro de 2000, dois eventos no interior do Museo Civico di Zoologia (um deles é a performance *Zoo N° 3*, analisada no terceiro capítulo). Isso foi possível na medida em que um grande número de seus trabalhos surgiu como produto de solicitações para programações específicas na Itália e em outros países.

Em 1991, Enrico Casagrande e Daniela Nicolò fundaram em Rimini a Associazione Culturale Opere dell'ingegno. Montaram seu primeiro espetáculo *Stati d'assedio*, inspirado na obra de Albert Camus, *Lo stato d'assedio*. Receberam por esse trabalho o primeiro prêmio de *Coordinamento giovani artisti italiani*. Posteriormente, entre outros reconhecimentos, obtiveram os prêmios *Riccione TTV* (1999), por seu vídeo *Orlando Furioso*, inspirado na montagem homônima, e *Ubu speciale*, em Milão (1999), pela capacidade visionária de seu trabalho. Geralmente, as peças são dirigidas por Enrico Casagrande e Daniela Nicolò, que também em alguns casos, deixa a direção para assumir a dramaturgia. Alguns de seus últimos espetáculos são:

- *Overo Orlando Furioso impunemente eseguito da Motus* (1998): a versão definitiva, no âmbito do *Teatri 90*, em Milão.

- *L'occhio belva, Remake* (1999): dentro do projeto *Prototipo*, em colaboração com a *Biennale di Venezia-Settore Teatro* e Interzona.

- *Visio gloriosa* (2000): inspirado em *L'parole dell'estasi*, de Maria Maddalena de Pazzi, esse espetáculo foi realizado em colaboração com o Teatro di Roma, por ocasião de seu jubileu.

- *Orpheus glance* (2000): surge de um *workshop* realizado por Motus na e pela cidade de Sarajevo (esse trabalho, assim como o anterior, foi analisado no terceiro capítulo).

Paralelamente, o grupo participou de seminários e organizou laboratórios. A título de exemplo, em 1999, participou do seminário organizado na Università di Pavia. Além disso, como mostra desse tipo de trabalho, no terceiro capítulo, foi apresentado um de seus laboratórios, *Temporary & Contemporary* (2000), realizado no Teatro Studio di Scandicci. Parece-me que essa diversidade responde, analogicamente, ao sentido de movimento contido no nome do grupo: Motus.

TEATRINO CLANDESTINO

Este grupo surgiu no Centro Sociale Occupato Fioravanti, de Bolonha, e até os dias atuais continua trabalhando nessa cidade. Seu sistema de trabalho organiza-se em torno de papéis bem definidos: por exemplo, Pietro Babina é o diretor, dramaturgo, criador de áudio e cenografia, e Fiorenza Menni é atriz, desenhista de vestuário, assistente de direção e é representante legal. Seu primeiro espetáculo foi *Il tempo morto* (1989). Muitos de seus projetos nasceram em colaboração com outros grupos, como Fanny & Alexander, ou com associações culturais ou teatros. Alguns de seus últimos trabalhos são:

- *L'idealista magico* (1997): montagem analisada no terceiro capítulo.

- *Psiche* (1998): vídeopoema.

- *Tempestà (melologo)* (1999): peça e vídeo, com o patrocínio de Emília Romana Teatro.

- *Si prega no discutire di casa di bambola* (1999): peça e vídeo, em colaboração com Interzona, dentro do projeto *Prototipo*. Tive acesso a esse vídeo, como aos anteriores, por meio de cópias cedidas pelo próprio grupo (todos foram apresentados no terceiro capítulo).

- *Otello* (2000): montagem analisada no capítulo mencionado.

No decorrer do ano 2001 apresentaram simultaneamente três espetáculos: *L'idealista magico*, *Otello*, de Shakespeare, e *Hedda Gabler*, de Ibsen. Receberam, entre outros, os prêmios *ETI Vetrine* e *Bartolucci*, em 1996, por seu espetáculo *Mondo*; e *Riccione TTV*, pelo vídeo *Tempestà (melologo)*, no ano 2000.

ENTREVISTAS

ACCADEMIA DEGLI ARTEFATTI

- Estética (filosofia e forma) da Accademia degli Artefatti.
- Função do espaço e do corpo dentro de sua estética.
- O grupo no contexto do teatro italiano da pós-modernidade.
- O grupo e sua relação com a sociedade.
- A estética de Accademia degli Artefatti e os mestres (Artaud, Grotowski, Barba, entre outros).
- O grupo e sua relação com as formas de teatro no mundo.²

Estética

Mais do que de uma linha estética, em nosso trabalho, pode-se falar em uma estética a posteriori, da qual não nos ocupamos senão acidentalmente. Não nos interessa expandir necessariamente as conseqüências de uma intuição, através das fases de um projeto artístico. Não é medo de uma identificação (não procuramos nunca uma coincidência com um estilo, com o ser reconhecidos); é muito mais uma história paralela ao mundo, seguindo de maneira fluida, o que, de quando em quando, nos interessa. Isso significa que aprofundar uma prioridade de fazer teatro, por exemplo, o relacionamento com o espectador, a estrutura dramaturgica, a concepção do espaço cênico, não implica uma aceitação definitiva de uma modalidade, nem num arquivamento intocável. Tenta-se não ficar emaranhado numa estética pré-concebida: pode-se sempre decidir colocar em discussão o que se fez e o que se disse para comprová-lo em outras direções e em contextos diversos (O CAMINHO É PROGRESSIVO MAS A DIREÇÃO É INSONDÁVEL).³

Há uma aparente contradição entre a nossa escolha de fazer teatro e o nosso apelo à arte visual. O específico do teatro, como nós o utilizamos, é a dimensão temporal. Fazer teatro, para nós, é a possibilidade de manter um controle sobre a percepção do espectador.

Essa contradição entre a arte e o teatro é substancial e torna o nosso percurso não uma escolha, mas uma necessidade.

O relacionamento que o artista tem com o seu fruidor é sempre um relacionamento intelectual e inevitavelmente mediado. Apesar disso, a dimensão teatral implica um relacionamento carnal com o público: aqui e agora. Se a criação artística se dá no corpo do ator, então, apenas a presença de tal corpo diante do espectador já cria uma tensão não somente intelectual. Alguma coisa de semelhante há em alguns momentos da performance.

O ator-sujeito faz do seu corpo um objeto; representa a experiência de um estado, não psicológico, mas físico; descreve uma história do corpo, medindo-se com seus próprios limites. Esse confronto do ator com seu corpo pressupõe uma grande dose de realidade para alcançar o máximo grau de artifício.

Até mesmo o próprio espetáculo alcança um estado de artifício tal, que acaba por se surpreender, paradoxalmente, por alcançar um tal estado de realidade, a ponto de tornar-se visível ao espectador. É como a ação de desvelamento dos quadros do século XVII, só que o assombro não é de quem olha, mas, sim, do que está sendo olhado, o espetáculo, no nosso caso. Este se assombra enquanto não é somente objeto artístico, mas organismo artificial que possui vida em si mesmo. Obviamente, o mesmo estupor perpassa o ator que se revela aos olhos de quem o olha.

“Não olha nada, entretém dentro de si o seu amor, o seu medo. Esse é o olhar.” (R. Barthes)

O estado do ator está inevitavelmente em simbiose com a construção artística em que está imerso, impedindo o público de percebê-lo como totalmente coincidente com o seu estado. Essa simbiose altera o sentido desse estado e o torna significante em direções múltiplas, que vão além do seu simples aparecer.

Se, por um lado, o ator passa por uma verdadeira experiência, porque vive a personagem no duplo aspecto de objeto e sujeito, por outro, o espectador também deve passar por uma experiência, obviamente não mística nem ritual, mas antes de mais nada perceptiva e, portanto, sensorial. Nessa ótica, a dimensão espacial assume um papel central ao determinar o período de uma experiência e pode,

de quando em quando, assumir valores diversos: espaço que contém, espaço a atravessar, espaço que separa, espaço que multiplica...

O espaço cênico

Paradoxalmente, o espaço cênico não é uma das nossas preocupações. Paradoxo, porque, geralmente, os nossos espetáculos nascem, quase sempre, de um estudo do espaço. Quando pensamos em um espetáculo, não pensamos nunca onde o apresentaremos, mas qual deve ser o ponto de vista do espectador em relação ao lugar da ação; que tipo de relacionamento físico instaurar com o público, e qual modalidade de prazer estético delinear.

Por modalidade de função, entende-se não somente a colocação espacial e a distância dos espectadores da ação, mas também o relacionamento cronológico e, portanto, a intervenção sobre o ritmo, em última análise, sobre o tempo de prazer estético. Algumas vezes, isso se traduz por um deslocamento que deixa o espaço para um distanciamento e uma sucessiva reaproximação da narração.

Em *Natura Morta* ('97), por exemplo, o espetáculo é montado ao redor de três salas de natureza diversa. Entre uma sala e outra, há um espaço que corresponde idealmente a um vazio. Considerando as salas como espaços cheios, o percurso do espectador dá voltas segundo um ritmo alternado de cheios e vazios que quer induzir a uma sensação de aprofundamento e acumulação, como se se entrasse sempre mais dentro de um mundo, abandonando os parâmetros e os sistemas de referência em uma espécie de movimento descendente.

Em *Sono stato* ('98), há um deslocamento desse movimento na horizontal. Ao contrário de *Natura Morta*, o espectador fica parado, mas é o espetáculo que promove um distanciamento progressivo, como se a narração se diluísse e desaparecesse diante dos olhos do público, como se, literalmente, a personagem principal fosse ao encontro de uma lenta decomposição até dissolver-se no vazio. Com as suas quedas relacionadas à narração, ao ritmo e à indução dos

estados emotivos dos espectadores, a organização do espaço funciona como uma espécie de técnica de montagem cinematográfica. Portanto, para sermos mais exatos, a relação que nos chama mais atenção é aquela entre o espaço e o tempo.



Kindergarten. Foto: Luigi Narici

O nosso último trabalho, *Kindergarten, paradiso artificiale con libera visione dall'alto*, é um jogo de capotagens: quem está ausente é o sujeito; para tanto, oferece-se aparentemente como uma instalação em que o espectador pode movimentar-se livremente. Mas, a esses momentos de liberdade, alternam-se outros de intensa coerção em que o espectador tem uma colocação espacial precisa, submete-se a uma narração imposta, solitária e personalizada, através dos fones de ouvido, e tem a sensação de estar sendo observado. O espectador transforma-se, portanto, repentinamente, em sujeito da peça teatral, uma vez que é observado pelos outros espectadores que, no momento da encenação, não sabem se ele é um ator ou um outro espectador. Em *Kindergarten*, os espectadores são os verdadeiros sujeitos do espetáculo porque são, de quando em quando, espectadores, atores, paisagem espacial. Nos ambientes sucessivos,

todos esses parâmetros são posteriormente transformados em um jogo de espelhos e de desdobramento entre objeto e sujeito, ator e espectador.

Entre os nossos últimos trabalhos, há os *Sopralluoghi*. Trata-se de elaborações sobre acontecimentos particulares que se transformam, pela sua excepcionalidade, em “fatos de crônica”. São intervenções em espaços alheios, particulares ou públicos, (apartamentos particulares, gabinetes, palacetes de nobres, etc.), em que os espectadores são convidados mais ou menos de surpresa.

No caso dos *Sopralluoghi*, é o espaço público ou cotidiano que se ativa e atravessa os espectadores.

Projeto Età oscura

O projeto *Età oscura* enfrenta alguns arquétipos e mitos da tradição clássica. O percurso sobre o mito grego e sobre a impossibilidade de uma mitologia contemporânea levou-nos a nos confrontarmos com o problema da construção da identidade, da história, do feminino e da mutação.

O mito de Arianna, Teseo, o Minotauro, o Labirinto⁴ capturou-nos no tempo, ao revelar-se pouco a pouco uma história de perdas, de solidões, de derrotas e da procura de si mesmo e do outro.

O estímulo, como sempre, nasce da ambigüidade. Assim, um mundo aparentemente acabado mostra-se retalhado e trincado e revela a sua insondável natureza heterogênea, indício de um debati-do tema de discussão e de uma penosa procura de identidade.

Pensamos em dedicar um capítulo desse percurso a cada personagem do mito, que, como sempre, pelo que nos diz respeito, não começa nem termina na apresentação do espetáculo, mas deixa instalado pequenos traços (*Natura Morta con figure*), expulsa materiais de vídeo (*Sulle possibilità irrazionali di vita ad una data qualsiasi*); revira a perspectiva, mostrando em fotografias o que não se mostra na cena (*Protesi e sopravvivenze; una semplificazione*). Apresenta-se em um único evento como um longo desfile (*Preludio all' età oscura*).

Natura Morta: variazioni per una metamorfosi.

Natura Morta. Variazioni per una metamorfosi é a IV fase do projeto *Età Oscura* em torno do mito do Labirinto e do Minotauro. É centralizado nos personagens, transformados em lugares a visitar. A impressão de penetração física confunde o próprio corpo com aquele representado, e transforma a relação entre espectador e ator em um corpo a corpo. Não num ato de *voyeurismo*, mas de participação. Isso permite à personagem existir. Uma intimidade de corpo dilatado, assinalado por pegadas mnemônicas, um lugar de encontro. Em *Natura Morta. Variazioni per una metamorfosi*, a personagem é uma sala de visitas, que vive e funciona somente quando os sete espectadores convidados a ocupam e tomam, assim, parte dela. Eles também são a personagem, são o aspecto exterior, a imagem externa de si.

Entra-se no pequeno teatro do Minotauro com a intenção de auto-representar-se. Depois, no fundo do coração onde vive um Teseo obsoleto, lembra-se de um passado fracassado. Para terminar com Arianna transformada em um planeta com uma constelação de pequenas luas em volta, ela também colhida em um momento de sua recordação. Em um lamento perpétuo como o movimento planetário, um madrigal descomposto, mais próximo do choque de um meteoro que do *bel canto*, Dionísio assiste e acompanha Arianna em sua eterna solidão.



Sono Stato o Il tramonto dell'eroe
Foto: Elio Castellana

Sono Stato ou Il tramonto dell' eroe. Monologo d'Occidente

Na primeira parte de *Sono Stato. Monologo D'Occidente*, o espectador é um convidado de um grande *wunderkammer* do século XVI alemão (ou de um relicário daqueles que se vêem em certas igrejas do sul ou do oeste).

Uma sala da memória, um museu, ou melhor, um arquivo. Uma primeira tentativa parcial e fantasiosa de catalogação e reordenação do mundo. Mas, em *Sono Stato*, o mundo é Teseo. A cena é a representação da personagem.

Sono Stato concentra-se no imaginário heróico de Teseo como sensor da dimensão ontológica, ética, temporal do ser.

Um partícipio passado, a condição em que se encontra um corpo, a organização política de uma sociedade.

Stato é uma palavra que se presta ao equívoco; mas, talvez, a própria indizibilidade a ajude a produzir sentido.

Figlio di tutti, padre di nessuno, o herói é o que se conta dele mesmo, sem que tenha nunca necessariamente existido.

Descontínuo e perigoso, o herói, no nosso caso, é colocado ao lado de alterações cadastrais, de truques, aparições graduais, de efeitos especiais e de uma rouca coluna sonora, que o projetam para o mundo retórico da Arcádia, onde as mulheres são flores, e os homens, super-heróis.

Avançando, o espetáculo provoca rupturas em perspectivas, que implicam um traslado essencial do ponto de vista, pelo qual o espectador é afastado fisicamente do corpo do herói para observá-lo paradoxalmente, ainda mais de perto, detalhadamente, e, como desfolhando-o, para descobrir sua essência.

Emerge, daí, um corpo expandido, disperso em todo o espaço cênico. Tal estado faz com que seja impossível uma correspondência entre o corpo e a personagem, e, conseqüentemente, qualquer identificação com Teseo.

O texto e o corpo da personagem fluem inconscientemente de um Teseo incontinente, como por drenagem, afastando pouco a

pouco o peso da memória, da idade, da interpretação, até uma regressão infantil e uma dissolução corporal que aspira à dissolução. Nesse estado de incontinência, afloram à superfície, palavras nunca pronunciadas, humores secretos e púlicos, órgãos vitais e as memórias que, implacavelmente, mas já sem eficácia, lembram a falência de uma existência: os prazeres do amor; as obsessões do abandono; a morte de Arianna, sepultada com o filho no colo; a procriação e a instituição do estado, como ilusórios caminhos para a imortalidade.

Diante desse vazio físico e verbal, há tentativas de reconstrução. Por um lado, a partir da palavra em primeira pessoa, como sujeito dialogante ou como chave de acesso à identidade individual; por outro, da obra de um Prometeo, simbólico, posição – talvez o único verdadeiro ator do espetáculo – que, em vez do fogo, traz, para a humanidade, o calor de uma pista de dança.

Uma verdadeira e própria geometria rítmica do espaço e do tempo, entrelaçado num trabalho dramaturgico que, mesmo tendo presente as reescritas do mito de Teseo, desde Gide até Yourcenar, de Córtazar a Bataille, passando por Manganelli, não hesita em alterar sentidos, palavras e modos de linguagem para revelar a dívida de artificialidade de cada representação, que ao se revelar como tal, corrobora a firme incomutabilidade do vazio.

Persegue-se sempre uma relação íntima, preferencial, quase sentimental. Por isso, um ator dirige-se diretamente ao espectador,



Sono Stato o Il tramonto dell'eroe

Foto: Elio Castellana

mas seria melhor dizer, ao hóspede. Depois de um breve prólogo, precipita-se o primeiro ato e a ação inicia-se com uma lenta e desastrosa freada em direção à dissolução, em direção à anulação.

Uma corrida ao contrário, uma desaceleração, assim se conclui o primeiro ato, à espera de *Fuori Fuoco*, o segundo e último ato, ainda em produção.

O Minotauro habita os nossos labirintos, e os nossos vãos destroçam-se ao solo como aqueles de Ícaro.

Kindergarten, paradiso artificiale con libera visione dall' alto.

Ulterior etapa do Projeto *Età Oscura. Kindergarten, paradiso artificiale con libera visione dall' alto* é a reconstrução de um jardim-museu em plena revolução arqueológica. Não se pode defini-lo nem como um espetáculo teatral, nem como uma instalação, nem como uma performance, porque destes rejeita tanto os modos como os tempos. *Kindergarten* propõe um mundo secreto a atravessar segundo modos, pontos de vista e tempos variáveis, de espectador para espectador. *Kindergarten* é um lugar remoto da alma em que se cruzam o Jardim renascentista e barroco, as *Wunderkammer* alemãs e o *Paraiso Terrestre*.

- Partindo do jardim à italiana, onde cada elemento natural é plasmado segundo uma racionalidade tão organizadora quanto bizarra, *Kindergarten* propõe a concepção estrutural do jardim através de um percurso perspectivo, baseado no equívoco da percepção, e uma série de leitos/urnas dispostos como cercas moldadas, dentre as quais se pode, de quando em quando, passear, espiar, ouvir, repousar, compadecer-se e estudar a “verdadeira natureza” do homem.

- A divisão espacial e temporal de *Kindergarten* prossegue por movimento “descendente”, pelo qual se propõe uma exploração espeleológica do ser, que, aos diversos estratos geológicos levados à luz, correspondem a estados físicos e temporais da matéria e do corpo. *Kindergarten* vale-se da metodologia da extração e do enxerto nos que cada elemento está em relação arqueológica e simbiótica

com o outro. Não é dada uma categorização definitiva à complexidade de relação: a catalogação do material nesse jardim não possui sequer um único ponto de fuga, mas desemboca na loucura de uma fantasmagórica sala de maravilhas.

- No centro da dimensão narrativa de *Kindergarten* estão as figuras bíblicas da origem: Adão e Eva no Paraíso Terrestre. Os dois primorosos habitantes dos jardins parecem redimir-se de qualquer vínculo moral e de qualquer juízo divino em sua precária e inquieta autonomia. Ironicamente, aos espectadores é dada uma maçã: uma divertida acareação com sentido de pecado.

Entra-se em pequenos grupos, em intervalos regulares, cadenciados pelo ritmo invisível de um espaço que desabitado pelo homem, contudo, pulsa de vida própria. Um pulmão artificial em funcionamento, que não é mais usado por ninguém, há um tempo imemorável.

Kindergarten é um espaço sem sujeito, o espetáculo do ser abandonado, a ação sem resultado. *Kindergarten* é o teatro recôndito no qual se entra por aquela porta que, em criança, teríamos querido descobrir por acaso atrás de um velho armário empoeirado no sótão. *Kindergarten* é exclusivamente teatro de si mesmo, indiferente e, ao mesmo tempo, temeroso do espaço no qual se expande.

A primeira impressão é a estupefação ao encontrar tantos artefatos assim, tantas lembranças da ciência humana, tantos traços da paisagem da arte, condensados em um tétrico monumento da cultura absolutamente destituído da presença humana, seja a de um ator, personagem, mimese ou representação de si. Encontrar-se no interior de um fantasma do Mundo e da História. O Salão de um palácio antigo, o jardim de uma vila renascentista com muitas *trompe l'oeil*, um museu de história universal, uma biblioteca, um *luna park* sobrepõem-se no primeiro ambiente de *Kindergarten*: livros, fontes, pássaros, divãs, espelhos, mármore, cortinados, quadros, lustres, pó, esqueletos, umidade. Em vão se procurará o espetáculo, a ação de qualquer outra coisa que não seja o espetáculo do próprio olhar, ler, ouvir.

Só no final a cortina revelará um novo mundo que, porém, já não pertence mais àquele primeiro estado de coisas. Começa o jogo dos equívocos. Através dos arcos de um parreiral, assiste-se a qualquer coisa que se mostrará uma ilusão. Corpos que repousam sobre leitos de margaridas estão à espera, padecem de suplícios atrozes. Parecem atores; não são nada mais que o nosso futuro: “aquilo que vocês são, nós éramos, o que nós somos vocês serão” (lê-se no Cimitero dei Capupccini de Roma).

Um cone de luz dispersa na escuridão de uma noite sem lugar. O fim de um centenário, tranqüilizante mirada. Agora é a vez de vocês!

Um imprevisível salto emotivo acolhe os visitantes no segundo ambiente de *Kindergarten*. A incerteza do próprio destino drasticamente ligado à posição do corpo no espaço. Sofre-se em silêncio. Alguém estendido sobre um leito de flores, alguém na cabeceira de um outro, alguém sentado ao lado de um catre vazio para compor o angustiante quadro que os olhos curiosos do sucessivo grupo de visitantes já contempla através do parreiral, da primeira sala. Ouve-se solitariamente uma voz, olha-se um vulto, submete-se a uma operação cirúrgica em um perfeito estado de pressão. Nunca se saberá tudo. Cada um é consciente de que aquilo que é contado aos outros é um segredo para si mesmo. Talvez se tentará transformar em absoluto o que é complementar, mas o próprio estar em *Kindergarten* será para sempre pessoal. Na escuridão, além do cone de luz, uma série de celas escuras dispersará, mais tarde, o desenho e o sonho de visão global de *Kindergarten*. Cada uma delas espera o visitante único. Inútil perguntar: o quê?

O museu, a catalogação, o mausoléu, a calcificação, a conclusão, a derrota, o grande final. Volta-se ao jardim original. O jardim das origens constitui o terceiro ambiente de *Kindergarten*. Um jardim em plena revolução arqueológica, onde tudo foi dado à luz depois de que cada órgão foi arquivado, cada lembrança foi colocada em seu lugar. Um lugar de maravilhas, tentativa malograda e aproximativa de classificação do Mundo. Mas sobretudo memória do ser humano.

O simulacro do corpo, o corpo do simulacro.

Aquele corpo que observou objetos e espiou outros corpos na primeira sala, que ouviu e sofreu em silêncio na segunda, agora está aqui diante de nossos olhos: disposto em urnas de vidro, é o testemunho de carne da nossa existência, da nossa dor, do nosso conhecimento. Podemos passear, conversar, observar livremente por entre estas cercas-urnas-corpos que traçam os percursos do nosso eterno vagar, divertidos por tamanha e simultânea revelação. Podemos estudar a “verdadeira natureza do homem.”

Mas não esqueçamos que aquele corpo agora nos olha, nos perscruta, nos indaga, estuda o nosso corpo. Finalmente encontramos o nosso “único, verdadeiro espectador”. Nessa conclusão sedimentar, estratificada, memorial de *Kindergarten*, descobrimos sujeito e objeto da representação, ao mesmo tempo. E tudo aquilo que encontramos diante de nós é exatamente aquilo que somos, fomos e que seremos. A “verdadeira natureza do homem.”

Relação com os mestres

Não estamos particularmente interessados em estabelecer correspondências precisas entre o nosso trabalho e aquele dos mestres do teatro contemporâneo. Não por presunção nem por descuido. Simplesmente acreditamos que o pensamento, as reflexões e os percursos de um autor tenham uma verdade ligada ao próprio tempo, à própria história. Isso não significa que seja inútil conhecer o trabalho de um autor, a partir do momento em que um percurso criativo pode proceder por contrastes com relação ao passado, por continuidade ou segundo uma modalidade dialógica com este. E isso não significa que o pensamento de um artista não tenha um valor que vá além de uma contingência temporal.

O que achamos incomparavelmente mais importante é saber que o mundo em que vivemos, o modo como concebemos o tempo, o espaço, a história, as imagens e os sons dos quais nos nutri-

mos, a nossa presença no mundo, refletem-se inevitavelmente em nosso percurso criativo, na matéria do fazer teatro.

É possível que as intuições e as descobertas sejam repetidas por mais de um indivíduo na história, em diferentes lugares do mundo, mas elas assumirão inevitavelmente um valor diferente para a história cultural de quem as produz e dificilmente poderão coincidir totalmente. Elas estarão sempre em simbiose com o presente.

Esta colocação é mais válida se o resultado daquela intuição se traduz em uma ação, ou, mais globalmente, em um produto artístico que possui a força da necessidade e da verdade. Nesse ponto, indagar se e como alguém usou aqueles meios, é pouco interessante: a exegese de uma verdade é sempre estéril. Tudo isso não significa agir ou criar em um vazio cultural em que não há traço ou memória da história do teatro.

Inevitavelmente, o mundo que nos condiciona é feito também de passado. Como dizer, olhamos o mundo de um modo diferente, porque estamos sobre os ombros de gigantes.

A história do teatro é, indubitavelmente, fascinante, porque, antes de mais nada, é uma grande coletânea de biografias e, portanto, de histórias de vida. Algumas personalidades são entusiastas e



estimulantes, muitas vezes, e sobretudo, pela paixão febril, pela dedicação, pela genialidade. Em suma, alguns têm o caráter de verdadeiros e próprios revolucionários e, portanto, entusiasmam e envolvem. Pensemos em Artaud, certamente em Grotowski, em Carmelo Bene, na experiência do *Vieux Colombier*, para citar somente aqueles mais próximos, mas o mesmo poderia ser dito de Marcel Duchamp, de Joseph Beuys, de Francis Bacon ou de Alberto Giacometti. A não-aderên-

Sono Stato o Il tramonto dell'eroe.

cia ao presente os projeta e os doa diretamente à interpretação dos *pósteres* ou a particulares geografias emotivas que cada um constrói, como numa espécie de profunda “viagem sentimental”; [além disto] essas personalidades são sustentadas por um sentir que, paradoxalmente, as iguala. Em suma, falamos de liames afetivos e, portanto, pessoais, mas dificilmente falaríamos de traços recolhidos e perseguidos: química, não intelecto.

Fabrizio Arcuri e Elio Castellana

FANNY & ALEXANDER

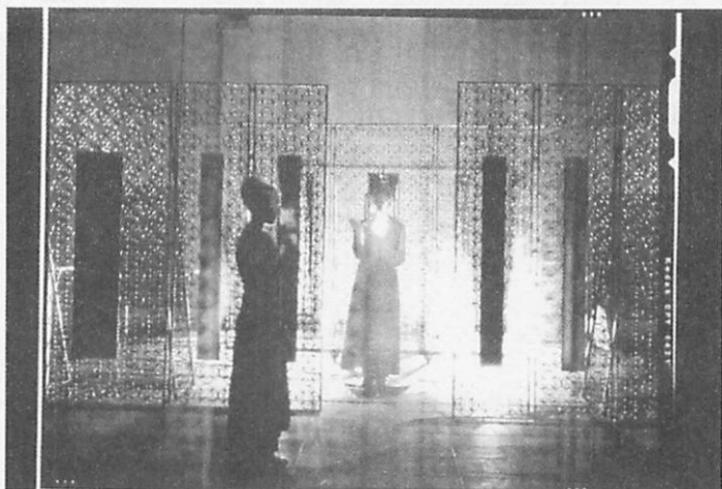
1. Estética (filosofia e forma) do Fanny e Alexander.
2. Função do espaço e do corpo dentro de sua estética.
3. O grupo no contexto do teatro italiano da pós-modernidade.
4. O grupo e sua relação com a sociedade.
5. A estética do Fanny & Alexander e os mestres (Artaud, Grotowski, Barba, entre outros).
6. O grupo e sua relação com as formas de teatro no mundo.

Estética (filosofia e forma) do grupo

É difícil responder a uma pergunta tão complexa e densa de maneira sintética. Limitar-me-ei em ressaltar alguns pontos, algumas características mais marcantes que sempre distinguiram o trabalho do Fanny & Alexander.

Começemos pelo nome. Fanny & Alexander é uma sigla binária de inspiração bergmaniana que remete a um casal de crianças. É um nome simples e singelo, pessoal, que se poderia dar a recém-nascidos ou a outras pessoas, animais ou seres de uma outra espécie. É sonoro e afetivo. É estrutural: remete à inesgotável matriz criativa, ao número dois, de fiel e inevitável impulso, inspirador de amores, lutas, sofrimentos e abraços.

Não traz outro sentido, senão o de ser um simples nome, com função apelativa mesmo.



Romeo e Giuletta et Ultra. Foto Enrico Fedrigoli

Fanny & Alexander é uma sigla que remete a outubro de 1995: é o resultado da busca de uma marca registrada para o laboratório de trabalho que estava se desenvolvendo. Uma marca que fosse proteção e que não conotasse nada além do âmbito teatral, mas que fosse eficaz também em outros campos (para nomear futuros cineclubes, restaurantes e outros). O símbolo é o cupido de Bernini, ao traspasar a extasiada Teresa...

(“Aquele querubim trazia um dardo de ouro numa das mãos, em cuja ponta de ferro parecia haver fogo: dava a impressão de golpeá-lo repetidas vezes no coração... A dor da ferida era tão forte que me fazia emitir gemidos, e, ao mesmo tempo, aquele ser era tão doce que eu não aspirava ao fim...” Santa Teresa)

Sobre o anonimato. Os cartazes mais recentes não propagam os nomes nem as características: é a marca silenciosa da *maison* ao ser invocada; e são as duas garotas fictícias que assinam cada nova obra. É aquele o cemitério dos sinais no campo das referências em que não há espaço para uma citação errônea. O próprio conceito de

oficina cenográfica teatral subentende uma atividade artesanal a várias mãos. A um, cabe esculpir um pé; a outro, uma mão; a outro, ainda, caberá aplinar superfícies: estes deixarão a marca de suas almas incrustadas na obra. Seus nomes não são necessários à vida da obra; é necessário não haver cadastros, nem precisão de nomes. Se as produções futuras – por praticidade e clareza – ressentirem-se de muitas entidades externas ao grupo, esse costume será abandonado. Mas a alma anárquica da Maison ainda sobreviverá.

Desde o princípio, a prática de composição dos espetáculos se traduz como prática do jogo. O jogo é um ritual complexo que se organiza por meio de regras férreas. O divertimento é proporcional à habilidade em seguir a partitura dada pelo regulamento. O jogo é a prática infantil da imaginação e do terror. Possui, em si mesmo, a ferocidade da possível exclusão e o erotismo tátil do encontro agonístico. É sério e profundo como a morte, e mais leve que a leveza.

Sobre a forma e sobre a gramática. A forma é atingida pelo grande reservatório retórico das localidades, dos lugares. Coincide com a estrutura dramatúrgica, com a configuração que o espaço cênico assume, com a exatidão do ritmo, com a posição e a presença dos corpos. As imagens materializadas têm um poder que prescinde de sua leitura. Assim como nos sonhos, as imagens que se apresentam, procuram nos poupar, protegem nossa visão; e esse sentimento de amor, por parte da imagem, que vem penetra a relação crítica com a forma. A análise da forma esvazia as imagens de seu conteúdo pessoal e ainda as torna passíveis de infinitas interpretações e novas visões, deixando-as desveladamente próximas. Por isso, é necessário não se esquecer da gramática usada, a fim de que as palavras adquiram espessura, rigor, amor.

Função do espaço e do corpo dentro de sua estética

Em um primeiro gesto de gênese criativa, Fanny & Alexander, imaginam um espaço para habitar, para trabalhar. A idealização do espaço inaugura a visão. É o primeiro passo em direção à construção de uma estrutura dramática. Imagina-se alguém ou alguma coisa que habita um lugar fortemente caracterizado, seja uma *Wunderkammer*, ou um espaço mais abstrato, de pura luz.

Eis alguns exemplos:

Ponti in core é um espetáculo de 1996. A idéia vem da forma oval de um pequeno teatro anatômico, úmido como um músculo cardíaco, totalmente privado de opções frontais. Lugar de autópsias e jardinagens; lugar de auto-exposição de sacrários, de rendas sagradas, com pequeninas crianças no centro enfeitadas com pérolas. Museu-mausoléu, casa de colecionadores: a obsessão tem por tema o coração, órgão nobre, símbolo da retenção da vida, do sólido músculo, do cardiodor,⁵ símbolo de sentimento e sentimentalismo, de patético: o mais lacrimoso e vulgar estereótipo estilizado de formas decorativas, como jóias de senhoras, estereotipado objeto de culto, que cultua a si mesmo, simplificado nó central de rituais egolátricos, ridículos e lacrimosos. Ministros do ritual e habitantes desse lugar são as duas figuras que cultivam plantas e criam animais, companheiros de brincadeiras, guardiães de tudo. Dorotea e Cipresso, as duas crianças protagonistas, são evocadas pela potência do lugar, são uma espécie de calamidade familiar herdada da estrutura arquetônica. São figuras bidimensionais, não personagens.

É evidente a forma antiperspectivista e pré-renascentista deste teatro. Tradicionalmente, o teatro se restringe ao retângulo prospectivo da frontalidade bidimensional, no qual todas as ordens de grandeza são comensuráveis, e as relações espaço-temporais, gerenciadas por variáveis dependentes de convenções mais ou menos pré-estabelecidas. O engano prospectivo ilude o espectador com relação à objetividade e comensurabilidade da visão e rebaixa as expectativas desse sujeito espectador diante dessa obra. No caso do

espetáculo *Ponti in core*, cada réplica garante vinte e quatro visões e audições diferentes, e, portanto, vinte e quatro variáveis independentes de relações e convenções. Cada espectador, diante dessa obra, não deixará de ter, ainda que por um momento, a sensação da subjetividade e da parcialidade de sua própria visão e de sua própria audição. É como se todos, espectadores e atores, trabalhassem para uma obra ideal, cujo sentido está nas infinitas possibilidades de variações, em seu contínuo devir de visões e audições.

No espetáculo, há um contrato inicial entregue ao público. Segundo o qual, o espectador-turista frequenta a casa como presença episódica: esse contrato é a gigantesca figura retórica que dita as regras do jogo, dando a impressão de que há algum poder de escolha.

Dorotea e Cipresso, habitantes daquele pequeno teatro, a partir de seus nomes, de sua natureza – mais imagética que psíquica – são as formas evidentes de uma substituição enfática, que toca a redundância no seu permanecer idêntica a si mesma, no seu reiterar-se, na exasperada banalidade da ação cênica, que se imagina infinita de abertura em abertura, ícone de si mesma. O uso da narração fabulística, que confunde propositalmente os planos temporais, é uma forma de superposição onírica (ato mistificatório por excelência) que está imersa a *objetivística* ocular, pequena sobrevivência de uma inconsistência de sonho, de um ilusório presenciar, mais que de uma presença. A própria ação cênica é condicionada quase unicamente pelo manipular afásico e asfixiante de funéreos penduricalhos infantis.

Para a cenografia de *Ponti in core*, pensou-se, então, em um pequeno teatro anatômico elipsoidal. Sabe-se que a elipse é uma forma geométrica que, para realizar-se, deve submeter-se a inumeráveis impulsos, sendo o fruto de uma exacerbada pesquisa formal e esterizante. Esse pequeno teatro é uma espécie de sacrário ou lugar de devoção em que o visitante, dispondo-se ao espetáculo, transforma-se em elemento cenográfico por excelência.

É espontânea a referência arquitetônica aos mausoléus bizantinos, onde, sob o influxo da concepção cristã, o exterior do edifi-

cio, que correspondente à exterioridade do homem, é sóbrio e austero, enquanto, o interior, que corresponde à interioridade, à alma, é rico e precioso. O teatro-mausoléu, aqui exposto, é evocativo de todos os aspectos citados até o momento e, portanto, mostra-se obra de arte autônoma e nutre-se de vida própria. O espectador habita a obra, ícone de uma casa, que, apesar de o conter realisticamente, de maneira tridimensional, igualmente o joga sobre um mecanismo bidimensional, mistificante e mimético. O pequeno teatro é um instrumento de jogo e de engano, que não permite ao espectador senão submeter-se, tornando-se este, não obstante, um elemento cenográfico tanto quanto o é o próprio pequeno teatro, Dorotea ou Cipresso.

• *Sulla turchinità della fata* é um espetáculo de 1999. Trata-se de um jardim ou poço de melão no qual Bernadetta, Diamante e Mare – trancafiados por alguém que, de vez em quando, conversa com eles durante a vigília ou durante o sono – vivem eternamente. Eles vivem de melão. “Impossível – lhes faria um mal terrível.” De fato, vivem pessimamente. Eles estão lá porque o poço é de melão, para alimentar-se dele e para esquecer o azul infinito de suas coisas. Assim, desejou quem os colocou ali, para mostrá-los a todos e em toda parte. Seu exemplo refulge para a humanidade por todos os séculos.

A estrutura cenográfica não é concebida como aberração que submete a realidade à mente, mas como um subterfúgio ótico em que a aparência eclipsa a realidade. O sistema é articulado com astúcia: a perspectiva do poço branco de melão, com um diafragma ótico que fecha e abre a visão, anula a ordem natural, aplicando seu próprio princípio até as últimas conseqüências. O diafragma ótico na cenografia *Sulla turchinità della fata*, filtrando e ritmando a visão, decompõe e reconstrói uma arquitetura inconstante em perpétuo movimento, antiperspectiva por definição e, ainda assim, perfeitamente perspectiva. Esse é o mecanismo ótico que imita a alucinação, o prodígio da essência azul, considerado uma maravilha

da arte, e zelosamente guardado por Bernadetta, Diamante e Mare, habitantes daquele nível lugar.

Portanto, nesse caso também, é a partir da concepção espacial que se acena ao núcleo central do trabalho, que, aliás, permanece como que incubado, desde o início, naquele espaço branco e que será dado a perceber somente àqueles que nele crerem.



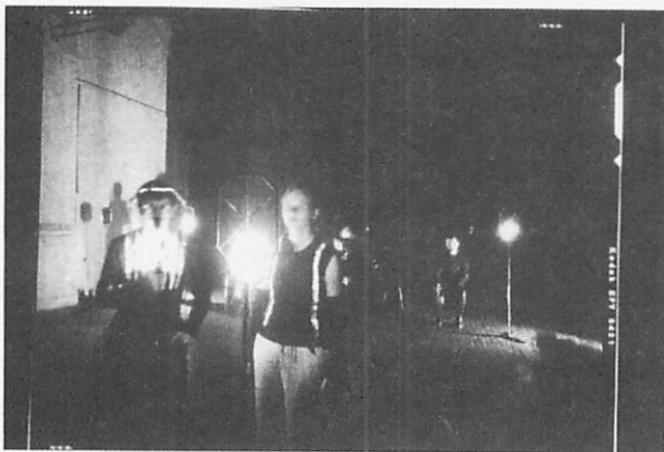
Romeo e Giuletta et Ultra
Foto Enrico Fedrigoli

• *Romeo e Giulietta – et ultra* é um espetáculo de 2000. Dada a concepção espacial e a cenografia do trabalho, é a primeira vez que se enfrenta um espaço abstrato, fortemente condicionado por uma espacialidade totalmente “teatral”, fortemente ligado a uma tradição. Existe, imponente e inegável, um espaço shakespeariano, ou seja, Shakespeare e a tradição shakesperiana trazem consigo uma precisa visão dos espaços e dos corpos que se movem nos espaços. Não se pode ignorar o fato. Desta vez, o contrato teatral não é inaugurado, mas revisitado. Pensou-se em um espaço duplo, evocativo, feito de luzes e de explosões luminosas. Assim dizia o *script*:

“Quero uma praça, grande e retórica, sem nome, que tenha a constância e o férreo vigor de um horizonte que acolhe incansáveis argumentações. Quero um imperecível reparo que proteja para sempre o perfil do ar de um enredamento de amor, e guarde a esquiva dança dos dois desventurados amantes, a quem certamente será negado o tato, mas não as evasivas do móvel jogo das sombras.

Quero um palácio que seja propício à geométrica luz, mas quero também um outro, idêntico, somente um pouco mais alto,

pontudo, de prata: para mostrar que os amantes lutarão bravamente – conhecedores de feridas e de sangue – e não temerão em duelar com seres poderosos e adversos. Que se veja apenas uma ponta do famoso sarcófago nupcial, a brilhante plumagem do que poderiam ser os cabelos, animal hábil e inquieto, buquê de flores, coroa real e bárbara: indicando que aqueles que o habitam não existem e não podemos honrá-los senão honrando o ar. Por fim, quero que no centro sejam depostas imagens estilhaçadas, pousadas delicadamente ao solo, imagens cuja graça ambígua participe de um e de outros, e os dedos mistos discorram ora sobre uma, ora sobre outra mensagem; supor-se-á que os imóveis dedos discorram por gestos: sejam asperamente amputados, de modo que toda a fábula se recolha em seu respiro invisível. Há uma história cortesã e feroz nos dois palácios, que mescla em sua natureza mistas criaturas distintas e incompatíveis. Quero um lugar que, sendo impossível, indicará *sutilmente* a qualidade insensata e irracional dos amantes infelizes. Aqui se retardarão, aqui morrerão; já que na linha daquele horizonte impossível, que nunca tinham visto, insano sem sua morte, tinham *prometido fielmente encontrar-se.*”



Romeo e Giuletta et Ultra. Foto Enrico Fedrigoli

Essa tragédia é um duplo lugar de dupla podridão. Se, por um lado, é um descampado retórico, aberto e feroz, em que se podem escandir faustosamente as orações e as marchas; por outro, repousa sobre um nada móvel e líquido, talvez palácio, talvez sepulcro, lugar cintilante. A estrutura dramatúrgica, toda jogada sobre o fragmento poético, ressent-se fortemente dessa concepção espacial, de sua abstração.

O grupo no contexto do teatro italiano da pós-modernidade

É impossível, para mim, responder a esta pergunta. A categoria de pós-moderno é muito vaga no horizonte das possíveis referências teatrais. Na Itália, alguns grupos históricos da pesquisa (Falso Movimento, I Magazzini) foram etiquetados dessa maneira. Outros, assim etiquetados, conseguiram escapar a essa denominação. De qualquer forma, é difícil falar sobre categorias que não contemplam a especificidade do trabalho e acabam por minimizá-lo.

O teatro e o grupo e sua relação com a sociedade

Nunca se tentou teorizar sobre a politização ou sobre a essência social do fazer teatro do Fanny & Alexander. Há práticas de trabalho que certamente caminham nesta direção, como os laboratórios, as colaborações de entidades e artistas pertencentes ao nosso campo. A idéia que está na base do agir de quem, de algum modo, promove cultura, é a de tecer pouco a pouco uma rede de contatos, de iniciativas que se transformam em pontos de partida ou em questionamentos, também, para outros. O mesmo espaço de trabalho do grupo *Ardis Hall*, que você viu, nasce como lugar real e mítico (isto é, inserido e nascido no miolo de uma precisa e fantástica poética) do ardor, ou seja, de uma energia que tem aqui seu coração, mas que não tem respostas sobre sucessos futuros. É um lugar aberto aos encontros para a nossa cidade também.

Sob o ponto de vista teórico, gostaria de tocar em duas questões:

- O mesmo gesto teatral é, por definição, um gesto social. Fazer teatro, para um ator, é como travar uma luta amorosa com o olhar do outro. O palco é um lugar de máxima exposição, quase de sacrifício – para usar um termo tribal – de coletividade reunida para celebrar um rito. O público é onívoro, devora a cena e retira energia para si, ao mesmo tempo em que devolve energia. São pontos de energia armazenada que, ao invés de se conservarem, de ficarem depositados, locomovem-se, produzindo movimento. Talvez seja por isso que o teatro seja considerado explosivo do ponto de vista social.

- O conceito de oficina teatral elaborado por Fanny & Alexander, durante estes anos, baseia-se na idéia de corpo anônimo e anárquico. Trata-se de um corpo acéfalo, em que, todos os órgãos, ainda que mantendo sua especificidade, contribuem para a criação, sem hierarquias. Essa configuração é uma estrutura aberta, em que a autodisciplina é a única regra férrea e precisa. Como nos melhores jogos, as melhores regras nem parecem serem regras. Essa é uma forma de modelo social.

A estética do Fanny & Alexander e os mestres (Artaud, Grotowsky, Barba, entre outros)

Nenhum dos componentes de Fanny & Alexander frequentou escolas teatrais, portanto, nenhum deles jamais teve mestres. Pode-se falar em modelos, referências imprescindíveis que orientam consciente ou inconscientemente o conceito de prática cultural, de atividade artística. Podem ser grandes artistas de quem se seguiu o percurso sem jamais ter estado em contato direto (Carmelo Bene, Maria Callas, Fellini...), ou, ainda, artistas com quem se tenha uma forte relação de troca e colaboração (Teatro de Albe, Teatrino Clandestino...) e de quem se admira o trabalho, mas, também, de pessoas da vida quotidiana, que vemos todos os dias, e, principalmente, que têm a mesma ocupação. O conceito de maestria, ligado etimologicamente ao de mestre, tem sentido em relação com uma vida inteira, com um percurso artístico integral. Com o trabalho que continua.

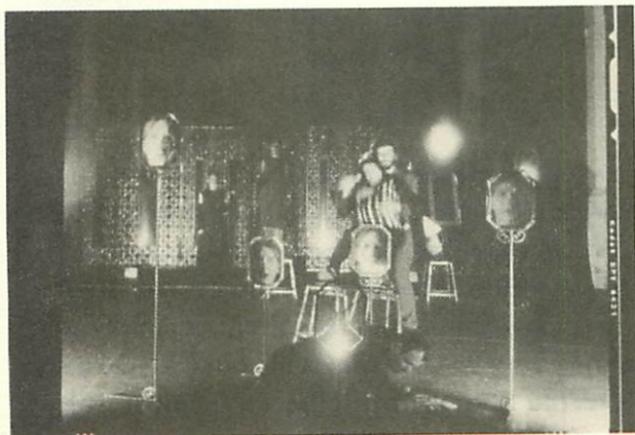
O grupo e sua relação com as formas de teatro no mundo

A pergunta assusta, dada a sua vastidão.

Infelizmente, não conheço as formas teatrais que existem, hoje, no mundo, nem por experiência direta (obviamente), nem por motivos de estudo.

Acredito, além de tudo, que, para uma reflexão de tal monta, seria necessária a visão de um crítico ou de um grande intelectual e conhecedor. Não alguém com saber enciclopédico, claro, mas pelo menos com a amplitude de um saber tal que a pergunta requer. O artista, de sua parte, faz relacionamentos no percurso que ele constrói, dia a dia, com todas as formas que se lhe apresentam. Além do mais, o grupo Fanny & Alexander teve contato com artistas italianos, com alguns, até mesmo, estreitou laços de colaboração e de amizade. Também sobre esse assunto é difícil conduzir uma análise ou sintetizar. O que se pode observar, mais generalizadamente, no âmbito da política cultural, é que o trabalho do artista, se comparado à Itália, é tratado em um outro nível no resto da Europa. Há figuras de grandes artistas da organização, pessoas que conduzem percursos sérios e conscientes, caracterizados por um discurso artístico próprio e pessoal e de profundo respeito pelas formas que encontram. Nós esperamos trabalhar sempre mais no exterior.

Fanny & Alexander



Romeo e Giuletta et Ultra. Foto Enrico Fedrigoli

KINKALERI

1. Estética (filosofia e forma) do Kinkalieri.
2. Função do espaço e do corpo dentro de sua estética.
3. O grupo no contexto do teatro italiano da pós-modernidade.
4. O grupo e sua relação com a sociedade.
5. A estética do Kinkalieri e os mestres (Artaud, Grotowski, Barba, entre outros).
6. O grupo e sua relação com as formas do teatro no mundo.



Et. Foto Kinkalieri

Não deveria ser permitido a uma pessoa falar de si mesma, para salvaguardar o próprio erro e não ultrajar o seu senso de ridículo. Mas a brava gente não existe, e as conveniências confidenciais sucedem-se sem razão. Aborreço-me sempre, por isso sempre trago comigo um revólver, a gramática de uma língua, uma caixa de talco com ácido bórico, uma gaita na boca. A verdade de um discurso é sempre solta,



Et. Foto Kinkaleri

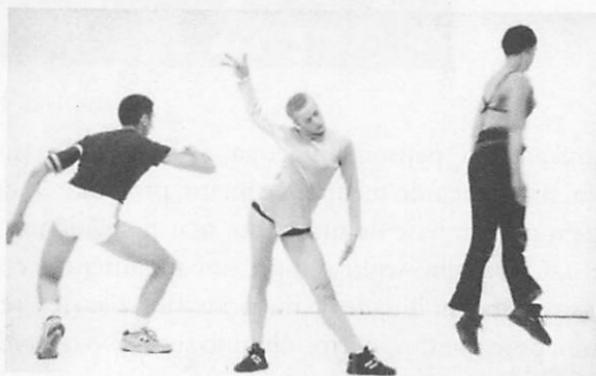
entre a saliva de uma pronúncia ou a tinta de uma escrita, na amargura de um mal-entendido e na dobra do próximo detalhe. Faço parte de um grupo que, apesar de todas



GLX. Foto Kinkaleri

as contradições, pensou em ocupar-se de arte, de criação artística, manipulando formatos e meios, procurando uma linguagem não na base de um estilo, mas na evidência de um objeto. O trabalho segue sempre um andamento centrípeto até a sua impossibilidade de nutrição, sintetiza-se e retoma o círculo, procurando o curto-circuito sucessivo. *I would prefer not to*. Não posso falar da beleza, o meu pacto com a dialética me impede; procuro-a incessantemente porque gostaria de

embriagar-me sempre nela. Mas todas as porções de um segmento revelam-se inadequadas a si mesmas e ficam órfãs no instante sucessivo ao seu confronto miserável e resplandescente. A burocracia do espetáculo. A burocracia da organização de uma idéia. O forjar de uma lacuna. A purificação de uma estética não tem necessidade de um acolhimento seguro nem de um manifesto protocolar. “*My world is empty without you.*” “*My love for you will never die.*” A minha ignorância se embaraça no interstício que a faria resplandecer como um vazio a perder. O bom gosto coincide com a perversão, a presunção aumenta a culpa. O plano oblíquo e o beco-sem-saída. O sagrado não pode ser ilusão, e não me interessa que o meu tempo prefira a cópia ao original, ou a aplicação de uma garantia autorizada e artisticamente irrepreensível, ou o plágio, a citação, a espetacularização de um sentimento, de uma condição, de um estado: a repetição obstinada de um *standard* completamente sem fascínio. Almejo a desinformação a demérito das notas à margem, dos esclarecimentos, das explicações, da preguiça. Naquele instante ouvi um rumor de pés. No clarão da lua as travas.-mestras da ponte pareciam dentes pontudos, e o próprio planeta perdia sua cota no espaço. Eu estou indefeso. Não posso me ocupar de tudo. Não posso ter uma opinião sobre tudo.



Doom. Foto Kinkaleri

A minha intolerância e o meu preconceito são a apóstrofe da condição: a filosofia nunca pôde superar por si só a teologia. Se o espetáculo é a reconstrução material da ilusão religiosa, talvez eu tenha cometido um erro de avaliação nos limites do grau de salinidade e dos minerais contidos nas águas do Mar Morto, e o deserto que se talha a sudoeste então nada mais é que a *polaroid* derretida do meu sistema linfático.



Et. Foto Kinkaleri

Agrada-me olhar-te enquanto dormes. Não pararia nunca. Kinkaleri reagrupamento de formatos e meios precários na tentativa.

MOTUS

1. Estética (filosofia e forma) do Motus.
2. Função do espaço e do corpo dentro de sua estética.
3. O grupo no contexto do teatro italiano da pós-modernidade.
4. O grupo e sua relação com a sociedade.
5. A estética do Motus e os mestres (Artaud, Grotowski, Barba, entre outros).
6. O grupo e sua relação com as formas do teatro no mundo.

Estética (filosofia e forma) do grupo

Como sempre, tem sido preocupação nossa ressaltar em nossos comentários teóricos as atividades do grupo Motus, fundado há dez anos por Enrico e Daniela. A nossa tensão mais ousada, difícil e complexa é modelar e superar os limites da linguagem teatral em si mesma. A nossa estética funda-se, principalmente, sobre a tessitura ou sutura penelopéica⁶ entre estilos e linguagens, entre correntes artísticas e gêneros. Perseguimos loucamente uma perfeição, um crisol composto por pequeninos fragmentos. É por motivos como esses que nossas leituras, nossas referências – na sua quase totalidade – perdem – se da história do teatro, do *continuum* não-resolvido de uma arte antiga, mas sempre capaz de conter, como as margens de um rio, novos fluxos externos. Somos bons conhecedores de “arte visual”, “cinema”, “literatura”, “arquitetura” e “filosofia”. E isso faz parte, inevitavelmente, do processo criativo. Fazemos nossas obras quase esquecendo que, depois, serão vistas e identificadas como espetáculos teatrais. Independentemente do que é correto produzir, nós nos preocupamos em fazer sobreviver “a nossa idéia de teatro.”

Impomo-nos ao gosto com gosto.

Daí se deduz que nossa estética, justamente por essas estranhezas de composição, é, muitas vezes, considerada como radical. Há ecletismo em nossa maneira de trabalhar: solucionamos passa-

gens dramáticas com as providências mais disparatadas; colocamos o espectador em condição de escolher e decidir ele mesmo a sorte e o sentido do espetáculo, do “farrapo de realidade restituída à cena.” Trabalhamos duro e continuamente, sem folga, valendo-nos, também, de colaboradores competentes e especializados, que nos ajudam ativamente nesse nosso procedimento. Se o teatro se liberar do teatro, então, e só então, será a expressão artística contemporânea capaz de revelar novas fronteiras e novos portos.



Orpheus Glance. Foto Donatella Discepoli

E nós estamos experimentando, percorrendo trajetórias ainda virgens, que, com o preciso intuito e capacidade de aproximação, com o passar dos anos, estão se revelando eficazes e sentimentalmente emocionantes. Obviamente, nada ainda foi alcançado em sentido absoluto nenhuma verdade foi ainda revelada sem sombras e cantos obscuros. Mas como persistentes seres em *Motus*, passo por passo, afastamo-nos da última parada e percebemos no horizonte, bem ao longe, pequeno, pequeno, o cartaz da próxima. Será uma miragem?

Função do espaço e do corpo dentro de sua estética

O espaço, entendido como “campo de operações”, como arquitetura aplicada, como lugar anatômico, como porção de liberdade limitada, como fim insondável, como um dos elementos basilares e indispensáveis à representação, como sinal, como dramaturgia tridimensional, como lugar escuro e fascinante, como estrutura, como porção de realidade visível, como agulha da balança, como superfície onde pode-se pisar, como...

O espaço cênico foi, considerado sempre um elemento fundamental do nosso teatro... do ATLETISMO no teatro de MOTUS, não exclusivamente no sentido ginástico, ainda que a dimensão esportiva, agonista, sempre fosse básica, mas pela dimensão elástica de estar sempre ENTRE DEVIR contínuo, que não é alcançar uma forma, não é representação, imitação, mas “procura de uma zona de vizinhança, de indistinto... como desvio, deserção contínua daquilo que é facilmente reconhecível, catalogável, definitivamente nominável.”

O espaço e o som são dois elementos básicos com os que se relaciona o corpo – o corpo do ator – que está, que se redesenha neste, definindo-se no ambiente: acrescentamos o elemento sonoro, porque é este que cria a atmosfera, a primeira dimensão perceptiva.

Quando não há cena, não há palavra, não há ação, temos o som como primeiro sinal, como âmbito emocional, puramente sugestivo, em que penetrar...

...como em um trecho de música eletrônica: há um processo somatório; parte-se de uma única e simples idéia, que é o esqueleto, o ritmo básico, sobre o qual se inserem outros ritmos/interferências que, progressivamente, a complicam. A base permanece, mas, lentamente, é submersa por outras sonoridades que se sobrepõem e, no conjunto, produzem algo que não é mais uma simples soma de partes, mas adquire outros valores.

... o som é feito de linhas, retas, círculos, podem ir para cima ou para baixo:

... o som de um acidente automobilístico, o *crash*, por exemplo, é, se repetida, linha, reta, escorregadia e impacto, reenvolvimento e reencaminhamento...

O texto, as oitavas sobre o Disco de *Orlando Furioso*, como as tratamos em *O. F.*, ou seja, *Orlando Furioso impunemente eseguito da Motus*, repetindo-as de quando em quando, mixando-as, mostravam o círculo, o plano giratório...

...as palavras tristes e desesperadas das canções de Nick Cave atraíam-nos para o espaço interno, doméstico, da casa de Orfeo, assim como as “palavras do êxtase” de Maria Maddalena de Pazzi sugeriam a idéia do escorrer, da água, das fontes e do jardim de *Visio Gloriosa*.

A onda sonora repetida – faz nascer o desenho básico, a estrutura/esqueleto – direciona a arquitetura no espaço.

É desse magmático estrondo que nasce a cenografia/estrutura ferrosa de linhas, organismo essencial, sintético, obra utópico-imaginativa que reforça o estar do ator, contém suas palavras dissolvidas, ressoa, como em *Catrame*, aos seus respiros e impactos, transforma-se em caixa de amplificação extremada de seu fazer alterado e esquecido, que se dá no tempo/no tempo do ato.

Sempre mantivemos duas posições diferentes com relação ao trabalho sobre o espaço. No passado, quando não éramos convidados para trabalhar no teatro, porque éramos pouco conhecidos e pouco procurados pela imprensa, trabalhávamos em espaços insólitos, fazíamos teatro em qualquer lugar, desde nossas próprias casas até velhas fábricas, igrejas, empórios, espaços abertos. Esses lugares eram as nossas cenografias, a ação teatral era adaptada aos lugares, era construída com base na dinâmica dos espaços... Mais tarde, começamos a trabalhar em palcos, mas nunca nos apoiamos na estrutura do teatro, sempre construímos a “nossa casa” no teatro: cenografias “portáteis”, com sistemas próprios de luz e som, completamente autônomas, em que os atores viviam uma dimensão espaço-temporal diferente, totalmente desligada da realidade, mas, ainda assim, relacionada com o imaginário contemporâneo.



Orpheus Glance. Foto Donatella Discepoli

Atenção, falo de tempo, mas gostaria de falar também de desmemoriamiento do ator, não com relação à partitura, claro, mas com relação ao seu ser na cena, à sua capacidade de anular o já feito, o já visto: um estar ANGELICAL, mas precipitado no pódio – *fallen angels* – portanto, *in memore*, tremendamente terreno... com um vazio, certamente uma perda, um destaque, para preencher...

O relacionamento com o espaço é, inevitavelmente, uma relação com o tempo cênico, com o estar e com o mover-se por entre as linhas da cenografia que, nos nossos espetáculos, é sempre constituída por estruturas geométricas.

A geometria é a estrutura. Ainda tempo representado, materializado em linhas. A pausa é repouso. Tempo condensado, retido, implodido no corpo, preso pelos músculos...

Tempo direcionado, estendido em *Catrame*: partida, salto, queda, retomada, com fraturas no tempo, com fugas doidas do tempo, *flashes* de memória e cínico saber...um trabalho extenuante para o corpo do ator, que, no transcorrer dos ensaios e das apresentações, foi literalmente modificado, aumentando fortemente a musculatura...

Ao contrário, tempo cíclico, perseguido em *O. F. ovvero Orlando Furioso*, feito de contínuas e dinâmicas relações que se criam, que se compõem como quadros maneiristas e logo se dissolvem, cuspidas pela rotação da plataforma giratória colocada no centro do palco. Tempo fantasmático, ilusório, feito de aparições e desaparecimentos repentinas, sinais e perdas, figuras, estátuas, pausas em rotação... tempo-base circulante em *O.F.*, ponto de movimento do centro da paralisação da cena-monumento, do grande quadro-catedral. Tempo círculo, ou talvez, melhor, CIRCUITO.

A idéia do percurso é básica, o seguidor beckettiano é talvez a imagem a que nos sentimos mais intimamente ligados, o vagar ziguezagueante, sem antes nem depois, à procura, talvez.

Em Sarajevo, no extraordinário espaço do Skenderija – que deveríamos ocupar com um evento final do *workshop* dado a 12 rapazes bósnios – a dimensão do seguimento voltou: o grande cilindro de cimento armado, de teto explodido por uma granada, transformou-se em partitura musical de corpos em movimento, fluxo contínuo, habitado por presenças ofuscantes, resplandescentes, em um poço de respiros e angélicos contatos: um espaço-sede do canto, do canto de Orfeo.

Antes de começar a trabalhar, ouvimos o *Orfeo* de Monteverdi: os coros ressoavam no enorme espaço vazio. As vozes eram progressivamente contaminadas por sonoridades eletrônicas, quase por incômodos,... mas resistiam.

A conformação arquitetônica do espaço indicou os percursos. Todo o trabalho desenvolveu-se perseguindo as geometrias, desenvolvendo-se fluidamente em relação a elas, o movimento rítmico/geométrico como melodia, como Melodia do Fundo, para citar Rilke...

Qualquer melodia só é tal se fundada sobre uma regra que é forma. Tudo se apóia no intuir, no conseguir perceber magicamente a forma subjacente a todo trabalho teatral...



Visio Gloriosa Foto: Motus

Para MOTUS, cada espetáculo é reconduzível a uma forma, cada forma está ligada a um tipo de som, cada som está conectado à primeira intuição da obra...

...a sonoridade de um acidente de automóvel por *CATrame*, os 7 LPs do *Orlando Furioso por O.F.*, o canto cavernoso de Nick Cave pelo *ORPHEUS*, e as palavras místicas como rio visionário e circular, que nos fez colocar o público no centro da ação cênica, em 40 poltronas giratórias, em *Visio Gloriosa*.

O grupo no contexto do teatro italiano da pós-modernidade e em relação à sociedade

Motus, assim como outros poucos grupos, todos do início dos anos 90, constitui, por definição da crítica, “a terceira onda” do teatro “de pesquisa” italiano contemporâneo. É difícil encontrar uma definição unívoca que determine de maneira absoluta o teatro “de pesquisa”.

Certamente a sua peculiaridade está na rejeição dos cânones clássicos da prosa, no apropriar-se de textos de referências, tomados à literatura teatral, com limites nem sempre claros por convenção; mas aceitemos essa classificação.

O “novo teatro” (outra definição da crítica) está atravessando um ótimo período de criação e de autodefinição. Isso, sobretudo, pela superação autêntica dos mecanismos de composição que caracterizaram as vanguardas teatrais italianas até hoje, e, talvez por isso, pode-se realmente falar de pós-pós-modernismo ativo.

É difícil traçar limiares, pontos de passagem, trânsitos entre velho e novo, momentos nos quais acontece a mudança. Tudo é estreitamente interligado, o que, segundo me parece, torna impossível indicar momentos precisos de mutação... certo, há uma nova geração, mas esse é um fato biológico, porém com tais e tantas diferenças e variações no nível dramático e estético em seu interior, que me parece impossível individualizar linhas de tendência unificantes, aliás, quanto mais leio artigos teóricos que procuram tirar conclusões, fazer acasalamentos em relação a modelos artísticos, mais se delineiam para mim, claramente, as diferenças que, estranhamente, além de tudo, têm uma forte especificidade territorial (veja o caso da Emília Romana).

Então, por que a crítica teatral obstina-se em querer individualizar linhas de tendência, linhas de desenvolvimento, linhas de continuidade e rompimento?

Se a continuidade existe, não pode ser percebida senão numa ótica de superposição e, portanto, de alagamento e contaminação.

É necessário mover-se além da realidade perspectiva do ponto de vista único do teatro, da fotografia ou da pintura tradicional: além da deformação provocada pelo hábito de ler tudo e todos em termos relacionais-narrativos.

De qualquer forma, é evidente que houve mutações, talvez e certamente mais como reflexo das transformações concernentes à mídia, ...

Foi a nossa geração, de qualquer modo, a que protagonizou a ultrapassagem à REALIDADE POLIESTRATIFICADA da tela do computador. Aquela que percebeu nas brincadeiras domésticas, que até as fotografias – desde sempre testemunhos da realidade e da imutabilidade – podem ser modificadas, distorcidas, recompostas, sabotadas, por um computador ou por uma simples fotocopadora. Há sempre algo a fazer com aqueles DADOS, a elaborar e a reelaborar. Nessa ótica, falar do já feito, do já visto, do já dito, do já escrito, é simplesmente ridículo: tudo está à disposição, magnificamente! Tudo está na inteligência com que se operam os DADOS, na liberda-

de com que se maneja uma ou outra citação; nada é novo e tudo o é ao mesmo tempo.

Os novos espaços informativos da internet, que mesclam informações visuais às escritas em uma estrutura de “janelas” superpostas, tomadas em lugares e em tempos diferentes, enviadas a uma multidão de sujeitos fora dos limites das habituais freqüentações..., entram, de qualquer forma, em relação com a modificação dos processos de criação. Esse espaço eletrônico já tinha sido antecipado por artistas plásticos e teatrais dos anos 80 (ver Falso Movimento ou Magazzini) antes de se transformar em um fenômeno de massa, assim como muitos pintores do século XIX anteciparam a fotografia.....ora o entusiasmo pelo tecnológico é decididamente digerido, ora as tecnologias são meios mais velozes, que permitem trabalhar mais rapidamente e com um dinamismo totalmente diferente, são prática cotidiana, ao menos para nós. O hábito com esses processos compositivos, porém, não pode deixar de influenciar o processo criativo em si mesmo, portanto, também o resultado.

A estrutura de composição está mais próxima de uma série de janelas inter-relacionadas do que de uma seqüência linear, em que muito, ou tudo, até depende da vontade, da energia, do permanecer, do ESTAR ALI, da agilidade em trabalhar com sinais e traços dramáticos.

O que nos interessa é o fluxo, os batimentos por minuto, a divisão do tempo sobre o corpo no campo de trabalho da cena, além das temáticas. Agora falarei de estruturas, de processo: a dinâmica da composição cênica fundamenta-se, então, em analogias e sugestões progressivas que surpreendem, que me forçam a aventurar-me nesse território insondável que escapa a qualquer teorização forçada; aqui, retomamos o conceito de ATLETISMO, mais uma vez, não necessariamente físico, mas mental.

Trabalhamos sobre contínuos deslocamentos e descontextualizações que, sutis e pesados, manipulando e utilizando de tudo: mesclando e remesclando épocas e simulacros, sempre pelo caminho do excesso. Em todos os campos, sem excesso não há

dessacralização, e a dessacralização de cada comportamento, inclusive dos próprios, é claro, está na base do jogo, da ironia, da leveza com que queremos nos impor em relação ao Sistema teatral italiano e à sociedade contemporânea, tão pouco elástica e, sobretudo, tão pouco disponível em aceitar o cansaço ou o desastre, básicos, ao contrário, para “cada novo início, aceno, mudança”... enfim, nada é para sempre nem pode ter a pretensão de sê-lo.

A estética do grupo e os mestres (Artaud, Grotowski, Barba, entre outros)

Não sei se pelo “sangue romagnolo”, ou por algum outro motivo, mas sempre houve em nosso trabalho um espírito anárquico de rejeição visceral a qualquer forma dogmática de ensino e/ou transmissão de práticas e de saber, sempre houve fortes enamoramentos por figuras teatrais importantes da história do teatro, de quem nos acercamos, a quem seguimos até com paixão... mas, de repente, de novo, repentinos desenamoramentos, de novo à procura, em outro lugar, ou melhor, sempre mais em direção ao interior, em direção à estruturação de uma própria/específica/obsessiva linguagem.

Não há uma linha reta no percurso, não houve nunca um lugar – um único tipo de ambiente, um modelo de referência –, não houve nunca uma única fonte de inspiração e, menos ainda, um único mestre... mas muitos não-lugares, muitos âmbitos para possíveis descarrilamentos, derivas inesperadas. Na realidade, na origem de tudo estava a leitura de Artaud e o encontro, no final dos anos 80, com o *Living Theatre*. As palavras de Artaud e a idéia de teatro-como-vida do *Living* levaram-nos a escolher o teatro como única grande e verdadeira possibilidade de expressão e liberdade.

Foi uma escolha, quase religiosa, foi como colocar-se num caminho sem volta. Desde então, começamos uma longa viagem, constelada de muitos encontros e de muitos abandonos também. A escolha de MOTUS como nome para o grupo (compreendido no sen-

tido de “movimento”) procede mesmo dessa perspectiva de procura. Amamos o *Living*, mas, depois de algum tempo, sentíamos que não poderíamos continuar a repetir aquelas técnicas de trabalho com relação ao corpo (por ex., a biomecânica) como eles esperavam que nós fizéssemos... trabalhamos com grupos ligados a Grotowski, como os polacos Osmego Dnia, que estimamos, mas depois de algum tempo sentíamos o limite do repetir-se de uma técnica ligada ao *training*... foi necessário decidir fundar um grupo nosso e partir para um nosso percurso original, embebendo-nos mais do espírito, da dedicação ao trabalho dos mestres que de suas técnicas e formas estéticas.

O grupo e sua relação com as formas de teatro no mundo

Na resposta anterior, não falamos de Eugenio Barba, porque não tivemos oportunidade de ir ao encontro de sua experiência (vimos somente alguns espetáculos), e talvez esta resposta se refira



Orpheus Glance. Foto Donatella Discepoli

também ao “seu olhar sobre o mundo”... para nós é extremamente difícil inspirarmo-nos em culturas que não conhecemos, por mais

que amemos as misturas e todas as formas de sincretismo. Com todo o respeito por experiências históricas que por tanto tempo foram voltadas para o Oriente, sempre nos pareceu artificial rivalizar, com técnicas, danças e ritos que têm uma origem antiqüíssima, que se encontram longe de nossas raízes culturais e que nunca poderão pertencer-nos como pertencem a quem vive realmente essas experiências desde onascimento.

Há uma grande curiosidade, mas, sinceramente, não nos sentimos à altura de poder enfrentar um discurso de pesquisa antropológica, é muito distante da nossa própria idéia de teatro, que está fortemente radicada no AQUI e AGORA, fortemente embebida de contemporâneo.

Em 1993, fizemos um espetáculo inspirado em escritores magrebinos, estivemos durante muito tempo no Marrocos e trabalhamos com alguns imigrantes marroquinos na Itália. Foi uma experiência importante e densa, mas que nos deixou na boca o sabor amargo de continuar a sentir, todavia, uma distância incomensurável entre o nosso modo de ser capitalista e pequeno-burguês e uma cultura possante e extraordinária como a islâmica... É claro que, em época de globalização, tudo circula e se mistura, mas se deturpa também... interessam-nos, então, mais as formas de contaminação entre os teatros, as artes e as músicas... interessa-nos indagar e esclarecer os aspectos mais triviais da ocidentalização das “outras culturas”, ou os aspectos folclóricos e *pop* das várias religiões, interessam-nos a mestiçagem, a confusão de formas e estilos. Estamos abertos ao mundo, deixamo-nos penetrar pelo mundo e não gostaríamos nunca de tentar impor nossa forma ao mundo, ou pensar que o nosso teatro seja superior às outras formas de teatro do mundo.

Motus

TEATRINO CLANDESTINO

1. Estética (filosofia e forma) do Teatrino Clandestino.
2. Função do espaço e do corpo dentro de sua estética.
3. grupo no contexto do teatro italiano da pós-modernidade.
4. O grupo e sua relação com a sociedade.
5. A estética do Teatrino Clandestino e os mestres (Artaud, Grotowski, Barba, entre outros).
6. O grupo e sua relação com as formas do teatro no mundo.

O pensamento sobre a criatividade

“Onde quer que estejam os nexos, onde quer que se escondam os caminhos, o certo é que se manifestam para nós em forma de mistérios aos quais é impossível opor-se – é impossível percorrê-los tais como são – misteriosos e donos do nosso agir. Mas não é que aqui eu queira repropor teses de desconhecimento até por demais sabidas ou que justifiquem teorias da antiteoria – viemos aqui à procura do nosso anacronismo, do nosso romantismo, pateticamente embalados pela ilusão de agarrar o sublime – esta é uma corrida desenfreada, conduzindo a abismos filosóficos que nem os mais profundos meandros da ânsia conseguiram desenvolver até o momento – e enquanto se caminha em companhias ilustres que por toda parte despontam a perguntar como vão as coisas – a falar de si mesmas como numa viagem dantesca – eis que ao olhar para trás, ainda uma vez percebe-se ter perdido o caminho, mas o que importa isso – será que nunca sucedeu antes de não se ter encontrado o que se procurava, e não que isso seja um demérito para ninguém – e é assim que, distraídos, na adoração de uma flor singela, entrou-se por um caminho desconhecido para nós, e, nesse não-método, está atleticamente o método, e, então, desça-se lá onde o nosso anacronismo nos chama sempre com uma força maior, e aqui nasce o novo imaginário; e é como navegar no velho – será que Alexander, perdido entre a velhice do antiquário não veria seres

fantásticos que não tinham nada a fazer com a sua contemporaneidade carnal? Mas, que imagens psicanalíticas – a psique, começa-se a analisá-la quando o medo começa a fazer-nos duvidar do valor do que percebemos – mas viajar completamente livres no mundo da fantasia é uma aspiração louca de loucos, sendo legítimo, então, que somente os loucos a sigam em perseguição – as coisas são duas, ou você tem uma grande capacidade ou uma grande loucura, não há meio termo nesses campos.

Há um alto e um baixo no sublime? É possível dizer o que seja o sublime? A idéia do sublime pode corresponder ao eu? O eu pode ser uma unidade de medida? É justo medir as coisas? É justo fazer-se perguntas e, sobretudo, dar respostas? Eu prefiro o processo ilusório, pois é somente através deste que se pode retirar matéria vital, e é somente a ilusão que pode promover o tão ilusório conceito de novo – chega-se a: tudo é novo – tudo quanto nos faz iludir de estar vendo o novo – assim, o moderníssimo e também antiqüíssimo deus eu reaparece no espelho com os seus olhinhos brilhantes, naquele reluzir que dura um segundo e depois desaparece, assim como a querer sublinhar a vaidade do todo, pois é irrefutável que qualquer estratégia lógica privada da fé conduz inevitavelmente lá onde a vaidade está estendida sobre tudo, e é inacreditável acreditar que alguém acredite nisso – faça-se promotor de um tal nada – e então correr a procurar lá onde o crer, lá onde o tempo de iludir-se foi interrompido para seguir alguma coisa que parecia dar frutos melhores – lá onde a palavra “ilusão” foi suplantada pela palavra ‘virtual’. Oh Deus, que abismo intransponível! Sim, é verdade que eu sempre me lancei a elogios ao vazio, mas entre um vazio sublime e um vazio vazio é necessário sempre admitir que há uma diferença pelo menos ilusória.

Mas não é para fazer belos discursos que me pagam, mas para indagar sobre o fato de que eu já existi em algum lugar – não procuro linguagens fortes, não procuro idéias novas, não persigo metas futuras – vago farejando como um cão, amontôo o que encontro – misturo na esperança de reconstruir aquela imagem que sou eu – e

que se percebe naquela onda mágica que é o espelho para lembrar-se do objeto que se está procurando e, então, cada procura que, minimamente me faz suspeitar que possa esconder outras peças, outras informações, preciso segui-la até o fim do seu ser – procurar imerso na ilusão da tentativa egoísta de fascinar o resto do mundo com as suas ilusões – e, assim, posso também surpreender-me com as manifestações ilusórias de uma energia que parece mostrar-se-me como um *aleph*, uma nesga de infinito, e é assim que se me mostra o elétrico, como aquilo que está em volta e dentro – que é e não é – que não tem um lugar e os tem a todos – que sou eu e não sou eu – incompreensível também, se alguma coisa não é mais nada, acredita que pode explicá-la – o externo é um interno elevado ao estado de mistério – eu desejo de tal modo poder olhar as coisas sem que as explique, mesmo para fazer disso motivo de espetáculo.

Em certas escrituras de outros tempos, pulsa um coração misterioso que indica o ponto de contato com o mundo visível, o porvir em vida.

Se não sou capaz de fazer perceptíveis os pensamentos indiretamente (e fortuitamente), faço o contrário: faço diretamente (e involuntariamente) perceptíveis as coisas exteriores – o que significa, não podendo fazer dos pensamentos coisas exteriores, reduzir as coisas exteriores a pensamentos.

Se não posso fazer de um pensamento uma alma independente, desligada e estranha a mim mesmo, isto é, exterior, recorro ao procedimento inverso com as coisas exteriores, e as tranformo em pensamentos.

Essas operações são, ambas, idealísticas. Se as tenho perfeitamente nas mãos, sou o idealista mágico.”

(*Teatrino Clandestino*, “io”, 1998)

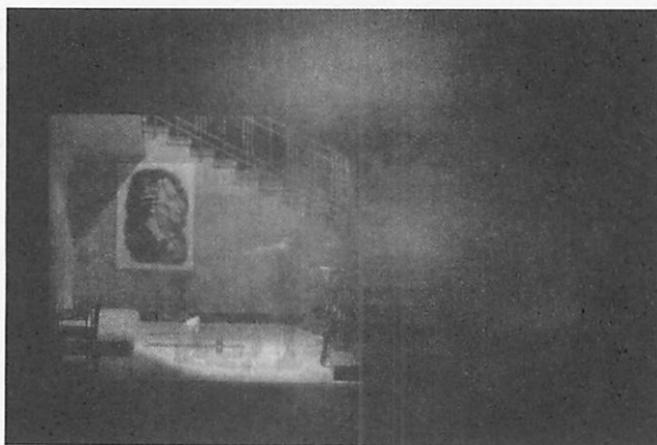
“É obrigatório determinar que com dramaturgia não se alude ao aspecto puramente textual (que, além do mais, especificamente na *Sinfonia Majakovskiana*, poderia parecer inexistente, dada a adoção integral e inalterada do poema 150.000.000), porém, refere-se a um aspecto mais complexo e articulado no objeto teatral, que

estabelece os sistemas e as gramáticas determinantes do cânone e desenvolvimento diretor. É verdade, para mim, que não pode existir mais uma dramaturgia separada da direção; se a dramaturgia vem, ainda, identificada principalmente com o aspecto textual de um espetáculo, isso é absolutamente impreciso e pode-se dizer, aliás, que o elemento texto nada mais é que um dos elementos que estão aliados à dramaturgia. Além do mais, não é fundamental que haja um texto para que haja uma dramaturgia; acrescenta-se que mesmo etimologicamente (*drama* – “Ação” e *érgon* “Trabalho”) a palavra é inadequada para exprimir trabalho literário e, ao contrário, é mais consonante para exprimir um trabalho logístico, como o da direção. Pode-se dizer que a dramaturgia é de competência estritamente da direção; pode-se, querendo esquematizar minimamente o tema, dizer que a dramaturgia seja a gramática de que se vale a organização – do espetáculo ou a literária – dos dramas apenas; não quero, porém, fazer subentender que, ao falar de gramática, queira-se dizer que haja uma maneira correta e uma incorreta. Os cânones dramáticos estabelecem-se internamente em um sistema complexo, constituído pelo espetáculo na sua íntegra; digamos que a dramaturgia de um trabalho se auto-estabelece similarmente a um sistema natural, enquanto que a capacidade de utilização desta, que pode também ser chamada de dever dramático, está em todos os elementos que compõem o trabalho e, de maneira mais estrutural, na direção. Ora, nesse ponto faz-se impossível além de horrível, estabelecer uma relação hierárquica entre dramaturgia e direção como totalmente integradas. Negar a existência da direção ou da dramaturgia em um espetáculo, é absolutamente falso, e é inútil, a fim de escondê-las, nomeá-las com termos diferentes. Esse nexos libera a direção do vínculo da personalidade, a dramaturgia da prisão redutora do texto e a personalidade da competência individual. Além do mais, talvez a dramaturgia seja o único elemento teatral em evolução, sendo, pois, fonte de sustento para a direção, que não pode mais ser somente idealizadora de imagens e de ações de âmbito teatral.”

(*Teatrino Clandestino*, “io”, 1998)

O pensamento sobre o espaço cênico

“Para se fazer uma idéia do espaço cênico, creio que seja necessário ter uma idéia do que significa adotar uma posição no espaço. Esse tipo de intuição pode ser encontrada no ator consciente, que está em condições de dar-nos uma síntese, uma vez que ele mesmo é a dimensão imprescindível da qual se parte, por sua vez, de espaços cada vez mais complexos que compreendem, ou não, máquinas teatrais, seja do ponto de vista arquitetônico ou do dramaturgico.



Otello. Foto: Fedrigoli

Falar do espaço cênico no sentido arquitetônico parece-me que seja mais simples e intuitivo até para quem não esteja familiarizado com a matéria teatral. No que se refere ao nosso trabalho, o espaço cênico-arquitetônico tem uma forte identificação com o objeto que se poderia também nomear cenografia, com isso não quero referir-me a estruturas fechadas, ou melhor, não somente a estas (por estrutura fechada quero dizer uma estrutura que contenha o espaço, e não que seja contida por ele).

Acho que, substancialmente, é impossível e até mesmo inútil ligar-se dogmaticamente tanto a uma quanto a outra, enquanto é sempre, e de qualquer modo, a resolução das dramaturgias específicas de cada momento a ditar as proporções de todo o complexo.

É verdade, porém, que, no nosso caso, a cenografia sempre constituiu um ponto de partida e não de chegada, quase a contradizer o que acabo de afirmar, mas eu não creio que se trata verdadeiramente de uma contradição. É necessário, em nossa maneira de trabalhar, encontrar a priori um lugar imaginário e ideal, onde construir os vários dramas. Nesse caso, a cenografia tem o poder (e não a função) de induzir a uma maior abstração do circunstante, e permite um aprofundamento muito mais intenso no tema, mas tudo isso diz respeito a uma maneira pessoal de procedimento, que se refere sempre a uma posição idealizada pela criação artística, em que idealístico não corresponde a dogmático.

Por isso, não é correto dizer, no nosso caso, que espaço cênico e cenografia aceitem uma sobreposição.

O espaço cênico é, de qualquer modo, algo de mais amplo e identificável no que se refere à cenografia, é o continente e, ao mesmo tempo, o conteúdo da cenografia, atingindo mais a esfera do abstrato do que a do concreto. E, querendo forçar um pouco, poder-se-ia, talvez, dizer que a cenografia é a representação física do espaço cênico, é seu ícone, podendo-se dizer o mesmo do ator.

No momento, é bastante árduo precisar como esse aspecto do espaço cênico, isto é, o arquitetônico ou cenográfico, deve ser enfrentado.

Não existem metodologias específicas nem repetidas em nossa abordagem sobre o espaço cênico, de acordo com o trabalho que se enfrenta, muda-se a estratégia de ataque a cada vez. A fortaleza a vencer requer um procedimento diferente que estimula novas soluções e novas logísticas; o fim é sempre idealístico, nunca ideológico.

Ao encarar o problema do espaço cênico nesses anos, pareceu-me constatar que há dois comportamentos possíveis, a cisão e a fusão: no interior de um dado espaço (que pode ser até mesmo o

abstrato) as manifestações físicas cenográficas podem ser tiradas deste último, ou fundidas, confundidas, mimetizadas neste.

É impossível fugir dessa ordem de coisas. É, também, por esse motivo, que acho inútil um comportamento estético-poético numa discussão sobre o modo de enfrentar o espaço cênico. O problema, segundo o meu ponto de vista, é colocado em termos de teatralidade ou não teatralidade, isto é, se se deseja fazer teatro ou qualquer outra coisa. Uma vez feita a escolha, que chega até o artista, tudo é permitido, cabe ao próprio artista perceber em que confins e a quais cânones ele se vai ligando no andamento de sua pesquisa.

Acho sempre mais interessante, no que me diz respeito, a ligação que descubro entre a organização do espaço cênico e o desenvolvimento dramaturgico. Aqui, encontramos em um lugar verdadeiro e apropriado, um lugar que não diz respeito somente à invenção de arquiteturas aptas a cenografias, ou as escritas aptas ao desenvolvimento de dramas. Imaginemos que a cenografia se comporte como um diálogo ou que sua estruturação nasça de uma colocação semelhante, e pensemos em um diálogo ou em um monólogo que inversamente se comporte como uma cenografia, tudo isso é fortemente imaginativo e talvez não-traduzível, talvez não na fonte da idéia em si mesma, mas posso dizer que a minha experiência levou-me a esse tipo de comportamento na tentativa (absolutamente não-prejudicial) de encontrar entre os elementos que compõem um espetáculo, o que somente um conceito dramaturgico desse tipo foi capaz de dar-me.

Assim, posso definir o espaço cênico em meu trabalho como um dos elementos cuja linguagem é a dramaturgia. Tenho sempre a sensação de que fazer um trabalho teatral trata-se de preencher alguma coisa que a priori apresenta-se vazia. A idéia de que haja um lugar que necessite ser preenchido me remete sempre à criação, donde a obsessão por um teatro metafísico (diverte-me pensar em fazer esta pergunta a Deus: o que é para você o espaço cênico?).

Quando digo que o espaço cênico pertence mais à esfera do abstrato, quero dizer, por exemplo, que até uma pausa (que é um

vazio) é um espaço cênico; é no seu ficar vazio que nos atrai imediatamente ao metafísico e, por isso, às grandes perguntas ou às grandes não-respostas. Quanto mais vazia é uma pausa, maior é seu poder evocativo, deter-se demais poderia querer dizer correr o risco de começar a preencher, enquanto que deter-se muito pouco não nos restitui a absoluto do vazio que se está evocando.

Espaço cênico pode ser uma roupa, ou a mente imaginativa do espectador, ou qualquer porção que se tenha de sentir vazia juntamente com o desejo de inserir-se nela, colhendo-lhe a magia do equilíbrio que exprime.

Não consigo ver, nas minhas visões, estruturas ordenadas. É evidente, para mim, que há ordens cuja compreensão não consigo captar, e agradeço por isso.

O espaço cênico, para mim, se eu tivesse que formular uma imagem que o representasse, é aquele lugar em que se acorda certas noites e em que não se sabe onde se está, mas que depois, pouco a pouco, começamos a reconhecer como nosso quarto.”

(*Teatrino Clandestino*, “io”, 1998)

O pensamento sobre o ator

“Existe uma criatividade essencialmente intuitiva – ou seja, que apóia a criação no ápice intuitivo e não na intelectualização das idéias e na sua materialização em formas coerentes e teorizadas.

A intuição é uma forma pré-consciente fundamental na formação do eu – todavia, não se pode defini-la como uma força oculta. É uma força que alimenta aquilo do que ela é alimentada – poder-se-ia defini-la como uma raiz de uma raiz e vice-versa.

Se é verdade que uma coisa, apenas pensada, existe – no plano do ideal –, para mim, é verdadeiro que a pura intuição é a chave de projeção do ideal no material.

Há necessidade de uma explicação:

Há o ideal que conduz ao ideológico (isto é, à forma política), que tenta uma transposição do ideal não somente no plano do material, mas também no plano do real – na tentativa de mudar uma

realidade preexistente numa dada direção programática. E há o ideal que conduz ao teatral – que tenta, ao contrário, só uma manifestação material, permanecendo imune à vontade de realidade e de objetivação, podendo-se, assim, originar completamente. Por isso a arte sempre conseguiu um perfeito sucesso no plano do ideal, e por isso permanece inexplicável nessa sua propriedade; pode-se defini-la ideal e mágica – isso é verdade.

A intuição é o lugar em que o eu encontra o caminho para o não-eu – a intuição não é, pois, propriedade do eu, nem, menos ainda, do divino.

No plano do ideal – um ator já o é de modo perfeito – antes mesmo de sê-lo no plano do material. O lugar da intuição se faz tal, que aquele ideal se materialize em ideal material; esta mudança pode até não acontecer nunca. É o disparo da centelha intuitiva que desloca o eu de um mundo a outro, e esse deslocamento é que é intuição, e não consciência; é um gesto teatral que se poderia definir como mágico – o autor cumpre, assim, um ato filosófico, ou melhor, o materializa – ele é a filosofia.”

(*Teatrino Clandestino*, “io”, 1998)

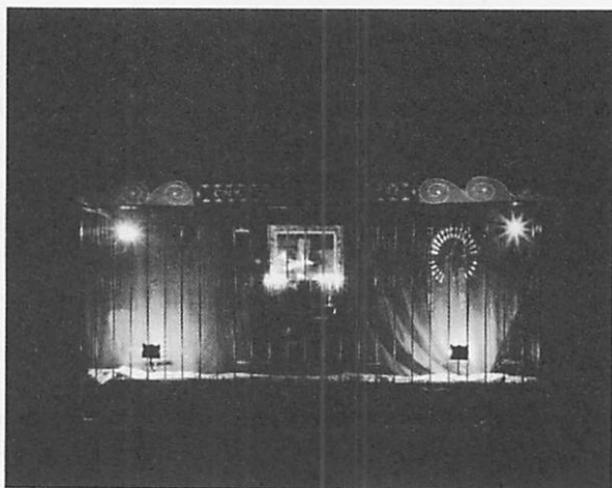
“O ator mais forte é o *ator fantasma*. Por *ator fantasma*, refiro-me a quando os atores dão uma clara sensação de serem criaturas ligadas ao mistério, não que sejam bruxos ou gurus, mas quando são a própria imagem do mistério, e isso se pode ver no teatro. Diz-se que a força do teatro está no fato de que temos diante de nós homens de carne e osso, e isso é verdade, mas eu acho que o teatro é mais poderoso ainda quando, não obstante os atores sejam de carne e osso e estejam diante de nós, acabamos por crê-los inconsistentes e até inexistentes, aí, sim, podem chegar até nós. Não existe, porém, uma verdadeira e própria técnica de direção para obter isso, e não se trata de uma teoria, vem mais da prática, talvez se trate de um critério compositivo e sempre intuitivo.

Sim, eu diria que sim: seus gestos, suas palavras não devem aludir a nada além deles mesmos, sem procurar significados outros. Devem ser impregnantes: até um simples gesto como sentar-se numa

poltrona e adormecer, se feito de maneira evocativa, nos transporta direta e especularmente, reconhecemos o gesto e nos reconhecemos no gesto, é aqui que o ator perde matéria, torna-se leve e não é mais de carne e osso como antes. Para prová-lo, seria necessário interromper a cena e, conseqüentemente, a magia se desfaria; eu, porém, vejo assim, me perco nisso, creio que seja assim, quero crer que seja assim. A consistência do ator é variável, muda de intensidade e de qualidade. Dizer que muda a matéria talvez seja muito, digamos que muda o valor da sua matéria, é mais ou menos material; por exemplo: em *Tempesta (Melologo)*, o vazio em torno de todos os objetos, o fato de que tudo fosse construído de modo a que cada ator e cada objeto ficassem separados do mundo circundante dava-me a impressão de que ambos fossem materialmente mais leves, como se fossem feitos somente de vibrações luminosas, eram realçados e emergiam do fundo negro, e eram definidos. Eu tinha a impressão de que o fato *Prospera* ter aquele grau de materialidade que me permitisse defini-la como um fantasma, uma outra cifra de corporalidade, seria um sinal distintivo: *Prospera* era a única que entrava e saía da cena andando, isso a fazia logo senhora do lugar, ao contrário dos outros atores, que se locomoviam com carrinhos elétricos, eram mais voantes, digamos. De modo diverso em "*Si prega di non discutere di Casa di bambola*", esta fantasmagoria era dada pela grande distância dos atores que atuavam a 50 metros do público, ao contrário da proximidade das imagens na tela, colocada no palco, onde eram projetados os primeiros planos das personagens. Esse distanciamento dos atores e a visão aproximada de seus rostos davam a impressão de que os dois atores à distância, aqueles presentes em carne e osso, fossem criaturas irreais e que, ao contrário, a grande imagem eletrônica, realmente irreal, me restituía a sua realidade. Esse salto contínuo me interessa, ajuda-me a trabalhar como ator em um teatro mais fantástico, e a imagem filmada é menos artificial.

Antes de mais nada, o ator deve estar consciente de que sua arte é a ginástica das qualidades. É um fato particular o de que um

ser humano escolha ser ator, e, se essa escolha lhe é permitida completamente, subentende-se que ser um ator é algo que se acrescenta a ser um humano: o humano se transforma num humano ator. Essa adição é absolutamente procurada e construída, convivendo com as múltiplas qualidades do mundo. O ator não deve ser tudo, não deve ensimesmar-se em tudo, se ele conhece a existência das múltiplas formas existentes, é melhor, claro. Muitos são os modos de conhecer essas formas; as técnicas históricas do trabalho do ator são apenas um pequeno e limitado exemplo disso, o curso da vida não é a fonte mais rica. De qualquer forma, os fantasmas, que não existem, tornam-se plausíveis e reais, porque podem ser concebidos pelas mentes: num primeiro momento, a distinção entre real e irreal pode parecer muito simples e clara, mas depois de certa reflexão, a distinção entre real e não real pode apresentar-se menos oportuna, porque se pode compreender e julgar mais necessário considerar as diversas qualidades do real. O ator ocupa-se em tornar formalmente verossímeis as criações da sua ou da mente alheia. Se considero as criações mentais como fantasmas em potencial – forçando ‘criação mental’ como sinônimo de fantasma – digo que o



L'Idealista Magico. Foto Fedrigoli

ator sempre dá seu corpo, o seu conhecimento das formas, a fantasmas.⁷ Tecnicamente, penso num exercício que permite ao ator conhecer o estar físico e metafísico, sozinho em um grande espaço natural: um vasto prado, um deserto, uma outra montanha ou o mar aberto; depois recordar e manter essa qualidade do estar em múltiplos contextos: numa populosa cidade, numa sala onde se dá um diálogo, ou num automóvel e assim por diante. Trata-se de um treino para conhecer, praticar e potencializar o egocentrismo, qualidade certamente comum a todos os fantasmas.”

O pensamento sobre a música em cena

“O problema dramaturgico é, no momento, o meu predileto, mas a minha visão dramaturgica não é direcionada exclusivamente ao aspecto textual. Acredito que a dramaturgia considere de maneira mais ampla o conjunto das relações que animam a cena; essa é a linguagem de que a direção se vale. E se por um lado o estilo determina essa linguagem, por outro, há equilíbrios que, acredito, possam ser considerados ultra-estilísticos, de caráter universal: é mais desse último aspecto que me ocupo, convencido de que o estilo anuncia um ponto de chegada da direção e, enquanto tal, parcial e estático.

Quando digo ‘o conjunto das relações que animam a cena’, quero dizer: tudo quanto concorre para o espaço cênico – corpos, texto, ações, vozes, cenografia, objetos, máquinas, luz, sons, música – encontra um sistema de convivência, cujo equilíbrio esteja evidente. No fundo, a direção não se ocupa de outra coisa senão deste equilíbrio, que é o desenho pantográfico da visão (visões) do diretor.

A fim de penetrar melhor nessas inter-relações entre os elementos, tenho o hábito, se se quer idealizado, de pensar num elemento como se fosse um outro. Por exemplo, procuro pensar na música, enquanto a componho, como se fosse uma cenografia, ou na cenografia, enquanto a construo, como se fosse um diálogo. Isso me ajuda a forçar os estereótipos ligados a cada um dos elementos

(estereótipos de sua função dramática) e, ao mesmo tempo, me ajuda a encontrar as frequências nas quais modular o conjunto. No momento mais caracteristicamente diretivo (durante os ensaios), dedico-me habitualmente ao desenvolvimento dramático, como se eu tivesse de executá-lo, e confio, principalmente, à minha sensibilidade musical a tarefa de individualizar o equilíbrio sinfônico do conjunto. A cena deve “soar” (!). Nesse caso, no plano perceptivo, também procedo a um deslocamento de papel, utilizo os olhos como se fossem ouvidos e vice-versa, porque se pelo aspecto do fluir visivo apoio-me em uma sensibilidade musical, pelo que concerne ao aspecto musical, confio em uma sensibilidade que está mais ligada ao visível.

Na *Sinfonia Majakovskiana*, em que é claro o confronto com o imaginário musical, acentuei a separação dos âmbitos sonoro e visível, trabalhando exatamente na inversão das funções dramaturgicas. O aspecto visível era privado da ação dramática, estava no plano da estaticidade modulada, vibrante, mas estática. E em referência ao conceito de ícone, muitas vezes evocado nesse trabalho, procurava a impressão de encontrar um som contínuo e obsessivo e, ao mesmo tempo, estático, por exemplo, um instrumento de arco que modula uma única nota agudíssima (*Ligeti*), mas também um fole de órgão que modula uma nota profundíssima (*Bach*). O importante era dar a impressão de que os imaginários visível e sonoro confundiam-se, como acontece com as imagens às quais se oferece um poder orante. Por outro lado, a disposição complexa (em forma de oratório com solistas e coral dispostos em fila diante do diretor, que dá as costas à platéia) fazia referência a um cânone do mundo musical. Exaltava a inversão de âmbitos imaginativos e era fundamental sob o ponto de vista dramaturgico, porque nos gestos da direção se materializava a estrutura da dramaturgia.

No plano sonoro, eu tinha observado tudo, partindo da idéia de induzir visões, de criar aquelas ações e aqueles lugares que faltavam materialmente. Compus todo o aspecto propriamente mais musical como se fosse a cenografia ou como se fosse a ação drama-

tizada. Creio que posso dizer, no que toca à *Sinfonia*, que o visível era o musical e o musical era o visível; mas no entanto a impossibilidade de uma reviravolta absoluta dos dois papéis criava aquele salto perceptivo, aquele *feedback* contínuo dos âmbitos, que era o 'dramatúrgico' que eu procurava.

Analogamente em *Tempesta (Melologo)*, compus a música pensando-a como se fosse o elemento cenográfico principal e, ao mesmo tempo, confiei-lhe um outro papel que, para a direção desse trabalho, é primordial, ou seja, a narração, ou melhor, o sentido do desenvolvimento temporal da narração. Acho que uma das peculiaridades estruturais da narração é o tempo: a narração é uma imagem que se processa no tempo, a sua completude é ligada ao fluir deste. Eu já havia tentado uma experiência nesse sentido no vídeo *Psyche*: ali também a música que eu havia composto enfatizava o sentido do tempo, que, dentre outras coisas, já era bem marcante na montagem. Mas, como percebi mais tarde, se a linha de tempo da montagem estava fechada nos quatro minutos e cinquenta e quatro segundos de duração do vídeo, a música tinha o poder de dilatar aquele tempo de modo indefinido e, portanto, infinito. Isso conferia à narração aquele sentido do fluir temporal de que eu necessitava, mas, ao mesmo tempo, havia a sensação da ausência do tempo, uma percepção circular, como de um turbilhão. Na *Tempesta*, no plano musical, retomei os resultados dessa experiência e procurei criar uma dramaturgia narrativa atemporal. Nesse sentido, a música desempenha um papel fundamental, pois não está presente com fim decorativo, menos ainda para a exaltação do patético; para ser mais claro, não procura o efeito, mas é o elemento que empurra a ação, que divide o tempo, a natureza e o lugar. Às vezes, mas isso é involuntário, tenho a impressão de que desenho até a psicologia das personagens. Por isso, é parte integrante do drama, isto é, da própria ação: é dramaturgia."

(Artò, rivista di cultura e politica delle arti sceniche, junho, 1999)

“O trabalho no computador, o corte e costura de *sample*, o roubo dos sons, os *loop* transformaram-se, para mim, no veículo capaz de poder enfrentar, em primeira pessoa, a composição de músicas originais, e é, sem dúvida, o caminho que me permite religar o *pathos* do cotidiano a um evento cênico. Habitualmente, mais do que por um trecho na sua inteireza, sempre me senti em estado de abstração, emocionado, por simples passagens no interior de um trecho. Podia tratar-se de uma simples nota particular ou de um breve movimento de notas, essas partes que considero o clímax, e é quase só por esses breves momentos que me apaixono por uma música; às vezes, nos casos mais extremos, torno a ouvir, continuamente, somente essas passagens, e o resto do palácio me parece quase indiferente.

Nesse tipo de trabalho, podem-se tomar sons em qualquer parte, não há limite, mas, para conseguir uma linha acústica, procuro as sonoridades principais, isto é, aquelas das quais retiro os *loop* que constituem as harmonias básicas, roubando da discografia de um único autor. Não retiro as harmonias precisas, exceto se for absolutamente fundamental, mas roubo as sonoridades, isto é, procuro extrair os elementos que constituem aquele particular sonoro; para um bom ouvinte basta uma nota para distinguir a guitarra de *Hendrix* daquela de *Corgan*, daquela de *Pare* ou de *Hooker*. Não importa se é o original, nesse caso, é a estética do som que conta, e não o virtuosismo do músico, que, entre outras coisas, não está presente.”

(*Fanny & Alexander, Masque Teatro, Motus, Teatrino Clandestin. Certi prototipi di teatro*, Ubulibri, 2000)

O pensamento sobre os clássicos

“Trabalhar num texto clássico traz substancialmente uma dificuldade que os outros textos não trazem; trata-se da superação dos sedimentos culturais. Os sedimentos culturais criam uma expectativa que, pela minha experiência, tem somente um valor negativo.

Gostaria de citar Godard, que dizia que a cultura é a regra, e a arte, a exceção. A mim, por exemplo, não me interessa Shakespeare em si, não sou um interessado nesse autor. Shakespeare é um código, um cânone, uma forma que não é minha, uma assinatura e, como tal, é vinculante; mas se, por exemplo, e é o meu caso, o interesse está nas histórias narradas por Shakespeare, voltado ao sujeito puro e simples, Shakespeare é somente um vínculo fictício. Não me interessa mostrar se sou capaz de interpretar Shakespeare, interessam-me os seus núcleos narrativos; ele é o primeiro que rouba histórias da cultura ocidental para fazer sua obra original. O *plot* de *Hamlet* não é uma criação sua, (ele o formalizou realmente de maneira magnífica), o mesmo poderíamos dizer de *Romeo e Giulietta*, o núcleo narrativo nós já o encontramos no amor de *Piramo e Tisbe*; com alguns ajustes contextuais, Shakespeare apropria-se desse núcleo narrativo, entregando-o ao seu tempo. Nesse sentido, pode-se dizer que Shakespeare faz (não sei com que liberdade cultural) o que chamamos recontextualização de uma narração, que é uma operação radicalmente diferente da atualização. Nessa modalidade de trabalho, o autor, de onde se extrai o tema narrativo, não faz parte mais dele, não se procura a nova interpretação de um autor, mas a apropriação do núcleo narrativo que lhe permitiu chegar até nós. Não se trata de interpretar modernamente um autor, mas de produzir alguma coisa que não existia antes. Infelizmente, as formalizações contradizem-se biologicamente, isto é, depois de ter dado um passo adiante, transformam-se num freio. Para mim, trata-se sempre de um ato criativo e nunca interpretativo, interessa-me entender a força de um núcleo narrativo, que se poderia resumir, também no caso de Shakespeare, com o termo mito, que tem uma raiz cultural, mas que deve ser desvinculada das formas como que nesse tempo foi reproposta.”

(“*Fanny & Alexander, Pasque Teatro, Motus, Teatrino Clandestino. Certi prototipi di teatro*”, Ubulibri, 2000)

A pesquisa hoje

“Contar, no momento, é o meu principal interesse, ou melhor, estou interessado em como contar, e isso inclui automaticamente também o porquê; todo o problema nas suas múltiplas facetas poder-se-ia nomear Narração. Até *L’Idealista mágico*, trabalhei sempre com formas relativamente simples e substancialmente desconstruídas: conjunto de imagem e textos, semelhantes ao fio de uma lógica saltitante, de quadros autônomos. A Narração me intriga pelas problemáticas que coloca, e, neste momento, acredito que seja a forma mais complexa sobre a qual indagar. Diverte-me, porque exige uma grande capacidade compositiva, é preciso organizar todos os elementos no interior de um único fluxo, em que necessita-se criar um ritmo e esse ritmo deve ter um percurso, deve mudar de acordo com uma lógica interna intuitiva. Além do mais, os elementos que compõem esse fluxo (a narração) podem ser absolutamente autônomos, tanto temporalmente quanto espacialmente, isto é, relativamente ao lugar do acontecimento, e essa sua multiplicidade e independência concorrerá igualmente para o conto. Além do fascínio pela narração em si, creio que há, nessa pesquisa, a possibilidade de fazer experimentos com problemas formais muito mais complexos do que àqueles com os que me defrontei até o momento, e creio que constitua o lugar exato de emprego de formas já inquiridas no passado.”

(*Fanny & Alexander, Pasque Teatro, Motus, Teatrino Clandestino. Certi prototipi di teatro*”, Ubulibri, 2000)

A cruz vermelha como sinal particular

“O que há por trás de uma cruz vermelha: um ambulatório, por exemplo, ou o que há dentro de uma ambulância que passa, foram essas as primeiras formas narrativas a fascinar-nos, mórbidas e asseguradoras de narração. Seu fascínio trata da forma da narra-

ção, evoca-a, e é isso que sempre nos atraiu, jamais seu conteúdo hospitalar e mortífero.”

(*Catálogo teatri 90 a Palermo*)

“O motivo pelo qual a escolhemos divide-se em duas partes, a primeira está ligada a um episódio da companhia: em 1995 apresentamos um espetáculo intitulado *Mondo (Mondo)* sobre a poesia de *G. Pascoli*. Nesse espetáculo, toda a parte textual estava confiada à figura de um *medium* que, caindo em estado de transe, reevocava a palavra do Poeta; esse *medium* não estava nunca fisicamente em contato com o público – a quem era mostrado somente por meio de um jogo de espelhos (uma verdadeira fantasmagoria) – não estava nunca fisicamente presente na cena, mas havia somente a sua imagem, ele aparecia como um doente acomodado numa cadeira esquisita que, às vezes, dava a impressão de flutuar no vazio. No palco, outros atores encarnavam visões oníricas evocadas pelo texto e, ao mesmo tempo, serviam de assistentes-enfermeiros do *medium*, no fim do espetáculo uma ambulância da cruz vermelha vinha para levar o corpo do *medium*, fazendo-o desaparecer definitivamente dos olhos do público. Essa última ação era uma homenagem ao Sacrifício de Tarkovski, é a figura do detentor de uma verdade impronunciável, afeiçoamo-nos àquela presença de uma cruz vermelha. Um motivo que, aliás, está mais ligado à nossa poética e ao conceito de teatro evocativo, sendo perfeitamente interpretado pela cruz vermelha; resumi-lo-ei brevemente: em todos nós, ver passar uma ambulância com a sirene à toda, evoca imediatamente a imaginação de um episódio “trágico”, “dramático”, toda a narração focaliza-se em poucos segundos, mas essa narração é quase inexistente e provém de nós que olhamos e que poderíamos reconstruí-la em relação a nós mesmos, às nossas fobias, às nossas esperanças, etc. Enfim, qualquer coisa evoca uma narração e nós a completamos, isso resume brevemente nosso conceito-base que está sob todos os nossos trabalhos ao pensar que a cruz vermelha, com o seu ponto

de encontro, ponto de focalização, essencial e, ao mesmo tempo, completo, é perfeita para representá-lo e para representar-nos.”

Pietro Babina, março, 2001

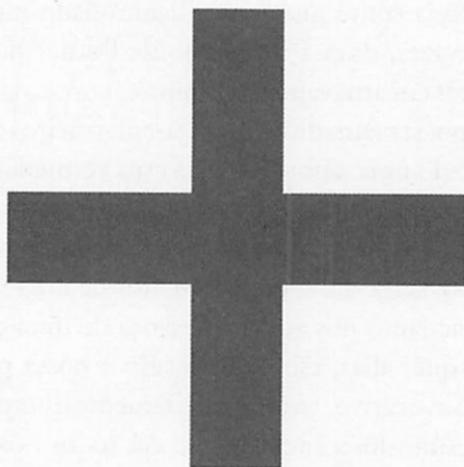
Fontes:

-*Fanny & Alexander, Masque Teatro, Motus, Teatrino Clandestino*. “*Certi prototipi di teatro*”, sob a supervisão de Renata Molinari e Cristina Ventrucci, Ubulibri, 2000

-*Teatrino Clandestino*. “*io*”. 1998

-*Artò, rivista di cultura e politica delle arti sceniche*, 1999

-*Catalogo teatri 90 a Palermo*.



Croce Rossa. Teatrino Clandestino

NOTAS:

¹ “Il progetto Rooms è solo una continua riflessione sulla morte. La morte in occidente. La morte della ocidente. Fra le braccia delli America. Fra i sorrisi di gomma degli attuali governanti. Provo molta rabbia ma continuo a perder-mi nel guardare frammenti, granuli, macchie.”

² As questões serão mantidas no início de cada depoimento para uma melhor compreensão dos mesmos.

³ Conservei as maiúsculas e minúsculas do original, bem como os parênteses, itálicos, negritos e aspas e dição singular de cada grupo em todas as entrevistas. (N. da T.)

⁴ Conservei os nomes em italiano das personagens, mesmo sendo da mitologia. (N. da T.)

⁵ Do original *cardiodore*, vocábulo não dicionarizado, possivelmente composto pelo prefixo *cardio-* e pelo radical *odore*. Traduz a idéia sensitiva do cheiro do músculo cardíaco (N. da T.).

⁶ Vocábulo não dicionarizado, certamente derivado de Penélope (N. da T.).

⁷ Friedrich Leopold von Hardenberg, dito Novalis, *Frammenti*, Rizzoli, Milano, 1976: “Se não sou capaz de fazer perceptíveis os pensamentos indiretamente (e fortuitamente), faço o contrário: faço diretamente (e involuntariamente) perceptíveis as coisas exteriores – o que significa que não podendo fazer dos pensamentos coisas exteriores, reduzir as coisas exteriores a pensamentos. Se não posso fazer de um pensamento um alma independente, desligada e estranha a mim mesmo, isto é, exterior, recorro ao procedimento inverso com as coisas exteriores, e as transformo em pensamentos. Essas operações são ambas idealísticas. Se as tenho nas mãos sou o idealista mágico.” (“Fanny & Alexander, Masque Teatro, Motus, Teatrino Clandestino. Certi prototipi di teatro”, UBULIBRI 2000)

CAPÍTULO V: FORMAS TEATRAIS NA AMÉRICA LATINA E NA ITÁLIA

Queremos construir uma ponte entre a técnica teatral que possuímos (e que poderia ser definida como ocidental) e as fontes culturais andinas que se expressam através da própria música, festas rituais. O contato, o encontro e o diálogo são imprescindíveis para nosso trabalho cultural. A mistura de raças, culturas, usos, as migrações sempre criaram novas formas expressivas e musicais. Embora tenham-se perdido coisas antigas, aquilo que surgiu do encontro e da mistura foi a forma como o homem de hoje se expressa: filho de sua condição e experiências, com a memória aberta para o que foi e a mente projetada para o futuro.¹ (TEATRO LOS ANDES. <http://www.utopos.org/Teatro.htm>)

LUGAR DE ENUNCIÇÃO E GLOBALIZAÇÃO

Creio que este ponto é muito importante, pois, na medida em que os artistas e, em geral, os seres humanos soubermos qual é nosso lugar de enunciação físico, psicológico, de gênero, teórico e social, poderemos “dialogar”, no sentido utilizado por Homi Bhabha, que, como foi exposto de forma mais detalhada na introdução, afirma: “Quando falo de *negociação* em lugar de *negação*, quero transmitir uma temporalidade que torna possível conceber a articulação de elementos antagônicos ou contraditórios(...)” (1999: 51) Trata-se de negociar com outros pensamentos, formas e costumes de vida, e não de criar uma espécie de hibridismo. Acho que poderíamos, sim, buscar uma pluralidade consciente, na qual devem estar colocadas de forma clara quais são as propostas e de onde vêm e por que surgem. Trata-se de refletir a partir do que somos, mas sem que por isso criemos novamente fronteiras políticas rígidas. Concordo com Mabel Moraña quando afirma:

Talvez a novidade – relativa – da globalidade seja a de haver desafiado definitivamente aquelas fronteiras forjadas pelo discurso nacionalista – desenvolvimentista, historicista – propondo que as margens que separam identidade/alteridade, nós/eles, dentro/fora, aqui/lá, sejam vistas não como uma linha divisória, mas sim como um espaço móvel, flexível, permeável, como uma área de intercâmbio, empréstimos e contaminações; como uma zona de contato mais do que de separação clara e distinta.² (Documento *Jalla99*. <http://www.nimbus.temple.edu/~uzevallo/jalla99>)

É, pois, necessário tanto preservar quanto abrir espaços, e devemos realizar esse jogo duplo a partir de nosso lugar de enunciação, possibilitando a existência de uma riqueza cultural própria, ao mesmo tempo, em que rompemos com os nacionalismos pertinazes que continuam a destruir o mundo. Em todo caso, sei que isso não é nada fácil e que na América Latina, esse tipo de problema vem sendo enfocado desde o século XIX. Por exemplo, Andrés Bello, no Prólogo de sua *Gramática de la lengua castellana*, postulou a necessidade da unidade lingüística como condição para a unidade política (1958), sem que isso, no entanto, submetesse a língua; atualmente, Larsen propõe um caminho através de um pensamento historicizante de união entre o local e o global. (Documento *Jalla99*. <http://www.nimbus.temple.edu/~uzevallo/jalla99>)

Entretanto, em termos concretos, como historicizar-nos? de onde? O CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral), refletindo, em 1992, sobre uma data histórica, afirma:

Talvez como nenhum outro império colonial, a Espanha criou a cultura latino-americana, administrando a mestiçagem com a raiz indígena e mais tarde com o forte entroncamento étnico africano. E nós somos essa mistura (...) Exceto as minorias indígenas, cuja defesa do direito de preservar sua cultura nos inspira uma solidariedade aberta, nós, latino-americanos, somos filhos do conquistador, falamos sua língua, nosso inconsciente foi alimentado com valores fundamentais da cultura que os havia formado e nossa personalidade cultural, mestiça, obviamente, é marcadamente espanhola.³ (CELCIT. <http://www.org.ar>)

Do meu ponto de vista, essa postura apresenta alguns problemas: primeiro quando o CELCIT diz espanhola, eu leio europeia em

sua vertente ibérica. O que nos aproxima imediatamente do Brasil, com quem temos uma história muito semelhante. Ao mesmo tempo, assinalaria três elementos que considero ausentes da análise do CELCIT:

- A presença africana e indígena sempre foi uma pulsação tensionadora no sistema cultural que herdamos do conquistador, portanto, não é tão fácil aceitar o conceito de “administração da mestiçagem.”

- O peso das imigrações para a América Latina – entre outras as dos italianos, alemães e japoneses, que chegaram a nossas terras e nos legaram formas culturais – tem seu próprio significado e história. Como exemplo, mencionamos o fato de que diversos países criaram projetos e estudos para analisar essa situação em diferentes níveis: entre eles, está o Memorial do Imigrante, no Brasil, que levanta estatísticas numéricas de tipos de imigração e épocas. (MEMORIAL DO MIGRANTE. <http://www.memorialdoimigrante.sp.gov.br>)

- As imigrações massivas dos latinos para os Estados Unidos e, atualmente, para a Europa deram origem a comunidades importantes, como a dos chicanos e a dos neyoricas. Isso gera modificações e mobilidades no interior do sistema cultural latino-americano. (<http://es.fc.yahoo.com/r/racismo.html>)

Observar e estudar essas zonas de contato, parece-me uma tarefa não só necessária, mas também imprescindível, assim como o fazem os estudos sobre o teatro pré-colombiano e todos aqueles que nos permitem rearticular, dentro dessa nova situação socioeconômica, redes culturais e fronteiras latino-americanas flexíveis. Esse tipo de trabalho é o que torna possível estabelecer o “diálogo” e criar alternativas aos valores impostos pelo mercado, válidas, ou não, segundo cada uma das propostas:

Nestes tempos da chamada globalização, para poder sustentar a cadeia transnacional de produção, os vários estados nacionais da América se reúnem em blocos econômicos (...) pouco estranho é o fato de também estarem surgindo novas rearticulações do desenvolvimento cultural e o estudo da

cultura naquela América que Martí havia sonhado como compartilhada – “nossa”.⁴ (OQUENDO, *Hemisferio*. <http://www.hemi.ps.tsoa.nyu.edu>)

Contudo, essa busca de uma prática dialógica não é apenas uma resposta ao econômico ou mera conceitualização teórica; pelo contrário, nasce igualmente de propostas artísticas, como as do grupo brasileiro Galpão, que, sob a direção de Gabriel Villela, monta em Belo Horizonte *Romeu e Julieta* (1997)⁵, espetáculo em que se conjugam Shakespeare e os ritos de Minas Gerais-Brasil, ou em postulados teórico-teatrais, como os do Teatro Los Andes, dirigido pelo argentino César Brie e composto por bolivianos e europeus, com os quais iniciei este capítulo. Essa teorização, esse teatro, expressa essa prática também em suas montagens, por exemplo, na peça *Ubu en Bolivia*, com estréia em 1993, em que se reúnem Jarry e as formas da cultura andina existente, provocando, por meio da discussão universal sobre o poder, uma reflexão sobre as usurpações sofridas pela Bolívia, lugar de residência do grupo. Nessa mesma linha, o performer mexicano-chicano, Guillermo Gómez Peña, propõe sua criação como um cruzamento de margens:

Meu trabalho ocorre em um espaço cultural intermediário; em uma região conceitual fronteiriça que se localiza entre o sul e o norte; entre a América Latina e a Anglo-Saxônica; entre o espanhol e o inglês; entre o passado pré-colombiano e o futuro digital. Sou também cruzador de fronteiras de ofício. Minha obra artística oscila ou caminha em ziguezague entre vários territórios: a performance, a instalação, o vídeo experimental, o rádio, a antipoesia em spanglish, a teoria e, mais recentemente, a chamada arte digital.⁶ (*Hemisferio*. <http://www.hemi.ps.tsoa.nyu.edu>)

E é igualmente dentro dessa zona de cruzamentos que situo este estudo das convergências ou divergências entre formas teatrais latino-americanas e italianas atuais. Primeiramente, farei um breve percurso pelo teatro latino-americano para, então, realizar um confronto dialógico entre as duas práticas, situando-me no momento atual.

ALGUMAS CHAVES DO TEATRO CONTEMPORÂNEO NA AMÉRICA LATINA

Em um sintético panorama histórico⁷ e, por essa mesma razão, aberto, ao considerar alguns dos momentos-chave do teatro latino-americano contemporâneo, fica patente, como bem o demonstra a epígrafe do Teatro Los Andes, o fato de que a cultura indígena é uma referência importante para os novos criadores. A Itália regressa aos mitos greco-romanos⁸ para lê-los em contraponto com o mundo atual (VACIS; 2001), enquanto a América Latina redescobre o livro sagrado dos maias, o *Popul Vuh*, texto que se conservou em Uxatlán, quando os espanhóis incendiaram a cidade, em 1524, (algumas famílias levaram-no para Totonicápan e Chichicastenango, onde foi encontrado por Fray Jiménez, que o traduziu). Esse reencontro com a memória, pelas características variadas e complexas dos discursos heterogêneos que configuram o teatro latino-americano e o teatro italiano, dá-se em múltiplas linhas; apesar disso, parece-me viável estabelecê-lo aqui como um primeiro ponto de contato entre os dois espaços. O reencontro com a memória vincula-se com o sentido performático de restauração. Diana Taylor, a esse respeito, afirma: “A memória é um fenômeno do presente, uma encenação atual de um fenômeno que tem raízes no passado. Por performance, entende-se o restaurado, o (re)iterado, o que Richard Schechner denomina *twice behaved behavior* – repertório reiterado de condutas repetidas.”⁹ (*Hemisferio*. <http://hemi.ps.tsoa.nuy.edu>)

Ainda que na América Latina tenham existido expressões histriônicas ligadas aos processos vitais em todas as culturas pré-colombianas (dentro da cultura araucana, por exemplo, realizavam-se cerimônias com relação ao nascimento, à morte e ao casamento), estas nos foram legadas de maneira subalterna à cultura oficial. Tais formas, assim como algumas peças teatrais sincréticas em termos culturais e religiosos – como é o caso de “El güegüense”, na região da Guatemala –, mantiveram-se latentes durante séculos, por serem modos de subversão diante da cultura e do poder impostos.

Esse retorno a culturas, como a maia, é também possível, uma vez que foram realizados estudos significativos, como os de Fernando Muñoz Castillo, que demonstram que, no interior da cultura maia, existiu um tipo de teatro formal. São esses estudos e a ação dos artistas contemporâneos com seus processos performáticos de resgate, que nos permitem re-escrever essa parte de nossa historiografia teatral. (<http://www.Antropofana.com.br/Latinoamerica.htm>)

Neste momento, gostaria de mencionar os trabalhos do Gran Circo Teatro, de Santiago do Chile, dirigido por Andrés Pérez, que remonta o *Popul Vuh* (ANÓNIMO), em 1999, com grande sucesso de público, e em Belo Horizonte-Brasil, o trabalho experimental de Belini Milano e Jeane Ducas que apresentam *Fogofátuo*, em março de 2000, baseado parcialmente no livro sagrado dos maias. Essas peças são reencontros com as raízes indígenas, porém com formas artísticas que dialogam com estéticas oriundas de diversos espaços e práticas. No primeiro caso, o Teatro del Sol, da França (Andrés Pérez trabalhou com essa companhia), e no segundo, a linguagem tecnológica do vídeo, que está consolidada em muitos grupos experimentais, por exemplo, na Itália com o Teatrino Clandestino, que a desenvolveu com um nível de depuração, gerando no espectador a sensação de estar imerso, simultaneamente, em dois mundos: o do teatro e o do cinema.

Os artistas latino-americanos reencontram-se com a cultura indígena e recuperam-na em peças que nos falam de um presente e de um passado. Por exemplo, *Las Abarcas del tiempo*, do Teatro Los Andes, está centrada no tema dos mortos – que, nas culturas indígenas, não são temidos –, ao mesmo tempo em que se propõe a rever a história boliviana: “A viagem pela terra dos mortos é também uma viagem pela história. A Bolívia aparece em pedaços, em um mapa ardente e desesperado.”¹⁰ (<http://utopos.org/Teatro.htm>). Trata-se de resgatar de nossa memória coletiva aquilo que o discurso oficial (desde os colonizadores até nossos governantes neoliberais) tentou fazer desaparecer.

Uma das obras mais importantes da conhecida dramaturga chilena Isidora Aguirre é *Lautaro* (1982). Nessa peça, estabelece-se

um paralelo simbólico entre a imagem do herói indígena, que resiste aos espanhóis, e o povo chileno, que deve enfrentar a ditadura. A montagem, dirigida por Abel Carrizo, na década de 1980, em Santiago do Chile, incorporou a música dos Jaivas – um grupo de folclore chileno que utilizava sons e formas da música andina –, em uma abertura da peça épica, às linguagens musicais que os jovens sentiam como próprias; um processo musical similar ao realizado atualmente pelo grupo italiano Motus, com a música de Nick Cave, na peça *Orpheus Glance*.¹¹ O espetáculo *Lautaro* permite observar que, do mesmo modo que os indígenas empregaram as peças catequizadoras para adorar seus deuses proibidos – ao representar-se um auto-sacramental, este adquiria no ato da representação características próprias das duas culturas e das duas religiões – os artistas desse período criaram linguagens e métodos para expressar o censurado; um exemplo são as notícias da imprensa oficial, que foram desconstruídas com as técnicas do dramaturgo e metodólogo brasileiro Augusto Boal, que as apresentava imprimindo-lhes um outro caráter. (BOAL, 1974)

Certamente, esse retorno dá-se também em direção aos ritos africanos. Uma obra importante dentro dessa perspectiva é *La otra tempestad*, do grupo cubano Buendía, 1997-1998, dirigida por Flora Lauten e escrita por Raquel Carrió. Essa montagem reúne os ritos africanos – deuses e lendas – com formas da cultura ocidental canonizada – uma peça clássica de Shakespeare, de 1616 – e, para que a negociação se faça com todo o seu potencial, a obra era apresentada em uma igreja abandonada de La Habana. A peça nos fala do passado por meio do entrelaçamento com as principais vertentes da cultura cubana e da situação política atual do país por meio da analogia com o conflito do poder.

A forma tensionada e criativa de dialogar com os modelos provenientes da Europa e dos Estados Unidos teve, na década de 1920, no Brasil, uma expressão fundamental: a *antropofagia*. Esse movimento, que marcou todo o século XX brasileiro, propunha, basicamente, devorar a cultura européia e expulsá-la através de um pro-

duto que levasse a marca do novo espaço. Dentro dessa tendência, encontra-se *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, 1890-1954, que foi montada na década de 1960 por um dos diretores mais importantes do teatro brasileiro, José Celso Martinez Corrêa. Em outros países, como o Chile, foram os teatros universitários os responsáveis pela conjugação desse diálogo com as vanguardas européias, porém, teoricamente, quem o expressou de forma mais nítida foi o movimento brasileiro. De fato, o próprio José Celso Martinez Corrêa situou-se na ponta do iceberg da modernidade antropofágica com a representação da citada obra de Oswald de Andrade, e, recentemente, propõe com *As Bacantes* (1996) um homoerotismo vinculado ao teatro de energias, baseado em deslocamentos libidinosos, como foi pretendido por Lyotard. (LYOTARD. CARLSON, 1997: 42) Sem dúvida, essa é uma outra forma de continuar postulando e exercendo a antropofagia.

O teatro dos anos sessenta, na América Latina, acompanhou as mudanças democráticas que se produziam no mundo, procurou encontrar-se com as problemáticas sociais e aproximar-se de um público popular. Dessas grandes transformações, surge uma metodologia que revolucionou o processo produtivo de uma montagem: a criação coletiva. Essa prática expandiu-se por toda a América Latina e foi propiciada pelos criadores, como os colombianos Enrique Buenaventura (URŠIC, 1979) e Santiago García. (1988) Essa forma de trabalho vinculava-se, diretamente, a uma perspectiva ideológica de ver o mundo, que buscava uma maneira democrática para realizar a produção do evento artístico com o objetivo de gerar, até mesmo em forma de construção, uma sociedade em que ocorresse o mesmo: “Neste sentido, a possibilidade de um teatro latino-americano se fazia, e continua sendo feita sobre um terreno mais amplo que o estético.” (URŠIC, 1979:11) Como expus no primeiro capítulo, esse teatro marcado socialmente fez-se de maneira similar e no mesmo período na Itália. Atualmente o grupo italiano Kinkaleri, sem a carga ideológica da criação coletiva, realiza um processo de produção em que todos participam de todas as sessões por meio da

discussão. Eles me disseram, durante as conversas que mantivemos em 2001, que isso lhes permite introduzir, em cada um, seu próprio pensamento, um sistema teatral semelhante para objetivos e contextos diferentes.

No período mais obscuro da América Latina, quando dizer o que se pensava estava proibido, criou-se uma linguagem metafórica tanto no teatro como na música, o que possibilitou uma cumplicidade entre o público e os artistas. No Chile, nos primeiros anos do regime de Pinochet, quase todas as obras teatrais contemporâneas estavam censuradas, por exemplo, o Teatro de la Universidad Católica não pôde apresentar *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* (1978), de Marco Antonio de la Parra. A solução encontrada foi montar *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, (CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. 1992) considerado o pai do teatro barroco espanhol e da instalação de máquinas cênicas no palco. Na ocasião, o ator que encarnava Segismundo, Héctor Noguera, enfatizou a força do monólogo existencial sobre a liberdade. Isso provocava, noite após noite, uma reação de angústia e adesão empática do público. Dessa maneira, o monólogo, performativamente, impulsionava um ato de resistência antiditatorial. Esse tipo de cumplicidade teatral entre o público e os espectadores não se deu apenas no Chile, para citar um outro lugar, na Argentina, surgiu, em 1981, o movimento “teatro aberto” com o propósito de dinamizar e oxigenar os ares ditatoriais rarefeitos. Regressando ao censurado Marco Antonio de la Parra, o CELCIT afirma: “O teatro foi, para de la Parra, assumir uma atitude de risco, por seus questionamentos diante de uma sociedade em mudança constante e por abordar o tema da identidade a partir das interfaces mais polêmicas.” (<http://www.org.ar>)

Augusto Boal criou uma série de técnicas, nos anos 1960/70, como forma de resposta à repressão que atravessava o cone sul latino-americano. Essas técnicas, baseadas em exercícios lúdico-teatrais, foram englobadas dentro do que se denominou Teatro do Oprimido:

Hoje, seu Teatro do Oprimido, em que técnicas teatrais são relacionadas à psicologia, é promovido em sete favelas do Rio, (...) Tanto aqui, como na

Europa, trabalhamos em bairros violentos e levamos o Teatro do Oprimido para discutir questões como a violência, a Aids, as drogas, problemas sindicais e mesmo psicológicos. Na verdade, teatralizamos o que está na cabeça das pessoas e não simplesmente o que elas dizem. (BOAL, 1999)

Tais técnicas, para alguns, não são metodologias teatrais, enquanto, para outros, representam a única forma possível de fazer teatro em uma sociedade baseada no individualismo. Como ilustração da metodologia do teatro do oprimido, apresentarei, de forma sintética, em que elas consistem:

- Teatro imagem. Criam-se formas com os corpos dos participantes, que apresentam conflitos de opressão e, posteriormente, são discutidas e transformadas.

- Teatro invisível. Um grupo de atores, em um espaço que não é um palco cênico, apresenta uma situação conflitiva como se fosse uma vivência e tenta fazer com que os espectadores eventuais intervenham.

- Teatro fórum. Apresenta teatralmente um conflito acompanhado por um *jocker* que pergunta ao público qual é a situação opressora e se esta pode ser alterada. Quando alguém propõe uma idéia, o *jocker* o convida a vir ao palco para executá-la.

- Arco-íris do desejo. Trata-se das opressões interiorizadas psicologicamente. Essa técnica recebe o nome de um dos livros de Boal, que a desenvolveu, principalmente, em seu exílio europeu.

- Teatro Legislativo. Também recebe o nome de um dos livros de Boal e tem como objetivo transformar em leis as necessidades da população. Surge durante o período em que esse dramaturgo foi vereador no Rio de Janeiro.

Essas técnicas de Boal foram e continuam sendo uma das formas de resistência mais efetivas, por meio da arte, contra um sistema coercitivo, por isso são muitos os ativistas da cultura que, no mundo inteiro, as utilizam. Por exemplo, em 1983, com um grupo de pessoas de teatro começamos um trabalho no Chile, apoiados por duas organizações não-governamentais, GIA e CENECA, a primeira delas de caráter agrário e a outra, cultural, e também pelas comu-

nidades de base da Igreja Católica. Nosso objetivo, empregando as técnicas de Boal, era formar grupos de teatro camponês nas fazendas e pequenas vilas, que, apesar de estarem relativamente próximas de Santiago e de observarmos alguns avanços, estavam e continuam a estar isoladas em termos culturais. Foi uma experiência artística e socialmente renovadora, registrada no livro *Metodologías y Técnicas del Teatro Popular. Revisión, sistematización y propuesta*. (OCHENIUS, 1983)

Entretanto, as formas de resistência aos sistemas de poder não apenas se expressaram (ou melhor se expressam) através das metodologias de Boal: vão desde peças que revelam em suas diversas facetas os estratos mais marginais da sociedade, como *Hechos consumados*, do chileno Juan Radrigán (1993), e *Dois perdidos numa noite suja*, do brasileiro Plínio Marcos (1984), passando pelas peças psicológicas de Marco Antonio de la Parra até chegar àquelas marcadamente de gênero da escritora argentina Griselda Gambaro. (RAVETTI e ROJO, 1996)

Outra experiência interessante foi o movimento *underground* ou “pós-moderno”, que se deu no Chile na década de 80. Esse movimento foi uma das respostas dos jovens a uma sociedade polarizada e repressora que não lhes permitia expressar-se, paralisando-os no medo, sem oferecer-lhes oportunidades. O diretor e dramaturgo chileno, Ramón Griffero, o considera da seguinte maneira:

Instantes em que a teatralidade potencializa suas funções enquanto lugar de encontro espiritual – político – e último espaço comunicativo que pode emergir com uma concepção dissidente. Assim, as proposições da teatralidade pós-moderna vão marcar uma diferença, assinalar uma resistência e gerar um discurso paralelo ao dos modelos da dissidência teatral tradicional e o da ditadura.¹² (GRIFFERO, 1990)

É interessante constatar que esse movimento surge paralelamente às formas denominadas “pós-modernas” do chamado “Primeiro Mundo”, porém, de modo relativamente autônomo, ao menos no primeiro momento, pois seu contato com essas práticas, dado o enclausuramento sócio-cultural do Chile, durante o regime

ditatorial era esporádico. Não posso afirmar que não existia esse contato, já que o próprio Griffiero havia estado na Europa e vivenciado certas práticas, até participando no Teatro Universitario de Louvain; no entanto, a ponte não era direta e aberta como hoje, em que festivais e encontros se realizam em qualquer parte.¹³ (*PULGAR, 17 de dezembro do 2000*) O que buscava esse movimento era opor-se ao regime de Pinochet de maneira criativa e lúdica, criando um espaço artístico no qual se pudesse respirar:

O público se aproximava de El Trolley como de um lugar de reunião clandestina e podia reafirmar, através da teatralidade, que não estavam só... que existiam vozes públicas sobre o oculto, que ainda não nos haviam convencido, questão que poderia ser evidente em um regime de controle total sobre os meios de comunicação.¹⁴ (*GRIFFERO, <http://www.griffiero.cl>*)

Ainda no Chile, nos primeiros tempos do neoliberalismo, as práticas teatrais distanciaram-se de um compromisso direto com a política, o público recusou expressões em que se apresentavam problemáticas relacionadas à tortura e à opressão pelas quais se havia passado. É o caso da obra *La muerte y la doncella*, de Ariel Dorfman, que, em Londres e na Broadway, teve sucesso porque a ditadura, nesses lugares, era algo não vivenciado. No Chile, ao contrário, era uma ferida que pouquíssimas pessoas desejavam lembrar em 1991, época de sua primeira montagem. Depois de muitos anos querendo apagar o passado e com o cansaço de um discurso oficial que convoca ao esquecimento e à reconciliação, ocorreu uma mudança na mente dos chilenos, que possibilitou, entre outras coisas, o sucesso de crítica e público da nova montagem dessa mesma obra, dessa vez dirigida por Abel Carrizo. (*GUERRERO, 2000*) É interessante destacar os dados sobre essa peça apresentados por Luis Advis. A esse respeito, ele afirma: “corresponde ao título de um poema criado por Matthias Claudius (1740-1815), escritor enquadrado na eclosão da primeira etapa do romantismo alemão (...);” (*ADVIS. <http://www.Members.density.com/mhari/musica.htm>*) tal afirmação demonstra como se conjugam em um texto uma problemática contemporânea com a história da arte.

Atualmente, diante do modelo neoliberal, que não conseguiu solucionar, através do livre-mercado, os graves problemas sociais latino-americanos – um claro exemplo é a quantidade de pessoas que tiveram que emigrar ou estão tentando fazê-lo – e de uns direitos humanos não plenamente resolvidos – a longa e demente história de Pinochet é um bom exemplo – o teatro se volta para o social. O CELCIT nos indica os limites desse modelo:

Assinalemos que tanto o Estado como o Teatro são instituições incompatíveis com toda lei de mercado, porque não se pode fazer negócio algum com a saúde pública, a educação popular, o cuidado da ordem constitucional, assim como com uma política de moradia popular conseqüente, ampla e permanente, para mencionar apenas as necessidades básicas elementares dos seres humanos (...) E a festa, quando é verdadeiramente tal, não produz bens vendáveis, pelo contrário os gasta. E ninguém pode questionar a necessidade de que a festa exista.¹⁵ (CELCIT. [http:// www.org.ar](http://www.org.ar))

Esse assumir o social faz-se sob novas formas mais ligadas à tecnologia, à cultura dos meios de comunicação e aos diálogos com outras linguagens artísticas. As peças do argentino Daniel Veronese, que, em 1985, começou a trabalhar com a união de objetos e teatro e, em 1986, criou a companhia El Periférico de Objetos, são denunciadoras de um estado opressor, porém mediante uma dramaturgia espacial que inova as encenações realistas psicológicas. *El hombre de arena*, de 1992, (co-dirigido por E.G. Wehbi) e *Máquina Hamlet*, de 1995, (dirigida por E.G. Wehbi e Ana Alvarado) utilizam bonecos e uma estética da morte, bastante próxima da vanguarda alemã, para assumir, com linguagens que oscilam entre a da mímica e a do teatro de marionetes, o contexto atual. Dentro de procuras similares, estão Ricardo Bartis e Javier Margulis na Argentina. Esse último, por exemplo, está apresentando há quatro anos, em Buenos Aires, *El experimento Damanthal*, que mostra, através de diversas linguagens tecnológicas, a loucura da experimentação científica: trata-se de uma montagem que leva ao questionamento da relação humanidade-ciência. O escritor argentino Ernesto Sábato afirma a respeito:

“El Experimento Damanthal”, peça da qual me haviam falado tanto, foi uma experiência reveladora, poucas vezes senti o inferno representado com tanta lucidez, pareceu-me uma aparição desses mundos de Kafka. Sua obra é fundamental, espero que tenha o reconhecimento que merece, ainda que isso não seja a medida de nada quando se trata de uma arte como a sua, na qual se vê claramente que busca a verdade e a beleza e não o aplauso.¹⁶ (MARGULIS, 2001, damanthal@uole.com)

Ainda na Argentina, Patricia Zangaro em sua obra *Por un reino*, de 1993, (ALEXANDRE e ROJO, 2000), resgata formas, como o *sainete*, a *picaresca* e o grotesco, para apresentar as condições subumanas de vida dos mendigos. Mayombe, grupo teatral sob minha direção, remontou-a em Belo Horizonte-Brasil, entre 1999-2000. Cumpre dizer que nossa encenação teve uma grande acolhida por parte da imprensa e, especialmente, do público, que a tomou como própria, na medida em que se realizou um trabalho de contextualização através da música, de um vídeo e da procura por uma tradução viva do texto.

Acompanhando essas novas formas de produção, parece-me interessante registrar a descrição que faz o performer Gómez Peña de uma de suas criações:

No começo de 1994, Roberto e eu nos crucificamos com cruces de madeira de 5 metros por 4 em Rodeo Beach (diante da ponte Golden Gate de São Francisco) durante três horas. Este *tableau vivant* foi desenhado especialmente para os meios de comunicação de massas como um protesto simbólico contra as políticas antiimigração e anti-mexicanas do ex-governador do estado da Califórnia, Pete Wilson. Inspirados pelo mito bíblico de Dimas e Gestas, Roberto e eu decidimos vestir-nos como “os inimigos públicos da Califórnia”: eu era um “bandido”, sem documentos, crucificado pela “migra” (o Serviço de Imigração e Naturalização) e Roberto era um “membro de um bando” chicano, crucificado pelo Departamento de Polícia de Los Angeles. Cada um dos mais dos 300 assistentes ao evento recebeu um folheto que se pedia que “nos liberassem do nosso martírio como mostra de seu compromisso político com a causa dos imigrantes.” Pensamos ingenuamente que eles levariam de 45 minutos a uma hora para achar a maneira de nos fazer descer da cruz sem uma escada. Foi um erro de cálculo garrafal. Perplexos e paralisados como estavam no meio dessa cena melancólica, o público demorou mais de três horas para encontrar a forma

de nos fazer descer. Nesse instante, meu ombro direito se havia deslocado e Roberto já estava inconsciente. Depois, alguns colegas e membros do público nos carregaram até uma fogueira próxima. Pouco a pouco, com água e massagens, nos ajudaram a recuperar a consciência, enquanto um grupo de racistas gritava: "Deixem que eles morram!"¹⁷ (GÓMEZ PEÑA. <http://hemi.ps.tsoa.nuy.edu>)

Outro modo de assumir o social é através do discurso de gênero das mulheres, que, muitas vezes, se vincula de forma direta ao histórico, pois as artistas posicionam-se diante de sua própria vida e diante do social a partir de uma perspectiva própria. As mulheres, por meio de sujeitos específicos com determinados valores e idiossincrasias, visualizam a comunidade em que vivem, ao mesmo tempo em que manifestam a importância da mulher no interior de tais espaços. Alguns exemplos são:

- Em primeiro lugar, quero mencionar Griselda Gambaro, que se caracteriza por ser umas das mais conscientes em termos de gênero. Por exemplo, em 1984 publica *La mala sangre* e *Del sol naciente*.¹⁸ Com estéticas completamente diferentes, esses textos estimulam a reflexão acerca do papel e da situação da mulher nas sociedades patriarcais. No primeiro caso, a peça se ambienta durante a ditadura de Rosas na Argentina, e, no segundo, no Japão. A primeira utiliza (ainda que de forma diversa) as técnicas do teatro do absurdo para denunciar tanto a violência do poder masculino como a submissão feminina, e, na segunda, o pastiche pós-moderno – ou seja, a cópia distorcida de um determinado espaço – é empregado a fim de exercer a mesma crítica. Isso não significa que essa última peça, por possuir um caráter social, seja uma mera representação referencial ou possa ser lida somente como uma metáfora social. O pessoal, o estético e o existencial estão construindo, igualmente, o texto.

- *Y a otra cosa mariposa*, da argentina Susana Torres Molina, (EIDELBERG e JARAMILLO, 1991) denuncia o machismo existente em seu país, por meio da desconstrução da relação sexo-gênero; a peça marca o gênero como não pertencente necessariamente a um de-

terminado sexo. Quatro atrizes representam quatro homens nas diversas etapas de sua vida. O travestismo feminino condiciona o discurso masculino em seu caráter de criação de um determinado imaginário de valores, o do macho portenho que deve responder com determinadas atitudes em cada uma das etapas de sua vida.

- *Cariño malo*, da chilena Inés Margarita Stranger, (RAVETTI e ROJO, 1996) é uma peça em que se questiona a relação afetiva, o sexo e o amor. As personagens não são representações realistas, mas, sim, constituem uma só, determinada por um gênero traçado no interior de uma sociedade patriarcal. A peça constitui-se como uma busca de um espaço próprio que libere todas as mulheres da meta fixada, ainda que isso ocorra por meio da morte simbólica da estrutura masculina, construindo-se como um ritual em ritmo de bolero. A peça surge do trabalho experimental realizado por um grupo de atrizes formadas na Universidad Católica de Chile, com a direção de Claudia Echeñique (Montagem de 1990).

- Patricia Ariza (colombiana), em sua obra de 1986, *El viento y la ceniza*, (EIDELBERG e JARAMILLO, 1991) expõe o fracasso daqueles que foram à América em busca de riqueza e desvela o sonho das origens como o pesadelo para muitos dos chamados “vencedores”. Por sua vez, transfere a enunciação para o “indiano” (espanhol que volta das Índias), provocando uma renegociação com as vozes da história (a palavra é entregue ao vencido). Nessa peça, o conquistador, que fracassa, é recusado por sua comunidade, não é reconhecido por sua noiva, que enlouqueceu enquanto o esperava, e se encontra desenraizado dos costumes e formas de vida de seu espaço originário.

- A performer brasileira Denise Stoklos, que atua geralmente como sua própria diretora e dramaturga, realiza um tipo de montagem inserido no que foi definido, no capítulo III, como dramaturgia do espaço. Para Susy Capó, “seu trabalho enquadra-se em uma realidade social de contrastes diferente da americana.”¹⁹ (CAPO. STOKLOS:70) Isso não significa mergulhar num localismo, trata-se, pelo contrário, de apresentar uma proposta com perfis próprios. O

mesmo sucede com a performer Jesusa Rodríguez que, junto a Liliana Felipe, introduz características próprias através da música, enfatizando, por exemplo, questões de gênero, e debatendo as colocações de Freud nas “Las históricas somos lo máximo” (letra de María Teresa Priego y Jesusa Rodríguez).

Através dos exemplos que apresentei, vemos que a relação com o social existe, fato que, insisto, não significa que possamos ler essas peças como meras alegorias referenciais, posto que, a partir de outras linguagens e em conexão direta com um estado de relativo ceticismo não-paralisante, criam-se objetos artísticos vinculados a outros discursos. Segundo Grínor Rojo: “falar de um discurso não apenas nos impede, mas também nos obriga a falar dos demais discursos que se vinculam a este para dentro e para fora do texto” (2001). Em seguida, questiona a terminologia “para fora”, por entender que esses outros discursos constituem também o texto.

Dessa maneira, os criadores buscam formas artísticas de encontro com um público que já não acredita nas grandes utopias, mas continua a esperar da arte alternativas ao *status quo*. Isso permite que o teatro experimental continue a existir nas formas mais *sui generis* possíveis, e o público se sinta atraído por novas propostas. Por exemplo, no Chile, a montagem da companhia Chilean business, *De perlas y cicatrices*, (2001) baseada nas crônicas de Pedro Lemebel, estabelece uma crítica histórica por meio da criação de uma partitura autoral que dialoga corporalmente, até mesmo no terreno do gênero, com o texto narrativo que dá origem à peça e que está marcado por uma escrita que se assume a si mesma dentro de uma perspectiva homossexual, divergente do gênero configurado socialmente.

De forma paralela, nasce uma nova dramaturgia vinculada diretamente às encenações e formas de teatralidade que estão surgindo. Por exemplo, o chileno Benjamín Galemiri apresenta peças passionais e desconstrutoras de arquétipos, como *El coordinador* (1998); o argentino Walter Rosenzvit, constrói obras com imagens de agressividade erótica, como *Áfricalabundallejos/de aquí*; (CELCIT

WWW.or.ar) e, no Peru, César de María escreve *Caja negra*, (CELCIT WWW.or.ar) onde se plasma uma reescrita do clichê de *El túnel* (1991) o lado obscuro e passional da cegueira, do escritor argentino Ernesto Sábato. Em todas essas obras, pulsa o desejo, e os imaginários das mulheres são tensionados com violência, ao mesmo tempo em que são desconstruídos arquétipos e estruturas, principalmente no plano existencial, da mesma forma que no teatro italiano da “última fornada.” Essas peças me fazem pensar, paralelamente, em *Graal*, de Barberio Corsetti,²⁰ que pressiona, com violência, o imaginário feminino no interior do mito e em *Orpheus Gance*, de Motus, que lança imagens de agressividade plástica sem perder o esteticismo da encenação.

DIÁLOGO

Sabemos que, ao longo da história, realizaram-se diálogos de múltiplas formas entre Itália e América Latina:

- Presenças: Carlos Goldoni, por meio das traduções realizadas na Argentina e na Espanha e das representações nos palcos latino-americanos – Maria Esther Badin registra as que foram apresentadas em Buenos Aires; (BADIN. PELLETTIERI, 1994) D’Annunzio, por meio das companhias italianas que visitaram especialmente Buenos Aires – segundo Ana Cecilia Prenz, cinco entre 1923 e 1926 –; (PRENZ. PELLETTIERI, 1994) Luigi Pirandello, tanto por suas peças representadas como pela influência estética exercida sobre os escritores latino-americanos de várias gerações, dando-lhes ferramentas para questionar os códigos realistas e apresentar as problemáticas existenciais. Dario Fo e Franca Rame, por seu teatro político que vai desde o institucional até o de gênero e por sua utilização da *Commedia dell’Arte* na criação de novas formas próximas do carnaval, que, como sabemos, tem forte presença em vários países latino-americanos. Nesse aspecto, não poderia deixar de mencionar o intercâmbio permanente de atores e diretores entre os dois espaços. Nos últimos anos, somente para citar alguns encontros importan-

tes, a presença o grupo italiano Pontedera em Belo Horizonte-Brasil; as apresentações do diretor-ator italiano Pippo Delbono em Buenos Aires-Argentina; e a estadia obrigatória no exílio, na Itália, do ator e atualmente diretor do teatro Los Andes, César Brie.

- Intercâmbios culturais: o grotesco italiano, que Verdone define como “um teatro em que se verifica um desconcertante choque de contrários, do trágico e do cômico,”²¹ (1999: 91) está vinculado ao teatro argentino, segundo Osvaldo Pellettieri, fundamentalmente através do plano semântico. Pellettieri afirma: “Armando Discépolo conseguiu concretizar uma combinação muito satisfatória entre a estética do sainete tragicômico e a semântica do grotesco italiano.” (1997:118) Contudo, não é apenas o grotesco o objeto de intercâmbios culturais; encontramos, por exemplo, na direção inversa, o emprego de técnicas corporais similares às usadas na dança-luta criada pelos escravos brasileiros, a *capoeira*, nos espetáculos italianos, como *Fenicie*, do Teatro Settimo, e as metodologias de Augusto Boal aplicadas em toda a Europa (na Itália, diversas Associações, como Albero della Vita di Carpi, funcionam aplicando suas técnicas).

- Imigração: os imigrantes italianos deram origem temática a peças, como *Colônia Cecília*, da brasileira Renata Pallotini, (1987) que enfoca a ruptura cultural vivida pelos anarquistas italianos no sul do Brasil; e a primeira geração italiana nascida na América produziu reconhecidos escritores, como o argentino Armando Discépolo. A esse respeito, afirma Pellettieri:

O caráter italiano e o argentino se entrelaçam profundamente em nosso panorama cultural. Principalmente a partir da segunda metade do século passado até os dias atuais, nos foram chegando textos e lugares familiares recorrentes, dando como resultado uma mistura cultural evidente em todos os níveis do conhecimento.²² (1994: 11)

- Redes tecnológicas: os produtos culturais estabelecem, nesse período, redes de comunicação que partem e se desenvolvem de maneira diversa à observada em períodos anteriores; fundamentalmente porque a chamada “globalização da cultura” atravessa, entre

outras coisas, o cinema, a publicidade, a internet (as pessoas que têm acesso à tecnologia podem estar relacionadas com o que acontece em grande parte do planeta). No entanto, os contextos socio-culturais (lugares de enunciação) continuam a estabelecer suas especificidades, a partir das marcas de cada espaço. Nesse sentido, o mundo atual está composto por diferentes tipos de pessoas, entre os quais estão as que optam por uma extraterritorialidade física ou cibernética, as que se vêem obrigadas a assumi-la (os milhares de imigrantes que tiveram que abandonar, por razões econômicas ou políticas, o lugar em que nasceram) e as que permanecem por escolha ou por restrições de qualquer ordem. Isso produz, nas práticas atuais, uma tensão entre “o local” e “o global”, seja no resultado como no próprio processo da produção.

Nas condições assim descritas, o diálogo, embora possua mais espaços, até mesmo pelos diversos festivais que se realizam, torna-se complexo. Nesses festivais, podemos encontrar, simultaneamente, estéticas diferentes e certas constantes que fazem parte desse trânsito informativo. Desse modo, veremos que, em 1999, no *II Encuentro Iberoamericano*, realizado em Buenos Aires, apresentam-se o Grupo Piolin, do Brasil, com *Vau de Sarapalha*, de João Guimarães Rosa, e o Grupo La Troppa, do Chile, com a obra *Gemelos*, adaptada por Laura Pizarro. (OLIBONI. <http://www.madres.org/index.htm>) No primeiro caso, trata-se de uma obra que recria, com formas e linguagens teatrais novas, os neologismos de um conto clássico de Guimarães Rosa. No segundo, a peça é uma adaptação de uma das integrantes do grupo, empregando a estética plástica de La Troppa. Estética que já possui sua história em peças como *Viaje al centro de la tierra*, que é uma adaptação da novela clássica de Júlio Verne, feita por Laura Pizarro, Jaime Lorca e Juan Carlos Zagal. Nessa última montagem, potencializa-se a aventura, através de duas personagens que se arriscam a tudo em uma bonita máquina mágica construída por Eduardo Jiménez e Jorge González. A máquina é laboratório, meio de transporte e espaço de moradia. Creio que essa estética baseada na presença da máquina está muito próxima à

utilizada pelo Gruppo di Lavoro Masque Teatro, em *V=R x I, omaggio a Nikola Tesla dimenticato inventore della AC*,²³ já que a máquina assume o protagonismo do cenário, como na produção italiana; ao mesmo tempo, as duas montagens alimentam-se da necessidade de vincular ciência e arte dentro do jogo teatral inventivo das peças. A diferença é que, na obra de La Troppa, isso se dá dentro de um imaginário, em que tem primazia a aventura, enquanto que, na dramaturgia espacial do Gruppo di Lavoro Masque Teatro, o diálogo entre ciência e arte se dá por meio do questionamento da ciência em relação à sua capacidade de propiciar a morte. Esse é também o tema da montagem argentina *El experimento Damanthal*, já mencionada anteriormente. A ciência em sua relação com a vida é o tema central das obras *L'idealista magico*,²⁴ do Teatrino Clandestino, e *Viaje al centro de la tierra*, talvez porque, dessa forma, o público de ambas as peças possa ser amplo, abrangendo desde o infante-juvenil até o adulto, o que não impede, também, que, na montagem do primeiro grupo, o desespero e a morte, embora suavizadas, estejam presentes.

As técnicas de Boal, como já afirmei anteriormente, atravessaram o mar. Seus livros foram divulgados pelo mundo inteiro (traduzidos em diversos idiomas) e seus métodos foram utilizados por diferentes associações e grupos interessados em um tipo de teatro vinculado à realidade social. Em 1983, suas técnicas nos possibilitaram trabalhar com um grupo de jovens camponeses no Chile: a idéia era que atuássemos como simples instrumentos que permitissem abrir comportas. O que realizamos no Chile foi similar ao trabalho de divulgação feito por Valentina Valentini, com o vídeo *I negri*, da Compagnia della Fortezza, (BERNAZZA e VALENTINI, 1998) e com a mesma intenção socioteatral do diretor dessa companhia italiana, Armando Punzo. (BERNAZZA e VALENTINI, 1998) Esse diretor vem desenvolvendo um trabalho teatral sistemático e contínuo com os presos da Casa Penale di Volterra, que integram a Compagnia della Fortezza. Como no caso de Valentini, nosso trabalho resultou na publicação, já citada, de Ochenius e Olivari, e, como Punzo,

enfrentamos todo tipo de problemas institucionais com o propósito de que a experiência tivesse, basicamente, um caráter teatral. No entanto, esse não é o único tipo de teatro social que se faz na América Latina: por exemplo, em 1990, Stefan Gurtner funda o Ojo Morado para fazer teatro com os meninos que vivem nas ruas de La Paz. (MUÑOZ. WOODYARD, 2000)

Griselda Gambaro, a quem já me referi, vem propondo, desde os anos 70, críticas sociais e, desde os anos 80, de gênero, porém sempre buscando outras linguagens. Por exemplo, partindo da Argentina, propõe um pluralismo cultural em *Es necesario entender un poco*, no qual ao representar a viagem de um chinês em 1722 à França, apresenta os problemas de choque cultural existentes entre mundos que, sem se olhar nem procurar se escutar, desprezam-se. Seu texto é válido tanto na Argentina ou em qualquer outro país latino-americano, onde a marginalização de determinados setores existe, quanto nos países industrializados, em que se está gerando, paralelamente a uma imigração massiva, um processo de valorização da raça pura. Nessa peça, encenada por Laura Yusen, em 1995, questionam-se, através da linguagem, as práticas de poder e a ausência de voz dos excluídos.

Ao ler o que escrevi sobre Griselda Gambaro, não posso deixar de pensar no Teatro del Albe e em *La isola di Alcina*,²⁵ que, em dialeto da Emília romana (não compreensível para a maioria dos italianos) e com jogos musicais de variações tonais da voz, cria outras formas de comunicação. Essa montagem apresenta a situação de duas mulheres excluídas do sistema patriarcal, por meio do abandono inicialmente do pai e, mais tarde, do amado, em um mundo onde a maioria não entende sua língua. O trabalho de gênero de Griselda Gambaro também me conduz ao reconhecimento do esforço empreendido pelas dramaturgas italianas, entre elas posso citar Eva Franchi, Luciana Luppi, Camila Migliori, Patrizia Monaco, Claudia Poggiani, Stefania Porrino. No entanto, cumpre dizer que aquelas que transcenderam as fronteiras são na América Latina, Griselda Gambaro e, na Itália, Franca Rame.

Cinema-Utopia,²⁶ apresentada pela primeira vez em El Trolley, pela desfeita companhia chilena Fin de Siglo, (GRIFFERO, <http://www.griffero.cl>) é uma das peças-chave de Ramón Griffero. Esse fato decorre tanto pelo sucesso obtido na primeira encenação, em 1985, como na atual. Trata-se de um trabalho que, tecnicamente, combina o teatro e o vídeo, à maneira do Teatrino Clandestino, de Bolonha, tendo como pano de fundo a linguagem e a história do cinema ocidental. Especialmente, apresentou-se, em sua primeira montagem, em um local *underground* e alternativo à cultura institucionalizada (El Trolley, um galpão abandonado da rua San Martín – região de periferia – pertencente ao sindicato dos condutores de Trolleys, que funciona desde 1983 como espaço cultural), de forma similar ao lugar em que se apresentam os espetáculos da Associazione Culturale Interzona em Verona: o Frigorifico N° 10, ex Magazzino Generale.

Cinema-Utopia mostra, por meio do exílio marginal de um jovem que não pode romper com suas raízes e vive entre as drogas e a morte, o momento histórico em que se desfez o sonho de um mundo mais justo. Esse espetáculo, em um jogo meta-teatral, simboliza um filme em série, assistido por um público desolado, velho e fraco, que representa, iconicamente, aqueles que permaneceram no Chile. Violeta Espinoza afirma com relação à nova encenação realizada quinze anos mais tarde:

O que propõe Cinema-Utopia, escrita dramática e cênica, é uma leitura de nosso país e, mais ainda, uma leitura do futuro destes tempos em que o final do século e o começo do milênio se misturam na morte e no ressurgimento de antigas utopias, de revisões ideológicas (...) Na Europa ressurgiu brutalmente o movimento nazi, o sonho de uma raça ariana, de uma sociedade “pura” em termos culturais e étnicos (...) E Cinema-Utopia fala do exílio, fala de viver fora do país, de estar entre a nostalgia e a náusea provocada por fazer parte do *ghetto*. Eu moro na Europa e reconheço esse exílio, esses textos nos milhares de imigrantes que passam pelo metrô e povoam as ruas e os cômodos minúsculos dos edifícios em todos os lugares (...) Cinema-Utopia propõe uma leitura nas entrelinhas sobre a homossexualidade como vivência proibida (...) Cinema-Utopia mostra os espectadores consterna-

dos, sonhadores, aferrados a seus animais, aferrados a seu trabalho e a suas pequenas vidas repetitivas (...)”²⁷ (ESPINOZA. GRIFFERO. <http://www.griffero.cl/>)

Esse trabalho de Griffero pode ser lido em diálogo com *Orpheus Glance*, do Motus, que, dentro de uma forma com elementos da linha estética que se denominou “Pop”, estabelece uma conexão entre o canto do mítico Orfeo, que busca incessantemente a amada, e um espaço devastado pela guerra: Sarajevo. Aqui, da mesma forma que em *Cinema-Utopia*, com uma proposta com claras marcas semióticas do cinema, expõe-se um mundo em que a utopia está em crise, até mesmo pela proliferação de governos conservadores, porém, nesse mundo, a busca passional reabre uma nova utopia que já não cabe dentro dos macrodiscursos, mas, sim, nos cantos que persistem.

Uma montagem brasileira que chama a atenção, em termos espaciais e semióticos, pelo conteúdo – que guarda relação com a utopia – e pela forma, devido à sua percepção do texto dramático a partir do espaço, é *Vertigem apocalipse 1-11*, com direção de Antônio Araújo, 1999. Essa peça, com uma estética de morte, na linha da vanguarda alemã ou da performance da Accademia degli Artefatti, *Sopralluogo N° 1. “Allontani lo sguardo!”*²⁸ é apresentada em uma prisão e, desse lugar, como em um grito das margens, propõe-se uma possível saída para o homem contemporâneo, por meio da humanização, que o libera de ataduras como a religião. A obra deve ser lida em contraponto ao peso da religião dentro de uma sociedade segregadora. Quando faço essa leitura, torna-se impossível para mim não construir uma ponte com *Visio gloriosa*,²⁹ também do Motus, que, a partir do imaginário da virgem, em ritmo de rock, submete o espectador a uma viagem interior de pulsações e desejos que fluem através da “santidade”. A diferença é que, na montagem brasileira, as imagens e o espaço geram uma dramaturgia violenta em si mesma, e, na montagem italiana, as imagens fugazes e a vegetação paradisíaca constroem uma dramaturgia que, em uma leitura externa, aparece como *light*, porém, em uma interna, aflora seu sentido crítico. Em ambos os casos, são os corpos que colocam em

questão uma das bases constitutivas de nossa civilização: o cristianismo. A montagem brasileira tem como objetivo agredir um público, representante de uma sociedade passiva, através do impacto que produz a dor, o medo e o sexo e a italiana procura seduzir para incitar a uma reflexão interior.

O teatro-imagem do argentino Alberto Félix Alberto com, por exemplo, *En el zaguán ángeles muertos*, que se apresentou no teatro El Sur, em 1997, insere-se na linha dos jogos de transposições e superposições nas diversas línguas que marcam um tipo de teatro que pode ser decodificado em qualquer lugar do mundo ocidental e que se relaciona com peças, como *Orpheus Glance*, tanto pela carga semântica, que vai do cotidiano à violência, quanto pelos jogos formais, que priorizam a imagem fílmica e a desconstrução da linguagem estereotipada na defesa de uma poesia da cena. Alberto Félix Alberto pertence a uma corrente teatral em que os textos dramáticos assumem a palavra, trabalhada em suas qualidades sonoras. Representando outro dos pontos de contato, sobretudo com os grupos italianos mencionados, lembremos que a sonoridade como técnica de jogos tonais vem da Itália, de uma tradição inaugurada por Carmelo Bene, nos anos 50. Em outra peça de Alberto Félix Alberto, *La pasajera* (1996), tudo acontece em um trem que cruza fronteiras e, suas personagens falam idiomas distintos, como em *Et*, de Kinkaleri, *Orpheus Glance* e *Visio gloriosa*, do Motus. Essa Torre de Babel refere-se à condição nômade e fragmentada do sujeito contemporâneo. Esses seres não são personagens *strictu sensu* – a passageira, por exemplo, não tem um nome, mas, sim, uma condição –, e, em alguns casos, estão caracterizados até mesmo com máscaras, como em *Romeo e Giulietta et ultra*,³⁰ do Fanny & Alexander. O trem – símbolo bastante europeu, até mesmo porque na América Latina foi praticamente abolido – marca uma situação de enunciação em que tudo se transforma de um momento a outro, semelhante ao túnel criado no Palazzo Falconieri, na peça *Sopralluogo N°1. "Allontani lo sguardo!"*, da Accademia del Artefatti. Imagens instantâneas e evanescentes, inclusive de gênero e eróticas, sucedem-se em uma e

outra peça, só que na de Alberto Félix Alberto, através da sucessão, e na da Accademia, através do olhar do espectador, que deve buscá-las em sua travessia obrigatória pelo túnel. Por outro lado, o desejo permeia os trabalhos de Alberto Félix Alberto, como nos espetáculos italianos que mencionamos; poderíamos acrescentar que o faz de modo metonímico, pois não se plasma em si mesmo, não se expressa diretamente, é sempre um deslocamento a partir de outro referente: o mito, a religião e o gênero.

As formas rotuladas de “pós-modernas”, no Brasil, também têm um paralelo naquelas criadas pelas últimas gerações do teatro italiano. O diretor brasileiro-norte-americano Geraldo Thomas, em *Now Where man* (1996), dá prioridade a um tipo de trabalho em que a reflexão existencial se faz em um tom e de uma forma que ultrapassam os limites da mera representatividade. Esse tipo de trabalho me faz pensar nas elocubrações do Teatrino Clandestino, em *Otello*,³¹ ou nas do Kinkaleri, em *Et*.³² Por sua vez, o grupo belorizontino GOM – Oficina Multimedia, dentro dessa mesma linha, apresenta, em 2000, *Zaac e Zenoel*, em que se enfatiza a linguagem do exagero corporal e das formas, conjuntamente com a tecnológica. Esse segundo aspecto, mais uma vez, nos conduz ao uso dos vídeos do Teatrino Clandestino e ao conceito de máquina cênica, aplicável aos trabalhos de diversos grupos italianos, como Accademia degli Artefatti e Kinkaleri. Essas montagens funcionam como um corpo orgânico – o da montagem – que se movimenta em direção a outro – o do público – na qual todas as linguagens, sem hierarquias, oferecem uma carga semiótica que varia de acordo com as recepções que recebe.

A ruptura do limite entre os gêneros dramáticos e o uso transgressor de diversas linguagens se dá na performance *O Nervo da Flor de Aço*, do brasileiro Marcelo Gabriel, 1996, em que, através de uma aula de anatomia, o teatro se une à dança e às linguagens tecnológicas. De forma similar a Kinkaleri, em *My love for you will never die-primo studio*, 2001,³³ Marcelo Gabriel utiliza o corpo e suas reentrâncias, conjugados com outros códigos como a música e

a luz. Pode-se observar, semioticamente, que os dois espetáculos são diferentes na maneira como realizam a ruptura: *O Nervo da Flor de Aço* critica violentamente o “sistema social, cultural e de gênero”, mostrando imagens gráficas que se referem às fraturas no interior do sistema, enquanto Kinkaleri fixa o olhar do espectador fora da representatividade, tratando de apresentar o sentir do corpo como objeto e não como representação. Creio que essa última maneira de enfrentamento do espetáculo pode ser relacionada com a seguinte tese lacaniana: “Para Lacan, o sistema da representação não se constitui através da experiência: é a ordem da determinação significativa o que permite colocar corretamente a da subjetividade, erroneamente confusa em sua conexão com o real”.³⁴ (TUBERT, 1996: 96) Lacan, seguindo as teorias de Heidegger, (HEIDEGGER, 1958) afirma que o homem não domina a linguagem, mas, sim, se constrói no interior dela. Dessa maneira, um evento como o do Kinkaleri realiza-se, assumindo-se dentro dessa condição, ou seja, constitui-se na sua própria sintaxe, sem fazer alusão a referentes externos a si mesmo. Marcelo Gabriel, por sua vez, trabalha como o performer mexicano-chicano Gómez Peña e, portanto, seu espetáculo parece-se sintaticamente mais com os dos anos 70, que foram realizados na Europa, Estados Unidos e América Latina, pois busca, através da imagem agressiva, romper com um determinado *status quo* de sexismo e segregação no interior da sociedade.

No primeiro capítulo, ao analisar alguns eventos italianos atuais, propus que esses possuem um caráter performático, uma vez que se caracterizam por um tipo de busca estética que conduz o espectador, principalmente por meio da sedução, a uma introspecção que o leva a viajar por sua própria memória e a de sua comunidade. Dessa maneira, as imagens não são especialmente agressivas, porém o sentido do espetáculo o é. Isso os diferencia das performances de Gómez Peña ou Marcelo Gabriel, que se constroem a partir da violência da imagem. Essa diferenciação pode ser lida no diálogo com a teorização de Diana Taylor: a “Performance se apóia sempre em um contexto específico para seu significado e funciona como um

sistema histórico e culturalmente codificado (...) Atuam na transmissão de uma memória social – extraíndo ou transformando imagens culturais comuns de um ‘arquivo’ coletivo.”³⁵ (*Hemisferio*. <http://hemi.ps.tsoa.nyu.edu>) Essas marcas contextuais, sociais e de gênero são analisadas, igualmente, por Mónica Mayer, quando se refere às performances realizadas por mulheres no México:

O público defronta-se com uma pessoa com certas características de gênero, raça, idade, compleição, etc. e reage diante dela de acordo com sua carga ideológica. Da mesma forma, lá pelos anos setenta, quando a performance começou a ser plenamente desenvolvida, entre seus principais adeptos estavam justamente as artistas feministas, que encontravam neste gênero uma grande liberdade para abordar temas novos e para chegar até seus públicos de forma mais direta (...)

Os anos noventa marcam uma grande mudança na performance no México. Foi inaugurado um sistema de bolsas (mercado natural da arte não-objetual) e abriu-se X'Teresa: Arte Alternativa, um espaço oficial para propostas que, a partir desse momento, deixaram de ser “alternativas”(...)”³⁶ (MAYER.www.creatividadfeminista.org.index.htm)

O que não significa que não haja encontros diretos entre os diversos sistemas performáticos, por exemplo, assisti a um espetáculo da família Colombaioni e, no segundo capítulo, me referi a seus contatos com o Brasil, que se confirmaram com a estréia, em São Paulo, de *À la carte*, da Cia. La Mínima, em 26 de junho de 2001, com direção de Leris Colombaioni. Nesse espetáculo, segundo *Divulgue teatro*, a partir de “um roteiro baseado em mágica, técnicas circenses e números musicais, a Cia. La Mínima utiliza a figura do palhaço em números prosaicos de forte gestualidade. O espetáculo enfoca a comida para falar da fome, seja de comida, sexo, dignidade ou poder.” (DIVULGUE TEATRO 18. divulgueteatro@ieg.com.br)

As preocupações sociais aparecem, de um modo mais direto, em peças italianas, como *Esodo*, de Pippo Delbono, e são uma constante nas latino-americanas; por exemplo em *La Huida*, do chileno Andrés Pérez, combina-se a repressão social e a de gênero sob o governo de Carlos Ibáñez del Campo: “Embora nunca seja nome-

ado, fica claro na obra que Ibáñez é o responsável por 'traçar' homossexuais."³⁷ (PULGAR, *Diario La Tercera*, 11 de dezembro do 2000) Tanto em uma quanto na outra obra, são utilizadas todas as linguagens possíveis para apresentar conflitos sociais presentes ou incorporados performaticamente a nossos acontecimentos. Cabe dizer que as peças sociais de Dario Fo são objeto de reestréias na América Latina, em várias ocasiões, não apenas sua obra clássica *Muerte accidental de un anarquista*, como demonstra a recente montagem de Aldo Parodi, no Chile, como até mesmo as novas criações, como a de *Johan Padan Descubre América*, que relata a história de um camponês italiano na América. Com relação a Dario Fo, Leopoldo Pulgar comenta:

O escritor italiano faz com que o protagonista, encarnado por Álvaro Solar – ator chileno residente na Alemanha, que exibiu com sucesso este trabalho em diversos palcos da Europa – percorra o mesmo caminho que seguiu Colombo no novo continente, porém na perspectiva de Johan, um camponês italiano que, fugindo da Inquisição, chega por acaso à América.³⁸ (PULGAR, *Diario La tercera*, 5 de maio do 2000)

No tocante ao uso de lugares alternativos que revelam a cidade e constroem uma dramaturgia especial a partir das novas relações, provocando e obrigando o espectador a sair de seu posto seguro e situar-se criativamente diante da peça, podemos criar pontes intermediárias entre os espaços de algumas montagens analisadas no terceiro capítulo: o metálico Frigorífico-ex Magazzini Generale, de *Orpheus Glance*; a indústria abandonada na periferia romana, de *Graal*, de Barberio Corsetti; o Museo di Zoologia com seus animais embalsamados, de *Et*; o Palazzo Falconieri com sua vista noturna de Roma, de *Sopralluogo N°1*. “*Allontani lo sguardo!*”; e a descrição, que faz Pulgar, de algumas peças chilenas:

Um buraco de um metro de profundidade por oito de diâmetro, feito no solo por uma retroescavadeira é o cenário de *Alice Underground*, segundo a versão do Teatro del Silencio para a obra de Lewis Carroll. (...) Em algum Apartamento da Urbanização San Borja tanto os atores como o público se instalam nas alturas. A obra de Andrés Hernández se realiza em um cômo-

do do 22º andar deste conjunto habitacional da capital (...) No entanto, não estão sós como acreditam. Do 22º andar do prédio em frente, no escuro, o público assiste ao diálogo que se produz no apartamento iluminado. E não apenas isso: escuta tudo o que o trio diz já que entre um edifício e o outro foi instalado anteriormente um cabo ligado a alto-falantes.³⁹ (2001)

Neste capítulo, procurei esboçar uma primeira aproximação a um estudo a respeito do qual ainda há muito que fazer, o do paralelismo entre as práticas em um espaço e no outro, o das estéticas que, partindo de origens e sintaxes similares, distanciam-se a partir de seus contextos, ainda que as formas empregadas sejam semelhantes e também os imaginários evocados. Por exemplo, Pellettieri apresenta algumas características do Teatro das últimas gerações argentinas, que podem ser lidas em paralelo com aquelas apresentadas para o teatro italiano no terceiro capítulo. De forma sucinta, são as seguintes:

1. A idéia de encenação como simulacro. Assim o texto não se adere à oposição verdadeiro-falso própria da modernidade teatral.
2. A encenação busca a desconstrução da linguagem e da razão e, portanto, da certeza (...)
- 3.(...) Inferem que nos textos há vários sentidos (...)
4. Esta situação faz com que o espetáculo se apresente como fragmentado, inacabado, complexo. (PELETTIERI, 2000)

Remetendo-me aos grupos que são o tema central deste livro, posso afirmar que a primeira e segunda características aparecem na Accademia degli Artefatti, Motus, Teatrino Clandestino, Fanny & Alexander e Kinkaleri; a terceira e a quarta não apenas nesses grupos, mas em todos os da geração que os antecede. A partir desse exercício exemplificador, posso destacar que as diferenças fundamentais estabelecem-se a partir dos contextos presentes de forma implícita ou explícita no texto dramático, dos discursos de diversas ordens que se entrelaçam no texto artístico. Por isso, não podemos pensar simplesmente em um só contexto em relação à Itália ou à América Latina: por exemplo, a violência presente na montagem paulistana, *Vertigem apocalipse 1-11*, não está na mineira *Romeu e*

Julieta, e ambas são brasileiras. Acredito que a primeira delas possa ser entendida como uma resposta diante de uma sociedade que expulsa em direção às margens, e a segunda, como uma forma de conjugar “o local” e “o global”. O mesmo ocorre na Itália, onde as preocupações existenciais afetivas são uma constante nas montagens mais atuais, já que se produzem em uma sociedade mais centrada nos indivíduos; contudo, esse fato não se verifica em obras como *Muerte accidental de un anarquista*, de Dario Fo, que nasce em um momento de transformações sociais e de preocupação com o coletivo. Podemos, até mesmo, afirmar que as preocupações técnicas, sem levar em consideração os recursos para realizá-las, adquirirem, a partir do “local”, diversas conotações. Por exemplo, o espetáculo *Umbigüidades* (2001), construído como a parte prática da dissertação de mestrado de Iami Rebouças, na Universidade Federal da Bahia (Brasil), centra-se no desenvolvimento histórico da voz da atriz, sendo esta o sujeito-objeto do espetáculo. Uma voz não microfona e que recebeu as marcas semióticas das diversas culturas constitutivas do sujeito-atriz e do objeto-voz. Podemos ler esse trabalho em oposição ao jogo tonal realizado pela protagonista de *Lisola di Alcina*, do Teatro delle Albe, que constrói o espetáculo na diferença, nas especificidades rítmicas de um dialeto da Emília Romana.

Essa conceitualização leva-me a inferir que a chamada “globalização da cultura” (que funciona em distintos planos) gera um compartilhar de materiais, formas e tecnologias semelhantes, e os “lugares de enunciação” (incluindo nesse conceito os períodos históricos) provocam uma tensão nos processos artísticos em direção a buscas contextuais que, por sua vez, os alimentam de modo diverso, permitindo que dialoguem com seus públicos específicos. Esse processo deve levar-nos a uma leitura dos eventos artísticos dentro do mesmo jogo em que são criados, e a entender a cultura, nos termos de Jacques Chonchol, não como a causa de uma identidade, mas, sim, como “sua consequência e seu produto.”⁴⁰ (2000:13) Em outras palavras, como a consequência ou o produto das várias identidades que entram em jogo nos processos artísticos em um mo-

mento determinado da história e sobre as quais o sujeito-artista nem sempre detém o controle. A globalização exclui e massifica, e os artistas, diante disso, reagem integrando-se em sua dinâmica ou procurando criar circuitos e espaços alternativos.

NOTAS:

¹ “Queremos construir un puente entre la técnica teatral que poseemos (y que podría definirse occidental) y las fuentes culturales andinas que se expresan a través de la propia música, fiestas y rituales. El contacto, el encuentro y el diálogo son imprescindibles para nuestro trabajo cultural. La mezcla de razas, culturas, usos, las migraciones siempre crearon nuevas formas expresivas y musicales. Si bien se perdieron cosas antiguas, aquello que surgió del encuentro y de la mezcla fue la forma con la que el hombre de hoy se expresa: hijo de su condición y experiencias, con la memoria abierta a lo que fue y la mente proyectada hacia adelante.”

² “Quizá la novedad – relativa – de la globalidad sea la de haber desafiado definitivamente aquellas fronteras fraguadas por el discurso nacionalista -desarrollista, historicista – proponiendo que los bordes que separan identidad / alteridad, nosotros / ellos, adentro / afuera, acá / allá, sea vista no como una línea divisoria sino como un espacio móvil, flexible, permeable, como un área de intercambio, empréstitos y contaminaciones, como una zona de contacto más que de separación clara y distinta.”

³ “Quizás como ningún otro imperio colonial, España creó la cultura latinoamericana, administrando el mestizaje con la raza indígena y luego con el fuerte tronco étnico africano. Y esa mezcla somos nosotros (...) Salvo las minorías indígenas, cuya defensa del derecho a preservar su cultura nos inspira abierta solidaridad, los latinoamericanos somos hijos del conquistador, hablamos su lengua, nuestro inconsciente ha sido alimentado con valores fundamentales de la cultura que a ellos los había formado y nuestra personalidad cultural, mestiza, por supuesto, es acentuadamente española.”

⁴ “En estos tiempos de la llamada globalización, para poder sostener la cadena transnacional de producción, los distintos estados nacionales de América se conglomeran en bloques económicos (...) poco extraña que también estén surgiendo nuevas rearticulaciones del desenvolvimiento cultural y el estudio de la cultura en aquella América que Martí soñara como compartida –‘nuestra.’”

⁵ As datas que coloco referem-se ao momento em que assistí as montagens ou, quando me refiro aos textos dramáticos, são as da edição que estou utilizando, a não ser que se explicita outra informação no corpo do texto.

⁶ “Mi trabajo acontece en un espacio cultural intermedio; en una zona conceptual fronteriza que se ubica entre el sur y el norte; entre Latino y Anglo América; entre el español y el inglés; entre el pasado precolombino y el futuro digital. También soy cruzador de fronteras de oficio. Mi obra artística oscila o zigzaguea entre varios territorios: el performance, la instalación, el video experimental, la radio, la anti-poesía en espanglish, la teoría y, más recientemente, el llamado arte digital.”

⁷ Este panorama ño contempla o teatro comercial.

⁸ Como vimos no segundo capítulo.

⁹ “La memoria es un fenómeno del presente, una puesta en escena actual de un fenómeno que tiene sus raíces en el pasado. Por performance se entiende lo restaurado, lo (re)iterado, lo que Richard Schechner llama *twice behaved behavior* – repertorio reiterado de conductas repetidas.”

¹⁰ “El viaje por la tierra de los muertos es también un viaje en la historia. Bolivia aparece en jirones, en un mapa ardiente y desesperado.”

¹¹ Analisada no terceiro capítulo.

¹² “Instantes donde la teatralidad potencializa sus funciones en tanto lugar de encuentro espiritual – político – y último espacio comunicacional que puede emerger con una concepción disidente. Así las proposiciones de la teatralidad Post Moderna van a marcar una diferencia, señalar una resistencia y generar un discurso paralelo al de los modelos de la disidencia teatral tradicional y aquel de la dictadura.”

¹³ “Alrededor de 182 obras, mayoritariamente reposiciones, forman parte del abanico escénico para el caluroso mes que se avecina. Son trabajos que llegarán agrupados en una decena de festivales, una cifra algo menor, al menos hasta ahora, respecto de los 15 encuentros que hubo el 2000 (...)”

¹⁴ “El público se acercaba a El Trolley como a un lugar de reunión clandestina y podían reafirmar a través de la teatralidad que no estaban solos... que si había voces públicas sobre lo oculto, que aún no nos habían convencidos, cuestión que pudiera ser evidente en un régimen de control total sobre los medios de comunicación.”

¹⁵ “Señalemos que tanto Estado como Teatro, son instituciones incompatibles con toda ley de mercado; porque no puede hacerse negocio alguno con la salud pública, la educación popular, el cuidado del orden constitucional, así como con una política de vivienda popular consecuente, amplia y permanente, para no hablar sino de las necesidades básicas elementales de los seres humanos (...) Y la fiesta, cuando es verdaderamente tal, no produce bienes vendibles, más bien los gasta. Y nadie puede poner en duda la necesidad de que la fiesta exista.”

¹⁶ “‘El Experimento Damanthal’ de la que tanto me habían hablado, fue una experiencia reveladora, pocas veces sentí el infierno representado con tanta lucidez, me pareció una aparición de esos mundos de Kafka. Su obra es fundamental, espero tenga el reconocimiento que merece, aunque eso no sea la medida de nada cuando se trata de un arte como el suyo, en el que se ve claramente que busca la verdad y la belleza y no el aplauso.”

¹⁷ “A principios del 94, Roberto y yo nos crucificamos en cruces de madera de 5 por 4 metros en Rodeo Beach (frente al puente Golden Gate de San Francisco) durante tres horas. Este *tableau vivant* fue diseñado especialmente para los medios de comunicación masiva como una protesta simbólica contra las políticas antiinmigrantes y antimexicanas del ex-gobernador del estado de California, Pete Wilson. Inspirados en el mito bíblico de Dimas y Gestas, Roberto y yo decidimos vestirnos como «los dos enemigos públicos de California»: yo era un «bandido» indocumentado, crucificado por «la migra» (el Servicio de Inmigración y Naturalización), y Roberto era un «pandillero» chicano crucificado por el Departamento de Policía de Los Ángeles. Cada uno de los más de 300 asistentes al evento recibió un volante pidiéndoles que «nos liberaran de nuestro martirio como muestra de su compromiso político con la causa de los inmigrantes.» Pensamos ingenuamente que les tomaría de 45 minutos a una hora para encontrar la manera de bajarnos de la cruz sin una escalera. Fue un error de cálculo garrafal. Perplejos y paralizados como estaban con la escena melancólica, el público tardó más de tres horas en hallar la manera de bajarnos. Para entonces mi hombro derecho se había dislocado y Roberto estaba ya sin sentido. Luego, algunos colegas y miembros del público nos cargaron hasta una fogata cercana. Poco a poco, con agua y masaje, nos ayudaron a recuperar el conocimiento, mientras un grupo de racistas gritaba: «¡Déjenlos morir!»”

¹⁸ Publicada no Brasil por RAVETTI, G. e ROJO, S. em 1996.

¹⁹ “The essential theatre of Denise Stoklos was developed under specific historical circumstances which do not correspond to those of post-industrial societies such as American society.”

²⁰ Analisada no terceiro capítulo.

²¹ “un teatro dove si verifica uno sconcertante uto di contrari, di tragico e di comico.”

²² “Lo italiano y lo argentino se entrecruzan profundamente en nuestro panorama cultural. Especialmente desde la segunda mitad del siglo pasado hasta hoy nos han llegado textos y recurrentes lugares familiares, dando por resultado una mezcla cultural evidente en todos los niveles del conocimiento.”

²³ Mais detalhes sobre a montagem encontram-se no capítulo II.

²⁴ Analisada no terceiro capítulo.

²⁵ Analisada no terceiro capítulo.

²⁶ No âmbito universitário em 1995 realizamos um trabalho com essa obra na Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil, que deu origem ao grupo Mayombe.

²⁷ “Cinema-Utoppia, escritura dramática y escénica, lo que propone es una lectura de nuestro país, y aún más, una lectura del devenir de estos tiempos en que los fines de siglo y el comienzo de milenio se mezclan en la muerte y el resurgimiento de antiguas utopías, de revisiones ideológicas (...) En Europa resurge brutalmente el movimiento nazi, el sueño de una raza aria, de una sociedad «pura» cultural y étnicamente (...) Y Cinema-Utoppia habla del exilio, habla de vivir afuera del país, de estar entre la nostalgia y la náusea que provoca ser parte del *ghetto*. Yo vivo en Europa y reconozco ese exilio, esos textos en los miles de inmigrantes que pasan por el metro y que llenan las calles y las minúsculas piezas de los edificios por doquier (...) Cinema-Utoppia propone una lectura entre líneas sobre la homosexualidad como vivencia prohibida (...) Cinema-Utoppia muestra espectadores consternados, soñadores, aferrados a sus animales, aferrados a sus trabajos y a sus pequeñas vidas repetitivas (...)”

²⁸ Analisada no terceiro capítulo.

²⁹ Analisada no cap. III.

³⁰ Analisada no Cap. III.

³¹ Analisada no terceiro capítulo.

³² Analisada no Cap III.

³³ Analisada no Cap. III.

³⁴ “Per Lacan il sistema delle rappresentazioni non si costituisce attraverso l’esperienza: è l’ordine della determinazione significativa a permettere di collocare correttamente quello di una soggettività, erroneamente confusa con la sua connessione con il reale.”

³⁵ “Performance se apoya siempre en un contexto específico para su significado y funciona como un sistema histórico y culturalmente codificado (...) Actúan en la transmisión de una memoria social – extrayendo o transformando imágenes culturales comunes de un ‘archivo’ colectivo.”

³⁶ “El público enfrenta a una persona con ciertas características de género, raza, edad, complexión, etc. y reacciona ante ella de acuerdo a su carga ideológica. Por lo mismo, allá por los años setenta cuando empezó a desarrollarse de lleno el performance, entre sus principales adeptos estuvieron precisamente las artistas

feministas, que encontraban en este género una gran libertad para abordar temas nuevos y para llegar a sus públicos en forma más directa (...)"

Los noventa marcan un gran cambio en el performance en México. Se estrenó un sistema de becas (mercado natural del arte no-objetual) y abrió X'Teresa: Arte Alternativo, un espacio oficial para propuestas que a partir de ese momento dejaron de ser "alternativas"(...)"

³⁷ "Aunque nunca se le nombra, en la obra quedará claro que Ibáñez es el responsable de «fondear» homosexuales."

³⁸ "El escritor italiano hace que el protagonista, encarnado por Álvaro Solar – actor chileno residente en Alemania que ha exhibido con éxito este trabajo en diversos escenarios de Europa,– recorra el mismo camino que siguió Colón en el nuevo continente, pero desde la perspectiva de Johan, un campesino italiano que, huyendo de la Inquisición, llega por casualidad a América."

³⁹ "Un forado de un metro de profundidad por ocho de diámetro, hecho en el suelo por una retroexcavadora es el escenario de *Alice Underground*, según la versión del Teatro del Silencio para la obra de Lewis Carroll. (...) En Algún Departamento de la Remodelación San Borja tanto los actores como el público se instalan en las alturas. La obra de Andrés Hernández ocurre en una habitación del piso 22 de este conjunto habitacional capitalino (...) Pero no están tan solos como creen. Desde el piso 22 de la torre de enfrente, a oscuras, el público asiste al diálogo que se produce en el iluminado departamento. Y no sólo eso: escucha todo lo que conversa el trío ya que entre un edificio y otro se instaló previamente un cable conectado a parlantes."

⁴⁰ "su consecuencia y su producto."

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ADVIS, Luis. [http://www. Members.density.com/mhari/musica.htm](http://www.Members.density.com/mhari/musica.htm)

AGUIRRE, Isidora. *Lautaro*. Santiago: Nascimento, 1982.

ALEXANDRE, Marcos e ROJO, Sara. *Por um reino de Patricia Zangaro*. Texto, pesquisa e prática teatral. Belo Horizonte: UFMG -Faculdade de Letras, 2000.

ANÓNIMO. *Popul Vuh*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

BADIN, Maria Esther. Goldoni y el teatro porteño (1790-1970). PELLETTIERI, Osvaldo (ed). *De Goldoni a Discépolo*. Teatro italiano y teatro argentino 1790-1990. Buenos Aires: Galerna, 1994.

- BELLO, ANDRÉS. Prólogo de la *Gramática de la lengua Castellana*. Argentina: Sopena, 1958.
- BERNAZZA Letizia e VALENTINI, Valentina. *La Compagnia della Fortezza*. Catanzaro: Rubbettino, 1998.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte, UFMG, 1998.
- BOAL, Augusto. *Teatro del oprimido*. Buenos Aires: Ed. La Flor, 1974.
- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. Barcelona: Edicomunicación, 1992.
- CELCIT <http://www.org.ar>
- CHONCHOL, Jacques. Crítica y globalización. *Revista chilena de humanidades N°20*. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades, 2000.
- DIVULGUE TEATRO. divulgueteatro@ieg.com.br
- EIDELBERG e JARAMILLO, N. *Voces en escena*. Colômbia: Universidad de Antioquía, 1991.
- GALIMERI, Benjamín. *Antología*. Santiago: Ed. Teatrales chilenas, 1998.
- GAMBARO, Griselda. La malasangre. *Teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Ed. La Flor, 1984.
- GARCIA, SANTIAGO. *Teoría e práctica teatral*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- GOMEZ PEÑA, Guillermo. Dioramas vivientes y agonizantes. *Hemisferio*, 2000. <http://hemi.ps.tsoa.nuy.edu>
- GRIFFERO, Ramón. *Home Page*. <http://www.griffero.cl>
- GUERRERO, Eduardo. Suplemento Sábado. *Mercurio*, Santiago de Chile, 20 de maio do 2000.
- HEIDEGGER, M. *Arte y poesía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- INMIGRACIÓN. <http://es.fc.yahoo.com/r/racismo.html>
- LARSEN, Neil. Fin de la historia, o una historia de fines? Hacia un 'segundo historicismo' en la crítica latinoamericana[ist]a. *Jalla99*. <http://www.nimbus.temple.edu/~uzevallo/jalla99>

- LYOTARD, CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. São Paulo: UNESP, 1997.
- MARCOS, Plínio. *Dois perdidos numa noite suja*. São Paulo: Parma, 1984.
- MAYER, Mónica. *Del boom al bang: las performanceras mexicanas*
<http://www.creatividadfeminista.org.index.htm>
- MEMORIAL DO IMIGRANTE. <http://www.memorialdoimigrante.sp.gov.br>
- MORAÑA, Mabel. Documento das Jornadas Andinas – Cuzco, *Jalla 1999*.
<http://www.nimbus.temple.edu/~uzevallo/jalla99>
- MUÑOZ CASTILLO, Fernando. Teatralidad en la cultura maya peninsular. *Foro Virtual de cultura mexicana*. <http://www.Antropofana.com.br/Latinoamerica.htm>
- MUÑOZ, Willy. WOODYARD, George. Teatro boliviano en la década del 90. *Latin American Theatre Review*. Kansas: University de Kansas, 2000.
- OCHENIUS, Carlos e Olivari, José Luis. *Metodologías y Técnicas de Teatro Popular: revisión, sistematización y propuesta*. Santiago: Ceneca, 1983.
- OLIBONI, Héctor. II encuentro Iberoamericano de Teatro. Abril de 1999 – *Madres de Plaza de Mayo*. <http://www.madres.org/index.htm>
- OQUENDO VILLAR, Carmen L. Performance y política: un encuentro hemisférico. *Hemisferio*. <http://hemi.ps.tsoa.nuy.edu>
- PAGEBUILDER. Pagebuilder.com.br/proscenio/curricolo.htm
- PALLOTTINI, R. *Colônia Cecilia*. Porto Alegre: Tchê, 1987.
- PELLETTIERI, Osvaldo (ed). *De Goldoni a Discépolo. Teatro italiano y teatro argentino 1790-1990*. Buenos Aires: Galerna, 1994.
- . *Pirandello y el teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- PELLETTIERI, Osvaldo. ROJO, BARBOSA, ALEXANDRE, VITORINO e LAGE (org) Aletria. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2000.
- PRENZ, Ana Cecilia. *D'Annunzio, una presencia dispar*. PELLETTIERI, Osvaldo (ed). *De Goldoni a Discépolo. Teatro italiano y teatro argentino 1790– 1990*. Buenos Aires: Galerna, 1994.

- PULGAR, Leopoldo. Diario La Tercera, 5 de maio do 2000, 11 de dezembro do 2000, 17 de dezembro del 2000, 3 de janeiro do 2001.
- RADRIGÁN, Juan. Hechos consumados. Santiago: Lom, 1993.
- RAVETTI, Graciela y ROJO, Sara. Dramaturgia de mujeres latinoamericanas. Belo Horizonte: Armazem de idéias, 1996.
- ROJO, Grínor. Diez tesis sobre la crítica. Santiago: Lom, 2001.
- SABATO, Ernesto. El túnel. Santiago: Ed. Planeta, 1991.
- STOKLOS, Denise. The essential theatre. NovaYork: Denise Stoklos, 1992.
- TAYLOR, Diana. <http://hemi.ps.tsoa.nuy.edu>
- TEATRO LOS ANDES. <http://utopos.org/Teatro.htm>
- TUBERT, Silvia. *La sessualità femminile e la sua costruzione immaginaria.* Roma: Laterza, 1996.
- URŠIC, Giorgio. Enrique Buenaventura. Le maschere, el teatro. Roma: Feltrinelli, 1979.
- VACIS, Gabriele. Programa de *Fenicie* de Teatro Settimo, 2001.
- VERDONE, Mario. *Avventure teatrali del novecento.* Roma: Rubbettino, 1999.

REFLEXÃO FINAL: UM CANTO DE RESISTÊNCIA À MORTE

O teatro é (...) a única possibilidade de trabalhar com a carne, com os corpos. É a única situação em que existe uma contemporaneidade na emissão e recepção da comunicação.¹ (VACIS, PONTE DI PINO, 1988: 138)

Se o esquecimento é a única morte que mata a verdade, a memória é a condição da vida.² (MARIACA, 2000: 155)

Depois deste percurso, fica gravada em mim a sensação de uma viagem por épocas, lugares, formas e códigos que, no final, se condensam na frase de Gabriele Vacis com a qual dou início a esta última reflexão. O teatro, ou melhor dito, o evento espetáculo, assumindo a ruptura dos gêneros puros e, portanto, envolvendo nesse termo a dança, a dança-teatro e a performance, é a única coisa que se constrói no presente e a partir dos corpos no espaço. Pode-se condensar ou ampliar a palavra, a fábula, no entanto, nem o espaço nem o corpo podem ser excluídos.

O que é especial é que isso não implica que eles adquiram um papel privilegiado no interior do espetáculo, pois hoje se entende, de maneira bastante generalizada, que a montagem atual funciona como uma máquina ou um corpo orgânico, com peças em um mesmo nível hierárquico, que se conjugam nas diversas partituras que compõem o todo, entre elas se encontra a do texto ou roteiro dramático. Denise Guénoun denomina essa operação de: “Abolição dos gêneros e cruzamento das artes; constituição de um objeto cênico global no qual o texto vale como roteiro, como partitura; dobradura na escrita das distâncias interpretativas.” (GUÉNOUN, 2000: 9)

Em função desse tipo de consideração é que se pode afirmar, atualmente, que é o corpo (e não a personagem) o que se estabelece como eixo construtor da dramaturgia do espetáculo. Isso compreendido sempre em um tecido que se constrói com as outras lingua-

gens e em seu caráter duplo de sujeito e objeto dentro de um lugar que deixou de ser um mero recipiente para plasmarse estética e contextualmente. Com relação a esse fato, afirma Ponte di Pino:

O espaço como realidade dinâmica se opõe à concepção da cenografia como recipiente puro, refletindo as atmosferas sempre mutáveis e as sugestões do cenário metropolitano; refletindo também, entretanto, uma superposição realmente profunda entre realidade subjetiva e objetiva, a pesquisa de uma adesão íntima ao espaço e ao tempo.³ (PONTE DI PINO, 1988:18)

Esse tecido não pode ser entendido como uma especificidade do texto do espetáculo italiano; eu o vejo também na dramaturgia do espetáculo de diversos países, por exemplo, na ciber-revista brasileira *Divulgue teatro Nº 17*, ao destacar o método do monólogo *Olympia*, que foi realizado em Ouro Preto, com a atuação de Ângela Mourão, a direção de Marcelo Bones e o texto de Guiomar Grammont (escritora dessa cidade), afirmando: “A dramaturgia, o texto e a atuação cênica foram construídos como uma renda. Cada participante trouxe seus fios e contribuiu para uma tessitura onde percebe-se o entrosamento entre a pesquisa e a produção criteriosas, a música e a cenografia.” (DIVULGUE TEATRO. divulguetatro@ieg.com.br) Dessa forma, o tecido é uma constante que adquire sua diferença a partir dos entrecruzamentos sócio-culturais em que está inserido.

Os espetáculos atuais funcionam tanto a partir das contaminações como de uma busca de novas formas de encontro com o público, que vão da sedução do *voyeur*, em *Visio gloriosa*, do grupo italiano Motus, ao choque, que procura uma resposta-ação, do performer mexicano-chicano Guillermo Gómez Peña, passando tudo isso, sem qualquer conflito, pelo uso igualitário dos espaços próprios do teatro e dos lugares alternativos que envolvem e sugerem atmosferas ao espectador: o Palazzo Falconieri, da montagem *Sopralluogo Nº 1. “Allontani lo sguardo!”*, da Accademia degli Artefatti, e a prisão, da montagem brasileira *Vertigem apocalypsis 1-11*.

As contaminações abrangem, inclusive, o âmbito das esferas imaginadas. O mítico e o cotidiano entrelaçam-se, configurando uma dimensão híbrida. Nas palavras de Ruffini: “Não escolhem o

território do sagrado, nem tampouco escolhem o território do profano.”⁴ (RUFFINI, 1994: 183) Por exemplo, em *Et*, do grupo italiano Kinkaleri, misturam-se, em um mesmo espaço físico e mental, o mito, o arquétipo e a ginástica rítmica, e nas *Abarcas del tiempo*, do grupo Teatro Los Andes, o grupo dirigido pelo argentino César Brie, conjuga-se a história boliviana com a mitologia indígena.

Dessa maneira, as peças criam microcosmos onde o espectador pode entrar como um *voyeur* (os espectadores da peça realizada em um apartamento da Torre San Borja no Chile) ou se transformar em parte do acontecer (os espectadores de *Visio gloriosa*, do Motus). Nesses espaços, alguma linguagem pode adquirir uma “relativa” preponderância, por exemplo, a música como eixo construtor de *Requiem*, do Fanny & Alexander. Digo “relativa”, porque nunca está acima dos outros construtores; nesse caso, a música adquire toda sua tensão criativa apenas no diálogo com o Cemintero Monumentale di Ravenna, onde somente se chega por barco.

Em termos estéticos, como foi visto, o teatro atual rompeu, de várias formas, com o realismo stanislavskiano; uma delas foi o abandono da personagem *strictu senso*: por exemplo, em *Romeo e Giulietta – et ultra*, do grupo italiano Fanny & Alexander, a peça é construída através de figuras simbólicas; em *Zoo Nº 3*, do Kinkaleri, a performance estabelece-se a partir da partitura dos atores no Museo de Zoologia; em *Cariño malo*, da chilena Margarita Stranger, as três figuras femininas são uma, representativa do símbolo “mulher”. Na prática, isso significa algumas mudanças nas buscas investigativas do ator e nos objetivos traçados para construir sua partitura dentro da cena:

Na representação, afirma Féral, o ator nem ‘interpreta’ nem ‘se representa’ a si próprio: é apenas uma fonte de ‘produção e deslocamento’. Torna-se o ponto de passagem para os fluxos de energia – gestual, vocal, erótica, etc. que o atravessam sem jamais cristalizar-se em um único significado ou representação.” (FÉRAL. CARLSON, 1993: 494)

O caráter polivante do corpo é o que tem primazia em um tipo de teatro que foge da representação meramente referencial do

objeto externo, e de si mesmo, em direção a outros discursos e movimentos. Por exemplo, o trabalho com o corpo se expressa de diversos modos: um corpo deformado, como o que se apresenta em *Studio de Arianna (Die Die, my Darling)*, da Accademia degli Artefatti, ou um corpo que configura o espaço cênico em conjunto com a música, em *My love for you will never die – primo studio*, do Kinkaleri. Em última instância, o ator deve realizar um processo de pesquisa em que se acha envolvida, utopicamente, a totalidade do sujeito em um nível de compenetração com o todo, criando uma partitura particular que, por sua vez, faz parte de um corpo orgânico:

A pesquisa por parte do ator de um corpo-mente significa, então, sua aspiração a uma fusão completa de ação e pensamento, ou seja, de ação e consciência, ação e vontade; significa a tentativa de adquirir a capacidade de “fazer o que se quer” e de “querer o que se faz”; significa conseguir estar presente integralmente na ação, evitando segui-la mecânica e automaticamente.⁵ (DE MARINIS, 2000: 205)

Esse tipo de teatro não centraliza sua expressão em recriar ou fotocopiar um determinado referente externo ao produto artístico, ou em plasmar um determinado pensamento, mas, sim, procura gerar uma confrontação (fricção de discursos) própria com o espaço e com o texto do espetáculo. Em muitas ocasiões, tal teatro traz como objeto e sujeito da representação o evento em si; é quando se procura a fusão do pensamento e da ação em uma só coisa ou a sua dilatação no tempo. Creio que isso aparece de forma explícita na proposta de ruptura entre mente e ação com a que trabalha o grupo italiano Teatro Clandestino, em *Otello*. Nessa peça, aprofunda-se a diferença espaço-temporal entre a ação e a palavra, provocando uma desconstrução da aparente unidade que haveria entre essas duas esferas.

Assim, esse teatro de pesquisa seria, de acordo com Chinzari e Ruffini, uma forma artística derivada das teorias de Deleuze:

O conceito de analogia, presente como ponte entre cor e som, cor e sensação, tempo e existência (resistência), material e decomposição, entre corpo e morte. E a idéia de “povo minoritário”, de um grupo resistente, ativo e criativo, que expressa sua própria arte até mesmo se expondo ao risco da

incomunicação de não ser simplesmente porta-voz do consenso e do lugar-comum, que sempre geram regiões opacas, indistintas.⁶ (CHINZARI, 2000: 207)

Essa postura não implica que esses novos grupos ou artistas não estejam preocupados com a comunicação, pelo contrário estão procurando-a e, quando a encontram, tentam mantê-la por diversos meios, como a internet, encontros pessoais, entre outros. Dessa forma, geram um grupo de pessoas que os segue por diversos lugares, do mesmo modo que acontece com os grupos de rock, salvaguardadas as diferenças, principalmente com relação ao número de pessoas. Nesse sentido, quanto ao número de seguidores, trata-se de um grupo que constrói em conjunto um determinado âmbito existencial, artístico e de valores, o que funciona paralelamente ao estabelecido e que compartilha os lugares com outras experiências artísticas alternativas. Poder-se-ia falar de fusões afetivas entre pessoas que se sentem unidas por estéticas ou valores semelhantes. Por exemplo, El Trolley, no Chile, significou um espaço de encontro, uma possibilidade de fazer arte e de respirar para uma geração submetida ao autoritarismo:

Neste contexto, El Trolley, um imenso galpão abandonado da rua San Martín, emerge no ano de 1983 como um espaço físico e simbólico que marca um novo período na história da criação nacional. Obras de teatro, performances, concertos e festas congregam um amplo setor de criadores e de público que não está disposto a sucumbir diante do autoritarismo. Como lugar alternativo, El Trolley não apenas desafia o regime dominante, mas também qualquer outra ideologia nacional. Sua estratégia de pensamento, criação e gestão rompe com os cânones conhecidos, gerando uma vitalidade produtiva sem precedentes. (GRIFFERO, <http://www.griffero.cl>)

Hoje, ainda que não se respire ares ditatoriais, existe uma necessidade de criar espaços, instâncias de representatividade artística-cultural, em que possam ser lançadas propostas que, em termos comerciais, não respondam às demandas do mercado de massas, mas sim àquelas de uma comunidade específica. São esses os palcos ocupados por esses grupos de pesquisa, tanto na Itália como na América Latina. O que não significa que esses atores artístico-so-

ciais construam a cultura que quiserem e como quiserem, pois, sendo de seu agrado, ou não, estão inseridos nos entrecruzamentos econômico-culturais da comunidade em que vivem, e nesse fenômeno, a que nos referimos como “globalização da cultura”: “a globalização atua em planos diferentes: finanças e capital, mercados e estratégias, tecnologias, competências em regulamentos e autoridade, e também como globalização de estilos de vida, modelos de consumo e de cultura.”⁷ (SANDOVAL, 2000: 86)

Dessa maneira, posso afirmar que o teatro foi e continua sendo um lugar de expressão e de condensação comunitária que, embora hoje usufrua e sofra o trânsito informativo outorgado pela “globalização”, continua tentando criar laços identificadores no âmbito dos valores, estéticas, posturas diante da vida, nos centros específicos em que se constrói.

O que acontece é que seu *modus operandi* atual é diferente daquele vigente nos anos 60-70: sabe que não é o dono da verdade, que não pode representar e que a arte é um espaço de encontro onde a única coisa que se pode fazer é resgatar elementos perdidos da memória ou expressar o que se sente e se pensa. Por isso, cada lugar de enunciação (físico, psicológico, social, histórico e genérico) impõe sua marca particular ou sua luta específica contra os esquecimentos (geralmente impostos pelo sistema social) a técnicas e formas semelhantes que o trânsito informativo faz deslocar de uma à outra parte do planeta.

Como afirmei na introdução, o importante é que essas formas aparecem de um lado e outro do mar e que os pontos de encontro e desencontro continuam surgindo, só que agora essas práticas realizam-se de maneira simultânea e vinculadas a vivências, imagens e influências similares, já não mais como um espelho distante no tempo, porém marcado, e reforço minhas palavras, pela tensão que se produz entre “o local” e “o global”. Portanto, com marcas enunciativas que enriquecem as possibilidades do teatro e impedem que tudo se amalgame em uma única proposta.

Chegamos ao final deste percurso que nos conduziu a diversos espaços: a uma síntese historiográfica do teatro italiano, dos anos sessenta aos dias atuais – no primeiro capítulo – em que se concluiu que, desde esse período, esse teatro funciona com elementos que configuram o conceito de corpo orgânico teatral; ao conceito de performance como restauração e, portanto, vinculado à recuperação da memória – no segundo capítulo; ao espaço e ao corpo como construtores do texto do espetáculo do teatro experimental italiano – no terceiro; ao testemunho escrito e gráfico de cinco grupos do teatro atual de pesquisa (*ricerca*) na Itália, como forma de confrontação de discursos, no quarto; e, por fim, ao reencontro com a América Latina através do diálogo entre “o local” e “o global”. Espero que esta viagem nos conduza a outras, que as reflexões que aqui surgiram desatem nós, que as práticas vivenciadas abram comportas, que a Arte continue sendo um canto de resistência à morte.

NOTAS:

¹ “Il teatro è invece, l'unica possibilità di lavorare con la carne, con i corpi. È l'unica situazione in cui ci sia contemporaneità di emissione e ricezione della comunicazione.”

² “Si el olvido es la única muerte que mata la verdad, la memoria es la condición de la vida.”

³ “Lo spazio come realtà dinamica si oppone alla concezione della scenografia come puro contenitore, riflettendo le atmosfere sempre mutevoli e le suggestioni dello scenario metropolitano; ma riflettendo, anche, una più profonda sovrapposizione tra realtà soggettiva e oggettiva, la ricerca di un'intima adesione allo spazio e al tempo.”

⁴ “Non scelgono il territorio del sacro, ma neppure scelgono il territorio del profano.”

⁵ “Quindi, la ricerca da parte dell'attore di un corpo-mente significa la sua aspirazione ad una fusione completa di azione e pensiero, ovvero di azione e coscienza, azione e volontà; significa il tentativo di acquisire la capacità di “fare ciò che si vuole” e di “volere ciò che si fa”; significa riuscire ad essere integralmente presenti nell'azione, evitando di seguirla meccanicamente-automaticamente.”

⁶ “il concetto di analogia, presente come ponte tra colore e suono, colore e sensazione, tempo e esistenza (resistenza), material e decomposizione, tra corpo e morte. E l’idea di “popolo minoritario”, di un gruppo resistente, attivo e creativo che esprime la propria arte anche esponendosi al rischio della non-comunicazione pur di non farsi portavoce del consenso e del luogo comune che sempre generano zone opache, indistinte.”

⁷ “la globalización actúa en distintos planos: finanzas y capital, mercados y estrategias, tecnologías, competencias en reglamentos y autoridad, y también como globalización de estilos de vida, modelos de consumo y de cultura.”

BIBLIOGRAFÍA CITADA

DE MARINIS, Marco. *In cerca dell'attore*. Roma: Bulzoni, 2000.

DIVULGUE TEATRO. divulgueteatro@ieg.com.br

FÉRAL. CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. São Paulo:Unesp, 1993.

GRIFFERO, Ramón. Teatro de Fin de siglo. *Home page*. <http://www.griffero.cl>

GUÉNOUN, Denis. Objeção ao retorno. *Folhetim* – Teatro do pequeno gesto. Número 8. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto. Setembro – dezembro do 2000.

MARIACA, Guillermo. Apuntes sobre democracia popular en Bolivia. *Revista chilena De humanidades*. Ed. Grínor Rojo. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 2000.

PONTE DI PINO, Oliviero. L’angoscia e l’estasi. La parola dei gruppi. *Il nuovo teatro italiano 1975 – 1988*. Florença: Casa Usher, 1988.

RUFFINI, Franco. *Teatro e box*. Bolonha: Il Mulino, 1994.

SANDOVAL, Alejandra. Globalización, identidad e integración latinoamericana en *Revista chilena De humanidades*. Ed. Grínor Rojo. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 2000.

VACIS, Gabriele. Entrevista de PONTE DI PINO, Oliviero. *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*. Florença: Casa Usher, 1988.

TRÂNSITOS E DESLOCAMENTOS TEATRAIS:
DA ITÁLIA À AMÉRICA LATINA FOI
IMPRESSO EM PÓLEN SOFT 80 G/M² E
CARTÃO SUPREMO 250 G/M² NA GRÁFICA
LIDADOR EM MARÇO DE 2005 PARA A
VIVEIROS DE CASTRO EDITORA LITDA.

Sara Rojo atua na Faculdade de Letras da UFMG como professora de literaturas hispânicas, literatura dramática e teoria literária. Coordena vários projetos de pesquisa nas áreas de Teatro, Literatura e Estudos Culturais. Publicou artigos em revistas especializadas, além de outros títulos em co-autoria com pesquisadores, entre eles: *O corpo em performance*, (2003), *Mediações performáticas latino-americanas I* (2003) e *Mediações performáticas latino-americanas II* (2004).

